

Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988)

Marc-André Roberge

Kaikhosru Shapurji Sorabji, l'une des plus remarquables et des plus énigmatiques figures de la musique du XX^e siècle, n'est plus¹. Sorabji, qui est né le 14 août 1892 à Chingford (Essex, Angleterre), est mort le 15 octobre 1988 à l'âge de 96 ans dans les Purbecks². Son nom est à peu près inconnu non seulement de la grande majorité des mélomanes mais aussi — et ce malgré l'intérêt croissant qui se manifeste depuis une douzaine d'années pour son œuvre — des professionnels de la musique³. Compte tenu du fait qu'il s'est toujours tenu hors des sentiers battus, la chose n'a rien de surprenant ; pourtant, les gens qui ont eu l'occasion de découvrir ses œuvres savent à quel point cette méconnaissance est regrettable.

On sait peu de choses sur la vie de Sorabji : celui-ci a toujours préféré garder le secret sur ce sujet. L'auteur d'une éventuelle biographie se retrouvera devant une tâche très difficile. Fils d'un père parsi et d'une mère d'origine hispano-sicilienne⁴, il s'est surtout fait connaître comme critique musical par ses articles publiés pour la plupart entre 1924 et 1949 dans des revues anglaises comme *The New Age* et *The New English Weekly*. Il était réputé pour ses opinions extrêmement arrêtées, dans un sens comme dans l'autre, sur une grande variété de sujets. Il s'est fait entre autres l'apôtre de compositeurs comme Liszt, Alkan, Busoni et Godowsky à une époque où leurs œuvres étaient encore loin de faire l'unanimité (ce qui n'est d'ailleurs pas encore fait). Le passage qui suit, tiré de sa nécrologie de Busoni, est frappant à cet égard :

Merely to see Busoni come on a platform, but, above all, to stand in his presence and speak with him, was to feel oneself in the presence of an artistic and intellectual Titan like those divine men of the Renaissance, Da Vinci or Buonarroti — men so great that they cease any more to be human beings, and to whom the application of conventional human standards is like trying to measure the lightnings by an electric light meter⁵.

À l'opposé, il pouvait être sans pitié pour des gens comme Bartók, Stravinski, Webern ou Hindemith. Dans une recension d'un enregistrement des *Noces*, il écrivait :

... like the later works of most of its composer's « advanced » contemporaries, [it] shows him fet-

tered fast and immovable to his own monomanias of melodic and rhythmic *ostinati*. How this sort of thing ever came to have the fantastic claim made for it, ... can only be explained on the hypothesis that ... musicians, like orthodox economists, are, on their own pet subject, vegetable cretins⁶.

Sorabji n'a eu aucun professeur connu et n'a étudié dans aucune des écoles célèbres ; il était principalement autodidacte et s'est nourri des œuvres des compositeurs qu'il admirait. On retrouve d'ailleurs leur influence dans plusieurs de ses œuvres. Sa carrière comme compositeur couvre les années 1915-68 et 1973-82⁷. Son œuvre se compose de quelque onze mille pages, dont la grande majorité est encore inédite ; sauf pour quelques œuvres publiées dans les années 20, Sorabji n'a d'ailleurs jamais cherché à diffuser sa musique⁸. Compte tenu de l'intérêt récent pour son œuvre, les exemplaires des tirages originaux qui ont pendant longtemps dormi sur les tablettes de l'Oxford University Press sont pour ainsi dire épuisés ; cependant, on peut maintenant avoir accès à l'ensemble de sa production sous la forme de photocopies réalisées sur demande par le Sorabji Music Archive⁹.

Sorabji a écrit une centaine d'œuvres dont les proportions sont aussi extrêmes, dans un sens comme dans l'autre, que ses opinions sur la musique et les interprètes. La plupart d'entre elles sont écrites pour le piano : toccates, sonates, symphonies, pièces descriptives, transcriptions et paraphrases, études. Les œuvres pour orchestre ou pour formation de chambre, pour leur part, font généralement une très large place au piano. Sorabji écrit rarement en fonction des standards de difficulté et de longueur du répertoire traditionnel. Son écriture s'étale souvent sur des systèmes de trois à sept portées et les difficultés d'exécution sont telles que les œuvres généralement considérées comme les plus redoutables du répertoire de concert, par exemple *Gaspard de la nuit* de Ravel ou la *Concord Sonata* de Ives, sont simples en comparaison de ses œuvres majeures.

