



CHINESE RHAPSODY

GE GAN-RU

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA
JOSÉ SEREBRIER



GE GAN-RU (b. 1954)

1	CHINESE RHAPSODY (1992) <i>(Manuscript)</i>	21'20
2	WU for piano and orchestra (1986) <i>(Manuscript)</i> MARGARET LENG TAN <i>piano</i>	24'27
	SIX PENTATONIC TUNES FOR ORCHESTRA (2003) <i>(Manuscript)</i>	14'41
3	I. <i>Largo</i>	4'05
4	II. <i>Andante</i>	1'28
5	III. <i>Largo</i>	1'54
6	IV. <i>Moderato</i>	1'57
7	V. <i>Lento</i>	2'44
8	VI. <i>Moderato</i>	2'05

TT: 61'16

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA

JOSÉ SEREBRIER *conductor*

Ge Gan-ru, noted in *The New Grove* as ‘China’s first avant-garde composer’, was born in Shanghai in 1954; since 1983 he has lived in the United States, where his music has been commissioned and performed by numerous eminent musicians and organizations. Many of his works have been performed in Europe and Asia as well as in the USA and his native country, and several have been recorded. The present CD comprises the première recordings of three works for orchestra, and in one instance the recording actually preceded the first public performance.

During Ge’s childhood, hostility toward Western music was a matter of official state policy in China; concert organizations and conservatories were shut down. When the boy was attracted to this forbidden music and began studying the violin, that activity had to be kept secret. His parents encouraged him – and made sure the windows were shut tight when he practised (always with a mute in place). At 17, just out of high school, he was sent to an agricultural labour camp, and there he had two significant encounters: he met his future wife, and he also found that one of the older workers in the camp was a former leader (concert-master) of the Shanghai Symphony Orchestra. In that unlikely setting, and again in secret, the musician gave him violin lessons and also taught him theory. It was in the camp, too, that Ge had his first experience as a composer, when the workers who played instruments were called upon to provide entertainment for their fellow workers, and he was assigned to provide material for them.

When Ge was released from the camp, at the age of 20, the atmosphere in China had changed markedly. The Conservatory in Shanghai reopened, and he was among the first to enrol. After taking a degree in violin in 1977, he found himself strongly attracted to composition, and undertook another course of study, in which his principal teacher was Chen Gang, composer of the well known violin concerto called *The Butterfly Lovers*, to whom he refers as ‘an invaluable

mentor'. A turning point in confirming that shift in emphasis came in 1980 when the British composer Alexander Goehr came to China as the first official 'visiting composer' from the West. Ge took part in Goehr's master class and eagerly absorbed the backgrounds and the music of such European masters as Debussy and Bartók and many others closer to his own generation. He received his composition degree in 1981 and, with such figures as John Cage, George Crumb, György Ligeti, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen as his exemplars, he taught composition at the Conservatory for two years. In 1983 he produced what he regards as the single most significant composition in indicating the path he was to take as a composer: *Yi Feng (Lost Style)*, for unaccompanied cello, which was regarded as provocative and controversial when it was first heard. In the piece Ge undertook a reverential gesture to old Chinese musical traditions, 'but in a very avant-garde way': the cello is tuned in fourths an octave below normal pitch; the player is called upon to bow and pluck the strings in unusual ways, and even to strike the body of the cello in imitation of ancient percussion.

In the same year, 1983, Ge was brought to New York by Chou Weng-chen, who arranged a fellowship under which he studied at Columbia University under Mario Davidovsky and Chou himself, and Ge settled permanently in the New York area. Chou, who had been closely associated with Edgard Varèse, was a pioneer in combining elements of Chinese and Western music, and was helpful in this respect to Ge and other Chinese musicians eager to find their own ways of drawing upon both traditions. Ge found his way quickly, and barely a year after his arrival in America the Kronos Quartet gave the première of a work he called *Fu* (the term refers to 'prose interspersed with verse'). In 1987 the Kronos Quartet commissioned and introduced another of his compositions, *Tao* (a reference to one of the chief religions of ancient China). By then Ge had composed music for the films *A Great Wall* and *Who Killed Vincent Chin?* as well as a score commis-

sioned by the Erick Hawkins Dance Company, *Today with Dragon*. (Erick Hawkins himself gave the last performance of his life in *Today with Dragon*; Mikhail Baryshnikov subsequently danced the leading rôle in the work.) In the years that followed came the dance scores *Resonance* and *Lost Angels*, music for the television productions *Color Schemes* and *Tang Dynasty*, and a considerable amount of orchestral and chamber music. In 1991 his *Wu*, for piano and orchestra, was performed by the New York Philharmonic Orchestra (with Margaret Leng Tan, the soloist in the present recording). One of his most ambitious works is *Ji* (1989), commissioned and introduced by the conductor Tsung Yeh and the Florida Symphony Orchestra. This title refers to a memorial ceremony, and the work is described as a ‘Symphonic Requiem dedicated to those Chinese who lost their lives during wars and political turmoil’, in which the composer favours Western elements because they project a remarkable level of emotion, generally beyond the understated norm of Asian traditions.

Ge’s approach has been based on the conviction that his native country’s ‘rich cultural heritage’ would be welcomed and shared by the rest of the world when it could be presented as a vital part of today’s life rather than a relic of exotic antiquity. His basic creative philosophy is expressed succinctly:

While in Western music composers are concerned with the relationship between pitches, in Chinese music what is important is the particular pitch and its micro-tonal and timbral character. I try to combine contemporary Western compositional techniques with my Chinese experience and Chinese musical characteristics to create a new music world.

The *Chinese Rhapsody*, composed in 1992 under a commission from the American Composers Orchestra (with the generous support of the Jerome Foundation), was given its première by that orchestra under Paul Lustig Dunkel on

20th March 1994 and subsequently performed by the Tokyo Philharmonic and other orchestras. The score, dedicated to the ACO's music director Dennis Russell Davies, demonstrates Ge's confident use of the resources of the large Western orchestra. While the character of Chinese music is clearly present in his music, his use of actual Chinese instruments is generally confined to the percussion, as it is here. The instrumentation comprises a piccolo, two flutes, alto flute, two oboes, cor anglais, two clarinets, E flat clarinet, bass clarinet, two bassoons, contrabassoon, six horns, three trumpets, three trombones, tuba, timpani, snare drum, tomtoms, bongos, bass drum, *paigu* (Chinese drum ensemble), lion's roar, triangle, Chinese wood blocks, *xiaolau* (small Chinese cymbal struck with bamboo), tam-tam, temple bell, chimes, cowbells, siren, glockenspiel, iron sheet, ratchet, xylophone, marimba, vibraphone, amplified piano, two harps and strings.

