

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892–1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES (1940–44) Nos 26–43

[1]	26. <i>Dolcissimo</i>	9'56
[2]	27. <i>Staccato e leggiero a capriccio</i>	2'57
[3]	28. <i>Leggiero e volante</i>	2'15
[4]	29. <i>A capriccio</i>	2'09
[5]	30. <i>Con fantasia</i>	4'36
[6]	31. <i>Vivace assai</i>	2'14
[7]	32. <i>Legato possibile: quasi dolce</i>	3'12
[8]	33. <i>Vivace e brioso</i>	4'42
[9]	34. <i>Soave e dolce</i>	4'11
[10]	35. (untitled)	2'17
[11]	36. <i>Mano sinistra sempre sola</i>	7'16
[12]	37. <i>Riflessioni</i>	3'54
[13]	38. <i>Con fantasia</i>	4'53
[14]	39. (untitled)	3'34
[15]	40. <i>Moderato</i>	3'09
[16]	41. (untitled)	3'40
[17]	42. <i>Impetuoso e con fuoco ed energia</i>	4'15
[18]	43. (untitled)	4'39

TT: 76'18

FREDRIK ULLÉN piano

All the studies included on this disc are performed in editions prepared by Alexander Abercrombie, and available from the Sorabji Archive.

INSTRUMENTARIUM – Grand Piano: Steinway D

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 Most of the music is unpublished and most of it involves the piano.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

An essay by Kenneth Derus concerning Sorabji's Transcendental Studies can be found on page 23.

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. 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, Finnissy 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.

26. *Dolcissimo*. If the pieces on the first disc of this series all adhered to a traditional étude format, we now enter a different world. Étude No. 26 is the first longer piece in the cycle, more of a fantasia or nocturne than an étude. This is a delicate piece of night music, with allusions to Debussy (e.g. *Et la lune descend...* from the second book of *Images*). A background of repeated, falling figures in open fifths and fourths shimmers like moonlight in the high descant above long, wandering melodic lines in the middle registers. This is one of the études of which there exists a sketchy but interesting private recording in the Frank Holliday Collection, made by Sorabji himself at a relatively advanced age.

27. *Staccato e leggiero a capriccio*. A shorter étude in minor sevenths, capricious and impertinent. As usual in his double-stop études, Sorabji takes care that both hands should have occasion to practise passages of sevenths.

28. *Leggiero e volante*. The étude is based on a single ascending motif in the right hand, which later appears in mirror form in the left hand. The expansion of this basic cell into grotesque proportions towards the end of the étude is typical of Sorabji.

29. *A capriccio*. A bright, light-hearted piece using fast grace notes, first in single melodic lines, later in chords. In a short middle section trills and grace notes are combined in a highly complex polyrhythmic pattern.

30. *Con fantasia*. The étude in major sevenths. Sorabji effectively combines long soaring lines of sevenths with accompanying arabesques to create a mysterious and eerie atmosphere. The final set of études by Scriabin (Op. 65) springs automatically to mind.

31. *Vivace assai*. A hypercharged, volatile virtuoso étude exploring a single four-note motif.

32. *Legato possibile: quasi dolce*. A placid and texturally simple intermezzo. The chords in both hands often appear to drift aimlessly in long undulations, but a weak sense of D major tonality is maintained.
33. *Vivace e brioso*. A joyous, energetic octave étude. The piece builds up into a pianistic thunderstorm that borders on the parodical. But Sorabji ends with a surprise: a short, strict *fughetta* in octaves.
34. *Soave e dolce*. A beautiful, hovering piece of music. The first sections are written in two parts only, using a free, smoothly floating six-against-five polyrhythm, but the texture thickens in the final sections.
35. (untitled). A rather strange and exotic piece of music, where Sorabji develops a repeating pattern in even semiquavers in a complex counterpoint with other motifs. The ending is abrupt, almost violent.
36. *Mano sinistra sempre sola*. A grand étude for the left hand alone which in some places borders on the physically impossible. As in Étude No. 33, Sorabji uses a prelude and fugue form. The piece gives rich opportunities to practise not only all kinds of technical problems with the left hand, but also *sostenuto* pedalling.
37. *Riflessioni*. A good-tempered and not-too-serious play with a cavalcade of motifs and their inversions. The inversions first appear as echoes, but soon both motif and reflection are played simultaneously.
38. *Con fantasia*. The last of the double-stop études exploring a single interval: here, the minor ninth. The piece is very different in character from its counterpart in Scriabin's Op. 65 – Étude No. 1 – and has bombastic cadenzas towards the end.
39. (untitled). After having systematically gone through all the double stops from seconds to ninths, Sorabji must have found it fitting to close the subject with a

larger-scale étude that contains all possible types of double-stop figure, used freely in both hands. In character it is not far from the first double-stop étude, No. 6.