Le pianiste américain Michael Habermann, dans sa thèse de doctorat sur Sorabji, a divisé les œuvres pour piano de Sorabji en cinq grandes catégories stylistiques¹⁰. Une bonne quinzaine d'œuvres de grandes dimensions se composent de plusieurs mouvements et on y retrouve évidemment (heureusement, pourrait-



Figure 1 : Kaikhosru Shapurji Sorabji en 1977.

on dire) plusieurs styles. Il peut être utile de reprendre ici la classification de Habermann de manière à indiquer à quels types appartiennent certaines œuvres qu'il serait intéressant de mentionner en exemple. On remarquera non seulement à quel point Sorabji affectionne les titres latins mais aussi le nombre de pages des œuvres¹¹.

(1) On retrouve tout d'abord des sections strictement contrapuntiques : c'est le cas des fugues (pouvant utiliser jusqu'à six sujets) que l'on retrouve par exemple dans les *Variazioni e fuga triplice sopra « Dies iræ » per pianoforte* (1923-26, 201 pp.) et l'*Opus clavicembalisticum* (1929-30, 253 pp.).

(2) La variation occupe une place de choix chez Sorabji, tant sous l'apparence du thème et variations que de la passacaille : on peut mentionner à cet égard la *Sequentia cyclica super « Dies iræ » ex Missa pro defunctis* (1948-49, 335 pp.), qui se compose de 26 variations suivies d'une quintuple fugue à six voix, et la 75^e des 100 *Études transcendantes* (1940-44,

456 pp.) qui est une passacaille comprenant 100 variations.

(3) D'autres sections sont écrites en rythme moteur, ou, si l'on préfère, dans un style de mouvement perpétuel qui se renouvelle sans cesse ; c'est le cas de la section initiale du *Prelude, Interlude and Fugue* (1922, 17 pp.) et du « Preludio » de la troisième et dernière section, intitulée « Archimagus », de la *Sonata V (Opus archimagicum)* (1934-35, 336 pp.).

(4) Une catégorie stylistique très importante est celle des fantaisies libres, des paraphrases et des œuvres relativement courtes ; les œuvres de ce type sont celles grâce auxquelles la réputation de Sorabji comme compositeur d'importance est la plus susceptible de se faire. On retrouve par exemple la *Fantaisie espagnole* (1919, 23 pp.), les *Pastiches* de la *Valse minute* de Chopin, de la « Habanera » de *Carmen* de Bizet et du « Chant du marchand hindou » de *Sadko* de Rimski-Korsakov (1922, 17 pp.)¹² de même que les transcriptions de concert de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel

(1945, 26 pp.) et de la scène finale de *Salome* de Strauss (1947, 25 pp.). On notera aussi que Sorabji a écrit quelques œuvres très courtes qui se rapprochent de celles de Webern par leur brièveté, comme les [20] *Frammenti aforistici* (1964, 9 pp.) et la *Variatione maliziosa e perversa sopra la morte d'Åse da Grieg* (1974, 2 pp.).

(5) La dernière grande catégorie stylistique est celle des nocturnes, qui sont des œuvres caractérisées par des harmonies voluptueuses, un niveau dynamique très réduit, des phrases sinueuses et asymétriques, entourées de figurations décoratives très complexes. Si Sorabji a souvent utilisé ce style extrêmement sensuel pour des sections isolées de ses œuvres, il n'a pas hésité à y recourir pour des pièces complètes ; on peut dire sans crainte d'exagérer que peu d'œuvres atteignent un tel niveau de beauté sonore et de raffinement. C'est par exemple le cas du *Jardin parfumé* (1923, 16 pp.), de *Jāmi* (1928, 28 pp.) et de *Gulistān* (1940, 28 pp.). Cette dernière œuvre tient d'ailleurs du plus pur génie.

