

ROCHE COMMISSIONS

Impressum

HERAUSGEBER
Carnegie Hall, New York
The Cleveland Orchestra
LUCERNE FESTIVAL
Roche

PROJEKTLITETUNG
Katja Prowald

REDAKTION
Basti Rogger
Mark Sattler

FOTOS
Emanuel Ammon, Luzern
Roche Corporate Photolibrary

MANUSKRIFT
Paul Sacher Stiftung, Basel

ÜBERSETZUNGEN
J. Bradford Robinson, Landsberg am Lech
Christa Zeller, Zürich

LEKTORAT
Editionsbureau Kurt Werder

KONZEPT CORPORATE DESIGN
MetaDesign Suisse AG, Zürich

UMSCHLAGGESTALTUNG
Maria Inés Klose, Basel

GESTALTUNG
Kunz Schranz, Luzern

SATZ
Denise Mattich

DRUCK
Sticher Printing AG, Luzern

BINDEARBEITEN
Buchbinderei Grillimund AG, Reinach BL
© 2005 by Roche

ROCHE COMMISSIONS

CHEN YI

INHALTSVERZEICHNIS

TABLE OF CONTENTS

Shirley Fleming	Shirley Fleming
6 DAS PRINZIP ROCHE COMMISSIONS	7 THE ROCHE COMMISSIONS PRINCIPLE
Heinz-Dieter Reese	Heinz-Dieter Reese
12 CHEN YI – EIN PORTRAIT	13 CHEN YI – A PORTRAIT
Chen Yi	Chen Yi
32 «SI JI» (VIER JAHRESZEITEN) FÜR ORCHESTER, 2005	33 «SI JI» (FOUR SEASONS) FOR FULL ORCHESTRA, 2005
42 PARTITURABILDUNGEN	42 REPRODUCTIONS OF THE SCORE
Franz Welser-Möst	Franz Welser-Möst
50 CHEN YI	51 CHEN YI
Walter-Wolfgang Sparrer	Walter-Wolfgang Sparrer
54 CHINESE CONCERT MUSIC – DIE KOMPONISTIN CHEN YI VOR DEM HINTERGRUND CHINESISCHER MUSIKKULTUR	55 CHINESE CONCERT MUSIC – CHEN YI AND THE MUSIC OF CHINA
Joel Sachs	Joel Sachs
88 CHINESISCHE KOMPONISTEN IN DEN VEREINIGTEN STAATEN	89 CHINESE COMPOSERS IN THE UNITED STATES
Dennis Russell Davies	Dennis Russell Davies
98 CHEN YI – DIE WELTBÜRGERIN	99 CHEN YI – THE COSMOPOLITE
Christoph Hahn	Christoph Hahn
102 400 JAHRE REZEPION WESTLICHER MUSIK IN CHINA	103 400 YEARS OF WESTERN MUSIC IN CHINA
Ernst-Peter Fischer	Ernst-Peter Fischer
114 DIE GEBURT DER MODERNNEN WISSENSCHAFT – DER GEDANKE DER INNOVATION IM WESTEN UND IM OSTEN	115 THE BIRTH OF MODERN SCIENCE – INNOVATION IN EAST AND WEST
130 CHEN YI ZU BESUCH IN DER SCHWEIZ	130 CHEN YI DURING HER VISIT IN SWITZERLAND
Chen Yi / Rae Yuan	Chen Yi / Rae Yuan
140 WISSENSCHAFT UND MUSIK – EIN OST-WESTLICHER DIALOG	141 SCIENCE AND MUSIC – AN EAST-WESTERN DIALOGUE
176 BIOGRAPHIE UND WORKVERZEICHNIS	177 TIMELINE: LIFE AND WORKS
196 AUSWAHL DISKOGRAPHIE	196 SELECTED DISCOGRAPHY

Shirley Fleming

DAS PRINZIP ROCHE COMMISSIONS

Shirley Fleming

THE roche commissions PRINCIPLE

Es ist erstaunlich originell, aber auch aussergewöhnlich stimmig: ein internationales Projekt zur Vergabe von Kompositionsaufträgen, das einen wichtigen Sponsor mit drei ebenso bedeutenden Organisationen der Musikwelt zusammenbringt.

Die Mitwirkenden in diesem neuartigen Quartett von Institutionen, dem ersten seiner Art, sind das schweizerische Gesundheitsunternehmen Roche, die Carnegie Hall in New York, LUCERNE FESTIVAL und das Cleveland Orchestra. Innerhalb dieser Partnerschaft gibt Roche regelmässig eine Komposition in Auftrag, die im Rahmen von LUCERNE FESTIVAL, SOMMER vom Cleveland Orchestra uraufgeführt wird. Weitere Konzerte finden danach jeweils in Cleveland und in der Carnegie Hall in New York statt.

Erster Empfänger der Roche Commissions war der Brite Sir Harrison Birtwistle. Sein Werk Night's Black Bird wurde letzten Sommer in Luzern uraufgeführt und erlebte im Februar 2005 in der Carnegie Hall seine US-amerikanische Premiere. Als Zweite wurde die chinesische Komponistin Chen Yi

It is surprisingly original and at the same time exceptionally right: an international commissioning project that unites an important sponsor with three equally important musical organizations.

The players in this new institutional quartet, the first of its kind, are Switzerland's Roche health company, the Carnegie Hall in New York, the LUCERNE FESTIVAL, and The Cleveland Orchestra. Initial plans call for works regularly commissioned by Roche, and to be introduced by The Cleveland Orchestra. Each work will be given its world premiere at the Lucerne summer festival, followed by U.S. performances in Cleveland and at Carnegie Hall.

The first recipient of the Roche Commissions is Britain's Sir Harrison Birtwistle, whose Night's Black Bird was premiered last summer in Lucerne and received its U.S. first performance in February 2005 at Carnegie Hall; the second is the Chinese composer Chen Yi, whose Sijji ("Four Seasons") receives its premiere this August in Lucerne and arrives at Carnegie Hall in October 2005.

beauftragt, deren Werk *Siji* («Vier Jahreszeiten») am diesjährigen LUCERNE FESTIVAL, SOMMER Welt premiere hat und im Oktober 2005 in der Carnegie Hall seine US-amerikanische Erstaufführung erleben wird.