40. *Moderato*. Structurally a relatively simple étude, with solemn processions of triadic chords in both hands. A friendly nod at Mussorgsky's *Great Gate of Kiev*?

41. (untitled). A fluid étude with whirling semiquaver patterns in both hands. Now and then melodic fragments appear and disappear in the flowing texture.

42. *Impetuoso e con fuoco ed energia*. An impetuous, fiery and energetic étude indeed, with obvious inspiration from the late Scriabin.

43. (untitled). Sorabji demonstrates his feeling for piano sonorities in the beginning of this étude, where delicious, expanding and contracting patterns in the right hand float above the accompanying figures of the left hand. Later, the music becomes more violent and the étude ends in *fortissimo*.

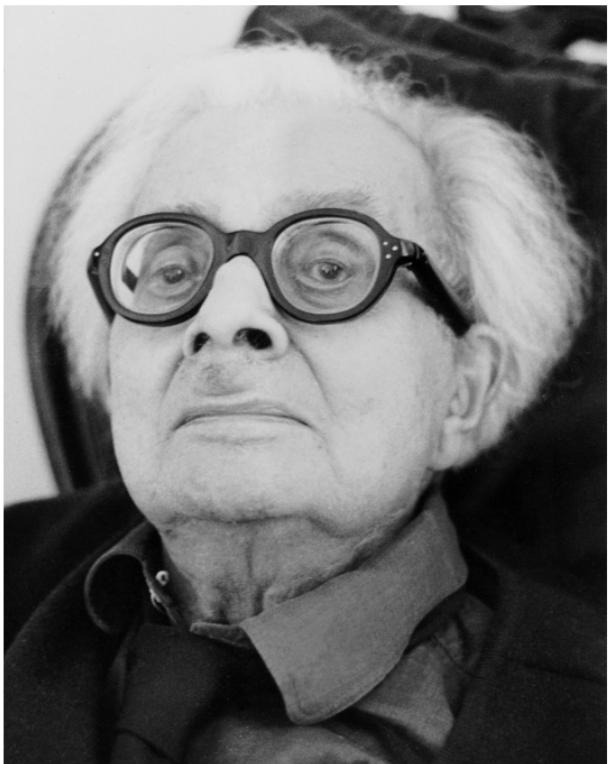
© Fredrik Ullén 2009

Acknowledgements

I would like to express my sincere gratitude to Alexander Abercrombie who has made excellent editions of all the études recorded on this CD as well as the remaining études of the set, especially for this project. All the scores are available from the Sorabji Archive. I am also indebted 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 ('spectacular', *New York Times* 2001; 'jaw-dropping virtuosity', *BBC Music Magazine* 2006; 'superhuman', *Piano News* 2006; 'astonishing precision, stamina and imagination', *The Boston Globe* 2002). 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. 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, 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 active as a neuroscientist, leading a research group at Karolinska Institutet in Stockholm that studies the effects of musical training on the human brain.

For further information, please visit www.fredrikullen.com



KAIKHOSRU SORABJI

Kaikhosru Sorabji

Sorabji wurde 1892 in England geboren und starb dort 1988. Sein Vater war ein reicher parsischer 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 verdammten 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 fürchterlichen 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 Sorabij's Transzendentalen Etüden finden Sie auf Seite 23.

Transzendentale Etüden

Kaikhosru Sorabjis Sammlung *100 Transzendentalen Etüden*, in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert, ist mit ihren mindestens sieben Stunden Gesamtdauer das zweitlängste Werk des Komponisten (übertragen wird 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. 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.

