

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

for piano

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892-1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES Nos. 1-25

| | | |
|---|---|------|
| ① | 1. <i>Mouvementé</i> | 1'50 |
| ② | 2. <i>Vivace e leggiero</i> | 1'09 |
| ③ | 3. (untitled) | 4'17 |
| ④ | 4. (<i>Scriabinesco</i>) | 2'53 |
| ⑤ | 5. <i>Staccato e leggiero</i> | 1'24 |
| ⑥ | 6. (untitled) | 1'37 |
| ⑦ | 7. <i>Leggiero abbastanza</i> | 1'07 |
| ⑧ | 8. (untitled) | 1'56 |
| ⑨ | 9. <i>Staccato e leggiero</i> | 0'58 |
| ⑩ | 10. <i>Con brio ed impeto – Volante</i> | 3'09 |
| ⑪ | 11. (<i>Animato abbastanza</i>) | 1'37 |
| ⑫ | 12. <i>Leggiero quasi ‘saltando’</i> | 1'44 |
| ⑬ | 13. (untitled) | 3'31 |
| ⑭ | 14. <i>Tranquillamente soave</i> | 4'35 |
| ⑮ | 15. (untitled) | 1'40 |

| | | |
|-------------|--|-------------|
| [16] | 16. (untitled) | 2'43 |
| [17] | 17. <i>Molto accentato</i> | 1'56 |
| [18] | 18. <i>Liscio. Tranquillamente scorrevole</i> | 5'15 |
| [19] | 19. <i>Saltando e leggiero</i> | 2'12 |
| [20] | 20. <i>Con fantasia</i> | 5'24 |
| [21] | 21. <i>Con eleganza e disinvolta</i> | 4'37 |
| [22] | 22. <i>Leggiero volante e presto assai</i> | 1'24 |
| [23] | 23. <i>Dolcemente scorrevole</i> | 4'00 |
| [24] | 24. <i>Con fantasia e grazia</i> | 5'40 |
| [25] | 25. <i>Vivace e secco</i> | 2'42 |

TT: 71'11

FREDRIK ULLÉN piano

Studies 1-18 and 22-25 have been edited by Marc-André Hamelin, studies 19 and 21 by Simon Abrahams, and studies 20 and 22 by Alexander Abercrombie. Edited scores of all the studies are available from the Sorabji Archive.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technicians: Stefan Olsson, Carl Wahren

ON SORABJI'S STUDIES – AN ESSAY BY KENNETH DERUS

Works are like rattlesnakes – how they strike us depends on how we grasp them. We see Sorabji's *Studies* on paper. We hear them. We remember what we've heard. In each case, there are limits to what we see and hear and remember. Times and sometimes places where the objects of our experience begin and end. We see part of a page and part of a table. We hear the cello but not the jackhammer. We remember just so much of an evening or a lifetime, or a jumble of experiences that existed at very different times. Memories interest me most. Memories in this case of music I've heard. I don't care about when my memories begin and end. I care about when what I'm remembering begins and ends.

When we remember, we make some of the things we remember – in particular by separating experiences which are remembered from experiences which aren't. Most things have permanent parts. Captain Hook has two hands at some times and one hand at other times, but he has most of his parts at all of his times. The things we remember hearing are literally things, even when they have no permanent proper part. The melody we remember hearing coincides with this note at this time and that note at that time; no note of it exists at more than one time, but it is nevertheless a single changing thing.¹

When I take off my glasses, the things I no longer see color the things I do see. When I remember music in less time than it takes me to hear it, not every part of the object of my memory is the object of part of my memory; but the things which find no counterpart in my memory experience nevertheless metaphorically color it. I've said this before², but it's also true that remembering can put structure back into memory experience – by creating permanent or long-lived proper parts out of the experience we remember. This is what I mean by grasping. I can grasp the 'bass part' from any of the *Studies* – as part of something I heard yesterday and remember

now.³ Some parts have intermittent existence. Depending on when I make the bass part begin and end – in relation to the object of memory of which it is a part – it may or may not be the object of a proper part of the memory experience I'm having now.

The times of what I'm remembering are past times. In particular, the first and last times of the proper parts, if any, of what I'm remembering are past times. But some of these first and last times are first and last times only now, and later, by virtue of my present and future grasp of past experience. My grasp may change, but I can also have an unchanging grasp of changing past experience. Past experience is limited, or bounded, at a later time.⁴

Sights have a spatial aspect. We could consider the faces we see in clouds as a function of how we grasp the things we look at. But non-spatial experiences can have more than one part at a time, because parts of experience can be superposed. Most of the chords we hear and remember consist of superposed notes.⁵

Implicit in all this is an at least one-dimensional kinematics – governing motion within memory experience scaled to motion within the things we remember. Retrospective motion – propelled in some cases by the longest limbs of musical experience. To paraphrase Clifford Truesdell on the kinematics of vorticity in relation to the laws of physics: A kinematical result is a result valid forever, no matter how time and fashion may change the way intentionality gets naturalized by cognitive science.

Georg Kreisel has reminded me that Goethe said, in effect, ‘How should I know?’ when Eckermann asked him if *Faust* had a guiding idea. The best works surprise everybody, and their authors most of all. Sorabji’s music serves as a basis for interesting memories, the way clouds serve as a basis for the faces we see in them; but the music gets the bulk of the credit for this, not Sorabji. Sorabji gets as much credit as I get when my children tell jokes that make people laugh.

