

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892–1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES Nos 72–83

1	72. Canonica	2'11
2	73. Quasi preludio corale. <i>Sonorità piena morbida e dolcissima</i>	17'57
3	74. Ostinato. <i>Secco – Fantasticamente grottesco</i>	4'22
4	75. Passacaglia. <i>Largo</i>	28'50
5	76. Imitationes. <i>Presto assai</i>	1'10
6	77. Mouvement semblable et perpétuel. <i>Scorrevole</i>	1'34
7	78. (untitled). <i>Leggiero e veloce</i>	1'44
8	79. The inlaid line. <i>Legatissimo la linea melodica</i>	2'08
9	80. La linea melodica. <i>Mormorando sordamente</i>	5'46
10	81. The suspensions. <i>Lento quasi adagio e gravemente solenne</i>	5'35
11	82. (untitled). <i>Sordamente e oscuramente minaccioso</i>	2'28
12	83. Arpeggiated fourths	4'12

TT: 79'25

FREDRIK ULLÉN *piano*

All the studies included on this disc are performed in editions prepared by Alexander Abercrombie and Jonathan Powell (No. 73), and available from the Sorabji Archive.

Transcendental Studies

Kaikhosru Sorabji's set of *100 Transcendental Studies*, composed between 1940 and 1944, is the composer's second longest work with a total duration of at least seven hours (the longest work being his *Symphonic Variations* – around nine hours of music). It is thus also by far the largest collection of concert études in the known repertoire.

Most of the pieces, in particular in the beginning of the cycle, are typical concert études in the sense that essentially a single technical or structural idea is explored. Later on Sorabji inserts pieces that are on a much larger scale than the traditional étude. The present volume includes one of the larger pieces of the cycle, the large passacaglia which forms étude 75. The tendency towards larger and larger forms culminates with the two last études, a hugely expanded elaboration of J. S. Bach's *Chromatic Fantasia* with a following quintuple fugue.

The title *100 Transcendental Studies* naturally alludes to Liszt's famous set of the same kind, and Sorabji may have been stimulated to write his études after attending a concert with Egon Petri playing the Liszt études. Other obvious influences are Scriabin, Busoni and Godowsky, but in his use of evolving patterns of immense textural and rhythmic complexity Sorabji by far exceeds all of his precursors. At least in this regard, it is tempting to see the Sorabji études as presages of the piano music of, say, Ligeti, Finissy or Ferneyhough. However, these comparisons should not be taken too far. As a composer, pianist and thinker Sorabji remains *sui generis*; his vast pianistic universe is compelling and strangely different from any other music before or after him. Among his mature works, the *100 Transcendental Studies* occupy a key position.

72. *Canonica*. The present volume starts with a brief and severe study based on a simple melodic motif of ascending fourths. This motif appears in different rhythmic and harmonic guises in six short sections strictly based on canon techniques. The study ends suddenly with a single-bar coda.

73. *Quasi preludio corale*. Movements entitled ‘preludio-corale’ are included in several larger Sorabji works, such as *Opus clavicembalisticum*, *Toccata seconda* and *Opus archimagicum*. Here, Sorabji connects with the chorale prelude tradition of liturgical organ music and, of course, the piano transcriptions of Ferruccio Busoni, a musician for whom Sorabji expressed enormous admiration. The 73rd étude is a meditative piece based on a chorale-like melodic line that is subjected to different contrapuntal treatment in a series of sections. The piece starts with soft, slow lines of quavers (‘sonorità piena morbida e dolcissima’) but later on faster note values are introduced as the counterpoint grows increasingly complex. After a first culmination, the shorter second part of the étude starts with a similar texture as in the beginning of the piece. However, this soon grows into a final set of grandiose passages that end the piece in a majestic *organo pleno* sonority.

74. *Ostinato*. An effective virtuoso piece with an eccentric, bizarre character (‘fantasticamente grottesco’ to quote the composer’s own instruction) that is uniquely Sorabjian and seen also in, for example, Study 60. The piece uses a repeating left-hand bass ostinato of eleven notes throughout.

75. *Passacaglia*. This grand passacaglia, consisting of a theme and 100 variations, is one of the largest études of the whole cycle. Both the character and key of the passacaglia theme (B minor) suggests that Sorabji may have been inspired by the famous Passacaglia by Godowsky when writing the study. In spite of the sometimes highly dissonant and complex harmonies, the theme serves to anchor the piece firmly in a B minor tonality. Many of the variations appear as miniatures or reflections

of other études in the cycle and it is surely no coincidence that the number of variations in the passacaglia and the number of études is the same.

Formally, the passacaglia falls naturally into four larger parts of roughly the same dimensions. The first part begins with a development technique that is commonly seen in Sorabji, i.e. the initial variations use slowly moving quavers with increasingly dense polyphony; later on, increasingly rapid note-values are introduced in a strict, 'stepwise' manner, variation by variation. The second part, starting with the 26th variation, introduces freer writing as well as more passionate and flamboyant gestures, for instance in variation 35. The third part, starting with variation 52, begins in a somewhat improvisatory and introspective mood, and the initial variations have a gently floating character. This part ends majestically with the forceful, chordal 75th variation. The fourth and final part then starts with several variations that remain in a muted and otherworldly atmosphere, as if heard from a far distance. However, the music inexorably moves on towards the tremendous – and pianistically spectacular – final variations which end the whole passacaglia in a veritable tsunami of sound.