26. *Dolcissimo*. Während die Stücke der ersten CD dieser Reihe sich durchweg an eine traditionelle Etüdenform hielten, betreten wir nun eine andere Welt. Die Etüde Nr. 26 ist das erste längere Stück dieses Zyklus'. Mehr Fantasie oder Nocturne als Etüde, handelt es sich um eine zarte Nachtmusik mit Anspielungen an Debussy (u.a. *Et la lune descend ...* aus dem zweiten Heft der *Images*). Über langen, wandernden Melodien in den mittleren Registern schimmern wie Mondlicht wiederholte, fallende Figuren aus leeren Quinten und Quarten im hohen Diskant. Dies ist eine jener Etüden, von denen die Frank Holliday-Sammlung eine technisch nicht perfekte, aber interessante Privataufnahme von Sorabji aufbewahrt.

27. *Staccato e leggiero a capriccio*. Eine kurze Kleinseptim-Etüde, kapriziös und frech. Wie stets in seinen Intervall-Etüden achtet Sorabji darauf, dass beide Hände Gelegenheit haben, Septimenpassagen zu üben.

28. *Leggiero e volante*. Diese Etüde basiert auf einem aufsteigenden Motiv in der rechten Hand, das später in der linken Hand gespiegelt erscheint. Die Erweite-

rung des Ausgangsmotivs zu grotesken Ausmaßen am Ende der Etüde ist typisch für Sorabji.

29. *A capriccio*. Ein helles, unbeschwertes Stück, das schnelle Verzierungsnoten einsetzt – zuerst in einzelnen Melodielinien, später in Akkorden. In einem kurzen Mittelteil werden Triller und Verzierungsnoten zu einer hochkomplexen polyrhythmischen Textur verbunden.

30. *Con fantasia*. In dieser Großseptim-Etüde kombiniert Sorabji lange, aufsteigende Septimenketten mit Begleitarabesken, um eine mysteriöse, unheimliche Stimmung zu erzeugen. Unweigerlich denkt man an Skrjabins letzte Etüden (op. 65).

31. *Vivace assai*. Eine überbordende, launische Virtuosenetüde, die ein einziges Viertonmotiv erkundet.

32. *Legato possibile: quasi dolce*. Ein ruhiges und satztechnisch einfaches Intermezzo. Die Akkorde in beiden Händen scheinen oft ziellos umherzuschweifen, doch behauptet sich vage eine D-Dur-Tonalität.

33. *Vivace e brioso*. Eine fröhliche, energische Oktavenetüde. Das Stück entfacht ein pianistisches Gewitter, das ans Parodistische grenzt. Aber Sorabji schließt mit einer Überraschung – einer kurzen, strengen Fughetta in Oktaven.

34. *Soave e dolce*. Ein wunderschönes, schwerloses Stück Musik. Die ersten Abschnitte sind lediglich zweistimmig, und sie verwenden einen freien, sanft fließenden 6:5-Rhythmus, doch in den letzten Schlussabschnitten verdichtet sich die Textur.

35. (ohne Bezeichnung). Ein recht seltsames und exotisches Musikstück, in dem Sorabji ein Muster aus gleichmäßigen Sechzehntelnoten in einem komplexen Kontrapunkt mit anderen Motiven durchführt. Der Schluss ist abrupt, fast gewaltsam.

36. *Mano sinistra sempre sola*. Eine große Etüde für die linke Hand allein, die mitunter das physikalisch Unmögliche streift. Wie in Etüde Nr. 33 verwendet Sorabji hier das Formmodell Präludium und Fuge. Das Stück bietet reichlich Gelegenheit, nicht nur alle Arten technischer Probleme der linken Hand, sondern auch den Einsatz des Sostenuto-Pedals zu üben.

37. *Riflessioni*. Ein gutgelautes und nicht allzu ernstes Spiel mit einem großen Aufgebot an Motiven und ihren Umkehrungen. Zuerst erscheinen die Umkehrungen als Echos, doch bald schon werden Motiv und Reflexion simultan gespielt.

38. *Con fantasia*. Die letzte Etüde, die ein einziges Intervall erkundet: die große None. Das Stück unterscheidet sich erheblich von seinem Gegenstück in Skrjabin's op. 65 (Etüde Nr. 1), das mit bombastischen Kadzenen schließt.