Stanisław Ulam was more brilliant than ever, after his attack of encephalitis, but

more than ever he needed first-rate mathematical collaborators, to flesh out his ideas. Sorabji's music needs active and sophisticated collaboration in this sense. Besides performers and listeners, it needs to be finished by those of us who have heard it. Finishing, in this case, involves a paring away, not a fleshing out. Remembered properly, the music serves up none of the detail that makes it uniquely exciting to hear.

The *Studies* as *ars memorativa*. Mostly single-minded. Mostly short. Exercises for us, instead of performers. The place where we learn, in baby steps, to grasp what we've heard. One hundred rattlesnakes, on the road to a useful appreciation of the *Tantrik Symphony*.

Imagination can make anything out of anything, but the same can't be said for fingers. Anybody who can play the *Studies* must marvel at the cluelessness of those who believe that pianistic difficulties begin with Godowsky and end with Finnissy or Barrett. Douglas Taylor's quip about contrary motion for one hand isn't far from the truth. Brains are even rarer than fingers. I can barely think of anyone thoughtful enough to make sense of music such as this in the concert hall. Fredrik Ullén, obviously. The American violinist Katherine Hughes. Two or three others.

Sorabji the anti-Feldman. His symmetries are crippled in every possible way on every possible time-scale⁶ – except when we remember him. But actually hearing him can't be beat. The *Studies* unwind like the Latin sentences of *De bello gallico* – with exquisite syntactical irritability –, or like the body-motion of a high-spirited horse who knows where he's going. They leave us saddle sore, but not because it takes eight hours to hear them all. It's more a question of having to hang onto our seat while we listen.⁷

© Kenneth Derus 2003

NOTES

1. Every part is an improper part of itself. The only permanent part of a weakly permanent part is improper. Coincident parts are identical at times. In the jargon of ontology, I'm claiming that the impermanent objects of musical experience are nevertheless continuants, not occurrents. This is not a popular view.
2. E.g. in the CD booklet for Geoffrey Madge's recent recording of George Flynn's *Derus Simples*, and my out-of-date contribution to Paul Rapoport's Sorabji book.
3. There are no bass lines in a world of continuants, except as ways to talk about and represent parts of changing hearing experience.
4. Limits aren't parts of experience but limits have times.
5. Superposed parts exist at the same time and place without being identical. We can have a place without a space, even when the converse isn't true.
6. Elastic subjects and casual procedures; but also, on paper, wrong page numbers, odd distributions – e.g. of interval-studies in the work at hand, ambiguous notation, problematical Italian. Barely noticeable things, like the deliberate mistakes of a comic ballroom dancer.
7. Progress is smooth everywhere except locally, in the immediate neighborhood of change. Each moment of the music leaves us painfully unprepared for the next. It's no accident. Mephisto says 'Ich bin der Geist, der stets verneint' and Sorabji says it too.

Kenneth Derus is a former director of the Center for Combinatorial Mathematics and the dedicatee of piano works by Kaikhosru Sorabji, George Flynn, and Carlo Grante, among others. He has written about music for *Tempo* and *The New Grove* but is mainly concerned with the mereotopology of memory experience.

Kaikhosru Sorabji

Sorabji was born in England in 1892, and died there in 1988. His father was a wealthy Parsi businessman and his mother was a Spanish-Sicilian opera singer. He was quick to point out that these origins made him neither English nor Indian:

Who was it who said that the English were the silliest race in Europe after the Swedes? How long is it going to be before they get it into their goddam silly heads that a Parsi is not never was and never could be Indian. That those who were born in the confines of India are citizens of that beastly place is their misfortune and not their fault.

One thing above all else infuriates me and that is to be called English or British for no better reason than that I happen to have been born here. Is a kitten born in a dog kennel a puppy *I ask you?????*

As a composer Sorabji was essentially self-taught. He wrote about 11,000 pages of music, beginning in 1914 and ending in 1982. Most of the music is unpublished and most of it involves the piano. Not all of it is long. Some of his *Frammenti aforistici* are briefer than the briefest Webern.

Sorabji performed several of his piano works in London, Glasgow, Paris, Vienna, and Bombay in the 1920s and 1930s. Other musicians were only rarely permitted to play his music publicly, between about 1936 and 1976.

Sorabji wrote a great deal of music criticism – most of it between the wars – but before he wrote anything he was already dreading the prospect of going to concerts. He was one of the first journalists to review phonographs and phonograph records, and liked to say that each advance in technology brought him one step closer to not having to attend concerts – as a performer, critic, or listener. (This was fifty years before Glenn Gould.) Some of the criticism ended up in two well-known books: *Around Music* and *Mi contra fa*.

© Kenneth Derus

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 (his longest work being the *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 in the cycle Sorabji inserts pieces that are on a much larger scale than the traditional étude: extended, highly ornamented 'nocturnes'; a huge waltz; a habanera; and a passacaglia with 100 variations, which ends the present recital. The tendency towards larger and larger forms culminates with the two last études, a hugely expanded elaboration of J.S. Bach's *Chromatic Fantasia* and a quintuple fugue with a duration of at least 45 minutes respectively.

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 exceeds all of his precursors by far. 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. These comparisons should not, however, be taken too far. As composer, pianist and thinker Sorabji remains *sui generis*; his vast pianistical 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.