Il peut être bon en terminant de mentionner quelques titres d'œuvres pour des instruments autres que le piano solo, de façon à donner une meilleure idée de la production de Sorabji : *Trois Fêtes galantes de Verlaine* pour voix et piano (1919?, 11 pp.), *Cinque sonetti di Michelangelo Buonarroti* pour baryton et petit orchestre (1923, 40 pp.), *Symphonie pour orgue n° 1* (1923-24, 81 pp.), *Quintette n° 2* pour piano et quatuor à cordes (1932-33, 432 pp.), *Messa alta sinfonica* pour huit solistes, deux chœurs et orchestre (1955-61, 1001 pp.), *Il tessuto d'arabeschi* pour flûte et quatuor à cordes (1979, 32 pp.).

Entre 1920 et 1936, Sorabji a lui-même donné la première — et dans certains cas l'unique — exécution de huit de ses œuvres, y compris de la plus célèbre de toutes, l'*Opus clavicembalisticum*, qui dure plus de quatre heures. Quelques très rares exécutions par des personnes autres que le compositeur ont eu lieu pendant cette période ; il s'était d'ailleurs réservé tous les droits sur ses œuvres publiées, y compris les droits d'exécution¹³. Étant donné les difficultés que posent les partitions, peu de gens ont pris le risque de s'y attaquer et de demander la permission de les jouer. Le compositeur s'est éventuellement laissé convaincre par des proches que certains artistes étaient en mesure de rendre justice à ses œuvres et c'est le 7 décembre 1976 que le pianiste Yonty Solomon (né en 1938) a donné le premier récital « officiel » consacré à des œuvres de Sorabji¹⁴. Depuis cette date, un nombre croissant d'interprètes n'ont pu résister à la fascination qu'exercent l'écriture et la musique du compositeur, mais il est évident que le nombre d'exécutions reste et a des chances de rester infime.



Figure 2 : Kaikhosru Shapurji Sorabji en 1988. Photographie par Clive Spencer-Bentley, reproduite avec la permission de l'auteur.

On doit aussi se réjouir que certaines compagnies permettent à ces artistes déterminés de faire connaître la musique de Sorabji par le biais du disque. Après Geoffrey Douglas Madge (né en 1941), dont l'exécution en public de l'*Opus clavicembalisticum*, donnée à Utrecht le 11 juin 1982, existe sous la forme d'un coffret de quatre disques (Royal Conservatory Series RCS 4-800), et Michael Habermann (né en 1950), qui a jusqu'à présent permis de découvrir neuf œuvres complètes réparties sur trois disques¹⁵, Kevin Bowyer (né en 1961) et John Ogdon (1937-89) viennent d'enregistrer deux œuvres majeures. Dans le cas de Bowyer, il s'agit du premier enregistrement de la *Symphonie pour orgue n° 1*, qui dure tout près de deux heures, paru sous étiquette Continuum CCD 1001/2 ; Ogdon, pour sa part, a réalisé sous étiquette Altarus AIR-CD 9075 (4) la première gravure en studio de l'*Opus clavicembalisticum*¹⁶. Il est cependant encore trop tôt pour parler des projets d'enregistrements qui sont susceptibles de voir le jour au cours des deux ou trois prochaines années.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system (measures 10-11) begins with a *rubato* marking and features a large, sweeping melodic line in the right hand, with a *ff dim.* dynamic. The second system (measures 11-12) continues with *mp* dynamics and includes triplet markings. The third system (measures 12-13) starts with a *cresc.* marking, followed by a *ralentissez un peu* instruction, and then *Avec chaleur* and *au temps* markings, with a *f* dynamic. The fourth system (measures 13-14) features a *pp* dynamic and includes a *dim..* marking. The score concludes with the signature 'K. S. 4.' at the bottom center.

Figure 3 : Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Fantaisie espagnole*, p. 8. Reproduit avec l'autorisation du Sorabji Music Archive.