39. (ohne Bezeichnung). Nachdem er von der Sekunde bis zur None systematisch alle Intervalle durchschritten hatte, fand Sorabji es offenbar angemessen, das Thema mit einer größeren Etüde zu beenden, die alle Arten von Intervallfiguren enthält und sie in beiden Händen frei verwendet. Im Charakter ähnelt sie der ersten Intervall-Etüde (Nr. 6).

40. *Moderato*. Eine in struktureller Hinsicht recht einfache Etüde mit feierlichen Dreiklangsprozessionen in beiden Händen. Ein freundlicher Gruß an Mussorgskys *Großes Tor von Kiew*?

41. (ohne Bezeichnung). Eine flüssige Etüde mit wirbelnden Sechzehntelfiguren in beiden Händen. Ab und zu erscheinen und verschwinden Melodiefragmente in der fließenden Textur.

42. *Impetuoso e con fuoco ed energia*. In der Tat: Eine ungestüme, feurige, energetische Etüde mit offenkundigen Beziehungen zum späten Skrjabin.

43. (ohne Bezeichnung). Zu Beginn dieser Etüde demonstriert Sorabji sein Gefühl für den Klavierklang, wenn delikate, expandierende und kontrahierende Muster der rechten Hand über den Begleitfiguren der linken Hand schweben. Im weiteren Verlauf wird die Musik gewaltsamer, bis die Etüde im *fortissimo* endet.

© Fredrik Ullén 2009

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt Alexander Abercrombie, der die hier eingespielten und die noch ausstehenden Etüden in exzellenten Ausgaben vorgelegt hat; alle Editionen sind im Sorabji-Archiv erhältlich. Außerdem möchte ich Alistair Hinton vom Sorabji-Archiv und Kenneth Derus für freundliche Unterstützung und kompetenten Rat danken.

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist bei einer Vielzahl von internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit herausragendem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („spektakulär“, *New York Times* 2001; „atemberaubende Virtuosität“, *BBC Music Magazine* 2006, „übermenschlich“, *Piano News* 2006, „erstaunliche Präzision, Vitalität und Phantasie“, *The Boston Globe* 2002). Zu Ulléns umfangreichem Repertoire gehören viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, wie etwa Ligetis sämtliche *Klavier-Etüden*, Regers *Spezialstudien* und Musik von Sorabji. 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 von bedeutenden Preisen und Auszeichnungen erhalten, u.a. den 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 interdisziplinäre Projekte, z.B. in Verbindung mit dem Tanz. Als Lehrer hat Ullén Seminare und Meisterklassen an verschiedenen Musikakademien und -hochschulen in Schweden, Italien, den USA, Finnland, Dänemark, Norwegen und Ungarn abgehalten. Im Jahr 2007 wurde Fredrik Ullén zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Außerdem ist er als Neurowissenschaftler tätig; am Stockholmer Karolinska Institut leitet er eine Forschungsgruppe, die die Auswirkung musikalischer Ausbildung auf das menschliche Gehirn untersucht.

Weitere Informationen finden Sie auf www.fredrikullen.com

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 Études transcendentalles de Sorabji se trouve sur la page 23.

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 structurelle 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, lourdement ornés ; une immense valse ; une habanera ; et une passacaille avec 100 variations. 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.

26. *Dolcissimo*. Si, dans les pièces du premier disque de cette série, tout adhérait à un format d'étude traditionnelle, nous entrons maintenant dans un monde différent. L'Étude no 26 est la première pièce assez longue du cycle, plus une fantaisie ou un nocturne qu'une étude. C'est un délicat morceau de musique de nuit avec des allusions à Debussy (par exemple *Et la lune descend...* du second livre d'*Images*). Un fond de figures descendantes répétées en quintes et quartes à vide scintillent comme un clair de lune dans l'aigu sur de longues lignes mélodiques errantes dans les voix intermédiaires. Cette étude est l'une de celles qui existent sur un enregistrement privé sommaire mais intéressant dans la collection de Frank Holliday, fait par Sorabji lui-même à un âge relativement avancé.