K. Robert Schwarz, a writer especially respected for his insightful analyses of contemporary works, provided a definitive programme note for the work's première, which is reprinted here with the kind permission of the American Composers Orchestra:

In *Chinese Rhapsody* Ge combines what he considers to be the most important aspects of Chinese music with the developmental techniques of the Western symphonic tradition. According to Ge, in Chinese music systematic pitch organization is much less important than it is in the West, but the Chinese sense of timbre is much more subtle and highly developed. Similarly, Chinese music lacks the rigid organization of pulse and meter found in the West, preferring a fluid, freer rhythmic profile. 'In Western music, when you listen to the pitches and the rhythms it's always very logical. But in Chinese music it's much more experimental. Mostly I'm seeking timbres that I think you don't usually hear in Western music. I would like always to produce some different colors from the standard Western instruments. Sometimes there are no pitches in a Western

sense, just a lot of noise. But of course I'm writing for orchestra, so I have to use some pitches!'

Chinese Rhapsody opens with an introduction (*Largo*) filled with shimmering string harmonics. 'You don't hear specific pitches; instead it's like the wind.' Eventually the music coalesces into a cluster-like cloud of sonority, in which timbre is paramount but pitch is not. (In fact, Ge often leaves his pitch and rhythmic notation imprecise, creating a pulseless wash of color.) After this vague but vivid introduction, the first real theme appears, building from the interval of a minor third into a long, lyrical (and metrical) string melody.

The boldest departure of the piece comes with a climactic *accelerando* to *Allegro* and the appearance of a new theme, built of superimposed fourths, in the timpani. In fact, the entire opening of the *Allegro* is given over to the solo percussion ensemble, which develops the new theme's rhythmic profile (since its pitched material must be limited to the timpani). Eventually the strings take over the thematic material that has been laid out by the percussion, restating its rhythmic structure but now supplying the previously missing pitches.

The ensuing *Largo* is devoted to a development of the lyrical, minor-third theme, which now culminates in a stunning climax: as a single percussive chord is constantly repeated by the full orchestra, there is a gradual *accelerando* from *Largo* (crotchet=40) to crotchet=320. (Says Ge: 'This is very typical of Peking opera – giving every beat an accent while gradually getting faster.') A recapitulation of the work's opening material is followed by a coda, an energetic four-part fugue (*Allegro*) built on the superimposed-fourth theme originally heard in the solo percussion ensemble.

Ge admits that the title, *Chinese Rhapsody*, was added after the fact, and that it is not very important. 'When I wrote this piece I thought it was upbeat, I had an image of festivities, and I also knew that there would be a lot of Chinese influences.' How, one wonders, might one discern the influences of his adopted home, New York? 'Maybe in the anxiety!' says Ge with a hearty laugh.

Wu, for piano and orchestra, was originally scored for chamber orchestra in 1986. The work was commissioned by the Pittsburgh New Music Ensemble, which gave the première during that year's Pittsburgh International Music Festival; Margaret Leng Tan, for whom the solo part was written, was the soloist and David Stock conducted. The same pianist subsequently introduced the work in England, and in 1991, when the score was revised for large orchestra, she performed the new version with the New York Philharmonic and Hong Kong Philharmonic orchestras. In this version, the one recorded here, the orchestra comprises a piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, four horns, two trumpets, two trombones, tuba, timpani, snare drum, tom-toms, triangle, tam-tam, cymbals, Chinese crash cymbals, Chinese wood block, *xiaolau*, harp and strings.

Margaret Leng Tan herself provided an authoritative note on *Wu* at the time of the English première, in which she explained that its single-syllable title may be translated as 'Rising to the Heights'. She continued:

Written with my particular form of avant-garde pianism in mind, this concerto treats the Western piano in an unusual coloristic fashion, influenced by the timbral qualities of traditional Chinese music as well as by Chinese musical aesthetics. *Wu* is conceived as a one-movement work with a clearly defined lyrical middle section. The work explores various extended piano techniques involving direct contact with the strings such as harmonics, *pizzicato*, *glissando* and *martellato* techniques. The resultant sonorities exemplify the Chinese concept of the living essence of every tone where each note is endowed with a unique timbral identity. In combining Western instruments with the piano, which he approaches both in a conventional Western manner and as if it were a steel *qin* or steel zither (as the piano is called in Chinese), Ge Gan-ru has created not only a synthesis, but also a dialogue between Eastern and Western timbral sonorities, formal structure and musical expression.

Six Pentatonic Tunes for Orchestra fulfilled both a commission from Barbara Bernard Smith and the New West Symphony Orchestra for the Silk Road Project and a need that arose during the recording sessions for the present CD. As the combined lengths of the first two works on the disc turned out to be a little short, Ge Gan-ru decided to complete the work he had in mind for the Silk Road Project: a revision in orchestral terms of a set of piano preludes he had composed and published while still in Shanghai. The first performance of the orchestral set was the studio-recorded one here.

Although no Chinese instruments are used in this work – the score calls for piccolo, two flutes, two oboes, cor anglais, two clarinets, bass clarinet, two bassoons, contrabassoon, four horns, three trombones, tuba, timpani, large and small tam-tams, glockenspiel, celesta, harp and strings – the Asian character makes itself felt in the harmonic treatment, reminiscent here and there of Debussy's response to the Eastern music he heard at the International Exposition in Paris a hundred years earlier. Another composer, in another time, might have labelled these intriguing, colourful pieces 'humoresques', but Ge Gan-ru selected this more specifically descriptive heading, alluding to the source material. He also provided the following statement:

As the title suggests, the basic material in the work is derived from some of the most original Chinese folk tunes in the country's various regions. I collected these tunes when I was a student at the Shanghai Conservatory of Music. All of them are based on a pentatonic scale that has five tones to the octave, with no semitones in between. The pentatonic scale is the single most basic element in Chinese music, and revisiting these tunes made me nostalgic. At the time I wrote these pieces, I had been away from my motherland for twenty years.

© ***Richard Freed*** 2004

Margaret Leng Tan is an internationally celebrated artist renowned for her performances of American and Asian music that transcend the piano's conventional boundaries. She has progressively perfected an individual style fusing sound, choreography and theatre, inspiring many composers – including John Cage, Ge Gan-ru, Alvin Lucier, Michael Nyman, Somei Satoh and Toby Twining – to create performer-specific works for her. Her two-decade long collaboration with Ge Gan-ru began with his *Gu Yue (Ancient Music)*, written for her in 1985.

One of the leading performers of John Cage's music, Margaret Leng Tan is also the world's first professional toy pianist, transforming a toy into a legitimate instrument for which composers have created adventurous new works. She is also the subject of *Sorceress of the New Piano: The Artistry of Margaret Leng Tan* (2004), a documentary by Evans Chan which has been invited to several international film festivals.

Originally formed in 1891 as the Scottish Orchestra, the **Royal Scottish National Orchestra** is now considered to be one of Europe's leading symphony orchestras. A host of renowned conductors have contributed to the success of the orchestra, including Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller and Alexander Lazarev. With effect from September 2005 Stéphane Denève is the orchestra's music director. Garry Walker was recently appointed principal guest conductor. In recent years, the RSNO has become one of the world's foremost recording orchestras; for BIS it has recorded a complete cycle of Rachmaninov symphonies and music by James MacMillan.