Parmi les événements les plus marquants depuis 1988, pour se limiter au passé le plus récent, on peut mentionner trois exécutions de l'*Opus clavicembalisticum*, deux par Ogdon (Londres, 14 juillet 1988, 2 novembre 1988) et une par Madge (Paris, 9 octobre 1988)¹⁷, de même qu'une exécution par Bowyer de la *Symphonie pour orgue n° 1* à Århus, au Danemark. Plus près de nous, Marc-André Hamelin (né en 1961), comme je le souhaitais dans mon article sur le dernier enregistrement de Habermann¹⁸, s'est joint aux autres interprètes de Sorabji en donnant la première canadienne de la *Sonate n° 1* (1919, 42 pp.) à la McMaster University (Hamilton, Ont.) le 19 mars 1989¹⁹.

•

On peut se demander quelle est l'apport de Sorabji à la musique de notre siècle et son importance. Il est difficile de répondre à cette question étant donné que son œuvre, à quelques rares exceptions près, n'a pas encore été étudiée d'une façon approfondie. Un premier pas dans cette direction aura été fait lorsque paraîtra dans un avenir qu'on espère prochain un ouvrage collectif édité par Paul Rapoport, professeur à la McMaster University, qui s'intéresse activement à Sorabji depuis au moins une douzaine d'années²⁰. Pour le moment, toute appréciation est avant tout le résultat de l'expérience personnelle de l'auditeur ou du lecteur des partitions.

Les partitions de Sorabji, tout d'abord, procurent à qui les examine un plaisir visuel incomparable ; les exemples reproduits dans ces pages sont très éloquentes à cet égard. Le premier exemple (figure 3), tiré de la magnifique *Fantaisie espagnole*, montre les figurations à la fois complexes et délicates qui remplissent l'espace entre les notes ayant une importance mélodique (l'indication de tempo, qui apparaît à la p. 5, se lit : « Très Modéré. Dans un rythme indolent »). Le deuxième exemple (figure 4), qui reproduit une bonne moitié du 80^e et avant-dernier énoncé du thème de la passacaille de l'*Opus clavicembalisticum*, illustre la nécessité du recours à l'écriture sur quatre portées, l'impressionnant style d'accords de même que l'utilisation de rythmes irrationnels (le thème est présenté en accords dans les deux portées supérieures)²¹. Il est évident que l'aspect visuel en lui-même ne donne pas de valeur à une œuvre, mais il ne faut pas nier qu'une partie de piano répartie sur trois, quatre ou cinq portées et qui regorge de notes a toujours su exercer une fascination sur les musiciens (du moins les pianistes). On n'a qu'à penser à l'effet que peuvent produire certaines partitions d'Alkan, de Godowsky, de Reger ou de Grainger, que l'on peut facilement reconnaître par leur aspect caractéristique.

Sorabji a aussi poussé l'écriture pour piano à un niveau absolument incomparable. On n'a qu'à jeter un coup d'œil aux nombreux thèmes et variations et aux

passacailles, qui se composent souvent de 49, de 64, de 81 ou de 100 sections (soit 7, 8, 9 et 10 au carré), pour se rendre compte de la richesse d'invention pianistique qui caractérise son œuvre. Il est vrai que sa musique est infiniment plus difficile à jouer que celle de Godowsky — réputée (à tort) injouable — parce qu'elle ne « tombe » pas aussi bien sous la main ; chez Sorabji, les considérations purement musicales ont préséance sur l'aspect pianistique. Il reste que Sorabji est allé bien au-delà de ce qu'on croyait possible de jouer avec deux mains. (Il n'est pas rare que des musiciens, en voyant une partition de Sorabji notée sur quatre portées, demandent instinctivement s'il s'agit d'une œuvre pour deux pianos.) On n'a qu'à examiner les partitions des fugues contenues dans les œuvres de grandes dimensions comme l'*Opus clavicembalisticum* pour voir le nombre de parties individuelles qui peuvent leur être confiées.