1. *Mouvementé*. A whirling, turbulent exploration of a rapid seven-note motif. The étude starts with two parts in the middle register but soon parallel lines and chords are added, and in a characteristic Sorabjian manner the musical activity extends over the whole range of the keyboard.
2. *Vivace e leggiero*. Pianistically a devilish piece based on large leaps in both hands; musically perhaps an ironical wink at Chopin's A minor étude, Op. 25 No. 4. Occasional repetitions of a figure function as structural landmarks.
3. (untitled). Melodic phrases are entwined with accompanying triplet figures in a tranquil web of sound. Basically a piece in four voices, which sometimes thicken into chordal melodies.
4. (*Scriabinesco*) *Soave e con tenerezza nostalgica* is an arabesque and a loving meditation on Scriabin's B major étude, Op. 8 No. 4. There are some interesting polymetric experiments in the later section.
5. *Staccato e leggiero*. A reminiscence of Liszt? Both hands play triplets of large *staccato* chords in a *Wilde Jagd* that makes effective use of the *sostenuto* pedal on several occasions.
6. (untitled). The *100 Transcendental Studies* contain double-note études for each possible interval. This is the first one, an étude in seconds with rich use of 3:4 polyrhythms. A scintillating will-o'-the-wisp étude in the romantic tradition.
7. *Leggiero abbastanza*. A brief and effective piece based on arpeggiated triads. As often in the cycle, the hands change roles on occasion.
8. (untitled). The étude in thirds. A delicate piece where elegantly flowing double-note passages are played by the right hand, the left hand or both together.

9. *Staccato e leggiero*. A remarkably modern piece for its time. Both hands play *staccato* chords, first in perfect asynchrony, later on with irregular alternations between the hands. Frequently Sorabji has one hand play only on white keys and the other only on black keys, a device used much later by, for example, György Ligeti.
10. *Con brio ed impeto – Volante*. Cascades of arpeggiated triads accompany demoniacal incantations *à la* Scriabin. The furious coda has few parallels in its wild virtuosity.
11. (*Animato abbastanza*.) Triplet figures ascend and descend irregularly in a winding motion round melody fragments in both hands. The music vanishes in a *leggierissimo saltando* that prepares the ground, as it were, for the next étude.
12. *Leggiero quasi ‘saltando’*. A study in *staccato* chords, where the piano imitates the string player’s *saltando*. Occasional, accentuated phrases in longer note-values appear as brief remarks from the wind section.
13. (untitled). A remarkable study in trills and tremolos, erotic and emotionally overstrung. The demons of the late Scriabin are lurking here, as in many other places, of course; in particular, the piece evokes his étude Op. 42 No. 3.
14. *Tranquillamente soave*. An Oriental carpet of endless, aimlessly drifting melodic lines. Sorabji’s deep originality, even relative to those composers in the Western tradition he deeply admired, is clearly revealed in pieces like this: music of highly complex, ever-changing patterns that lacks any sense of drama or even inner directionality.
15. (untitled). A short, sparkling étude that explores shifts between quadruple and quintuple metrics as well between *leggiero* and *legato* articulation.

16. (untitled). The brilliantly shining étude in fourths, with rich use of the upper register of the piano and sharp, accentuated rhythms. As usual in the double-note études, passages of parallel notes are written for both hands.

17. *Molto accentato*. A brief, homophonic intermezzo with accentuated chords that suggest trumpets and other wind instruments. The slow metronome indication is, unusually, given by Sorabji himself.

18. *Liscio. Tranquillamente scorrevole*. This is the étude in fifths, which contains some exquisite, sensual writing for the piano. One of the larger double-note études, and one of the finest inspirations among the early études of the collection.

19. *Saltando e leggiero*. A repeated, small cell of four jumping *staccato* chords, played first by the right hand, forms the basis of this piece. After a while the hands change roles – *à la Godowsky* – and the piece ends triumphantly with the main motif played by both hands. Sorabji maintains a weak sense of G major tonality throughout the piece.

20. *Con fantasia*. One of Sorabji's refined, mysterious nocturnes. A single, ornamented *sotto voce* singing line meanders above accompanying figures in the left hand. Later new strands enter to form a fabric of sound of a sensual complexity that is typical of Sorabji.

21. *Con eleganza e disinvoltura*. The étude in sixths. The free, almost nonchalant character of the piece cannot hide its pianistic difficulties, which are absolutely Sorabjian.

22. *Leggiero volante e presto assai*. The piece explores an interesting new device for pianistic fireworks: *glissandi* on chords. A quick, hazardous piece that passes by leaving you wondering what really happened.

23. *Dolcemente scorrevole*. The étude is written in sections, with increasingly complicated arabesque patterns, that finally reach the (almost) unplayable. Melodic lines sometimes hover in the foreground, sometimes disappear into the vortices of the background.
24. *Con fantasia e grazia*. A very capricious and unpredictable study in sevenths. This study, together with studies 1 and 10, was the first to be performed in concert (by Yonty Solomon on Sept 30, 1979).
25. *Vivace e secco*. Structurally a simple étude, based entirely on stubborn *staccato* chords. A quite grotesque piece of music, which illustrates Sorabji's occasional taste for bizarre humour.

© Fredrik Ullén 2004

Acknowledgements

Sorabji's manuscripts, while calligraphically beautiful, are in general not readable enough to be useful for the performer. I would therefore like to express my sincere gratitude to the people who have undertaken excellent and time-consuming editorial work, without which this project would not have been possible. Studies 1-18 have been edited by Marc-André Hamelin, studies 19 and 21 by Simon Abrahams, and studies 20 and 22-25 by Alexander Abercrombie, to whom I am also particularly grateful for having made a complete edition of all the remaining studies specifically for this recording project. I am also thankful to Alistair Hinton of the Sorabji Archive and Kenneth Derus for kind support and expert advice.