Auf den ersten Blick mag die Beteiligung eines in der medizinischen Forschung tätigen Unternehmens an einem Projekt dieser Art weit her geholt erscheinen, kennt man das Unternehmen aber etwas besser, erweist sich die Aktion als durchaus typisch. Denn die 1896 in Basel gegründete Firma hat künstlerisches Schaffen schon immer gefördert. Und den zahlreichen Kompositionsaufträgen, die Paul Sacher, Familienmitglied und wichtige Figur im Verwaltungsrat von Roche, vergeben hat, sind eine ganze Reihe bedeutender Partituren zu verdanken. Nach den Worten von Franz B. Humér, Verwaltungspräsident und CEO von Roche, «stehen Innovation in der Kunst und Innovation in einem forschungsorientierten Unternehmen wie Roche in einem engen inneren Zusammenhang. Beiden gemeinsam sind der Mut zu Neuem und das Streben nach unkonventionellen Lösungen, aber auch nach Qualität und Höchstleistung.»

Die Idee zu dieser Serie von Kompositionsaufträgen stammt von Roche und Michael Haefliger. Der Intendant von LUCERNE FESTIVAL, dem die mäzenatische Tradition von Roche längst ein Begriff war, bezeichnet die Zusammenarbeit mit der Carnegie Hall und dem Cleveland Orchestra «als eine ideale Partnerschaft: Alle verfolgten dieselben künstlerischen Interessen, die Übereinstimmung bezüglich der Wahl von Birtwistle und Chen Yi sei vollkommen und die gemeinsame Entscheidungsfindung einfach gewesen.

Franz Welser-Möst, musikalischer Leiter des Cleveland Orchestra, bemerkte seinerseits, dass sich das Projekt sehr natürlich in die künstlerische Philosophie seines Orchesters einordne. «Wenn Sie die Programme des Cleveland Orchestra anschauen,» so der Dirigent, «werden Sie feststellen, dass wir heute vermutlich mehr zeitgenössische Musik zur Aufführung bringen als sonst ein Orchester in Amerika. Wir leben voll und ganz in der Gegenwart.

At first glance, the participation of a medical research company in a musical undertaking of this kind might appear to be a stretch, but closer acquaintance with this pharmaceutical company shows the move to be entirely characteristic. In fact, Roche, which was founded in Basel in 1896, has been sponsoring artistic endeavors for much of its history. And the many commissions of the late Paul Sacher, a family member and influential figure on the Roche board, were responsible for the creation of an impressive number of important scores. As Roche CEO and chairman Franz B. Humér has said: “There is a close, intrinsic link between innovation in art and innovation in a research-oriented company such as Roche. Inspiration, innovation, and the pursuit of quality are our common bonds.”

The idea of the commissioning series originated between Roche and Michael Haefliger, who, as artistic director of the LUCERNE FESTIVAL, was already well acquainted with Roche’s philanthropy. “It’s kind of an ideal collaboration,” he says of his Festival’s cooperation with Carnegie Hall and The Cleveland Orchestra. “Our artistic interests are parallel. All of us were in complete agreement, and also felt strongly about composers Birtwistle and Chen Yi. It was very easy to reach a mutual decision.”

For his part, Cleveland Orchestra music director Franz Welser-Möst notes that the project fits naturally into his orchestra’s artistic philosophy. “If you look at the programs of The Cleveland Orchestra,” the conductor says, “you will see that today we probably play more contemporary music than any other orchestra in America. We really commit ourselves to living in the present. Michael Haefliger knew that Roche wanted to commission new pieces, and we said, ‘Hey, we’re in! We all believe in performing new music, and we found each other.’”

Carnegie Hall’s Klaus Jacobs, vice chairman of the board of trustees, agrees: “The project was proposed to me by Michael Haefliger in 2001, when I was also serving as acting director,” he recalls, “and it seemed a

Michael Haefliger wusste, dass Roche neue Stücke in Auftrag geben wollte, und wir sagten sogleich: „Wir sind dabei! Wir alle glauben an die Neue Musik und haben einander gefunden.“

Klaus Jacobs, Vice Chairman des Board of Trustees der Carnegie Hall pflichtet bei: «Der Vorschlag wurde mir 2001 von Michael Haefliger unterbreitet, als ich ebenfalls künstlerischer Leiter war, und seine und unsere Institution schienen wundervoll zusammenzupassen, da beide über eine langjährige Tradition in Neuer Musik verfügen und ähnliche künstlerische Ideale vertreten.» Auch Jacobs empfand das Auswahlverfahren als bemerkenswert unangestrengt. «Die gemeinsame Entscheidungsfindung war ein für uns neuartiger Ansatz, aber es ging alles sehr glatt über die Bühne.»

Chen Yi, 1953 in der südchinesischen Stadt Guangzhou geboren, lebt seit 1986 in den Vereinigten Staaten und ist Professorin für Komposition an der University of Missouri in Kansas City. «In meiner Musik,» erklärt sie, «versuche ich mir eine eigene Stimme zu verleihen, indem ich chinesische Stilelemente mit der Handschrift westlicher Orchestermusik verbinde. Das kommt ganz natürlich aus mir heraus.» Ihr neues Werk trägt den Titel *Si ji* («Vier Jahreszeiten») und «spiegelt die fortwährende Entwicklung, die ständigen Herausforderungen der Natur und ihre analogen Beziehungen zu den Herausforderungen der menschlichen Erfahrung.»

Gekürzte und aktualisierte Fassung des Artikels *The Commissioners* aus Playbill, Programmschrift der Carnegie Hall, New York, Februar 2005.

wonderful match between his institution and ours, both presenting organizations sharing long histories in new music, and having similar artistic ideals.” Jacobs, too, has found the selection process remarkably unharried. “The collaborative decision making is a novel arrangement, and it has gone very smoothly.”

Chen Yi, born in Guangzhou, China, in 1953, has lived in the United States since 1986. Today she is a professor of composition at the University of Missouri in Kansas City. “In my music, I try to create my own voice by combining Chinese style and elements with writing for Western orchestras,” she explains. “It comes out of my heart naturally.” Her new work, titled *Si ji* (“Four Seasons”), “reflects the eternal evolution and challenges of nature and its analogous relationship to the challenges of the human experience.”