76. *Imitationes*. A humorous play with echoes and reflections.

77. *Mouvement semblable et perpétuel*. A typical perpetuum mobile étude. With both hands playing the same notes two octaves apart – a constant stream of seven-note figures – the texture of this piece is unusually simple for Sorabji.

78. (untitled). A brief, beautiful study of impressionistic sonorities. The treatment of harmony is interesting in that Sorabji lets alternately the right and the left hand use only the pentatonic pitch set of the black keys, while the other hand plays only on white keys – a technique that was, incidentally, used much later by Ligeti in his first piano étude, *Désordre* (see BIS-783).

79. *The inlaid line*. A technically somewhat awkward étude where Sorabji experiments with having a melodic legato line intersecting with staccato chords in both hands.

80. *La linea melodica*. A mysterious piece with extended melodic lines – suggestive of slow chanting – accompanied by softly murmuring quavers. In a series of sections the accompaniment develops from single lines to thicker flows of chords, before the music disappears into silence.

81. *The suspensions*. A slow, melancholy piece with rich use of suspensions and an almost jazzy character.

82. (untitled). An ominous piece where sharp, accentuated gestures and exclamations are set against a whirling, threatening background of successive chains of semiquaver figures.

83. *Arpeggiated fourths*. An improvisatory study in quartal harmony where both the melodic figures and the arpeggiated accompaniments are based mainly on perfect fourths.

© **Fredrik Ullén 2015**

Acknowledgements

I would like express my sincere gratitude to Alexander Abercrombie who has made excellent editions of all but one of the études recorded on this CD as well as the remaining études of the set, directly for this project. All scores are available from the Sorabji Archive. I am also thankful to Alistair Hinton of the Sorabji Archive and Kenneth Derus for their kind support and expert advice.

The Swedish pianist **Fredrik Ullén** has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim. Ullén's large repertoire includes many of the most complex and demanding works in the piano literature, such as Ligeti's complete piano études, Reger's *Spezialstudien* and music by Sorabji, Xenakis, Flynn and Ferneyhough. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature. His CDs for BIS Records have without exception been enthusiastically praised by internationally renowned critics and have received an impressive number of prestigious awards and accolades, including a Diapason d'or, CHOC de Le Monde de la Musique, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly in various chamber music constellations, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance.

As a teacher, he has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Europe and the United States. In 2007 Fredrik Ullén was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music. He is also a professor of cognitive neuroscience at Karolinska Institutet in Stockholm since 2010, heading a research group that studies musical expertise and creativity.

Kaikhosru Sorabji

Sorabji composed 90 hours of piano music during a 65-year period that began in 1917. Some of his piano works are short but many are not. Eight are 2 to 4 hours long; seven are 5 to 6 hours long; and two are 8 to 9 hours long. One of his piano sonatas is as long as all of Schubert's sonatas put together.

The major piano works are dense-textured and exhausting to perform. Often the music moves in seven or eight or nine parts and close to as many rhythms (with doublings, a dozen or more parts, notated in some cases on overloaded six-staff systems). Many contemporary piano scores have an even more forbidding look, but none implies hands and fingers moving faster and farther.

Xenakis is hardest to play in just those spots where not every note matters. The same is true for Sorabji. Wrong notes are sometimes no easier to play than right notes. If anything, Sorabji is at his most difficult when his music is simplest on the page. Patternless streams of notes for both hands, moving at a rate of almost a thousand notes a minute for many minutes; large chords moving straightforwardly but with the speed of Ravel's demisemiquavers; these things seem to demand a trick or emollient, comparable to wool gloves in Stockhausen.

No human fingers can do what Nancarrow's player pianos could do, but it is often possible to distinguish more happening when listening to Sorabji, because more of what is happening is distinguishable.

© *Kenneth Derus*

The fruits of the tree of knowledge – do not tell you proofs of Fermat’s marginal remark nor of the Riemann hypothesis, but – provide JUDGMENTS (of good and evil, tacitly, in human conduct); in terms of your letter they tell you to whom to give credit (perhaps even in the sense of lending money).

Georg Kreisel: Letter to Kenneth Derus, 23rd December 2003

Back in October of 1988 I went to visit an old lady in a nursing home. One of my mother’s cousins. I’d never done it before, and I never did it again. She was pretty confused but we talked for a couple of minutes. Then she looked at me strangely and intently. ‘Oh, Kenneth’, she said. ‘How good of you to come. I never thought I’d see you again. I feel so much better now. I’ll never see you again.’ Then normal talk resumed, and I left. The next day I learned that Sorabji had died in one nursing home while I was visiting another. Just like in the movies.

A lot of people figured he’d never get used to a nursing home. Like the time the banjo band stopped by. But I knew him better than most people.

I knew he was a practical man of the most radical sort. The kind of person you ring up when you murder your wife. Even the music is practical – in a crazy kind of way. You can’t play it. I can’t play it. But it can be done.

One of the first things he did was sit down at a battered upright and play to a room of baffled old people.

The man who said he’d never play for anyone.

The man who only played for me when I went to the bathroom.