Fredrik Ullén was born in 1968 in Västerås, Sweden. Ullén has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim ('an unbelievable pianistic presence', *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001; 'spectacular', *New York Times*, 2001; 'astonishing precision, stamina, and imagination', *Boston*

Globe, 2002). Ullén's large and constantly growing 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. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature. His solo 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 the Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly with the percussionist Jonny Axelsson and the cellist Judit Csatószegi, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance. As a teacher, Ullén has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Sweden, the United States, Finland, Denmark, Norway and Hungary.



KAIKHOSRU SORABJI

Kaikhosru Sorabji

Sorabji wurde 1892 in England geboren und starb dort 1988. Sein Vater war ein reicher parischer Geschäftsmann, seine Mutter eine spanisch-sizilianische Opernsängerin. Er betonte nachdrücklich, daß ihn diese Herkunft weder zu einem Engländer noch zu einem Inder mache:

Wer sagte doch einmal, daß die Engländer nach den Schweden die blödeste Rasse in Europa seien? Wie lange soll es noch dauern, bevor sie es in ihre verdamten Hohlköpfe hineinbringen, dass ein Parser kein Inder ist, es niemals war und es auch nie werden wird. Dass jene, die innerhalb von Indiens Grenzen geboren wurden, dadurch Staatsbürger dieses furchterlichen Landes sind, ist ihr Pech und nicht ihr Fehler.

Eine Sache vor allen anderen bringt mich zur Raserei, und das ist, wenn ich als englisch oder britisch bezeichnet werde, ohne einen besseren Grund, als daß ich zufällig hier geboren wurde. *Ich frage Sie*: ist ein Kätzchen, das in einer Hundehütte geboren wurde, ein Welpe?????

Als Komponist war Sorabji im wesentlichen Autodidakt. Er schrieb von 1914 bis 1982 etwa 11.000 Seiten Musik. Der Großteil dieser Musik wurde nicht veröffentlicht, und der Großteil verlangt die Mitwirkung eines Klaviers. Nicht alle Werke sind lang. Einige der *Frammenti aforistici* sind kürzer als der kürzeste Webern.

Sorabji spielte in den 1920er und 1930er Jahren verschiedene eigene Klavierwerke in London, Glasgow, Paris, Wien und Bombay. Anderen Musikern gestattete er zwischen etwa 1936 und 1976 nur selten, seine Musik öffentlich zu spielen.

Sorabji schrieb sehr viele Musikkritiken, die meisten in der Zwischenkriegszeit, aber bevor er sie schrieb, dachte er bereits mit Schrecken an die Aussicht, die Konzerte zu besuchen. Als einer der ersten Musikschriftsteller schrieb er über Phonographen und Phonographaufnahmen, und er sagte gerne, daß jeder

Fortschritt der Technologie für ihn ein weiterer Schritt war auf dem Weg, Konzerte nicht mehr besuchen zu müssen – als Interpret, Kritiker oder Hörer. (Dies war fünfzig Jahre vor Glenn Gould.) Einige seiner Kritiken sind in zwei bekannten Büchern zu finden: *Around Music* und *Mi contra fa*.

© Kenneth Derus

Kenneth Derus' (englische) Ausführungen zu Sorabjis Tranzentralen Etüden finden Sie auf Seite 4.

Transzentrale Etüden

Kaikhosru Sorabjis Sammlung *100 Transzentralen Etüden*, in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert, ist mit ihren mindestens sieben Stunden Gesamtdauer das zweitlängste Werk des Komponisten (übertroffen werden sie nur von den *Symphonischen Variationen*, die rund neun Stunden dauern). Es 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. Im weiteren Verlauf des Zyklus' finden sich Stücke, die das Konzept der herkömmliche Konzertetüde weit hinter sich lassen: umfangreiche, reich verzierte „Nocturnes“, ein imposanter Walzer, eine Habanera und eine Passacaglia mit 100 Variationen, welche die vorliegende Einspielung beschließt. Die Tendenz zu immer größeren Formen kulminiert in den letzten beiden Etüden – eine enorm erweiterte Ausarbeitung von J.S. Bachs *Chromatischer Fantasie* sowie eine fünfstimmige Fuge, beide jeweils mindestens 45 Minuten lang.

Der Titel *100 Transzendentale Etüden* verweist natürlich auf Liszts *Études d'exécution transcendante*. Sorabji mag die Anregung dazu bei einem Konzert erhalten haben, als Egon Petri die Lisztschen Etüden spielte. Andere offenkundige Einflüsse sind Skrjabin, Busoni und Godowsky, doch mit seinen Entwicklungsmodellen von immenser satztechnischer und rhythmischer Komplexität übertrifft Sorabji seine Vorgänger bei weitem. Zumindest in dieser Hinsicht könnte man Sorabjis Etüden als Vorboten der Klaviermusik eines Ligeti, Finnissy oder Ferneyhough betrachten. 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 eigenartige Weise anders als alle Musik vor oder nach ihm. Unter den Werken seiner Reifezeit nehmen die *100 Transzendentalen Etüden* eine Schlüsselstellung ein.

1. *Mouvementé*. Eine wirbelnde, turbulente Erkundung eines geschwinden siebentonigen Motivs. Die Etüde beginnt zweistimmig in der Mittellage, bald schon aber kommen parallele Stimmen und Akkorde hinzu; in einer für Sorabji typischen Weise erstreckt sich die musikalische Aktivität über den gesamten Tonumfang.
2. *Vivace e leggiero*. Spieltechnisch ein teuflisches Stück, das auf großen Sprüngen in beiden Händen basiert; musikalisch vielleicht ein ironischer Gruß an Chopins *a-moll-Etüde* op. 25 Nr. 4. Verschiedentliche Wiederholungen einer Figur fungieren als strukturelle Orientierungspunkte.
3. (ohne Bezeichnung). Melodien werden mit Begleitriolen zu einem ruhigen Klanggewebe verflochten. Im Prinzip ein vierstimmiges Stück, das sich mitunter zu akkordischer Melodik verdichtet.