Abridged and actualized version of *The Commissioners*, an article published in *Playbill*, February 2005.

CHEN YI – EIN PORTRAIT

CHEN YI – A PORTRAIT

Quid sit musica? Was ist Musik, wie soll sie beschaffen sein, um als «Kunst» gelten zu können? So fragten schon die Theoretiker des europäischen Mittelalters und versuchten die *musica humana* auf der Basis von harmonischen Zahlenverhältnissen und universellen Gesetzmäßigkeiten einer abstrakten *musica mundana* oder music of the spheres, meaning *musica mundana* zu legitimieren. Später hat man Epochen- wie auch Personalstile grosser Komponisten auszumachen versucht und zum Maßstab für eine authentische und wahrhaftige Musik erkoren. Als Ausdruck ihrer Zeit und als unverwechselbare Stimme ihres individuellen Schöpfers musste sie Originelles zu «sagen» haben, das es so oder so ähnlich nicht ein zweites Mal gibt, ja, nicht geben darf. Der Begriff des «Originellen», des «Neuen» erfassste im 20. Jahrhundert schliesslich alle Parameter der Tonkunst und wurde zur unbedingten Zielvorgabe des musikalischen Schaffens. Die intellektuelle Avantgarde machte den Künstler zu jemandem, der seine Werke in absoluter Freiheit ebenso voraussetzungs- wie kompromisslos schöpft. Und die Qualität dieser Werke offenbart sich gerade dort, wo die Erwartungshaltung des Publikums enttäuscht wird, ja, die Musik sich gar verweigert.

Quid sit musica? What is music? And what qualities does it have to evince if it is to count as “art”? The medieval philosophers who addressed this question sought to legitimate what they called *musica humana* by positing the concept of an abstract *musica mundana* or music of the spheres, meaning the orderly numerical relations governing the whole universe. In later centuries, the essence of what constitutes true and authentic music was thought rather to reside in the style of certain epochs or even of certain exceptionally great composers. Music, or so it was argued, was both an expression of the time in which it was written and the unmistakable voice of its creator. It followed that it must have something original “to say” – that it should be unlike anything that had gone before. Come the 20th century, the concept of “originality” and “newness” spilled over into every aspect of music and eventually became the overriding goal of all musical creativity. The intellectual avant-garde perceived the artist as someone who enjoyed absolute freedom and hence was not bound by the need to compromise or to meet certain preconditions. The quality of the resulting

Solche Konzepte und Ansprüche sind allerdings nach dem Ende der «Moderne» und im Zuge der kulturellen Globalisierung der letzten Jahrzehnte durchaus in Frage gestellt worden. Und es erscheint so, dass in einer an Musik und Klängen unterschiedlichster historischer und kultureller Herkunft überreichen Welt die Begriffe des «Originellen» und «Authentischen» neu definiert werden müssen.

Im internationalen Konzertleben haben sich in den letzten Jahrzehnten zudem Komponisten und Komponistinnen aus nicht-europäischen Kulturen und Traditionen zunehmend Gehör verschafft. Sie bringen nicht selten ganz eigene und aus ihrer Perspektive durchaus «neue» Umgangsweisen mit dem musikalischen Material ein, die durch eine erfrischende Unbefangenheit gegenüber den Entwicklungen der abendländischen Musik und ihren Denktraditionen gekennzeichnet sind. Die wichtigsten Impulse kommen da zweifellos aus Asien, aus China, Korea und Japan, Ländern, die nicht nur eine eigene uralte, hoch entwickelte Musikkultur besitzen, sondern auch seit mehr als einem Jahrhundert die westliche Musiksprache voll und ganz adaptiert haben und nun nach einer kreativen Verschmelzung östlicher und westlicher Elemente streben – eine Entwicklung, die von den Vertretern der westlichen Avantgarde immer noch als «exotisch» oder «eklektizistisch» verdächtigt wird. Zu Unrecht, wie ich finde und wie gerade auch das musikalische Werk von Frau Professor Chen Yi belegt, der diesjährigen Empfängerin des Roche Commissions Kompositionsauftrags.

Wer ist Chen Yi? Was zeichnet ihre künstlerische Persönlichkeit aus? Was sind die Grundlagen und Merkmale ihres kompositorischen Stils? Soviel steht fest, sie zählt auf ihre ganz eigene Weise zweifellos zu den interessantesten Komponistinnen unserer Zeit. Ihre außergewöhnliche Vielseitigkeit und Schaffenskraft haben bereits ein umfangreiches musikalisches Œuvre entstehen lassen, das in Konzerten renommierter Solisten und Ensembles weltweit aufgeführt wird.

works was therefore all the more apparent, the more audiences felt their expectations had been disappointed – or even rejected what they heard. The end of Modernism and globalisation of culture that we have witnessed during the past few decades, however, have since cast doubt on concepts and claims such as these. And it would appear that in today's world, a world that is extraordinarily rich in music and sounds of the most varied historical and geographical provenance, concepts such as "originality" and "authenticity" should in any case be redefined.

The past few decades, moreover, have seen the international concert-going public becoming increasingly receptive to the works of composers from non-European cultures and traditions. Such compositions frequently take a very different, and in many cases "new", approach to the material and indeed derive much of their appeal from the fact of their being so refreshingly uninhibited by the musical and philosophical traditions of the West. The most important new departures are without a doubt those that have originated in Asia and above all in China, Korea and Japan – all of them countries that have an ancient and sophisticated musical tradition of their own. Having sought, for more than a century now, to adapt the music of the West, they would appear now to be aspiring rather to a creative fusion of East and West – a development that adherents of the Western avant-garde are still all too wont to view suspiciously as mere "exoticism" or "eclecticism". Unfairly so, in my view, as the works of Professor Chen Yi, this year's recipient of the Roche Commission, prove.

Who is Chen Yi? What is it that makes her so remarkable as an artistic personality? And what are the salient features of her compositional style? What we do know is this, that Chen Yi ranks among the most interesting composers of our age. Her extraordinary breadth and creativity have already given rise to an impressive musical oeuvre that is performed regularly by soloists and ensembles of renown in concert halls the world over.