27. *Staccato e leggiero a capriccio*. Une étude plus courte en septièmes mineures, capricieuse et impertinente. Comme d'habitude dans ses études d'intervalles, Sorabji voit à ce que les deux mains aient l'occasion de pratiquer des passages de septièmes.

28. *Leggiero e volante*. L'étude repose sur unique motif ascendant à la main droite, motif qui apparaît plus tard en forme renversée (forme miroir) à la main gauche. L'expansion de cette cellule de base en proportions grotesques vers la fin de l'étude est typique de Sorabji.

29. *A capriccio*. Une pièce claire et légère qui utilise des notes rapides d'ornementation, d'abord dans des lignes mélodiques simples, puis dans des accords. Dans une brève section médiane, les trilles et ornements s'allient en un patron polyrythmique très compliqué.

30. *Con fantasia*. L'étude en septièmes majeurs. Sorabji conjugue avec effet de longs envols de septièmes à un accompagnement d'arabesques pour créer une at-

mosphère mystérieuse et inquiétante. La série finale d'études de Scriabine (op. 65) saute automatiquement à l'esprit.

31. *Vivace assai*. Une étude virtuose explosive surchargée qui explore un unique motif de quatre notes.

32. *Legato possibile : quasi dolce*. Un intermezzo calme à la texture simple. Les accords aux deux mains semblent souvent aller à la dérive dans de longues ondulations mais un faible sens de tonalité de ré majeur est maintenu.

33. *Vivace e brioso*. Une étude d'octaves joyeuse et énergique. La pièce bâtit un orage électrique pianistique qui frise la parodie. Mais Sorabji termine avec une surprise : une brève *fughetta* stricte en octaves.

34. *Soave e dolce*. Une ravissante pièce de musique hésitante. Les premières sections sont écrites à deux voix seulement, utilisant un polyrythme libre doucement flottant de six contre 5 mais le tissu s'épaissit dans les sections finales.

35. (Sans titre). Une pièce de musique assez étrange et exotique où Sorabji développe un motif répété en doubles croches égales dans un contrepoint complexe renfermant d'autres motifs. La fin est abrupte, presque violente.

36. *Mano sinistra sempre sola*. Une grande étude pour la main gauche seule où certains passages frisent le physiquement impossible. Comme dans l'Étude 33, Sorabji utilise une forme de prélude et fugue. La pièce fournit de nombreuses occasions de s'exercer non seulement à toutes sortes de problèmes techniques à la main gauche, mais aussi à l'emploi de la pédale *sostenuto*.

37. *Riflessioni*. Un jeu gentil et pas trop sérieux avec une cavalcade de motifs et de leurs inversions. Celles-ci apparaissent d'abord en écho mais motif et miroir sont vite joués simultanément.

38. *Con fantasia*. La dernière des études exploitant un seul intervalle : ici, la neuvième mineure. Le caractère de la pièce diffère beaucoup de sa contrepartie dans l'opus 65 de Scriabine – Étude no 1 – avec des cadences ampoulées vers la fin.

39. (Sans titre). Après avoir exploré systématiquement tous les intervalles des secondes aux neuvièmes, Sorabji doit avoir trouvé à propos de clore le sujet avec une étude plus considérable qui renferme tous les types possibles de figures inter-vallaires données librement aux deux mains. Le caractère s'approche assez de celui de la première étude d'intervalle, l'Étude no 6.

40. *Moderato*. Une étude à la structure relativement simple aux processions solennelles d'accords de trois sons aux deux mains. Un petit salut amical en direction de la *Grande porte de Kiev* de Moussorgsky peut-être?

41. (Sans titre). Une étude coulante aux motifs tourbillonnants de doubles croches aux deux mains. De temps à autre, des fragments mélodiques apparaissent et disparaissent dans le flot de la texture.

42. *Impetuoso e con fuoco ed energia*. Une étude vraiment impétueuse, ardente et énergique, inspirée nettement par le Scriabine tardif.

43. (Sans titre). Sorabji démontre son sens des sonorités du piano au début de cette étude où d'exquis motifs qui s'étendent et se contractent à la main droite flottent au-dessus des figures d'accompagnement à la main gauche. Plus tard, la musique devient plus violente et l'étude se termine en *fortissimo*.