4. (*Scriabinesco*). *Soave e con tenerezza nostalgica* ist eine Arabeske und eine liebevolle Meditation über Skrjabins *B-Dur-Etüde op. 8 Nr. 4*, die im Verlauf mit einigen interessanten polymetrischen Experimenten aufwartet.

5. *Staccato e leggiero*. Eine Reminiszenz an Liszt? In einer *Wilden Jagd*, die sich mehrfach wirkungsvoll des Sostenuto-Pedals bedient, spielen beide Hände weite, triolische Stakkato-Akkorde.

6. (ohne Bezeichnung). Zu den *100 Transzendentalen Etüden* gehören auch Etüden für sämtliche Intervalle in Parallelbewegung. Dies ist die erste – eine Sekunden-Etüde mit obwaltender 3:4-Polyrhythmik, ein schillerndes Irrlicht in romantischer Tradition.

7. *Leggiero abbastanza*. Ein kurzes und effektvolles Stück, das auf Dreiklangsbrechungen basiert. Wie in diesem Zyklus häufig zu beobachten, wechseln die Hände dabei verschiedentlich ihre Rollen.

8. (ohne Bezeichnung). Die Terzen-Etüde. Ein zartes Stück, in dem elegant fließende Passagen mit parallelen Stimmen entweder von einer Hand allein oder von beiden gemeinsam gespielt werden.

9. *Staccato e leggiero*. Ein für seine Entstehungszeit bemerkenswert modernes Stück. Beide Hände spielen Stakkato-Akkorde – anfangs perfekt asynchron, später mit irregulären Wechseln zwischen den Händen. Häufig spielt die eine Hand nur auf weißen und die andere nur auf schwarzen Tasten; ein Mittel, das Jahrzehnte später u.a. von György Ligeti wieder aufgegriffen werden sollte.

10. *Con brio ed impeto – Volante*. Kaskadierende Dreiklangsbrechungen begleiten dämonische Beschwörungen à la Skrjabin. Die furose Coda kennt in ihrer wilden Virtuosität wenig Vergleichbares.

11. (*Animato abbastanza.*) Triolenfiguren steigen und fallen unregelmäßig, winden sich um Melodiefragmente in beiden Händen. Die Musik verklingt in einem *leggierissimo saltando*, das der nächsten Etüde sozusagen den Boden bereitet.
12. *Leggiero quasi „saltando“*. Eine Etüde in Stakkato-Akkorden, in der das Klavier das Saltando-Spiel der Streicher imitiert. Gelegentliche akzentuierte Phrasen in längeren Notenwerten erscheinen wie kurze Einwürfe aus der Bläsergruppe.
13. (ohne Bezeichnung). Eine bemerkenswerte Triller- und Tremolo-Etüde, erotisch und emotional erhitzt. Die Dämonen des späten Skjabins lauern, wie in vielen anderen Stücken, natürlich auch hier – insbesondere wird seine Etüde op. 42 Nr. 3 heraufbeschworen.
14. *Tranquillamente soave*. Ein orientalischer Teppich aus endlosen, ziellos strömenden Melodielinien. Sorabjis große Originalität – auch im Vergleich zu den Komponisten des Westen, die er tief bewunderte – zeigt sich in Stücken wie diesem: Musik aus hochkomplexen, unablässig sich wandelnden Mustern, der jegliche Dramaturgie oder innere Gerichtetheit fehlt.
15. (ohne Bezeichnung). Eine kurze, funkelnnde Etüde, die die Wechsel zwischen 4er- und 5er-Metrik sowie zwischen *leggiero* und *legato*-Artikulation erkundet.
16. (ohne Bezeichnung). Die brillant leuchtende Quarten-Etüde mit reichem Gebrauch des hohen Klavierregisters und scharf akzentuierten Rhythmen. Wie in den Parallelbewegungsetüden üblich, sind die parallel verlaufenden Abschnitte für beide Hände geschrieben.

17. *Molto accentato*. Ein kurzes, homophones Intermezzo mit akzentuierten Akkorden, die an Trompeten und andere Blasinstrumente denken lassen. Die langsame Metronomangabe stammt unüblicherweise von Sorabji selber.
18. *Liscio. Tranquillamente scorrevole*. Dies ist die Quinten-Etüde, und sie enthält Passagen exquisiten, sinnlichen Klaviersatzes. Eine der umfangreicheren Etüden in Doppelganzen und eine der schönsten Eingebungen unter den frühen Stücken der Sammlung.
19. *Saltando e leggiero*. Ein wiederholtes Motiv aus vier springenden Stakkato-Akkorden, das zuerst in der rechten Hand erklingt, bildet die Basis dieses Stücks. Nach einer Weile wechseln die Hände – *à la Godowsky* – ihre Rolle, und das Stück endet triumphal mit dem Hauptmotiv in beiden Händen. In der gesamten Etüde waltet eine Ahnung von G-Dur.
20. *Con fantasia*. Eine von Sorabjis subtilen, mysteriösen Nocturnes. Eine einzelne, verzierte *sotto voce*-Gesangslinie mäandert über Begleitfiguren der linken Hand. Später tauchen neue Stränge auf, um ein Klanggewebe von einer für Sorabji typischen sinnlichen Komplexität zu bilden.
21. *Con eleganza e disinvoltura*. Die Sexten-Etüde. Der freie, fast unbekümmerte Charakter dieses Stücks kann die spieltechnischen, vollkommen „sorabjianischen“ Schwierigkeiten nicht verhehlen.
22. *Leggiero volante e presto assai*. Hier erforscht Sorabji ein interessantes neues Mittel pianistischen Feuerwerks: Akkord-Glissandi. Ein schnelles, gewagtes Stück, das rasch vorbereilt und uns mit der Frage zurücklässt, was da eigentlich stattgefunden hat.