Chen Yi ist Chinesin von Geburt, lebt und arbeitet aber seit vielen Jahren in den USA. In ihr verbinden sich – und nicht allein aufgrund dieses Umstands – zwei ganz unterschiedliche Kulturtraditionen, was ihre Auffassungen und Konzeptionen in Bezug auf Musik geprägt hat.

Musik ist nach Chens Überzeugung eine «universelle Sprache», die von Menschen in allen Kulturen verstanden werden kann und verstanden werden soll. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie «gut» oder «neu» ist und welcher Elemente sie sich bedient. Wichtig ist, dass sie frisch und vital wirkt, dass sie den Zuhörern etwas zu «sagen» hat. Sie wird dann zu einem inspirierenden Erlebnis, das eine Brücke zwischen den Menschen zu schlagen vermag und zur Verständigung der Kulturen beiträgt. Ein künstlerisches Credo, das aus Chen Yis Herkunft, ihrer ungewöhnlich breit angelegten, vielseitigen musikalischen Ausbildung und interkulturellen Prägung verständlich wird.

Chen Yi wird 1953 in Guangzhou geboren, einer der größten Städte im Süden Chinas, in der Nähe von Hongkong. Sie wächst in einem sehr musikalischen Umfeld auf, das allerdings weitgehend westlich und nicht chinesisch ausgerichtet ist.

Chinas eigene Musikkultur zählt zu den ältesten Traditionen mit einer spezifischen Idiomatik, mit einem charakteristischen Tonsystem, zahlreichen typischen Musikinstrumenten und Gattungen der Orchester- und Kammermusik, der vokalen und instrumentalen Musik wie auch des Musiktheaters – eine Musikkultur also, die sich über die Jahrhunderte völlig unabhängig von der westlichen entwickelt hat. Seit dem 19. Jahrhundert hat dann aber auch die europäische Musik mehr und mehr in China, insbesondere in den großen Städten, Einzug gehalten. Chinesische Komponisten begannen sich mit der neuen Musiksprache auseinanderzusetzen, und Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden die ersten Werke, in denen bereits eine Verschmelzung chinesischer und westlicher Elemente versucht wurde. Die Solo-Komposition für die 2-saitige chinesische Fidel erhu von dem in China hoch verehrten Liu Tianhua

Although Chinese by birth, Chen Yi has been living and working in the United States for several years now. While the fact that she herself unites two very different cultural traditions cannot be attributed to this circumstance alone, there can be no doubt that it has shaped her apprehension and concept of music.

Music, or so Professor Chen is convinced, is indeed a “universal language” that can – and should – be comprehensible to people of all cultures. Nor does it matter whether the music in question is “old” or “new” or which particular elements went into its composition. What counts is that it sounds fresh and alive and has something “to say” to those who listen to it. Only then can it be an inspiring experience, an experience that can serve as a bridge between peoples from different cultural traditions and in doing so promote greater intercultural concord. This artistic creed becomes all the more understandable, the more one knows about Chen Yi’s own background and her own extraordinarily comprehensive, multifaceted and hence intercultural musical education.

Chen Yi was born in 1953 in Guangzhou, one of the biggest cities in southern China, not far from Hong Kong. She grew up in a very musical household, although most of the music played there belonged to the Western rather than the Chinese tradition.

China’s own music culture is among the most ancient musical traditions in the world and, besides having its own specific idiom and tonal system, also features a wide range of instruments and genres, including both orchestral and chamber music, vocal and instrumental music as well as music theatre. We are talking, in other words, about a fully fledged music culture that has developed and flourished over the centuries completely independent of the Western tradition. In the course of the 19th century, however, more and more European music found its way to China and especially to the big urban centres. It was not long before Chinese composers began

ist ein prominentes Beispiel für diese Entwicklung. Liu – er wurde nur 37 Jahre alt – hatte als einer der ersten systematisch die westliche Kunstmusik und das europäische Geigenspiel studieren können. Die neuen Kenntnisse und Fertigkeiten flossen in seine eigenen Solo-Kompositionen für die traditionelle Fidel ein. Sie verbinden westliche Satztechniken mit typisch chinesischen Melodien zu kleinen, meist lyrischen, ja gefühlvoll melancholischen Fantasien.

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts ist das Musikleben der Oberschicht in den grossen Städten Chinas bereits überwiegend westlich geprägt. Chen Yis Eltern, beides Ärzte, sind begeisterte Liebhaber westlicher Musik, sammeln und hören Schallplatten, besuchen regelmässig Konzerte und spielen selbst Instrumente wie Klavier und Geige. Sie sorgen dafür, dass die Tochter mit ihren beiden Geschwistern von frühester Kindheit an eine gründliche musikalische Ausbildung erhält. Chen Yi beginnt mit drei Jahren Klavier und mit vier Jahren Violine zu spielen. Bald schon wird ihr überragendes Talent insbesondere im Geigenspiel offenbar. Eine Karriere als professionelle Musikerin erscheint geradezu unausweichlich. Nach und nach studiert sie das gesamte Repertoire der klassischen Violinmusik, macht sich aber aus eigenem Antrieb und unstillbarer Neugier mit der westlichen Musik insgesamt vertraut.

Ihre erste intensivere Begegnung mit chinesischer Kultur und Musik erlebt die junge Chen Yi durchaus unfreiwillig, während der dunklen Jahre der so genannten «Kulturrevolution» von 1966 bis 1976, die eigentlich eine «Anti-Kultur-Revolution» war. Wie viele chinesische Intellektuelle, die westlich gebildet waren, hat auch Chens Familie in dieser Zeit zu leiden. Sie muss das Haus in der Stadt verlassen und wird auseinander gerissen. Die damals 15-jährige wird zur so genannten «Umerziehung» aufs Land geschickt, muss schwere körperliche Arbeit leisten und lebt mit den Bauern. Aber sie hat ihr Instrument bei sich und kann ihr Geigenspiel weiter pflegen, indem sie die Dorfbewohner und Soldaten mit virtuosen Revolutionsliedern, der

to incorporate elements of what for them was a new musical language in their own compositions, the first fusions of Chinese and Western music appearing in the early years of the 20th century. The piece for a two-stringed Chinese fiddle or erhu is a classic example of this development. It was written by Liu Tianhua, a composer much venerated in China even though he lived to be only 37. Liu was one of the first to embark on the systematic study of Western music and European violin-playing and the knowledge and skills he acquired in this way later influenced his own compositions for the traditional Chinese fiddle. His artful combination of Western structures with typically Chinese melodic lines was to result in a number of musical gems, most of them exquisitely lyrical and in many cases plaintively melancholy.