© Fredrik Ullén 2009

Remerciements

J'aimerais exprimer ma sincère reconnaissance à Alexander Abercrombie qui a édité avec excellence toutes les études enregistrées sur ce CD ainsi que les autres études de la série, directement pour ce projet. Toutes les partitions sont disponibles aux Archives de Sorabji. Je remercie aussi Alistair Hinton des archives de Sorabji et Kenneth Derus pour leur aimable soutien et leurs conseils d'experts.

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit comme soliste en littérature contemporaine et classique/romantique à de nombreux festivals internationaux de musique, recevant des éloges extraordinaires des critiques (« spectaculaire », *New York Times* 2001 ; « virtuosité à en rester bouche bée », *BBC Music Magazine* 2006 ; « surhumain », *Piano News* 2006 ; « précision, endurance et imagination étonnantes », *The Boston Globe* 2002). Le répertoire étendu d'Ullén comprend quelques-unes des œuvres les plus complexes et les plus exigeantes du répertoire de piano comme l'intégrale des *Études* de Ligeti, les *Études spéciales* de Reger ainsi que des œuvres de Sorabji. Il manifeste un intérêt particulier pour les programmes créatifs avec le couplage d'œuvres nouvelles et traditionnelles. Tous ses enregistrements de piano seul chez BIS remportent les plus grands éloges de la critique internationale et de nombreuses récompenses et distinctions comme le Diapason d'or, CHOC du *Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén se produit régulièrement avec le percussionniste Jonny Axelsson et la violoncelliste Judit Csatószegi. Il apprécie également les collaborations avec d'autres formes d'expression artistique comme la danse. Il donne des séminaires et des classes de maître dans plusieurs académies musicales ainsi que des collèges en Suède, en Italie, aux Etats-Unis, en Finlande, au Danemark, en Norvège et en Hongrie. En 2007, Fredrik Ullén est élu membre de l'Académie royale suédoise de musique. Il travaille aussi comme neuroscientiste, menant, à l'Institut Karolinska à Stockholm, un groupe de chercheurs qui étudient les effets de l'entraînement musical sur le cerveau humain.

Pour de plus amples informations, veuillez consulter www.fredrikullen.com

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.

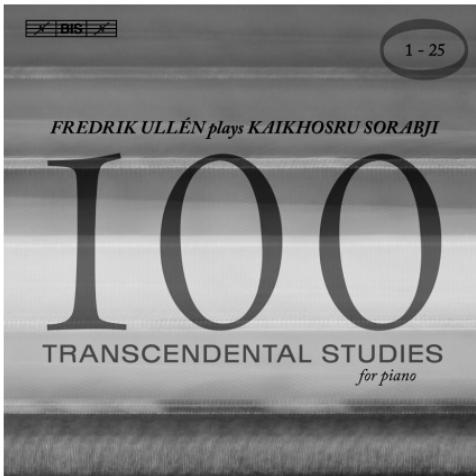
5. Superposed parts exist at the same time and place without being identical. We can have a place without a space, even when the converse isn't true.

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.

ALSO AVAILABLE



FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI
100 TRANSCENDENTAL STUDIES – Nos 1–25

BIS-CD-1373

10/10 *Klassik-Heute.de*; 10/10 *Classics Today.com*

‘Ullén... expounds Sorabji’s studies with utter textural clarity and jaw-dropping virtuosity... Heartily recommended.’ *BBC Music Magazine*

„Eine bahnbrechende Pionierleistung ... eine der interessantesten Neuerschließungen im Klaviersektor.“ *Piano News*

‘Ullén’s achievement is nothing short of breathtaking.’ *International Record Review*

For information about other recordings by Fredrik Ullén, please visit www.bis.se

DDD

RECORDING DATA

Recorded in December 2005 [Nos 26–32, 34, 37, 40] and July 2006 [Nos 33, 35–36, 38–39, 41–43]
at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano technician: Carl Wahren

Recording producers and sound engineers: Thore Brinkmann [Nos 26–32, 34, 37, 40], Rita Hermeyer [Nos 33, 35–36, 38–39, 41–43]

Digital editing: Rita Hermeyer, Michaela Wiesbeck

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Kenneth Derus, Fredrik Ullén 2004/2009

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 Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

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-1533 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga



BIS-CD-1533