Nine-times Grammy-nominated conductor and composer **José Serebrier** is one of most recorded classical artists today. In 2004 he received an unprecedented five Grammy nominations, and won the Latin Grammy for the best classical

album’ (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). When Leopold Stokowski hailed Serebrier as ‘the greatest master of orchestral balance’, the then 22-year-old musician – born in Uruguay of Russian and Polish parents – was the associate conductor of the American Symphony Orchestra in New York. He was soon winning accolades from music critics and the public all over the world. After five years of collaboration with Stokowski, Serebrier accepted an invitation from George Szell to become composer-in-residence of the Cleveland Orchestra. Since then, José Serebrier has been conducting most major orchestras in America and Europe and undertaken numerous international tours. As an opera conductor José Serebrier has presented many interesting premières.

Serebrier has composed more than 100 works. His *First Symphony* and several of his other works were premièred by Leopold Stokowski, and some of his compositions have become highly successful ballets. His *Third Symphony*, ‘*Symphonie Mystique*’, received a Grammy nomination for ‘best new composition of 2004’. The French music critic Michel Faure has recently completed a biography of José Serebrier, published by L’Harmattan in France in 2003.

Ge Gan-ru, „Chinas erster Avantgardekomponist“ (*The New Grove*), wurde 1954 in Shanghai geboren; seit 1983 lebt er in den USA, wo zahlreiche bedeutende Künstler und Organisationen Werke von ihm aufgeführt und bei ihm in Auftrag gegeben haben. Viele seiner Kompositionen wurden in Europa, Asien, den USA und in seinem Heimatland aufgeführt, mehrere wurden eingespielt. Die vorliegende CD enthält die Ersteinspielungen dreier Orchesterwerke; in einem Fall ging die Aufnahme sogar der Uraufführung voran.

Während Ges Kindheit gehörte die Feindseligkeit gegenüber westlicher Musik zur offiziellen Staatspolitik in China; Konzertunternehmen und Konservatorien wurden geschlossen. Als der Junge seiner Neigung zu dieser verbotenen Musik nachgab und die Violine erlernte, mußte dies geheimgehalten werden. Seine Eltern ermutigten ihn – und sorgten dafür, daß die Fenster fest geschlossen waren, wenn er übte (natürlich immer mit Dämpfer). Als er im Alter von 17 Jahren die Schule verließ, wurde er in ein landwirtschaftliches Arbeitslager geschickt, wo er zwei wichtige Bekanntschaften machte: Zum einen traf er seine spätere Frau, zum anderen entdeckte er, daß einer der älteren Arbeiter im Lager ein ehemaliger Konzertmeister des Shanghai Symphony Orchestra war. In dieser ungewöhnlichen Umgebung (und wiederum geheim) gab ihm der Musiker Unterricht auf der Violine und in Musiktheorie. Im Lager auch machte Ge seine ersten Erfahrungen als Komponist, da die Arbeiter, die Instrumente spielten, für die Unterhaltung ihrer Kollegen zu sorgen hatten und er bestimmt wurde, das hierfür nötige Material zu liefern.

Als der zwanzigjährige Ge aus dem Lager entlassen wurde, hatte sich die Stimmung in China entscheidend geändert. Das Konservatorium in Shanghai öffnete seine Pforten wieder, und er gehörte zu den ersten neuen Studenten. Nach seinem Abschluß in Violine (1977) fühlte er sich zum Komponieren hingezogen und schloß ein weiteres Studium bei Chen Gang an, dem Komponisten des bekannten Violinkonzerts *The Butterfly Lovers*, den er einen „unschätzbaren Mentor“

nennt. Einen Wendepunkt, der diese Akzentverschiebung bekräftigte, markiert das Jahr 1980, als der britische Komponist Alexander Goehr als erster offizieller westlicher „Gastkomponist“ nach China kam. Ge nahm an Goehrs Meisterklasse teil und sog eifrig das geistige Umfeld und die Musik von europäischen Meistern wie Debussy, Bartók und vielen anderen auf, die seiner Generation näherstanden. Ge erhielt sein Kompositionsdiplom 1981 und unterrichtete zwei Jahre lang Komposition am Konservatorium – anhand der Werke u.a. von John Cage, George Crumb, György Ligeti, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. 1983 vollendete er die in seinen Augen wichtigste Komposition für seinen weiteren Weg als Komponist: *Yi Feng (Verlorener Stil)* für Cello solo, die nach den ersten Aufführungen als provokativ und kontrovers erachtet wurde. In diesem Werk erwies Ge alten Musiktraditionen Chinas sein Reverenz, „freilich auf eine sehr avantgardistische Weise“: Das Cello ist in Quarten, aber eine Oktave tiefer gestimmt; der Spieler ist gehalten, die Saiten auf unübliche Weise zu streichen oder zu zupfen und schlägt gar den Cellokorpus, um alte Perkussionsinstrumente nachzuahmen.

Im selben Jahr ging Ge nach New York, wo Chou Weng-chen ihm ein Stipendium vermittelt hatte, das es ihm erlaubte, an der Columbia University bei Mario Davidovsky und bei Chou selber zu studieren. Ge ließ sich dauerhaft in der Region New York nieder. Chou, der eng mit Edgard Varèse zusammengearbeitet hatte, war ein Pionier in der Verbindung chinesischer und westlicher Musik, und für Ge und andere chinesische Musiker, die inmitten beider Traditionen ihren eigenen Weg suchten, eine große Hilfe. Ge fand seinen Weg schnell, und kaum ein Jahr nach seiner Ankunft in Amerika brachte das Kronos Quartet sein Werk *Fu* (der Begriff bezieht sich auf „von Versen durchsetzte Prosa“) zur Uraufführung. 1987 gab das Kronos Quartet ein weiteres Werk in Auftrag: *Tao* (eine der Hauptreligionen im alten China). Zu jener Zeit hatte Ge die Musik für die Filme *A Great Wall* und *Who Killed Vincent Chin?* komponiert, außerdem eine Ballettmusik für die Erick Haw-

kins Dance Company, *Today with Dragon*. (Erick Hawkins hatte in *Today with Dragon* den letzten Auftritt seines Lebens; nach ihm tanzte Michhail Baryschnikow die Hauptrolle dieses Werks.) In den folgenden Jahren schrieb er die Ballettmusiken *Resonance* und *Lost Angels*, Musik für die TV-Produktionen *Color Schemes* und *Tang Dynasty* sowie eine beträchtliche Menge Orchester- und Kammermusik. 1991 wurde seine Komposition *Wu* für Klavier und Orchester vom New York Philharmonic Orchestra aufgeführt (mit Margaret Leng Tan, der Solistin der vorliegenden Einspielung). Eines seiner ambitioniertesten Werke ist *Ji* (1989), ein Auftragswerk des Florida Symphony Orchestra, das unter seinem Leiter Tsung Yeh uraufgeführt wurde. Der Titel bezieht sich auf eine Begräbniszeremonie; das Werk wird als „Symphonisches Requiem, jenen Chinesen gewidmet, die ihr Leben bei Kriegen und politischen Unruhen verloren haben“. Hier bevorzugt der Komponist westliche Elemente mit ihrem beachtlichen emotionalen Potential, das die übliche Zurückhaltung asiatischer Musik übersteigt.