By the mid-20th century, the music scene of China's urban elite had become to a large extent westernised. Chen Yi's parents, both of them doctors, were classical music lovers and besides having a large collection of records that they listened to frequently, were also keen concert-goers and themselves played the piano and violin. Not surprisingly, they made sure that their three children had a good musical education right from the start. Chen Yi therefore had her first piano lesson at the age of three and began playing the violin at four. She soon turned out to be exceptionally gifted, especially as a violin player – so much so that a career as a professional musician seemed all but inevitable. Not only did she work her way through the entire classical repertoire, but she even had time to spare in which to satisfy her unquenchable thirst for all aspects of Western music.

Chen Yi's first intensive contact with Chinese culture and music was as a young woman between 1966 and 1976, during the so-called «Cultural Revolution» – which in reality was more of an «Anti-cultural Revolution». Like countless other western-influenced Chinese intellectuals, the Chen family suffered a lot during this period. Not only were they driven out of their house in Guangzhou, but they were forcibly split up as well. Then just 15

einzig erlaubten Musik jener Zeit, unterhält. Sie hat aber auch Gelegenheit, die ländliche Volkskultur und Volksmusik und dabei ihre Identität als Chinesin zu entdecken. Die spätere Affinität der Komponistin Chen Yi zu chinesischer Volksmusik hat hier ihre Wurzeln. Zu nennen ist beispielsweise die Komposition Duo Ye von 1985, ein in China preisgekröntes Klavierstück, mit dessen Bearbeitung für Orchester Chen Yi erstmals international auf sich aufmerksam macht. Das Werk nimmt Bezug auf Volkstänze der Dong, einer Minorität in der chinesischen autonomen Region Guangxi, und verarbeitet deren Melodien und Rhythmen zu einer Klangsprache voller Energie und Vitalität.

Für Chen Yis musikalische Karriere wird während der «Kulturrevolution» Anfang der 70er Jahre noch ein anderer Umstand sehr bedeutsam: Sie darf das Umerziehungslager auf dem Lande nach zwei Jahren verlassen und wird Konzertmeisterin im Orchester der Peking-Opern-Truppe ihrer Heimatstadt Guangzhou. Man benötigt für die Aufführungen der revolutionären Musteropern, die nun auf Anweisung der politischen Führung überall gespielt werden, Musiker wie sie. Acht Jahre ist Chen Yi Mitglied in diesem aus westlichen und traditionell chinesischen Instrumenten gemischten Ensemble. Sie übernimmt bald auch die Aufgabe, Musikstücke zu orchestrieren und zu arrangieren, und kann so wertvolle praktische Erfahrungen mit klassischer chinesischer Vokal- und Instrumentalmusik sammeln.

Das erklärt die grosse Kompetenz und Selbstverständlichkeit, mit der sie in ihren späteren Kompositionen die Klangwelt chinesischer Instrumente aufnimmt oder auch neue Werke für traditionelle Instrumente schreibt. Ein Beispiel ist der Satz *The Talking Fiddle* aus dem Streichquartett von 2002/03, ein weiteres ist die *Fiddle Suite* von 1997. Erwähnt sei hier aber auch noch ein anderes kleines, sehr apartes Werk mit dem Titel *As in a Dream* auf zwei Gedichte einer chinesischen Lyrikerin der Song-Dynastie des 10./11. Jahrhunderts, das Chen Yi 1994 für Sopran-Stimme mit Begleitung von Pipa-Laute und Zheng-Zither, zwei der zentralen chinesischen Musikinstrumente bearbeitet.

years old, Chen Yi was sent to the countryside to be “re-educated”, which meant living with peasants and doing heavy physical labour. She took her violin with her, however, and was able to continue playing by entertaining local villagers and soldiers with her own virtuoso arrangements of revolutionary songs – that being the only type of music that was allowed at that time. As her first real encounter with rural peasant culture and Chinese folk music, however, it was these years in the country that enabled her to discover her own identity as a Chinese. The affinity the composer was later to develop with Chinese folk music can doubtless be traced back to this time. Her 1985 composition, *Duo Ye*, for example, is a case in point. It was this prize-winning piece for piano, later reworked for orchestra, that first attracted international attention to her skills as a composer. Drawing, as it does, on the folk dances of the Dong, an ethnic minority in the autonomous Chinese region of Guangxi, the work develops their melodies and rhythms into a tonal language of remarkable energy and vitality.

Another experience during the “Cultural Revolution” of the early 1970s was also to have a lasting impact on Chen Yi’s development as a composer: After two years’ hard labour in the country, she was allowed to return home, where she promptly became concertmaster of a Beijing Opera troupe based in Guangzhou. Musicians such as Chen Yi were once again in demand, even if only for performances of the revolutionary operas the political leadership had decreed should be played up and down the country. The ensemble Chen Yi joined was a made up of both Western and Chinese instruments and it was not long before she was asked to orchestrate or to arrange certain pieces for the instruments available. The eight years she spent with the troupe therefore provided her with a wealth of valuable hands-on experience in classical Chinese music – both vocal and instrumental. This explains why it later became a matter of course for her to include the tonal world of Chinese musical instruments in her compositions and even to