23. *Dolcemente scorrevolo*. Diese Etüde besteht aus mehreren Teilen, deren zusehends komplexere Arabesken schließlich (beinahe) unspielbar geraten. Melodien tauchen mal im Vordergrund auf, mal verschwinden sie in den Strudeln des Hintergrunds.

24. *Con fantasia e grazia*. Eine überaus kapriziöse und unberechenbare Septimen-Etüde. Mit den *Etüden Nr. 1* und *10* gehört sie zu den ersten, die im Konzertsaal erklangen (gespielt von Yonty Solomon, 30. September 1979).

25. *Vivace e secco*. In struktureller Hinsicht eine einfache Etüde, die zur Gänze aus hartnäckigen Stakkato-Akkorden besteht. Das recht groteske Stück zeigt Sorabjis gelegentliches Faible für bizarren Humor.

© Fredrik Ullén 2004

Danksagung

Sorabjis Manuskripte sind, bei all ihrer kalligraphischen Schönheit, in der Regel nicht so leicht lesbar, daß sie direkt für die Aufführung verwendet werden könnten. Ich möchte daher jenen Menschen meinen aufrichtigen Dank aussprechen, die exzellente und zeitraubende Arbeit auf die Edition der *Etüden* verwandt haben; ohne sie wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Die *Etüden Nr. 1-18* wurden von Marc-André Hamelin ediert, *Nr. 19* und *21* von Simon Abrahams und *Nr. 20* und *22-25* von Alexander Abercrombie, dem ich darüber hinaus besonders dankbar bin dafür, daß er eigens für dieses Aufnahmeprojekt eine Gesamtausgabe aller übrigen *Etüden* vorgelegt hat. Außerdem danke ich Alistair Hinton vom Sorabji-Archiv und Kenneth Derus für freundliche Unterstützung und kompetenten Rat.

Fredrik Ullén wurde 1968 in Västerås (Schweden) geboren. Er ist bei zahlreichen internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit außerordentlichem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („unglaubliche pianistische Präsenz“, *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001; „spektakulär“, *New York Times*, 2001; „erstaunliche Präzision, Vitalität und Phantasie“, *Boston Globe*, 2002). Zu Ulléns großem und stetig wachsendem Repertoire zählen viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, darunter sämtliche Klavieretüden von Ligeti, Regers *Spezialstudien* und Kompositionen von Sorabji. Ein besonderes Anliegen ist Ullén die kreative Programmgestaltung, wobei er gern neue mit traditionellen Werken paart. Seine Solo-CDs für BIS Records sind von der internationalen Fachkritik allesamt mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl wichtiger Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. Diapason d’or, CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén konzertiert regelmäßig mit dem Perkussionisten Jonny Axelsson und der Cellistin Judit Csatószegi, außerdem schätzt er die Zusammenarbeit mit anderen Künsten, wie etwa dem Tanz. Als Lehrer hat Ullén Seminare und Meisterklassen an mehreren Musikakademien und -hochschulen in Schweden, den USA, Finnland, Dänemark, Norwegen und Ungarn abgehalten.

Kaikhosru Sorabji

Né en Angleterre en 1892, Sorabji y mourut en 1988. Son père était un riche homme d'affaires parsi et sa mère était une chanteuse d'opéra espagnole-sicilienne. Il souligna rapidement que ces origines ne firent ni un Anglais ni un Indien de lui:

Qui a dit que les Anglais étaient la race la plus stupide en Europe après les Suédois? Combien de temps faudra-t-il pour qu'ils se mettent dans leur sacrée tête de pioche qu'un Parsi n'est pas un Indien, qu'il ne l'a jamais été et qu'il ne pourra jamais l'être. Que ceux qui sont nés dans les confins de l'Inde sont citoyens de cette place brutale est leur malchance et non leur faute.

Une chose par-dessus toutes les autres m'enrage et c'est d'être appelé Anglais ou Britannique pour la seule raison que j'y suis né. Est-ce qu'un chaton né dans un chenil est un chiot, *je vous le demande?????*

Comme compositeur, Sorabji était essentiellement autodidacte. Il écrivit environ 11,000 pages de musique, commençant en 1914 et finissant en 1982. La majeure partie de la musique est inédite et elle concerne le piano. Tout n'est pas long. Certains de ses *Frammenti aforistici* sont plus courts que le Webern le plus court.

Sorabji joua plusieurs de ses œuvres pour piano à Londres, Glasgow, Paris, Vienne et Bombay dans les années 1920 et 30. Les autres musiciens reçurent rarement la permission de jouer sa musique en public, entre environ 1936 et 1976.

Sorabji écrivit beaucoup de critique musicale – surtout entre les deux guerres – mais avant d'écrire quoi que ce soit, il redoutait toujours la perspective d'aller au concert. Il fut l'un des premiers journalistes à faire la critique de disques et d'enregistrements phonographiques et il aimait à dire que chaque avancement dans la technologie l'éloignait d'un pas de la salle de concert –

comme exécutant, critique ou auditeur. (Ceci se passait 50 ans avant Glenn Gould.) Certaines des critiques aboutirent en deux livres bien connus: *Around Music* et *Mi contra fa*.