The man who told the BBC he wouldn’t cross the road to hear one of his orchestral works.

The man who banned public performances of his music for forty years.

The man with the ‘visitors unwelcome’ sign in front of his house.

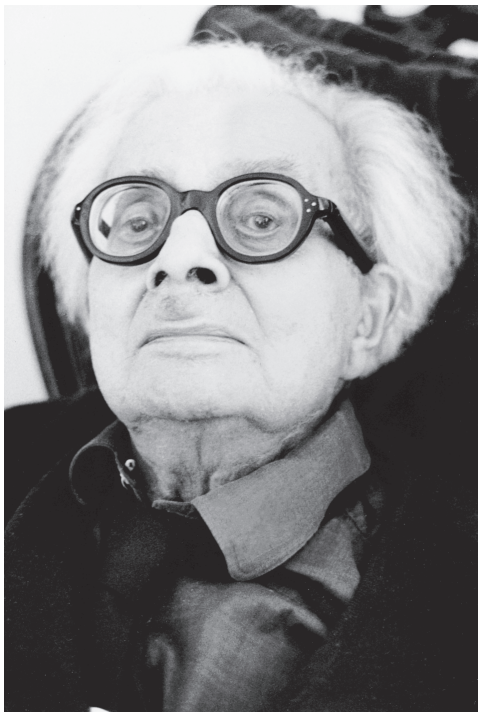
The practical man.

The survivor.

He survived a long time.

I remember telling Slonimsky that story. It’s my best one. A good story to end with.

Kenneth Derus: ‘Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture’, 11th February 1993



KAIKHOSRU SORABJI

Transzendente Etüden

Kaikhosru Sorabjis *100 Transzendente Etüden*, in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert, sind mit ihren mindestens sieben Stunden Gesamtdauer das zweitlängste Werk des Komponisten (übertroffen werden sie nur von den *Symphonischen Variationen*, die rund neun Stunden dauern). Dies ist mithin auch die bei weitem umfangreichste Sammlung von Konzertetüden der gesamten bekannten Klavierliteratur.

Die meisten dieser Stücke (vor allem zu Beginn des Zyklus) sind typische Konzertetüden insofern, als sie im Wesentlichen eine einzige technische oder strukturelle Idee entwickeln. Später sieht Sorabji Stücke vor, die weit größer dimensioniert sind als die traditionelle Etüde. Auf der vorliegenden CD findet sich eines dieser umfangreicheren Stücke: die große Passacaglia (Etüde Nr. 75). Die Tendenz zu immer größeren Formen kulminiert in den letzten beiden Etüden – eine enorm erweiterte Ausarbeitung von J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* samt fünfstimmiger Fuge, beide jeweils mindestens 45 Minuten lang.

Der Titel *100 Transzendente Etüden* verweist natürlich auf Liszts *Études d'exécution transcendante*. Sorabji mag die Anregung dazu bei einem Konzert erhalten haben, als Egon Petri die Liszt'schen Etüden spielte. Weitere offenkundige Einflüsse sind Skrjabin, Busoni und Godowsky, doch mit seinen Entwicklungsmodellen von immenser satztechnischer und rhythmischer Komplexität geht Sorabji weit über sämtliche seiner Vorgänger hinaus. Zumindest in dieser Hinsicht sind Sorabjis Etüden gewissermaßen Vorboten der Klaviermusik etwa von Ligeti, Finnissey oder Ferneyhough. Solche Vergleiche sollten freilich nicht allzu exzessiv durchgespielt werden. Sorabji ist ein Komponist, Pianist und Denker *sui generis*; sein gewaltiges pianistisches Universum ist unwiderstehlich und auf eigentümliche Weise anders als alle Musik vor oder nach ihm. Unter den Werken seiner Reifezeit nehmen die *100 Transzendentalen Etüden* eine Schlüsselstellung ein.

72. *Canonica*. Die vorliegende CD beginnt mit einer kurzen, schwierigen Etüde, die auf einem einfachen melodischen Motiv aus aufsteigenden Quartan besteht. In sechs kurzen Abschnitten, die auf strengen Kanontechniken basieren, erscheint dieses Motiv in verschiedenen rhythmischen und harmonischen Gestalten. Die Etüde endet urplötzlich mit einer Coda von einem Takt Länge.

73. *Quasi prelude corale*. Sätze mit dem Titel „Prelude-Corale“ begegnen in mehreren größeren Werken Sorabjis, u.a. in *Opus clavicembalisticum*, *Toccata seconda* und *Opus archimagicum*. Hier knüpft Sorabji an die Tradition des Choralvorspiels der liturgischen Orgelmusik an und, natürlich, an die Klaviertranskriptionen Ferruccio Busonis – eines Musikers, für den Sorabji größte Bewunderung hegte. Die 73. Etüde ist ein versonnenes Stück auf der Grundlage einer choralartigen Melodie, die im Laufe mehrerer Abschnitte verschiedenen kontrapunktischen Verfahren unterzogen wird. Sie beginnt mit sanften, langsamen Achtellinien („sonorita piena morbida e dolcissima“), doch in dem Maße, wie der Kontrapunkt allmählich an Komplexität zunimmt, werden schnellere Notenwerte eingeführt. Nach einem ersten Höhepunkt beginnt der kürzere zweite Teil mit einer Textur, die der des Etüdenbeginns ähnelt. Bald aber wächst sich dies zu einer Folge grandioser Passagen aus, die das Stück in majestätischer *organo pleno*-Klangfülle beenden.