Ges Ansatz basiert auf der Überzeugung, daß das „reiche kulturelle Erbe“ seines Heimatlandes in der ganzen Welt begrüßt und geteilt werden würde, stellte man es als vitalen Teil des heutigen Lebens und nicht als altertümliches, exotisches Überbleibsel dar. Die Philosophie seines Schaffens lautet knapp: „Während die Komponisten westlicher Musik sich mit Tonhöhenbeziehungen beschäftigen, ist in der chinesischen Musik die jeweilige Tonhöhe mit ihrem mikrotonalen und klangfarblichen Charakter zentral. Ich versuche, zeitgenössische Kompositionstechniken des Westens mit meiner chinesischen Erfahrung und mit chinesischen Charakteristika zu verbinden, um eine neue musikalische Welt zu schaffen.“

Chinese Rhapsody wurde 1992 im Auftrag des American Composers Orchestra (und mit großzügiger Unterstützung der Jerome Foundation) komponiert, von dem es am 20. März 1994 unter Paul Lustig Dunkel uraufgeführt wurde. Aufführungen durch das Tokyo Philharmonic Orchestra und andere Orchester schlossen

sich an. Das Werk, das dem Musikalischen Leiter des ACO, Dennis Russell Davies, gewidmet ist, bekundet einen sicheren Umgang mit den Möglichkeiten des großen westlichen Orchesters. Während seine Musik deutliche Merkmale chinesischer Musik aufweist, beschränkt sich die Verwendung chinesischer Instrumente meist, wie hier, auf das Schlagwerk. Das Orchester besteht aus: Pikkolo, zwei Flöten, Altflöte, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Fagotte, Kontrafagott, sechs Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Kleine Trommel, Tomtoms, Bongos, Große Trommel, Paigu (chinesisches Trommelensemble), Löwengebrüll, Triangel, chinesische Holzblöcke, Xiaolau (kleines chinesisches Becken, das mit einem Bambusstab angeschlagen wird), Tamtam, Tempelglocke, Röhrenglocken, Kuhglocken, Sirene, Glockenspiel, Donnerblech, Ratsche, Xylophon, Marimba, Vibraphon, verstärktes Klavier, zwei Harfen und Streicher.

K. Robert Schwarz, ein Autor, der besonders für seine hellseherischen Analysen zeitgenössischer Werke geschätzt wird, schrieb für die Uraufführung des Werks einen maßgeblichen Programmhefttext, der hier mit freundlicher Erlaubnis des American Composers Orchestra wiedergegeben wird:

In *Chinese Rhapsody* verbindet Ge die seiner Ansicht nach wichtigsten Aspekte chinesischer Musik mit den Entwicklungstechniken der westlichen Symphonik. Ge zufolge ist die systematische Tonhöhenorganisation in der chinesischen Musik weit weniger wichtig als im Westen, dafür ist der chinesische Sinn für Klangfarbe wesentlich subtiler und entwickelter. Außerdem fehlt der Musik Chinas die strenge Organisation von Rhythmus und Metrum, die man im Westen findet; sie bevorzugt eine fließende, freiere rhythmische Gestalt. „Achtet man in der Musik des Westens auf die Tonhöhen und die Rhythmik, so zeigt sich stets eine große Logik. Die chinesische Musik dagegen ist viel experimenteller. Zumeist suche ich Klangfarben, von denen ich denke, daß man sie in der westlichen Musik selten hört. Ich würde dem westlichen Standardinstrumentarium

am liebsten allzeit neue Timbres entlocken. Manchmal fehlen Tönhöhen im westlichen Sinne, und es klingt wie bloßer Lärm. Natürlich aber komponiere ich für ein Orchester, also muß ich Tönhöhen verwenden!“

Chinese Rhapsody beginnt mit einer Einleitung (*Largo*) voller schimmernder Streicherflageoletts. „Man hört keine bestimmten Tönhöhen; eher klingt es wie der Wind.“ Schließlich ballt sich die Musik zu einer Klangwolke in der Art eines Clusters, bei der die Klangfarbe von größter, die Tonhöhe aber von nebensächlicher Bedeutung ist. (In der Tat ist Ges Tönhöhen- und Rhythmusnotation oft bewußt unpräzise, auf daß eine pulslose Farbmischung entstehe.) Nach dieser vagen, aber lebhaften Einleitung erklingt das erste wirkliche Thema, das sich aus dem Kleinterzintervall zu einer langen, lyrischen (und metrischen) Streicher-melodie entfaltet.

Die kühnste Wendung des Stücks bildet das große Accelerando zum *Allegro* samt Auftritt eines neuen Themas, das aus übereinandergeschichteten Quartetten in den Pauken besteht. Tatsächlich ist der gesamte Beginn des *Allegros* allein dem Schlagwerk überantwortet, das das rhythmische Profil (Tönhöhen sind nur den Pauken vorbehalten) des neuen Themas entwickelt. Schließlich greifen die Streicher das vom Schlagwerk ausgebreitete thematische Material auf; sie bekräftigen seine rhythmische Struktur und stellen die bislang fehlenden Tönhöhen zur Verfügung.

Das nun folgende *Largo* widmet sich der Durchführung seines lyrischen Kleinterzthemas, das hier in einem verblüffenden Höhepunkt kulminiert: Während das Tutti unablässig einen einzigen, perkussiven Akkord wiederholt, steigert sich das Tempo allmählich von *Largo* (Viertel= 40) zu Viertel= 320. („Das ist“, so Ge, „typisch für die Peking-Oper: jeden Schlag betonen und dabei zusehends schneller werden.“) Der Reprise des Ausgangsmaterials folgt als Coda eine kraftvolle vierstimmige Fuge (*Allegro*), die auf dem Quartenthema des Schlagwerks basiert.

Ge räumt ein, daß der Titel *Chinese Rhapsody* sich erst nachträglich einstellte, doch das ist kaum von Bedeutung. „Als ich dieses Stück schrieb, emp-

fand ich es als schwungvoll, ich dachte an Feste, und ich wußte auch, daß es eine Menge chinesischer Einflüsse enthalten würde.“ Woran aber, so könnte man fragen, erkennt man die Einflüsse seiner New Yorker Wahlheimat? „Vielleicht an der Angst!“, antwortet Ge mit herzlichem Lachen.