Si plusieurs compositions de Sorabji peuvent être difficiles d'accès à cause des nombreux passages en contrepoint libre et dissonant qui s'étend comme un torrent de lave pendant des pages et des pages, d'autres, comme les nocturnes, sont caractérisées par un exotisme hypnotique, langoureux, ultra-raffiné et voluptueux qui reste insurpassé dans l'histoire de la musique et par une beauté à couper le souffle, laquelle possède tout ce qu'il faut pour faire passer la rampe au compositeur et ainsi préparer le chemin pour une meilleure compréhension des œuvres plus arides. Les superbes indications que l'on retrouve au début de ces œuvres sont très éloquentes à ce sujet. Le *Jardin parfumé*, est marqué « Libre : Modéré : enveloppé d'une langueur chaude et voluptueuse ; *Jamais* plus fort que *pp* du commencement jusqu'à la fin ». *Gulistân*, pour sa part, est marqué « Languido e dolcissimo. Il tutto in un ambiente di calore tropicale e profumato, piuttosto nostalgico ». L'une des dernières œuvres pour piano de Sorabji, *Villa Tasca (mezzogiorno siciliano) — evocazione nostalgica* (1979-80, 47 pp.), enfin, spécifie : « Tutto questo pezzo suonato col calore languido, voluttuoso, quasi sensuale, con una sonorità ricca, dolce e piena, sempre senza durezza alcuna » et « Lento, morbido e sonnolento ».

Il est évidemment facile, lorsqu'on ignore tout des œuvres de Sorabji — et, comme je le disais plus haut, c'est malheureusement le cas de la majorité des professionnels de la musique — de ne pas prendre au sérieux ce compositeur qui a écrit des œuvres dont la durée et les difficultés sont souvent surhumaines et qui n'a pas cherché à les faire jouer, ne serait-ce qu'une seule fois, et de les rejeter du revers de la main. Les gens qui refusent de s'insérer dans un cadre accepté ont toujours dérangé. C'est le cas de Sorabji, qui est un compositeur *sui generis* devant être abordé tel qu'il se présente, sans chercher à le faire entrer de force dans l'une ou l'autre des catégories établies.

Sorabji utilise les techniques et les formes de la musique occidentale (du moins certaines), mais l'attitude qui préside à la création de ses œuvres a peu à voir avec les standards occidentaux. Il faut à tout prix éviter de chercher par exemple les techniques de développement propres à la musique germanique. Les nocturnes comme le *Jardin parfumé* et *Gulistān* consistent en longues improvisations sans structure traditionnelle apparente. Comme l'a très bien montré Habermann, le *Jardin* est le résultat « du développement, de la variation, de la combinaison et de la juxtaposition des contours de base [*gestures*] présentés dans les premières pages de l'œuvre²². » L'audition de ces œuvres pourrait être facilement comparée à une promenade dans la forêt amazonienne ou dans une serre (c'est d'ailleurs l'impression subjective que procure l'audition) : Sorabji crée beaucoup plus un jardin anglais (qui donne l'illusion d'une nature sauvage) qu'un jardin français (construit sur un plan régulier et symétrique)²³.

Il est évident que l'absence de points de repère traditionnels est un aspect de la musique de Sorabji qui peut rendre une première audition déroutante pour certains. Comme dans le cas de toute musique, les difficultés disparaissent avec le nombre d'auditions ; il s'agit de repérer le fil conducteur et de bien le tenir. Il est intéressant de lire ce que Sorabji a écrit au sujet de sa façon de composer, dans le style aussi typique que caustique qui est le sien :

I am not a « modern » composer in the inverted commas sense. I utterly repudiate that epithet as being in any way applicable to me. I write very long, very elaborate works that are entirely alien and antipathetic to the fashionable tendencies prompted, publicised and plugged by the various « establishments » revolving around this or that modern composer. ...

Potentissimo e grandioso, ma più moderato

K. S. 16

Figure 4 : Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Opus clavicembalisticum* : « Passacaglia », p. 189 (début de la variation n° 80). Reproduit avec l'autorisation du Sorabji Music Archive.

Why do I write as I do? Why did (and do) the artists-craftsmen of Iran, India, China, Byzantine-Arabic Sicily (in the first and last of which are my own ancestral roots) produce the sort of elaborate highly wrought work they did? That was their way. It is also mine. If you don't like it, because it is not the present-day done thing, that is just too bad, but not for me, who couldn't care less. In fact, to me your disapproval is an indirect compliment and much less of an insult than your applause, when I consider some of your idols²⁴.