74. *Ostinato*. Ein effektvolles Virtuosenstück von exzentrisch-bizarrem Charakter („fantasticamente grottesco“, so die Vortragsanweisung), wie er für Sorabji typisch ist und etwa auch in Etüde 60 begegnet. Das Stück basiert zur Gänze auf einem elftönigen Bass-Ostinato in der linken Hand.

75. *Passacaglia*. Diese gewaltige, aus einem Thema samt 100 Variationen bestehende Passacaglia ist eine der längsten Etüden in diesem Zyklus. Sowohl Charakter wie auch Tonart des Passacaglia-Themas (h-moll) legen die Annahme nahe, Sorabji habe sich bei der Komposition von Godowskys berühmter Passacaglia

inspirieren lassen. Trotz der mitunter höchst dissonanten und komplexen Harmonik sorgt das Thema dafür, das Stück fest in der h-moll-Tonalität zu verankern. Viele der Variationen wirken wie Miniaturen oder Reflexionen anderer Etüden aus diesem Zyklus, und es ist sicherlich kein Zufall, dass die Anzahl der Variationen der Anzahl der Etüden entspricht.

In formaler Hinsicht lässt sich die Passacaglia zwanglos in vier größere Teile etwa gleichen Umfangs gliedern. Der erste Teil beginnt mit einer Entwicklungstechnik, derer sich Sorabji häufig bedient: Die ersten Variationen verwenden langsame Achtel in zunehmend dichter Polyphonie; später werden, Variation für Variation, immer schnellere Notenwerte auf strenge, „schrittweise“ Art integriert. Der zweite Teil beginnt mit der 26. Variation und führt einen freieren Stil sowie leidenschaftlichere und extravagantere Gesten ein, so etwa in Variation 35. Der mit Variation 52 beginnende dritte Teil hebt in einer eher beiläufigen und introvertierten Stimmung an, und die ersten Variationen sind von sanft fließendem Charakter. Dieser Teil endet majestätisch mit der kraftvoll-akkordischen 75. Variation. Der vierte und letzte Teil beginnt dann mit mehreren Variationen, die in einer gedämpften, jenseitigen Atmosphäre – wie aus weiter Ferne – verharren. Doch die Musik bewegt sich unaufhaltsam auf die gewaltigen (und pianistisch spektakulären) Schlussvariationen zu, die die Passacaglia mit einem wahren Tsunami aus Klängen beschließen.

76. *Imitationes*. Ein humorvolles Spiel mit Echos und Reflexionen.

77. *Mouvement semblable et perpétuel*. Eine typische Perpetuum mobile-Etüde. Beide Hände spielen im Doppeloktavabstand die gleichen Noten und erzeugen dabei einen unablässigen Strom von Siebentonfiguren – und eine Textur, die für Sorabjis Verhältnisse überraschend simpel ist.

78. (ohne Bezeichnung). Eine kurze und wunderschöne impressionistische Klangstudie. Im Hinblick auf die Harmonik ist bemerkenswert, dass Sorabji abwechselnd

die rechte und die linke Hand nur das pentatonische Material der schwarzen Tasten benutzen lässt, während die jeweils andere Hand lediglich auf weißen Tasten spielt – eine Technik übrigens, die viel später von Ligeti in seiner ersten Klavieretüde, *Désordre* (vgl. BIS-783), verwendet wurde.

79. *The inlaid line*. Eine technisch ziemlich unangenehme Etüde, in der Sorabji eine Legato-Melodie mit beidhändigen Stakkato-Akkorden überkreuzt.

80. *La linea melodica*. Ein geheimnisvolles Stück mit ausgedehnten Melodielinien, die an langsames Singen anklingen und von sanft murmelnden Achteln begleitet werden. In einer mehrteiligen Abfolge entwickelt sich die Begleitung von einzelnen Linien zu dichteren Akkordfolgen, bis die Musik in der Stille verklingt.

81. *The suspensions*. Ein langsames, melancholisches Stück mit einer Fülle an Vorhalten und einem fast jazzigen Charakter.

82. (ohne Bezeichnung). Ein beunruhigendes Stück, in dem scharfe, akzentuierte Gesten und Ausrufe einem wirbelnden, bedrohlichen Hintergrund aufeinanderfolgender Sechzehntelketten gegenübergestellt werden.

83. *Arpeggiated fourths*. Eine improvisatorische Studie in Quartharmonik, bei der sowohl die melodischen Figuren wie auch die arpeggierte Begleitung vorwiegend auf reinen Quartan basieren.

© **Fredrik Ullén 2015**

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt Alexander Abercrombie, der eigens für dieses Aufnahmeprojekt die hier eingespielten (bis auf eine) und die noch ausstehenden Etüden in exzellenten Editionen vorgelegt hat, die allesamt beim Sorabji-Archiv erhältlich sind. Außerdem möchte ich Alistair Hinton vom Sorabji-Archiv sowie Kenneth Derus für freundliche Unterstützung und kompetenten Rat danken.