Wu für Klavier und Orchester geht auf ein Werk für Kammerorchester aus dem Jahr 1986 zurück. Es entstand im Auftrag des Pittsburgh New Music Ensemble, von dem es während des Pittsburgh International Music Festival uraufgeführt wurde. Margaret Leng Tan, für die der Solopart geschrieben worden war, war die Solistin, David Stock der Dirigent. Dieselbe Pianistin stellte das Werk anschließend in England vor; nach der Umarbeitung für großes Orchester im Jahr 1991 führte sie die neue Fassung mit dem New York Philharmonic Orchestra und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra auf. In dieser Fassung, die hier aufgenommen wurde, spielt das Orchester in folgender Besetzung: Pikkolo, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, zwei Posauern, Tuba, Pauken, Kleine Trommel, Tomtoms, Triangel, Tamtam, Becken, chinesische Becken, chinesischer Holzblock, Xiaolau, Harfe und Streicher.

Margaret Leng Tan selber schrieb anläßlich der England-Premiere einen maßgebenden Kommentar zu Wu, in dem sie erklärte, daß der einsilbige Titel übersetzt werden könne als: „In die Höhe steigen“. Und sie fährt fort:

Geschrieben mit meiner besonderen Art avantgardistischen Klavierspiels vor Augen, behandelt dieses Konzert das westliche Klavier auf ungewöhnlich koloristische Weise, die sowohl von den klanglichen Qualitäten der traditionellen chinesischen Musik wie auch von der chinesischen Musikästhetik beeinflusst ist. *Wu* ist ein einsätziges Werk mit klar definiertem lyrischen Mittelteil. Das Werk erkundet verschiedene erweiterte Spieltechniken für das Klavier, zu dem etwa der direkte Saitenkontakt bei Flageolets, Pizzikato, Glissando und Martellato gehört. Die daraus resultierenden Klänge veranschaulichen die chinesische Idee

von der lebendigen Natur eines jeden Tons, wobei jede Note mit einer einzigartigen klanglichen Identität ausgestattet ist. Durch die Kombination westlicher Instrumente mit dem Klavier, das er sowohl in konventioneller westlicher Weise wie auch im Sinne eines Stahl-Ch'in oder einer Stahl-Zither (wie das Klavier in China genannt wird) verwendet, hat Ge Gan-ru nicht nur eine Synthese, sondern einen Dialog östlicher und westlicher Klangfarben, Formen und Ausdrucksweisen geschaffen.

Six Pentatonic Tunes for Orchestra (*Sechs pentatonische Melodien für Orchester*) erfüllt einerseits einen Auftrag von Barbara Bernard Smith und dem New West Symphony Orchestra für das Silk Road Project, andererseits begegnet es einer Notwendigkeit, die sich im Verlauf der Aufnahmen für die vorliegende CD ergab. Als sich die Gesamtdauer der ersten beiden hier eingespielten Werke als ein wenig knapp herausstellte, entschloß sich Ge Gan-ru, das Werk fertigzustellen, das ihm für das Silk Road Project vorschwebte: die orchestrale Revision einer Sammlung von Klavier-Preludes, die er noch während seiner Zeit in Shanghai komponiert und veröffentlicht hatte. Die hier eingespielte Studioaufnahme stellt die Erstaufführung der Orchesterfassung dar.

Obschon in diesem Werk keine chinesischen Instrumente verwendet sind – verlangt werden Pikkolo, zwei Flöten, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Baßklarinette, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Posaunen, Tuba, Pauken, großes und kleines Tamtam, Glockenspiel, Celesta, Harfe und Streicher –, so macht sich der asiatische Charakter doch in der Harmonik bemerkbar, die gelegentlich an Debussys Reaktion auf die Musik des Fernen Ostens, die er rund hundert Jahre zuvor bei der Pariser Weltausstellung gehört hatte, anklingt. Ein anderer Komponist in anderer Zeit hätte die faszinierenden, farbenreichen Stücke vielleicht „Humoresques“ genannt, aber Ge Gan-ru wählte diesen spezifischeren, auf die Quellen verweisenden Titel. Und er bemerkte:

Wie der Titel nahelegt, ist das Ausgangsmaterial des Werks einigen der ursprünglichsten Volkslieder aus unterschiedlichen Regionen Chinas abgeleitet. Ich habe diese Melodien gesammelt, als ich Student am Musikkonservatorium Shanghai war. Alle basieren auf pentatonischen Skalen, die fünf Töne innerhalb einer Oktave und keine Halbtöne enthalten. Die pentatonische Skala ist das grundlegendste Element der chinesischen Musik; ich wurde nostalgisch, als ich den Melodien wiederbegegnete – zwanzig Jahre waren es her, daß ich mein Heimatland verlassen hatte.

© *Richard Freed* 2004

Margaret Leng Tan ist eine international gefeierte Künstlerin, die mit ihren Interpretationen amerikanischer und asiatischer Musik die konventionellen Grenzen des Klaviers überschreitet. Im Laufe der Zeit hat sie einen hochindividuellen Stil vervollkommen, der Klang, Choreographie und Theater vereint und viele Komponisten – u.a. John Cage, Ge Gan-ru, Alvin Lucier, Michael Nyman, Somei Satoh und Toby Twining – inspiriert hat, ihr Werke zu widmen, die ihre besonderen Fähigkeiten nutzen. Ihre zwanzigjährige Zusammenarbeit mit Ge Gan-ru begann 1985 mit dem für sie komponierten *Gu Yue (Alte Musik)*.

Margaret Leng Tan ist eine der führenden Cage-Interpretinnen, aber auch die erste professionelle Spielzeugpianistin der Welt, unter deren Händen sich ein Kinderspielzeug in ein vollgültiges Instrument verwandelt, für das Komponisten kühne neue Werke komponiert haben. Außerdem ist sie das Thema von *Sorceress of the New Piano: The Artistry of Margaret Leng Tan* (2004), einem Dokumentarfilm von Evans Chan, der auf zahlreichen internationalen Filmfestivals gezeigt wurde.

Das 1891 als Scottish Orchestra gegründete **Royal Scottish National Orchestra** gilt heute als eines der führenden Orchester Europas. Zu den zahlreichen renommierten Dirigenten, die zu dem Erfolg des Orchesters beigetragen haben, zählen Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller und Alexander Lazarev; ab September 2005 wird Stéphane Denève Musikalischer Leiter des Ensembles sein. Unlängst wurde Garry Walker zum Ständigen Gastdirigenten ernannt. In den letzten Jahren ist das RSNO zu einem der weltweit gefragtesten Aufnahmeorchester geworden; für BIS hat es eine Gesamteinspielung der Rachmaninow-Symphonien und Musik von James MacMillan aufgenommen.