© Kenneth Derus

L'essai (en anglais) de Kenneth Derus sur les Etudes transcendantes de Sorabji se trouve sur la page 4.

Études transcendantes

La série de 100 Études transcendantes que Kaikhosru Sorabji composa entre 1940 et 1944 est sa seconde plus longue œuvre avec une durée totale d'au moins sept heures (son œuvre la plus longue est les *Variations symphoniques* – près de neuf heures de musique). C'est aussi de loin la plus grande collection d'études de concert du répertoire connu.

La plupart des pièces, en particulier au début du cycle, sont typiques des études de concert dans ce sens qu'essentiellement une seule idée technique ou structurale est explorée. Plus loin dans le cycle, Sorabji insère des pièces d'un format beaucoup plus volumineux que celui d'une étude traditionnelle : des « nocturnes » étendus, fortement ornés ; une immense valse ; une habanera ; et une passacaille avec 100 variations qui termine le récital actuel. La tendance vers des formes de plus en plus amples aboutit aux deux dernières études, une élaboration immensément étendue de la *Fantaisie chromatique* de J.S. Bach et une quintuple fugue d'une durée respective d'au moins 45 minutes.

Le titre de 100 Études transcendantes fait naturellement allusion à la célèbre collection semblable de Liszt et Sorabji pourrait avoir été stimulé à écrire ses études suite à un concert d'Egon Petri qui jouait les études de Liszt. D'autres

influences évidentes proviennent de Scriabine, Busoni et Godowsky mais, dans son emploi du développement de modèles d'une complexité texturelle et rythmique immense, Sorabji dépasse de loin tous ses prédecesseurs. Sur ce point au moins, il est tentant de voir dans les études de Sorabji des présages de la musique pour piano de Ligeti, Finnissy 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 tranchant et étrangement différent de toute musique avant ou après lui. Les *100 Études transcendantes* occupent une position clé dans ses œuvres de maturité.

1. *Mouvementé*. Une exploration tourbillonnante et turbulente d'un motif rapide de sept notes. L'étude commence à deux voix dans le registre central mais des notes en mouvement parallèle et des accords sont vite ajoutés et l'activité musicale s'étend sur toute l'étendue du clavier d'une manière caractéristique pour Sorabji.
2. *Vivace e leggiero*. Pianistiquement une pièce diabolique basée sur de grands sauts aux deux mains; musicalement peut-être un clin d'œil ironique à l'*Étude en la mineur* op. 25 no 4 de Chopin. Des répétitions occasionnelles d'un motif font fonction de points de repère structurels.
3. (Sans titre). Des phrases mélodiques sont entrelacées avec des triolets accompagnateurs dans une toile de son sereine. Fondamentalement une pièce à quatre voix qui s'épaissit parfois en mélodies d'accords.
4. (*Scriabinesco*) *Soave e con tenerezza nostalgica* est une arabesque et une charmante méditation sur l'*Étude en si bémol majeur* op. 8 no 4 de Scriabine. La seconde section renferme certaines expériences polymétriques intéressantes.

5. *Staccato e leggiero*. Un rappel de Liszt? Les deux mains jouent des triolets de larges accords *staccato* dans une *Wilde Jagd* [chasse débridée] où la pédale *sostenuto* réussit plusieurs fois un effet frappant.
6. (Sans titre). Les *100 Études transcendantes* renferment des études en mouvement parallèle sur chaque intervalle possible. C'est ici la première d'elles, une étude en secondes avec ample emploi de polyrythmes 3:4. Une étude de feu follet scintillant dans la tradition romantique.
7. *Leggiero abbastanza*. Une pièce brève et frappante basée sur des accords parfaits arpégés. Comme c'est souvent le cas dans le cycle, les mains s'échangent leurs rôles à l'occasion.
8. (Sans titre). L'étude en tierces. Une pièce délicate où des passages en mouvement parallèle coulent avec élégance à la main droite, la gauche ou les deux ensemble.
9. *Staccato e leggiero*. Une pièce remarquablement moderne pour son temps. Les deux mains jouent des accords *staccato*, d'abord en parfaite asynchronie, plus tard avec des alternations irrégulières entre les mains. Sorabji laisse souvent une main jouer seulement sur les touches blanches et l'autre seulement sur les noires, une technique utilisée beaucoup plus tard par György Ligeti par exemple.
10. *Con brio ed impeto – Volante*. Des cascades d'accords parfaits arpégés accompagnent des incantations démoniaques à la Scriabine. La virtuosité déchaînée de la coda furieuse a été rarement égalée.
11. (*Animato abbastanza*). Des triolets montent et descendent irrégulièrement dans un mouvement circulaire aux deux mains autour de fragments de mélodie.

die. La musique s'éteint dans un *leggierissimo saltando* qui semble préparer la venue de l'étude suivante.

12. *Leggiero quasi « saltando »*. Une étude en accords *staccato* où le piano imite le *saltando* de l'instrument à cordes. Des phrases accentuées occasionnelles en valeurs de notes plus longues apparaissent comme de brèves remarques venant de la section des vents.

13. (Sans titre). Une étude remarquable en trilles et trémolos, érotique et émotionnellement surexcitée. Les démons de feu Scriabine se cachent ici, comme dans plusieurs autres endroits, évidemment ; la pièce rappelle en particulier son *Étude op. 42 no 3*.

14. *Tranquillamente soave*. Un tapis oriental de lignes mélodieuses interminables, errant sans but. La profonde originalité de Sorabji, même relative à ces compositeurs de la tradition occidentale qu'il admirait tant, est clairement révélée dans des pièces comme celle-ci : de la musique aux patrons très complexes, changeant continuellement, auxquels un sens de drame ou même de direction intérieure fait complètement défaut.