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist als Solist mit zeitgenössischen, klassischen und romantischen Werken höchst erfolgreich bei zahlreichen internationalen Musikfestivals aufgetreten. Zu Ulléns umfangreichem Repertoire gehören viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, z.B. Ligetis sämtliche Klavieretüden, Regers *Spezialstudien* sowie Musik von Sorabji, Xenakis, Flynn und Ferneyhough. Kreative Programme, in denen neue und traditionelle Werke aufeinandertreffen, sind ihm ein besonderes Anliegen. Seine Solo-CDs für BIS Records sind von international renommierten Kritikern ausnahmslos mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl bedeutender Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. Diapason d'or, CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén spielt regelmäßig in verschiedenen kammermusikalischen Konstellationen und schätzt interdisziplinäre Projekte z.B. im Bereich Tanz.

Fredrik Ullén hat Seminare und Meisterklassen an verschiedenen Musikakademien und -hochschulen in Europa und den USA gegeben. Im Jahr 2007 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Seit 2010 ist er zudem Professor für kognitive Neurowissenschaften am Karolinska Institutet in Stockholm, wo er eine Forschungsgruppe für musikalische Kompetenz und Kreativität leitet.

Kaikhosru Sorabji

Seit 1917 hat Sorabji im Laufe von 65 Jahren 90 Stunden Klaviermusik komponiert. Einige dieser Klavierwerke sind kurz, doch viele andere sind es nicht. Acht dauern zwei bis vier Stunden, sieben dauern fünf bis sechs Stunden und zwei dauern acht bis neun Stunden. Eine seiner Klaviersonaten ist so lange wie Schuberts gesamtes Sonatenschaffen zusammen genommen.

Die großen Klavierwerke weisen eine dichte Textur auf und sind anstrengend zu spielen. Oft ist die Musik sieben-, acht oder neunstimmig, wobei fast ebenso viele Rhythmen hinzukommen (Verdopplungen – ein Dutzend oder mehr Stimmen – werden mitunter auf überladenen sechs Notensystemen notiert). Viele zeitgenössische Klavierpartituren mögen noch furchteinflößender erscheinen, doch keine geht von Händen und Fingern aus, die schneller und weiträumiger spielen.

Xenakis ist gerade an solchen Stellen am schwierigsten, wo es nicht auf jede Note ankommt. Das gilt genauso für Sorabji. Falsche Töne sind manchmal nicht leichter zu spielen als richtige. Womöglich aber ist Sorabji dann am schwierigsten, wenn die Noten auf den ersten Blick einfach erschienen. Unstrukturierte Notenverläufe in beiden Händen, die sich mehrere Minuten lang mit einer Geschwindigkeit von fast Tausend Noten pro Minute fortbewegen; weite Akkorde, die geradlinig, aber im Tempo von Ravels Zweiunddreißigsteln vorwärts eilen – solche Dinge scheinen nach einem Trick oder Weichmacher zu verlangen, vergleichbar Stockhausens Wollhandschuhen.

Menschlichen Fingern ist nicht gegeben, es Nancarrow's Player Pianos gleichzutun, aber bei Sorabji kann man oft mehr geschehen hören, weil von dem, was geschieht, mehr zu unterscheiden ist.

© *Kenneth Derus*

Die Früchte vom Baum der Erkenntnis liefern (keine Beweise für Fermats kleinen Satz oder die Riemann-Hypothese, sondern) URTEILE (über Gut und Böse, stillschweigend, in menschlichem Umgang); im Hinblick auf Ihren Brief sagen sie Ihnen, wer Ihres Vertrauensvorschlusses (vielleicht sogar im finanziellen Sinne) würdig ist.

Georg Kreisel: Brief an Kenneth Derus, 23. Dezember 2003

Im Oktober 1988 besuchte ich eine alte Dame in einem Altersheim. Eine Cousine meiner Mutter. Nie zuvor hatte ich sie besucht, und ich tat es nie wieder. Sie war ziemlich durcheinander, aber wir redeten einige Minuten lang. Dann blickte sie mich aufmerksam und auf eigenartige Weise an. „O Kenneth“, sagte sie. „Wie gut, dass du gekommen bist. Ich hatte nicht damit gerechnet, dich wiederzusehen. Ich fühle mich jetzt viel besser. Ich werde dich nie wiedersehen.“ Darauf wurde das normale Gespräch fortgesetzt, bis ich ging. Am nächsten Tag erfuhr ich, dass Sorabji in einem Altersheim gestorben war, als ich ein anderes besuchte. Ganz wie im Film.

Eine Menge Leute dachten, er werde sich nie an ein Altersheim gewöhnen. Wie damals, als die Banjo-Band vorbeikam. Aber ich kannte ihn besser als die meisten anderen.

Ich wusste, dass er auf radikalste Weise praktisch veranlagt war. Die Sorte Mensch, die man anruft, wenn man seine Frau umbringt. Selbst die Musik ist praktisch – auf eine verrückte Weise. Man kann sie nicht spielen. Ich kann sie nicht spielen.

Und doch geht es.

Eines der ersten Dinge, die er tat, war, sich an ein ramponiertes Klavier zu setzen und den perplexen alten Menschen etwas vorzuspielen.

Der Mann, der gesagt hatte, er werde nie für irgendjemanden spielen.

Der Mann, der für mich nur spielte, wenn ich zur Toilette ging.