Der neunmal für den Grammy nominierte Dirigent und Komponist **José Serebrier** ist einer der meistaufgenommenen klassischen Künstler der Gegenwart. Im Jahr 2004 wurde er fünfmal für den Grammy nominiert (ein historisch bislang einmaliger Fall!), und er gewann den „Latin Grammy“ für das „beste klassische Album“ (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). Zu der Zeit, als Leopold Stokowski Serebrier als den „größten Meister orchestraler Balance“ rühmte, war der damals 22jährige, in Uruguay als Sohn russisch-polnischer Eltern geborene Musiker Associate Conductor des American Symphony Orchestra in New York. Bald schon erhielt er Auszeichnungen von Musikkritikern und Hörern in der ganzen Welt. Nach fünf Jahren Zusammenarbeit mit Stokowski nahm Serebrier die Einladung George Szells an, Composer-in-Residence des Cleveland Orchestra zu werden. Seither hat José Serebrier die bedeutendsten Orchester Amerikas und Europas geleitet und zahlreiche internationale Tourneen unternommen. Als Operndirigent hat José Serebrier zahlreiche interessante Uraufführungen geleitet.

Serebrier hat mehr als 100 Werke komponiert. Seine *Erste Symphonie* und verschiedene andere seiner Kompositionen wurden von Leopold Stokowski uraufgeführt; einige seiner Werke wurden als überaus erfolgreiche Ballettmusik ver-

wendet. Seine *Dritte Symphonie*, „*Symphonie Mystique*“, erhielt eine Grammy-Nominierung für die „beste neue Komposition 2004“. Der französische Musikkritiker Michel Faure hat eine Biographie José Serebriers geschrieben, die 2003 bei dem französischen Verlag L'Harmattan erschienen ist.



MARGARET LENG TAN

Né à Shanghai en 1954, **Ge Gan-ru** est noté dans *The New Grove* comme le « premier compositeur d'avant-garde de la Chine » ; il vit depuis 1983 aux Etats-Unis où sa musique a été commandée et interprétée par de nombreux exécutants et organisations de premier plan. Plusieurs de ses œuvres ont été jouées en Europe et en Asie ainsi qu'aux Etats-Unis et dans sa Chine natale, et maintes ont été enregistrées. Le présent CD renferme le premier enregistrement de trois de ses œuvres pour orchestre et, pour l'une d'entre elles, l'enregistrement en a même précédé la création publique.

Dans l'enfance de Ge, l'hostilité envers la musique occidentale était une question de politique nationale en Chine ; on avait fermé les organisations de concert et les conservatoires. Quand le garçon fut attiré par cette musique défendue et commença à étudier le violon, ces activités durent rester secrètes. Ses parents l'encouragèrent – et s'assurèrent que les fenêtres étaient hermétiquement fermées quand il s'exerçait (toujours avec une sourdine). A 17 ans, à sa sortie du lycée, il fut envoyé à un camp de travail agricole où il fit deux rencontres importantes : il rencontra sa future femme et il découvrit que l'un des travailleurs aînés dans le camp était un ancien premier violon de l'Orchestre Symphonique de Shanghai. Dans cet environnement invraisemblable et toujours en secret, le musicien lui donna des leçons de violon et lui enseigna aussi la théorie. C'est aussi au camp que Ge fit sa première expérience en composition quand on demanda aux travailleurs qui jouaient d'instruments de divertir leurs camarades et Ge fut chargé de leur fournir du matériel.

Quand Ge fut relâché du camp, à l'âge de 20 ans, l'atmosphère en Chine avait changé considérablement. Le conservatoire de Shanghai rouvrit et Ge fut l'un des premiers à s'y inscrire. Après avoir obtenu un diplôme en violon en 1977, il se trouva fortement attiré par la composition et il adopta pour une autre voie dans ses études où son principal professeur fut Chen Gang, auteur du concerto pour

violon bien connu *The Butterfly Lovers* et dont il parle comme d'un « mentor inestimable ». Un point tournant confirmant ce changement de direction arriva en 1980 quand le compositeur britannique Alexander Goehr alla en Chine comme premier « compositeur visiteur » officiel de l'Ouest. Ge participa au cours de maître de Goehr et absorba avidement les données de base et la musique de maîtres européens tels que Debussy et Bartók et de plusieurs autres plus proches de sa propre génération. Il obtint son diplôme en composition en 1981 et, avec John Cage, George Crumb, György Ligeti, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen comme modèles, il enseigna la composition au conservatoire pendant deux ans. En 1983, il produisit ce qu'il voit comme la composition la plus importante pour indiquer la voie dans laquelle il devait s'engager comme compositeur : *Yi Feng (Style perdu)* pour violoncelle solo, pièce qu'on considéra comme provocatrice et controversable à la première écoute. Ge y saluait révérentiellement les anciennes traditions chinoises « mais d'une façon très avant-gardiste » : le violoncelle est accordé en quarts une octave sous la hauteur normale ; le violoncelliste doit manier l'archet et pincer les cordes de manières inhabituelles et même frapper le corps du violoncelle pour imiter la percussion ancienne.

La même année, en 1983, Ge fut envoyé à New York par Chou Weng-chen qui vit à ce qu'une bourse permette à Ge d'étudier à l'université Columbia avec Mario Davidovsky et Chou lui-même, et Ge s'installa en permanence dans la région de New York. Chou, qui avait été en étroite association avec Edgard Varèse, était un pionnier quant à l'alliage d'éléments de la musique chinoise et occidentale et il aida, dans ce domaine, Ge et d'autres musiciens chinois qui désiraient trouver leur propre voie en gardant les deux traditions. Ge trouva rapidement la sienne et un an à peine après l'arrivée de Ge aux Etats-Unis, le Quatuor Kronos donnait la création d'une œuvre intitulée *Fu* (le terme se réfère à « de la prose avec insertion de vers »). En 1987, le Quatuor Kronos commanda et présenta une autre de ses

compositions, *Tao* (une référence à l'une des principales religions de la Chine ancienne). Ge avait alors composé de la musique pour les films *A Great Wall* et *Who Killed Vincent Chin?* ainsi qu'une partition commandée par la compagnie de danse Erick Hawkins, *Today with Dragon*. (Erick Hawkins dansa pour la dernière fois de sa vie dans *Today with Dragon*; Mikhaïl Baryshnikov dansa ensuite le rôle principal de l'œuvre.) Les années suivantes virent l'apparition des partitions de danse *Resonance* et *Lost Angels*, la musique pour les productions télévisées *Color Schemes* et *Tang Dynasty* ainsi qu'un nombre considérable de pièces pour orchestre et de musique de chambre. En 1991, *Wu*, pour piano et orchestre, fut joué par l'Orchestre Philharmonique de New York (avec Margaret Leng Tan, la soliste sur ce disque). L'une de ses œuvres les plus ambitieuses est *Ji* (1989), commandée et présentée par le chef Tsung Yeh et l'Orchestre Symphonique de la Floride. Ce titre se réfère à une cérémonie commémorative et l'œuvre est décrite comme « un requiem symphonique dédié aux Chinois qui perdirent la vie au cours des guerres et des troubles politiques », où le compositeur préfère les éléments occidentaux parce qu'ils projettent un niveau émotionnel remarquable, généralement au-delà de la norme minimisée des traditions asiatiques.