Ihre eigentliche Ausbildung zur Komponistin kann Chen Yi erst nach dem Ende der «Kulturrevolution» und nach der Zeit im Peking-Opern-Orchester beginnen. 1977 werden die Hochschulen wieder geöffnet und Chen Yi gehört zur ersten Gruppe von Studenten im Fach Komposition am Zentralen Konservatorium für Musik in Beijing. Während acht Jahren ist Professor Wu Zu-qiang ihr Mentor und Kompositionstelehrer. Das Besondere dieser Ausbildung ist, dass sie nicht nur die westliche Musik, sondern auch alle wichtigen Traditionen der chinesischen Musik in Theorie und Praxis umfasst. Ein Schlüsselerlebnis für Chen Yi ist Anfang der 80er Jahre die Begegnung mit dem deutsch-englischen Komponisten Alexander Goehr, einem Schüler von Messiaen, der Gastvorlesungen und Kurse am Konservatorium in Beijing gibt und seine chinesischen Studenten erstmals umfassend mit der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts vertraut macht. Chen Yi nimmt alles, was sie hört und liest, mit wachen Ohren auf, lässt sich beispielsweise von Schönbergs Konzeption der «Sprechstimme» ebenso inspirieren wie von Alban Bergs Umgang mit der Zwölftontechnik. Die Palette ihrer kompositorischen Möglichkeiten erweitert sich mehr und mehr. Sie entdeckt für sich die Ausdrucksformen atonaler Klanggestaltungen oder die erregenden Wirkungen komplexer rhythmischer Strukturen. Alles dies sind nur einige der Grundbausteine für eine differenzierte ebenso dramatische wie expressive Klangsprache, die Chen Yi's spätere Kompositionen, etwa die grossen Orchesterwerke wie *Momentum* (1998) oder *Tu* (2002) bestimmen werden.

Chen Yi ist eine in China bereits bekannte und vielfach ausgezeichnete Komponistin, als sie 1986 den wahrscheinlich entscheidenden Schritt ihrer Karriere tut: Sie geht nach New York, um ihr Kompositionsstudium an der Columbia University fortzusetzen und 1993 dann auch mit einem «Doktor der musikalischen Künste» abzuschliessen. Einer ihrer wichtigsten Mentoren wird Chou Wen-chung, chinesischer Herkunft wie sie und Schüler von Edgard Varèse. Er ist Professor für Komposition an der Columbia University und in vielen amerikanischen Organisationen für Neue Musik tätig. Er propagiert

write works specifically for these instruments. An extraordinary example of such a work is *The Talking Fiddle* movement from her string quartet of 2002/03; another example is her *Fiddle Suite* of 1997. A further work that is particularly worthy of mention in this connection is an exquisite gem called *As in a Dream*. Composed in 1994, this is a setting of two poems by a female Chinese lyricist of the 10th/11th century Song Dynasty scored for solo soprano, pipa lute and zheng zither – two instruments that are both central to traditional Chinese music. Not until after the end of the “Cultural Revolution” and her time with the Beijing Opera troupe was Chen Yi able to begin studying composition in earnest. When the universities reopened in 1977, Chen Yi was among the first group of students to enrol for composition at the Beijing Central Conservatory, where her mentor and composition teacher for eight years is Professor Wu Zu-qiang. What made this course so special was that it was concerned not just with Western music, but with the theory and practice of all the most important Chinese traditions as well.

One key event in Chen Yi's development as a composer was her encounter with the Anglo-German composer, Alexander Goehr, in the early 1980s. A student of Messiaen who was then giving guest lectures and courses at the Central Conservatory, he was the first to familiarise students in Beijing with all the many facets of 20th century Western music. Chen Yi was undoubtedly fascinated by this subject, read extensively and listened attentively, all the while adding to her own compositional palette. Not only was she inspired both by Schönberg's “Sprechstimme” and by Alban Berg's approach to serialism, but her discovery of the expressiveness of atonality and the excitement that can be generated by complex rhythmic structures can also be traced back to this time. These, of course, are but a few of the many elements that make up the finely nuanced tonal language evident in Chen Yi's later compositions – a language that is as dramatic as it is expressive, in such large orchestral works as *Momentum* of 1998 or *Tu* of 2002, for example.

eine totale Integration von östlicher und westlicher Musik und bemüht sich in seinen eigenen Kompositionen, diesem Ziel näher zu kommen.

In New York, diesem riesigen «Melting Pot» der Kulturen, taucht Chen Yi – wie sie selbst erzählt – in ein Meer sehr unterschiedlicher musikalischer Idiome und Erfahrungen ein, nimmt alles mit wachen Sinnen auf und wird sich zugeleich mehr und mehr ihrer eigenen Identität als «chinesische Komponistin» in einem globalisierten, multikulturellen Umfeld bewusst. Sie erkennt sich als eine Künstlerin, die sich nicht auf nur eine Richtung festlegen lassen will, die auch keinen Moden und Trends folgt, sondern sich für alle Einflüsse offen hält, diese wägt und kreativ zu verarbeiten sucht. «Die moderne Gesellschaft ist wie ein grosses Netzwerk aus vielen Haltungen und Spielräumen», so hat Chen Yieinmal geäussert, «und trotz aller Unterschiede haben die vielen Kulturen etwas Wertvolles, das sie zum Nutzen aller beitragen können. So kann jede Erfahrung, die wir machen, eine Quelle oder Anregung für unser Schaffen sein. In diesem Sinne spiegelt eine Komposition sozusagen das kulturelle und psychologische Make-up des Komponisten wider. Meine Musik will eine einzigartige und natürliche Mischung aller Einflüsse sein, denen ich in meinem bisherigen Leben ausgesetzt war.»

Die Verschmelzung von Elementen unterschiedlicher kultureller Provenienz ist als Weg zu einer neuen Klängsprache zu verstehen, der die Menschen überall auf der Welt erreichen und inspirieren kann. Dabei geht es Chen Yi vor allem darum, den «Wesenscharakter und Geist» traditioneller chinesischer Musik zu erfassen und einzubringen und klangliche Elemente und Strukturen zu entwickeln, in denen sich chinesische und westliche Musik natürlich miteinander verbinden, ohne ihre jeweiligen Identitäten gänzlich aufzugeben. Das Ergebnis dieses Bestrebens ist in zahlreichen ihrer Kompositionen zu erleben. Es handelt sich dabei durchwegs um Musik mit einer vielschichtigen und anspruchsvollen Faktur, die dennoch nie akademisch wirkt, sondern sich im Gegenteil als sehr vital erweist. Sie ist nie vordergründig des-

Chen Yi was already a well known composer with several prizes to her name in her native China when, in 1986, she made what was probably the most far-reaching decision of her career by going to New York to continue her study of composition at Columbia University. She completed her DMA in 1993, one of her most important mentors having been Chou Wen-chung, who like herself was Chinese in origin and a student of Edgard Varèse. Besides being a Professor of Composition at Columbia University, he was also active in several of America's New Music organizations and not only propagated the total integration of Eastern and Western music, but sought to bring that goal a little closer in his own compositions as well.