Der Mann, der der BBC sagte, er würde für keines seiner Orchesterwerke die Straße überqueren.

Der Mann, der öffentliche Aufführungen seiner Musik vierzig Jahre lang untersagte.

Der Mann mit dem „Besucher unwillkommen“-Schild vor seinem Haus.

Der praktische Mann.

Der Überlebende.

Er überlebte sehr lange.

Ich erinnere mich, Slonimsky diese Geschichte erzählt zu haben. Es ist meine beste. Eine gute Geschichte, um Schluss zu machen.

Kenneth Derus: „Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture“, 11. Februar 1993

Études transcendantales

La série de *100 Etudes transcendantales* de Kaikhosru Sorabji, composée entre 1940 et 1944, est la deuxième plus longue œuvre du compositeur avec une durée totale d'au moins sept heures (la plus longue étant ses *Variations symphoniques* – autour de neuf heures de musique). C'est ainsi de loin la plus longue série d'études de concert du répertoire connu.

La plupart des pièces, en particulier au début du cycle, sont des études de concert typiques dans le sens qu'essentiellement une seule idée technique ou structurale y est explorée. Plus loin, Sorabji insère des pièces qui couvrent une étendue beaucoup plus volumineuse que celle de l'étude traditionnelle. Le présent volume renferme l'une des longues pièces du cycle, la grande passacaille qui forme l'étude 75. La tendance vers des formes de plus en plus larges culmine avec les deux dernières études, une élaboration immensément agrandie de la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach suivie d'une fugue à cinq thèmes.

100 Études transcendantales est un titre qui fait naturellement allusion à la célèbre série de Liszt et Sorabji pourrait avoir été inspiré d'écrire ses études après un concert d'Egon Petri jouant les études de Liszt. D'autres influences évidentes proviennent de Scriabine, Busoni et Godowsky mais, dans son emploi du développement de motifs d'une immense complexité texturale et rythmique, Sorabji dépasse de loin tous ses prédécesseurs. Au moins à cet égard, il est tentant de voir les études de Sorabji comme des présages de la musique pour piano de Ligeti, Finissy ou Ferneyhough par exemple. Ces comparaisons ne devraient cependant pas être poussées trop loin. En tant que compositeur, pianiste et penseur, Sorabji reste *sui generis* ; son vaste univers pianistique est impérieux et étrangement différent de toute autre musique avant ou après lui. Les *100 Études transcendantales* occupent une position importante parmi ses œuvres de maturité.

72. *Canonica*. Ce volume commence par une étude brève et sévère basée sur un simple motif mélodique de quarts ascendantes. Ce motif apparaît dans des costumes rythmiques et harmoniques différents dans six courtes sections basées sur des techniques de canon. L'étude se termine soudainement par une coda d'une seule mesure.

73. *Quasi prelude corale*. Des mouvements intitulés «prelude-coral» sont inclus dans plusieurs grandes œuvres de Sorabji, par exemple *Opus clavicembalisticum*, *Toccata seconda* et *Opus archimagicum*. Ici, Sorabji fait le lien avec la tradition basée sur un prélude de choral de la musique liturgique pour orgue et, évidemment les transcriptions pour piano de Ferruccio Busoni, un musicien pour lequel Sorabji ressentait une énorme admiration. La 73^e étude est une pièce méditative basée sur une ligne mélodique de choral soumise à divers traitements contrapuntiques dans une série de sections. La pièce commence avec des lignes douces et lentes («sonorità piena morbida e dolcissima») mais des valeurs de notes plus rapides sont introduites plus loin au fur et à mesure que le contrepoint se complique. Après un premier sommet, la seconde partie plus courte de l'étude commence avec un tissu semblable à celui du début de la pièce. Ceci s'accroît cependant en une série finale de passages grandioses qui terminent la pièce dans une sonorité majestueuse d'*organo pleno*.

74. *Ostinato*. Une pièce virtuose à effet d'un caractère excentrique, bizarre («fantasticamento grottesco» selon le compositeur), de manière unique à Sorabji, vu aussi dans, par exemple, l'Étude 60. Les pièces utilisent une basse ostinato de onze notes à la main gauche, répétées tout le long.

75. *Passacaglia*. Formée d'un thème et de 100 variations, cette longue passacaille est l'une des plus grandes études de tout le cycle. Le caractère et la tonalité du thème de la passacaille (si mineur) suggèrent que Sorabji pourrait avoir été inspiré

par la célèbre Passacaglia de Godowsky dans la composition de l'étude. Malgré les harmonies parfois très dissonantes et compliquées, le thème sert à ancrer fermement la pièce dans la tonalité de si mineur. Plusieurs des variations semblent être des miniatures ou des réflexions d'autres études dans le cycle et ce n'est sûrement pas une coïncidence que le nombre de variations dans la passacaille et le nombre d'études soit le même.