15. (Sans titre). Une brève étude étincelante qui explore les changements entre les métriques à quatre et cinq temps autant qu'entre les articulations *leggiero* et *legato*.

16. (Sans titre). La brillante, étincelante étude en quartes au riche emploi du registre aigu du piano et de la harpe, aux rythmes accentués. Comme d'habitude dans les études en mouvement parallèle, les passages en intervalles sont écrits pour les deux mains.

17. *Molto accentato*. Un bref intermezzo homophonique aux accords accentués suggérant des trompettes et autres instruments à vent. Chose rare, la lente indication métronomique est donnée par Sorabji même.
18. *Liscio. Tranquillamente scorrevole*. Voici l'étude des quintes qui renferme de l'écriture sensuelle exquise pour le piano. C'est l'une des études en mouvement parallèle les plus volumineuses et l'une des meilleures inspirations parmi les premières études de la série.
19. *Saltando e leggiero*. Une petite cellule répétée de quatre accords sautants *staccato*, jouée d'abord à la main droite, forme la base de cette pièce. Après un moment, les mains changent de rôle – à la Godowsky – et la pièce se termine en triomphe avec le motif principal joué par les deux mains. Sorabji garde un faible sens de tonalité en sol majeur tout au long de la pièce.
20. *Con fantasia*. L'un des nocturnes mystérieux et raffinés de Sorabji. Une ligne unique, ornée, chantante, *sotto voce*, fait des méandres sur des figures d'accompagnement à la main gauche. Plus tard, d'autre matériel entre pour former un tissu sonore d'une complexité sensuelle typique de Sorabji.
21. *Con eleganza e disinvoltura*. L'étude en sixtes. Le caractère libre, presque nonchalant de la pièce ne peut pas cacher ses difficultés pianistiques caractéristiques de Sorabji.
22. *Leggiero volante e presto assai*. La pièce explore une nouvelle technique intéressante pour des feux d'artifice pianistiques : des *glissandi* sur des accords. Une pièce rapide, hasardeuse, qui passe et nous laisse sur notre curiosité de ce qui s'est vraiment passé.

23. *Dolcemente scorrevole*. L'étude est écrite en sections avec des patrons d'arabesques de plus en plus compliqués qui aboutissent finalement à l'injouable (ou presque). Les lignes mélodiques parfois planent à l'avant-plan, parfois disparaissent dans les tourbillons de l'arrière-plan.

24. *Con fantasia e grazia*. Une étude très capricieuse et imprévisible en septièmes. En compagnie des études nos 1 et 10, cette étude fut la première à être jouée en concert (par Yonty Solomon le 30 septembre 1979).

25. *Vivace e secco*. Une étude à la structure simple, basée entièrement sur des accords *staccato* têtus. Une pièce de musique assez grotesque qui illustre le goût occasionnel de Sorabji pour l'humour bizarre.

© Fredrik Ullén 2004

Remerciements

Quoique d'une calligraphie ravissante, les manuscrits de Sorabji ne sont généralement pas assez lisibles pour rendre service à l'interprète. C'est pourquoi je voudrais remercier ceux qui ont pris le temps de faire un excellent travail d'édition, sans lequel ce projet n'aurait pas été possible. Les études 1-18 ont été éditées par Marc-André Hamelin, les études 19 et 21 par Simon Abrahams, et les études 20 et 22-25 par Alexander Abercrombie auquel je suis particulièrement reconnaissant d'avoir préparé une édition complète de toutes les autres études spécialement pour ce projet d'enregistrement. Je suis aussi reconnaissant envers Alastair Hinton des Archives Sorabji et Kenneth Derus pour leur aimable support et leur expertise éclairée.

Fredrik Ullén est né en 1968 à Västerås en Suède. Ullén s'est produit comme soliste dans la littérature contemporaine et classique/romantique à de nombreux festivals de musique internationale et il a reçu l'éloge chaleureux des critiques (« une incroyable présence pianistique », *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001; « spectaculaire », *New York Times*, 2001; « précision, endurance et imagination étonnantes », *Boston Globe*, 2002). En constant développement, le vaste répertoire d'Ullén renferme plusieurs des œuvres les plus complexes et exigeantes de la littérature pour piano dont l'intégrale des études pour piano de Ligeti, les *Spezialstudien* de Reger et la musique de Sorabji. Il s'intéresse particulièrement aux programmes créatifs reliés à la littérature nouvelle et traditionnelle. Tous l'objet de l'enthousiasme des critiques de réputation internationale, ses CDs solos pour BIS Records ont reçu un nombre impressionnant de prix prestigieux et de distinctions dont le Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). En plus de ses collaborations avec d'autres formes d'art dont la danse, Ullén joue régulièrement avec le percussioniste Jonny Axelson et la violoncelliste Judit Csatószegi. Ullén donne des séminaires et des classes de maître à plusieurs académies et collèges de musique aux Etats-Unis, en Suède, Finlande, Norvège, Hongrie et au Danemark.

Denna produktion har erhållit stöd från Statens kulturråd.



RECORDING DATA

Recorded in July 2003 and December 2005 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Bastian Schick, Christian Starke, Thore Brinkmann

Neumann KM 100 series microphones; Studer 961 mixer; Genex 8500 MOD recorder; Stax headphones;

Sequoia hard disc editing and mastering; B&W 802 Nautilus loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Kenneth Derus, Fredrik Ullén 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover background image: *Photographic Study I* by Juan Hitters

Photograph of Fredrik Ullén: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1373 © 2005 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



BIS-CD-1373