On pourrait décrire l'œuvre de Sorabji comme une synthèse extrêmement personnelle et originale de l'impact qu'a pu avoir sur lui la musique de compositeurs comme Liszt, Alkan, Debussy, Busoni, Godowsky, Reger, Ravel, Scriabine et Szymanowski. Il s'agit là précisément d'un élément propre à nuire à la réception de Sorabji. En effet, l'originalité thématique, et ce dès le début de la conception d'une œuvre, a pris tellement d'importance dans l'évaluation critique de la musique que les compositeurs qui n'ont pas cherché à cacher l'admiration qu'ils avaient pour d'autres et qui ont voulu la manifester dans leurs propres œuvres doivent souvent payer un certain prix.

On remarque depuis quelques années qu'un compositeur comme Busoni, qui n'a jamais craint d'absorber les idées des compositeurs qu'il admirait (Bach, en particulier) et de les restituer à sa façon après les avoir transformées ou filtrées en fonction de son propre génie, est de plus en plus reconnu comme l'un des créateurs les plus originaux et les plus fascinants de notre siècle. On peut donc espérer que Sorabji, lui aussi, fasse éventuellement l'objet d'une évaluation objective, libre des préjugés traditionnels. Il reste qu'il faudra mieux connaître l'œuvre, ce qui deviendra plus facile si les éditions et les enregistrements deviennent plus nombreux. Le jour est évidemment encore loin — surtout si la vie musicale reste aussi fermement ancrée dans la tradition qu'elle l'est aujourd'hui — où on jouera les grandes œuvres de Sorabji comme celles de Bruckner ou de Mahler, mais les œuvres « courtes », qui, en termes de pages, comptent pour environ 8 p. cent du total, pourraient fort bien trouver une place occasionnelle au concert d'ici la fin du siècle.

Notes

(1) Je tiens à remercier le Sorabji Music Archive (Bath), représenté par Alistair Hinton, de m'avoir gentiment accordé la permission de reproduire des extraits des œuvres de Sorabji et aussi d'avoir mis ma disposition une photographie récente, de même que Paul Rapoport (McMaster University, Hamilton), qui m'a transmis une version préliminaire de son catalogue des œuvres de Sorabji. Je remercie aussi Clive Spencer-Bentley (New Milton, Hampshire), l'auteur de la photographie, de m'avoir aimablement permis de la reproduire.

(2) La cérémonie funèbre, qui a été suivie de l'inhumation des cendres, a été célébrée le 24 octobre suivant après des prières au crématorium de Bournemouth à l'église paroissiale de Corfe Castle

(Dorset), où le compositeur a demeuré pendant la majeure partie de sa vie. Voir *The Times* (Londres), 18 octobre 1988, p. 17. Parmi les articles de journaux et de revues consacrés à la mémoire de Sorabji, on retrouve : « Obituary », *Grammophone*, LXVI, 787 (décembre 1988), p. 935 ; « Obituaries : Kaikhosru Sorabji », *The Daily Telegraph*, 17 octobre 1988, p. 25 ; « Obituaries : Kaikhosru Sorabji—Reclusive Composer for the Keyboard », *The Times*, 17 octobre 1988 ; Will Crutchfield, « Kaikhosru Sorabji, 96, Composer Who Barred Playing of His Works », *The New York Times*, 10 novembre 1988, section 4, p. 24 ; Alistair Hinton, « Obituary : Kaikhosru Shapurji Sorabji — Piano Genius Never Lost for a Chord », *The Guardian*, 19 octobre 1988, p. 39 ; Paul Rapoport, « In Memory of Kaikhosru Shapurji Sorabji : A Personal Note », *Fanfare*, XII, 3 (janvier-février 1989), pp. 94-96 ; Yonty Solomon, « Obituaries : Kaikhosru Sorabji », *The Independent*, 17 octobre 1988.

(3) Pour une introduction à Sorabji, voir mon article « Kaikhosru Shapurji Sorabji, compositeur *sui generis* », SONANCES, II, 3 (avril 1983), pp. 17-21.

(4) Les Parsis sont les descendants des Perses zoroastriens qui, au VII^e siècle, ont fui les persécutions musulmanes et se sont réfugiés en Inde, principalement dans la région de Bombay. Jusqu'au jour où il a été officiellement reçu dans la communauté parsie, Sorabji utilisait son nom d'origine, Leon Dudley Sorabji. Un autre parsi connu est le chef d'orchestre Zubin Mehta.