In New York, that giant melting pot of cultures, Chen Yi was able to immerse herself, as she herself puts it, in a sea of the most diverse musical idioms and experiences, all of which she absorbed eagerly, while at the same time becoming more and more aware of her own distinct identity as a «Chinese composer», working in a globalised, multicultural environment. She still perceives herself as an artist who does not want to be committed to any one particular school, who far from following the latest fashions and trends, prefers to remain open to all manner of influences and to use these creatively in her own work. «Modern society is like a great network of complex latitudes and attitudes,» Chen Yi once said, «and despite their differences, all cultures, environments and conditions have something valuable to contribute to the whole, so that each experience that we come across can become the source and exciting medium for our creation. In this sense, a composition reflects the composer's cultural and psychological makeup. I think that my musical language is a unique combination and a natural hybrid of all influences from my background.»

Amalgamation is the practice of bringing together elements from the most diverse traditions to create a new tonal language capable of reaching and inspiring people all over the world. Chen Yi's primary aim, however, is

kiptiv oder gar folkloristisch, sondern bleibt abstrakte Klangkunst, die gleichwohl zu enormen Ausdrucksdimensionen fähig ist.

Ich möchte hier nur ein Werk herausgreifen: die *Fiddle Suite* von 1997. Chen Yi hat sie mehrfach in Teilen wie auch vollständig bearbeitet – ein Beleg dafür, welche Bedeutung das Werk für sie selbst hat. Die Urfassung ist für Huqin, die traditionelle chinesische Fidel, und ein westliches Streichquartett konzipiert.

Die Wahl der Huqin ist nicht zufällig, kann das Instrument doch geradezu als repräsentativ für traditionelle chinesische Musik insgesamt gelten. In vielen Ensembles zählt sie zu den führenden Melodie-Instrumenten. In ihren klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten ähnelt sie der menschlichen Stimme, lässt sich wie diese sehr flexibel modulieren und ist für schnelle Tonfolgen ebenso geeignet wie für feine Nuancierungen einzelner Töne, für dramatische Akzente ebenso wie für lyrische Stimmungen.

Fideln sind in China seit dem 11. Jahrhundert belegt. Sie sind aber eigentlich nicht chinesischen Ursprungs, sondern wurden aus Zentralasien übernommen. Im 14. Jahrhundert bürgerte sich der Name Huqin ein, der in China bis heute als Generals terminus für Fideln gebräuchlich geblieben ist. Er bedeutet wörtlich «Saiteninstrument der zentralasiatischen Hu-Völker», hält also die Tatsache des fremdländischen Ursprungs dieses nunmehr durch und durch chinesischen Instruments bewusst.

In ihrer Grundform besteht die Huqin aus einem kleinen, röhrenförmigen Resonanzkörper mit einer Decke aus Schlangenhaut sowie einem langen, dünnen Hals. Der Spieler hält das Instrument – anders als bei der westlichen Violine – senkrecht, bewegt den Bogen waagerecht und greift die beiden, meist im Quintabstand gestimmten Saiten mit aufgesetztem Finger-nagel ab, ohne sie gegen den Hals zu drücken.

Über die Jahrhunderte haben sich zahlreiche, im Detail verschiedene Typen des Instruments entwickelt. Der bekannteste ist die Erhu, deren

to apprehend “the essential character and spirit” of traditional Chinese music and to develop musical elements and structures in which East and West can meld naturally without forfeiting their own distinct identities. The result of this endeavour can be experienced in many of her compositions, all of which constitute music that is both complex and demanding, yet much too vital to sound academic. Nor is it ever superficially descriptive or folkloric, remaining instead an abstract tonal art that is nevertheless capable of unleashing an emotional impact of great magnitude.

In closing, I would like to discuss one work in particular in rather more detail – namely the *Fiddle Suite* of 1997. That Chen Yi has reworked this piece or certain parts of it several times over is in itself an indicator of the importance it still has for her. The original version is scored for a huqin, or traditional Chinese fiddle, and classical string quartet.

Not by chance did Chen Yi opt for a huqin. After all, in many ensembles this fiddle is one of the leading melodic instruments and is often deemed to epitomize traditional Chinese music. Its tonal expressiveness is best compared to that of the human voice in that it is capable of a wide range of modulations and lends itself both to rapid tonal sequences as also to finely nuanced sustained notes, both to dramatic accentuation as also to atmospheric lyricism.

While fiddle playing in China is known to date back at least to the 11th century, the fiddles themselves originated not in China, but in Central Asia. The name huqin that became common currency in the 14th century and is still used as a generic name for the fiddle even today, translates literally as “stringed instrument of the Central Asian Hu peoples” and is therefore an enduring reminder of the foreign origins of an otherwise quintessentially Chinese instrument.

The huqin basically consists of a small, tubular sound box that is covered with snakeskin and has a long, thin neck. The player holds the instrument –

näselnder Klang vielen Musikgattungen einen unverwechselbar chinesischen Charakter verleiht. In der Peking-Oper heißt das Instrument Jinghu, ist kleiner und höher gestimmt und hat einen helleren Klang. Für die tiefere Lage gibt es einen Typus, der Zhonghu genannt wird.

In den drei Sätzen ihrer Fiddle Suite hat Chen Yi nun jeweils einen der genannten Huqin-Typen vorgeschrrieben. Sie knüpft in ihrer Komposition sehr genau an deren jeweilige Spielweise und Klangstilistik an, um sie behutsam weiterzuentwickeln.