L'approche de Ge a reposé sur la conviction que le « riche héritage culturel » de sa patrie serait bien reçu et partagé par le reste du monde s'il était présenté comme une partie vitale de la vie d'aujourd'hui plutôt que comme relique d'une antiquité exotique. Sa philosophie créative fondamentale est exprimée en peu de mots : « Tandis que les compositeurs se soucient de la relation entre les hauteurs de notes en musique occidentale, ce qui importe en musique chinoise est la hauteur de son particulière et son caractère microtonal et de timbre. J'essaie d'allier les techniques de la composition contemporaine occidentale à mon expérience chinoise et aux caractéristiques musicales chinoises pour créer un nouveau monde musical. »

La *Rhapsodie chinoise* composée en 1992 sur une commande de l'Orchestre des Compositeurs Américains [ACO] (avec le généreux support de la Fondation Jérôme) fut créée par cet orchestre sous la direction de Paul Lustig Dunkel le 20 mars 1994 et jouée ensuite par l'Orchestre Philharmonique de Tokyo et d'autres ensembles. Dédiée au directeur musical de l'ACO, Dennis Russell Davies, la partition démontre comment Ge utilise avec confiance les ressources du grand orchestre occidental. Tandis que le caractère de la musique chinoise est clairement présent dans sa musique, son emploi d'instruments chinois est généralement réduit à la percussion, comme c'est le cas ici. L'instrumentation comprend un piccolo, deux flûtes, flûte alto, deux hautbois, cor anglais, deux clarinettes, clarinette en mi bémol, clarinette basse, deux bassons, contrebasson, six cors, trois trompettes, trois trombones, tuba, timbales, caisse claire, tomtoms, bongos, grosse caisse, *paigu* (ensemble de tambours chinois), tambour à corde, triangle, blocs de bois chinois, *xiaolau* (petite cymbale chinoise frappée avec du bambou), tamtam, cloches chinoises, cloches-tubes, cloches de vache, sirène, jeu de timbres, machine à tonnerre, crécelle, xylophone, marimba, vibraphone, piano amplifié, deux harpes et cordes.

K. Robert Schwarz, un écrivain particulièrement respecté pour ses analyses perspicaces d'œuvres contemporaines, fournit une note de programme définitive à la création de l'œuvre ; cette note est imprimée ici avec l'aimable permission de l'Orchestre des Compositeurs Américains :

Dans *Rhapsodie chinoise*, Ge allie ce qu'il considère être les aspects les plus importants de la musique chinoise aux techniques développementales de la tradition symphonique occidentale. Selon Ge, en musique chinoise, l'organisation systématique de la hauteur de note est beaucoup moins importante qu'à l'Ouest mais le sens chinois du timbre est beaucoup plus subtil et hautement développé. De même, la musique chinoise n'a pas l'organisation rigide des temps et du

mètre trouvée à l'Ouest, préférant un profil rythmique fluide et plus libre. « En musique occidentale, quand on écoute les notes et les rythmes, tout est toujours très logique. Mais en musique chinoise, c'est beaucoup plus expérimental. Je recherche surtout des timbres que je crois ne pas entendre habituellement en musique occidentale. Je voudrais toujours obtenir des couleurs différentes des instruments occidentaux classiques. Il n'y a parfois pas de hauteurs de son dans le sens occidental, juste beaucoup de bruit. Mais j'écris évidemment pour orchestre, je dois donc utiliser certaines notes! »

Rhapsodie chinoise s'ouvre sur une introduction (*Largo*) remplie d'harmoniques chatoyantes aux cordes. « On n'entend pas de notes spécifiques; c'est plutôt comme le vent. » La musique finit par se fondre en un nuage de sonorité, comme un cluster, où le timbre est souverain mais pas les notes. (En fait, Ge laisse souvent sa notation rythmique et de hauteur de son imprécise, créant un vague remous de couleurs.) Cette introduction vague mais vivante est suivie de l'apparition du premier thème véritable, montant de l'intervalle d'une tierce mineure à une longue mélodie lyrique (et métrique) aux cordes.

Le départ le plus intrépide de la pièce se produit avec un *accelerando* à son point culminant jusqu'à *Allegro* et l'apparition d'un nouveau thème bâti sur des quarts superposées aux timbales. En fait, le début au complet de l'*Allegro* est donné à l'ensemble de percussion solo qui développe le profil rythmique du nouveau thème (puisque son matériel de hauteurs de son doit être limité aux timbales). Les cordes finissent par le reprendre, en énoncent de nouveau la structure rythmique mais fournissent maintenant les hauteurs de son auparavant manquantes.

Le *Largo* suivant est dédié à un développement du thème lyrique sur une tierce mineure qui culmine maintenant dans une apogée époustouflante : pendant qu'un seul accord percussif est constamment répété par l'orchestre en entier, un *accelerando* se produit graduellement de *Largo* (noire = 40) à la noire = 320. (Ge dit : « C'est très typique de l'opéra de Pékin – un accent sur chaque temps tout en accélérant. ») Une réexposition du matériel du début de l'œuvre est suivie

d'une coda, une fugue énergique à quatre voix (*Allegro*) bâtie sur le thème de quarts superposées entendu d'abord à l'ensemble de percussion solo.

Ge admit que le titre, *Rhapsodie chinoise*, fut ajouté après coup et qu'il n'est pas très important. « Quand j'ai écrit cette pièce, je l'ai pensée optimiste, j'avais une image de festivités et je savais aussi qu'il y aurait beaucoup d'influences chinoises. » On peut se demander comment discerner les influences de sa ville d'adoption, New York ? « Peut-être dans l'anxiété ! » dit Ge en riant de bon cœur.

Wu, pour piano et orchestre, fut d'abord orchestré pour orchestre de chambre en 1986. L'œuvre fut commandée par l'Ensemble de Musique Nouvelle de Pittsburgh qui en donna la création au Festival international de musique de Pittsburgh de la même année ; Margaret Leng Tan, pour qui la partie solo fut écrite, fut la soliste sous la direction de David Stock. La même pianiste présenta ensuite l'œuvre en Angleterre et, en 1991, quand la partition fut révisée pour grand orchestre, elle joua la nouvelle version avec les orchestres philharmoniques de New York et de Hong Kong. Dans cette version, enregistrée ici, l'orchestre se compose d'un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, deux trombones, tuba, timbales, caisse claire, tomtoms, triangle, tam-tam, cymbales, cymbales chinoises, bloc de bois, *xiaolau*, harpe et cordes.