(5) *The New Age*, XXXV, 16 (14 août 1924), p. 189 ; reproduit sous le titre de « Busoni », in *Around Music* (Londres : The Unicorn Press, 1932 ; réimpression, Westport, Conn. : Hyperion Press, 1979), pp. 21-30 ; 30.

(6) *New English Weekly*, VI, 1 (18 octobre 1934), p. 13. Il peut être utile de préciser que Sorabji était un partisan des doctrines économiques du Crédit social, ce qui explique la référence aux « économistes orthodoxes ».

(7) Rien, du moins pour le moment, de ne permet d'expliquer pourquoi Sorabji a cessé de composer pendant quelques années.

(8) Les œuvres publiées représentent 845 pages de manuscrit, soit près de 8 p. cent du total.

(9) On doit s'adresser à Alistair Hinton, The Sorabji Music Archive, Easton Dene, Bailbrook Lane, Bath, BA1 7AA (ENG LAND) ; téléphone : 0225 (national), +44 225 (international) 852323. Le catalogue, qui a été produit en novembre 1988, comprend les titres des œuvres ainsi que les prix pour des photocopies réalisées sur des feuilles de format A3 et, dans le cas des grandes œuvres pour orchestre, A2.

(10) Michael R. Habermann, « A Style Analysis of the Nocturnes for Solo Piano by Kaikhosru Shapurji Sorabji with Special Emphasis on *Le Jardin parfumé* » (thèse de doctorat en interprétation [D.M.A.], Peabody Conservatory of Music, 1985), pp. 54-78.

(11) Le nombre de pages est dans tous les cas celui du manuscrit, même dans le cas des œuvres qui ont été publiées.

(12) Ces trois pièces pourraient très bien être jouées ensemble en récital ou, encore, l'une ou l'autre pourrait faire un rappel superbe qui rendrait Sorabji très sympathique au public.

(13) La page de titre de l'*Opus clavicembalisticum* comporte l'avertissement suivant : « N.B. Public performance prohibited unless by express consent of the composer. »

(14) Quelques rares exécutions ont eu lieu entre 1936 et 1976 sans le consentement du compositeur. L'événement le plus visible à cet égard a sans doute été le récital du pianiste américain John Gates, donné le 20 octobre 1966 au Carnegie Hall (New York) et dont le programme comprenait la *Fantaisie espagnole*.

Sourire en musique

Trois chanteuses immortelles

« Mais nous voici arrivés aux classes de chant, chant léger, chant orné, chant dramatique, chant classique, chant comique, chant tragique, chant sympathique, et un peu aussi chant soporifique, apathique et antipathique. Il y a même le chant animal, le chant brutal ; nous trouvons beaucoup plus rarement le chant musical et encore moins le chant choral. C'est égal ! ces demoiselles avaient de touchantes robes blanches, et les membres du jury de splendides télescopes pour mieux écouter. Avec ces intruments-là on verrait une perle dans la lune, à plus forte raison ces messieurs ont-ils dû en découvrir au Conservatoire. Et, différant en cela du coq de la fable, ils préfèrent, de beaucoup, les perles au plus beau grain de mil. Tant il y a que le premier prix de je ne sais quel chant a été accordé à Mlles Courtot, Grimme et Mercier, et qu'en sortant, un membre du jury chantait ce beau thème d'un chœur de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck :

Non, jamais aux regards du perfide Pâris
Les trois déesses immortelles,
Qui, sur le mont Ida, disputèrent le prix,
N'offrirent tant d'appas, ne parurent si belles !