Formellement, la passacaille se divise naturellement en quatre grandes parties aux dimensions assez semblables. La première partie commence avec un développement technique utilisé souvent par Sorabji : les variations initiales utilisent des croches au mouvement lent avec une polyphonie de plus en plus dense ; plus loin, des valeurs de notes de plus en plus rapides sont introduites de manière « stricte », par étapes, de variation en variation. Commenant avec la 26^e variation, la seconde partie amène une écriture plus libre ainsi que des gestes plus passionnés et flamboyants, dans la 35^e variation par exemple. Avec la 52^e variation, la troisième partie commence dans une atmosphère un peu improvisée et introspective et les variations initiales coulent doucement. Cette partie se termine majestueusement avec la 75^e variation formée d'accords. La quatrième et dernière partie commence alors avec plusieurs variations qui restent dans une atmosphère assourdie et d'un autre monde, comme entendues de loin. La musique se dirige cependant inexorablement vers les formidables variations finales spectaculaires – qui mettent fin à la passacaille en entier dans un véritable tsunami sonore.

76. *Imitationes*. Un jeu humoristique rempli d'échos et de réflexions.

77. *Mouvement semblable et perpétuel*. Une étude typique de *perpetuum mobile*. Avec les deux mains jouant les mêmes notes à une distance de deux octaves – un flot constant de motifs de sept notes – le tissu de cette pièce est exceptionnellement simple pour être de Sorabji.

78. (Sans titre). Une ravissante petite étude aux sonorités impressionnistes. Le traitement de l'harmonie est intéressant car Sorabji laisse en alternance les mains droite et gauche jouer seulement les notes pentatoniques des touches noires, tandis que l'autre main ne joue que sur les touches blanches – une technique incidemment utilisée beaucoup plus tard par Ligeti dans sa première étude pour piano, *Désordre* (voir BIS-783).

79. *The inlaid line* (*La ligne insérée*). Une étude à la technique quelque peu malaisée où Sorabji expérimente avec une ligne mélodique legato coupant des accords staccato aux deux mains.

80. *La linea melodica*. Une pièce mystérieuse aux lignes mélodiques prolongées – suggérant un chant lent – accompagné par des croches au doux murmure. Dans une série de sections, l'accompagnement se développe de lignes simples à des flux épais d'accords avant que la musique ne disparaisse dans le silence.

81. *The suspensions*. Une pièce lente et mélancolique au riche emploi de retards et un caractère qui rappelle le jazz.

82. (Sans titre). Une pièce de mauvais augure où des gestes et exclamations accentuées tranchantes se détachent d'un tourbillon menaçant de chaînes successives de doubles croches.

83. *Arpeggiated fourths* (*Quartes arpégées*). Une étude de style improvisé en harmonie de quartes où la mélodie et l'accompagnement arpégé reposent principalement sur des quartes justes.

© *Fredrik Ullén* 2015

Remerciements

J'aimerais exprimer ma sincère reconnaissance envers Alexander Abercrombie qui a réalisé d'excellentes éditions de toutes les études enregistrées sur ce disque sauf une ainsi que de celles qui restent de la série, directement pour ce projet. Toute la musique est disponible aux Archives Sorabji. Je voudrais aussi remercier Alistair Hinton des Archives Sorabji et Kenneth Derus pour leur aimable soutien et leurs conseils d'experts.

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit comme soliste dans la littérature contemporaine ainsi que classique/romantique à de nombreux festivals internationaux de musique, récoltant les éloges superlatifs des critiques. Le vaste répertoire d'Ullén comprend plusieurs des œuvres les plus compliquées et exigeantes de la littérature pour piano, dont toutes les études pour piano de Ligeti, *Specialstudien* de Reger et la musique de Sorabji, Xenakis, Flynn et Ferneyhough. Il s'intéresse particulièrement à créer des programmes nouveaux en alliant de la littérature nouvelle et traditionnelle. Ses disques sur BIS Records ont tous été accueillis avec enthousiasme par la presse internationale et ont reçu un nombre impressionnant de prix et de distinctions dont un Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén joue régulièrement dans diverses constellations de musique de chambre et il apprécie des collaborations avec d'autres formes d'art dont la danse.

Comme professeur, il a donné des séminaires et des classes de maître à plusieurs académies et collèges de musique en Europe et aux Etats-Unis. Fredrik Ullén a été élu membre de l'Académie Royale Suédoise de musique en 2007. Il est aussi professeur de neuroscience cognitive au Karolinska Institutet de Stockholm depuis 2010, dirigeant un groupe de recherche sur la spécialisation et la créativité en musique.

Kaikhosru Sorabji

Sorabji a composé 90 heures de musique pour piano au cours d'une période de 65 ans qui a commencé en 1917. Certaines de ses œuvres pour piano sont courtes mais plusieurs ne le sont pas. Huit durent de deux à quatre heures; sept de cinq à six heures; et deux de huit à neuf heures. Une de ses sonates pour piano est aussi longue que toutes les sonates de Schubert ensemble.

Les principales œuvres pour piano ont une texture dense et sont exténuantes à jouer. La musique comprend souvent sept, huit ou neuf parties et presque autant de rythmes (avec les redoublements, au moins une douzaine de parties notées dans certains cas dans des systèmes archipleins de six portées). Plusieurs partitions contemporaines pour piano présentent un aspect encore plus rébarbatif mais aucune n'exige des mains et des doigts un mouvement plus rapide ni plus étendu.