Margaret Leng Tan fournit elle-même une note qui fit autorité sur *Wu* au moment de la création anglaise ; elle y explique que le titre unisyllabique peut être traduit par « Ascension dans les hauteurs ». Elle poursuit :

Ecrit en tenant ma forme particulière de pianisme avant-gardiste en ligne de compte, ce concerto traite le piano occidental de manière coloriste inhabituelle, influencée par les qualités de timbre de la musique chinoise traditionnelle ainsi que par l'esthétique musicale chinoise. *Wu* est conçu comme une œuvre en un mouvement à la section médiane lyrique clairement définie. Elle explore les diverses techniques étendues du piano dont le contact direct avec les cordes, par exemple

les techniques des harmoniques, *pizzicato*, *glissando* et *martellato*. Les sonorités résultantes exemplifient le concept chinois de l'essence vivante de chaque ton où chaque note est dotée d'un timbre unique. En alliant des instruments occidentaux au piano qu'il traite à la fois de manière occidentale conventionnelle et comme s'il était un *qin* ou une cithare d'acier (comme le piano est appelé en chinois), Ge Gan-ru a créé non seulement une synthèse mais aussi un dialogue entre les timbres, la structure formelle et l'expression musicale orientale et occidentale.

Six Pentatonic Tunes for Orchestra remplit une commande de Barbara Bernard Smith et du New West Symphony Orchestre pour le projet de la Route de la Soie ainsi qu'un besoin qui survint au cours des sessions d'enregistrement pour ce CD. Comme la durée des deux premières œuvres était un peu courte, Ge Gan-ru décida de terminer la pièce qu'il avait en tête pour le projet de la Route de la Soie : une révision en termes orchestraux d'une série de préludes pour piano qu'il avait composés et publiés quand il vivait encore à Shanghai. La première exécution de la version orchestrale fut celle enregistrée ici en studio.

Quoiqu'il n'y ait pas d'instrument chinois d'utilisé dans cette œuvre – la partition fait appel à un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, cor anglais, deux clarinettes, clarinette basse, deux bassons, contrebasson, quatre cors, trois trombones, tuba, timbales, grand et petit tamtam, jeu de timbres, célesta, harpe et cordes – le caractère asiatique se fait sentir dans le traitement harmonique, rappelant ici et là la réponse de Debussy à la musique orientale qu'il avait entendue à l'Exposition internationale de Paris cent ans auparavant. Un autre compositeur, dans une autre époque, aurait pu étiqueter ces pièces fascinantes et colorées d'« humoresques » mais Ge Gan-ru choisit ce titre plus spécifiquement descriptif qui fait allusion au matériel de source. Il fournit aussi la déclaration suivante :

Comme le titre le suggère, le matériel fondamental dans l'œuvre provient de quelques-uns des airs folkloriques chinois les plus originaux des diverses ré-

gions du pays. J'ai recueilli ces airs pendant mes études au conservatoire de musique de Shanghai. Ils sont tous basés sur une gamme pentatonique de cinq notes à l'octave, sans demi-ton entre elles. La gamme pentatonique est le seul élément fondamental en musique chinoise et ces airs me rendent nostalgique. Au moment d'écrire ces pièces, j'avais vécu vingt ans loin de ma patrie.

© **Richard Freed 2004**

Margaret Leng Tan est une artiste reconnue internationalement pour ses interprétations de musique américaine et asiatique qui transcendent les limites conventionnelles du piano. Elle a graduellement perfectionné un style individuel de sonorité intégrée, de chorégraphie et de théâtre, inspirant plusieurs compositeurs – dont John Cage, Ge Gan-ru, Alvin Lucier, Michael Nyman, Somei Satoh et Toby Twining – à créer des œuvres spécialement pour l'interprète qu'elle est. Sa collaboration de vingt ans avec Ge Gan-ru commença avec son *Gu Yue (Musique ancienne)* écrit pour elle en 1985.

L'une des meilleures interprètes de la musique de John Cage, Margaret Leng Tan est aussi la première professionnelle du monde sur le piano jouet, transformant un jouet en un instrument légitime pour lequel des compositeurs ont écrit des œuvres nouvelles audacieuses. Elle est aussi le sujet de *Sorceress of the New Piano: The Artistry of Margaret Leng Tan* (2004), un documentaire d'Evans Chan qui a été invité à plusieurs festivals internationaux du film.

Fondé en 1891 comme l'Orchestre Ecossais, l'**Orchestre Royal National Ecossais** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques de l'Europe. Une foule de chefs renommés a contribué au succès de l'orchestre, dont sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller et Alexan-

der Lazarev. Stéphane Denève sera le directeur musical de l'orchestre à partir de septembre 2005. Garry Walker fut récemment nommé principal chef invité. Ces dernières années, l'ORNE est devenu l'un des orchestres d'enregistrement les plus en vue; il a enregistré un cycle complet des symphonies de Rachmaninov et de la musique de James MacMillan.

Mis neuf fois en nomination pour un Grammy, le chef d'orchestre compositeur **José Serebrier** est l'un des artistes classiques les plus enregistrés aujourd'hui. En 2004, fait sans précédent, il reçut cinq nominations pour un Grammy et gagna le Grammy Latin pour le « meilleur album classique » (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). Quand Leopold Stokowski salua Serebrier comme « le plus grand maître de l'équilibre orchestral », le musicien âgé alors de 22 ans – né en Uruguay de parents russe et polonais – était chef associé à l'Orchestre Symphonique Américain à New York. Il gagna rapidement l'approbation des critiques musicaux et du public partout au monde. Après cinq ans de collaboration avec Stokowski, Serebrier accepta une invitation de George Szell à devenir compositeur en résidence de l'Orchestre de Cleveland. Depuis, José Serebrier a dirigé la plupart des grands orchestres aux Etats-Unis et en Europe et il a fait nombre de tournées internationales. Dans le domaine de l'opéra, José Serebrier a présenté plusieurs premières intéressantes.

Serebrier a composé plus d'une centaine d'œuvres. Sa *Première Symphonie* et plusieurs de ses autres œuvres furent créées par Leopold Stokowski et certaines de ses compositions sont devenues des ballets à succès. Sa *Troisième Symphonie*, « *Symphonie Mystique* » fut mise en nomination comme « meilleure composition nouvelle de l'an 2004 ». Le critique musical français Michel Faure a récemment terminé une biographie de José Serebrier, publiée en 2003 chez L'Harmattan en France.

The composer wishes to dedicate this recording to his wife, who has provided constant encouragement to him since their first meeting more than thirty years ago, and to express his profound gratitude to José Serebrier, whose enthusiasm and commitment brought about these definitive performances.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded on 13th & 14th October 2003 at the Henry Wood Hall, Glasgow, Scotland

Recording producer: Nick Parker

Sound engineer and digital editing: Phil Rowlands

Neumann, Schoeps and B&K microphones; TL Audio 56-channel analogue vacuum tube console;

Genex GX9 DSD recorder; Sadie 5 DSD system; B+W 801 speakers with Class A amplifiers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Richard Freed 2004

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

Front cover photograph of Ge Gan-ru: Vivian W. Ge

Photograph of Margaret Leng Tan: © Michael Dames

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-SACD-1509 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1509