En conséquence, Mlle Courtot a eu le premier prix, Mlle Grimme a obtenu le premier prix, et Mlle Mercier a remporté le premier prix. Ce sont donc trois prix ?... Point du tout, c'est un seul et même prix. Alors Mlle Courtot, Mlle Grimme et Mlle Mercier ne sont qu'une seule et même personne ?... Encore moins ; ce sont trois déesses distinctes. Ce triple prix est un mystère. Quant aux autres chants (je me perds dans ces chants), je ne saurais vous dire tout ce qu'il y a eu de prix pour eux. Qu'on les ait remportés, je n'en crois rien ! Il eût fallu un fourgon et une locomotive de la force de quelques bons chevaux pour transporter toutes ces couronnes, toutes ces partitions, tous ces dieux, ces demi-dieux, ces quarts de dieux, ces huitièmes de dieux flanqués de leurs heureux parents, bondissant et rêvant les appointements de 100 000 francs. Nous avons eu M. Grignon, M. Montaubry, Mlle Bourdet, M. Grignon, Mlle Printemps, etc., etc., etc., et qui toutes et tous aspirent à l'Olympe :

Pandite nunc Helicon, Musæ !

Et on dit qu'il n'y a pas de chanteurs ! »

Hector Berlioz, « Académie royale de musique : Débuts, » *Journal des débats*, 15 août 1846.

(15) Pour une recension du troisième de ces disques et pour les numéros des autres, voir mon article « Un troisième disque Sorabji par Michael Habermann », *SONANCES*, VII, 3 (printemps 1988), pp. 35-37.

(16) On peut se procurer les disques Altarus et Continuum en écrivant à Altarus Record Limited/C. L. Continuum Ltd., P.O. Box 191, Sevenoaks, Kent, TN13 3XX (ENGLAND).

(17) Le concert donné par Madge à Paris a entraîné la publication de ce qui est probablement le premier article sur Sorabji en France ; voir « L'éloge de la difficulté [entrevue entre Cyril Huvé et Geoffrey Douglas Madge] », *Le Monde de la musique*, n° 119 (février 1989), pp. 116-18. On rappellera que Madge a donné l'œuvre à Montréal le 9 novembre 1984 dans le cadre des Événements du Neuf ; voir mon article « Geoffrey Douglas Madge, *pianista admirabilis*, et l'*Opus clavicembalisticum* de Sorabji à Montréal », *SONANCES*, IV, 2 (janvier 1985), pp. 27-29 ; voir aussi « Rectificatif », *SONANCES*, IV, 3 (avril 1985), p. 45.

(18) Roberge, « Un troisième disque Sorabji par Michael Habermann », p. 36.

(19) Marc-André Hamelin a rejoué l'œuvre à l'École de musique de l'Université Laval le 31 mai 1989 dans le cadre du congrès annuel de la Société de musique des universités canadiennes (SMUC). Hamelin, qui est aussi compositeur, a écrit en janvier 1989 un pastiche de quatre pages en hommage à Sorabji sous le titre de « Preambulum to an Imaginary Piano Symphony (Homage to Kaikhosru Shapurji Sorabji, 1892-1988) ».

(20) L'ouvrage, qui doit être publié par la maison Pro-Am Music Resources (White Plains, N.Y.), comprendra des textes des personnes suivantes : Nazlin Bhimani, Kenneth Derus, Michael Habermann, Alistair Hinton, Frank Holliday, Geoffrey Douglas Madge, Paul Rapoport ainsi que l'auteur du présent article. On y retrouvera entre autres un catalogue des œuvres très détaillé et une liste des exécutions des œuvres.

(21) Pour un autre exemple tiré de l'*Opus clavicembalisticum*, qui illustre la façon dont Sorabji peut superposer des lignes mélodiques indépendantes, voir la page 19 de mon article cité à la note 3.

(22) Habermann, « A Style Analysis of the Nocturnes for Solo Piano by Kaikhosru Shapurji Sorabji », pp. 85-86.

(23) L'idée de serre est d'ailleurs très présente chez Sorabji : la première de ses *Two Piano Pieces* (1918, 1920, 20 pp.) est intitulée « In the Hothouse ». De plus, il est intéressant de noter que *Gulistân* fait référence à une œuvre du poète persan Sa'di intitulée *La Rosaïe*.

(24) Cité dans Christopher Murray Grieve [pseud. Hugh MacDiarmid], « Kaikhosru Shapurji Sorabji », in *The Company I've Kept* (Londres : Hutchison & Co, 1966), pp. 38-70 ; 38-39.