Xenakis est le plus difficile à jouer juste aux endroits où il n'importe pas de faire justice à toutes les notes. Il en est de même pour Sorabji. Il n'est pas toujours plus facile de jouer des fausses notes que les justes. Sorabji serait plutôt à son plus difficile quand sa musique est la plus simple sur la page. Des flots sans modèles de notes aux deux mains, à une vitesse de presque mille notes par minute pendant plusieurs minutes; de grands accords qui avancent simplement mais à la vitesse des triples croches de Ravel ; ces choses semblent exiger un stratagème ou un émoullent, quelque chose de comparable aux gants de laine chez Stockhausen.

Aucun doigt humain ne peut réussir ce que les pianos mécaniques de Nancarrow peuvent faire mais il est souvent possible de distinguer plus d'événements quand on écoute Sorabji, parce qu'une plus grande partie de ce qui arrive est perceptible.

© *Kenneth Derus*

Les fruits de l'arbre de la connaissance – ne donnent pas de preuves de la remarque marginale de Fermat ni de l'hypothèse de Riemann mais – fournissent des JUGEMENTS (du bien et du mal, tacitement, dans la conduite humaine) ; en termes de votre lettre, ils disent à qui faire crédit (peut-être même dans le sens de prêt monétaire).

Georg Kreisel : Lettre à Kenneth Derus, 23 décembre 2003

En octobre 1988, je suis allé visiter une vieille dame, une des cousines de ma mère, dans un foyer pour aînés. Je ne l'avais jamais fait avant et ne l'ai jamais refait ensuite. Elle était assez confuse pendant notre conversation de quelques minutes. Puis elle me regarda étrangement et avec intensité. « Oh, Kenneth », dit-elle. « Comme tu es bon de venir. Je pensais ne plus jamais te revoir. Je me sens beaucoup mieux maintenant. Je ne te reverrai plus jamais. » Puis la conversation normale reprit son cours, et je suis parti. Le lendemain, j'ai appris que Sorabji était mort dans un foyer pendant que j'étais en visite dans un autre. Tout comme dans les films.

Beaucoup de gens pensaient que Sorabji ne s'habituerait jamais à un foyer. Comme la fois que l'orchestre de banjos s'y arrêta. Mais je le connaissais mieux que la plupart des autres gens. Je savais qu'il était un homme pratique de la sorte la plus radicale. Le genre de personne qu'on appelle quand on assassine sa femme. Même la musique est pratique – d'une manière dingue. On ne peut pas la jouer. Je ne peux pas la jouer. Mais ça peut être fait.

L'une des premières choses que j'ai faites est de m'asseoir à un piano droit délabré et de jouer dans une pièce pour vieilles gens déconcertés.

L'homme qui dit qu'il ne jouerait jamais pour qui que ce soit.

L'homme qui n'a joué que pour moi quand j'allais à la salle de bains.

L'homme qui dit à la BBC qu'il ne traverserait pas la rue pour entendre l'une de ses œuvres pour orchestre.

L'homme qui bannit les exécutions publiques de sa musique pendant quarante ans.

L'homme avec l'enseigne «visiteurs non bienvenus» devant sa maison.

L'homme pratique.

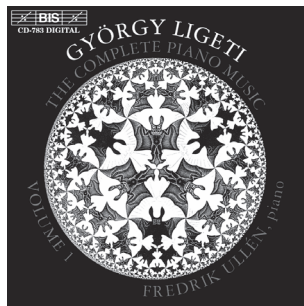
Le survivant.

Il a survécu longtemps.

Je me rappelle avoir raconté cette histoire à Slonimsky. C'est ma meilleure. Une bonne histoire pour terminer.

Kenneth Derus : « Kaikhosru Sorabji : a centenary lecture », 11 février 1993

OTHER RELEASES WITH FREDRIK ULLÉN ON BIS



GYÖRGY LIGETI • THE COMPLETE PIANO MUSIC

Volume I (BIS-783): Études, Book I & Book II; Invention; Due Capricci;
Trois Bagatelles for David Tudor; Chromatische Phantasie

Choc *Le Monde de la Musique* · Diapason d'or *Diapason* · CD of the Week *The Guardian*
Recomendado *CD Compact* · Joker *Crescendo* · Stern des Monats *Fono Forum*

Volume II (BIS-983): Musica Ricercata; Etudes Nos 15 & 16; Early pieces for Two Pianos;
Allegro for piano four hands; Three pieces for Two Pianos (1976)

Recomendado *CD Compact*

« Fredrik Ullén... poursuit son intégrale comme il l'a commencé :
toute en finesse de toucher et en exactitude rythmique. » *Diapason*

'Bravo to BIS, and bravo to young Ullén. I recommend this CD highly.' *Classical Net*

PREVIOUSLY RELEASES WITH KAIKHOSRU SORABJI'S *100 TRANSCENDENTAL STUDIES*

Vol. 1: Studies Nos 1–25 (BIS-1373) · Vol. 2: Studies Nos 26–43 (BIS-1533)

Vol. 3: Studies Nos 44–62 (BIS-1713) · Vol. 4: Studies Nos 63–71 (BIS-1853)

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: July 2014 (Nos 72–74) and March/April 2015 (Nos 75–83) at the Aula Medica (Karolinska Institutet), Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Piano technician: Mario Holmström

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Fredrik Ullén 2015 and © Kenneth Derus 2009
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: © Juan Hitters
Back cover photo: © Sara Appelgrett
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2223 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2223