Der erste Satz ist mit «Singing» überschrieben und verwendet die Erhu. Deren Charakteristikum sind kantabile, fließende Melodielinien, die auch hier die Musik des Satzes prägen. Es folgt «Reciting» (Vortrag), ein Satz, der rein instrumentalen Mitteln den ausladenden Vokalstil chinesischer Operngesangs imaginiert. Chen Yi hat dem Satz ein Gedicht von Su Shi (1036–1101), dem berühmten Poeten der chinesischen Song-Dynastie des 11.Jahrhunderts zugrunde gelegt: «Heller Mond, wie oft bis du bei uns» – eine Anrufung des Mondes in der traurigen Stimmung einer Abschiedsszene. Die menschliche Singstimme wird in diesem Satz von der Zhonghu-Fidel dargestellt. Die westlichen Streicher sorgen für Klänge, die den Schmerz des Abschieds zum Ausdruck bringen sollen. Der dritte Satz schließlich stellt die Jinghu, die Fidel des Orchesters der Peking-Oper in den Mittelpunkt. Er trägt den Titel «Dancing» und nimmt ganz konkret auf die Musik eines Tanzstücks Bezug, das in der berühmten, auch hierzulande durch den Spielfilm von Chen Kaige bekannt gewordenen Peking-Oper Lebewohl, meine Konkubine verwendet wird.

Es bleibt natürlich auch in dieser Komposition von Chen Yi nicht bei einer nur oberflächlichen Kombination der unterschiedlichen Idiome. Beide erfahren vielmehr auf subtile Weise eine Metamorphose und Verschmelzung, und der initiierte musikalische Dialog mündet unmerklich in eine integrierte, einzige Klangsprache. In der Fiddle Suite erscheint dieser Prozess

unlike a Western violin – vertically and bows horizontally. The strings are tuned a fifth apart as a rule and are stopped with the fingernails rather than being pressed against the neck.

Countless different types of Chinese fiddle have developed over the centuries, the best known example being the erhu, whose nasal sound gives so many works their unmistakably Chinese sound. In the Beijing Opera the instrument is called the jinghu, and is smaller and therefore higher than the erhu with a much brighter sound. There is also a deeper toned version called the zhonghu.

Each of the three movements of Chen Yi's Fiddle Suite is composed for a different type of huqin. Yet while the composer takes account of the slightly different playing technique and tonal style of each instrument, her work can also be regarded as a gentle attempt to stretch them to new limits.

The first movement is called “Singing” and is scored for erhu, the most distinguishing characteristic of which are its fluid melodic lines and capacity for cantabile. This is followed by “Reciting”, a movement that uses purely instrumental means to convey the expansive vocal style of Chinese opera. Chen Yi based this movement on a poem by Su Shi (1036–1101), a poet famous in the 11th century during the reign of China's Song Dynasty. “Pale moon, how oft art thou with us” the poem begins – for it is indeed an appeal to the moon with all the heavy sadness of a farewell. The human voice is represented by the zhonghu fiddle, while the string quartet provides a tonal underpinning that draws out the pain of separation. In the third movement, it is the turn of the jinghu, the fiddle of the Beijing Opera. Entitled “Dancing”, this movement is full of musical references to a famous Chinese dance which, thanks to Chen Kaige's film version of the opera Farewell, my Concubine, has now become famous in the West as well.

In this composition too, Chen Yi does not content herself with a superficial combination of idioms. On the contrary, both East and West undergo

gelingen, und er vermittelt dem Zuhörer eine eindrucksvolle musikalische Erfahrung.
Kulturen verbinden, Traditionen verschmelzen – für eine Künstlerin, die in verschiedenen kulturellen Kontexten heimisch ist, ein natürlicher, ein selbstverständlicher Weg, der ihre Identität und «Authentizität» widerspiegelt. Chen Yi geht diesen Weg selbstbewusst und verantwortungsvoll, und das macht ihre musikalischen Werke in Zeiten einer sich globalisierenden Welt «originell» und zu einem stets faszinierenden, gleichermassen berührenden wie inspirierenden Erlebnis.

Nicht umsonst zählt Professor Chen Yi heute zu den gefragtesten Komponisten weltweit. Die Liste der Auszeichnungen, Kompositionsaufträge, Composer-in-residence-Projekte ist lang und ehrenvoll. Daneben erhält sie Einladungen zu Gastprofessuren an Universitäten und Musikhochschulen vor allen in den USA und immer wieder Einladungen in die Volksrepublik China. Sie ist in Verbänden und Organisationen für «Zeitgenössische Musik» tätig. Ihre überragenden musikalischen Fähigkeiten, ihr Wissen und ihre Erfahrungen werden überall hoch geschätzt. Und all diesen Anforderungen stellt sich Chen Yi mit grosser Energie und noch viel grösserem Enthusiasmus. Da drängt sich die Frage auf: Wie schafft die Frau das nur? Ein Wunder!

Laudatio auf Chen Yi anlässlich der Verleihungszeremonie der Roche Commissions am 21. August 2004

a subtle metamorphosis and fusion, the musical dialogue thus initiated leading almost imperceptibly to a fully integrated and as such truly unique tonal language. This process appears to work exceptionally well here in the *Fiddle Suite* and this is what makes it such an impressive musical experience for the listener.

Combining cultures, melding traditions – for an artist who is at home in at least two different cultural contexts, what could be a more natural way of bringing her own identity and authenticity to bear? Chen Yi is pursuing this path with both confidence and a keen sense of her responsibility and it is this, even in the age of globalisation, that lends her works their «originality» and makes them such a fascinating and at the same time such a stirring and inspiring experience.

That Professor Chen Yi now ranks among the most sought-after composers in the world should not surprise us. The list of prizes she has won and of her commissions and composer-in-residence projects is as long as it is impressive. She receives countless offers of guest professorships from universities and conservatories throughout the USA as well as invitations from the People's Republic of China. Professor Chen Yi is an active member of several associations and organizations committed to the propagation of New Music and her outstanding talents, in-depth knowledge and experience as a musician have won her acclaim and esteem the world over. The energy Professor Chen Yi invests in meeting the multifarious demands now made of her is perhaps surpassed only by her enthusiasm. Which is why the real question must be: How does she do it? It's a miracle!

Laudatio on Chen Yi at the Roche Commissions Ceremony of 21 August 2004

«SI JI» (VIER JAHRESZEITEN) FÜR ORCHESTER, 2005

«SI JI» (FOUR SEASONS) FOR FULL ORCHESTRA, 2005

Im Spätsommer 2004 erhielt ich die zweite der Roche Commissions, die von Roche in Partnerschaft mit LUCERNE FESTIVAL, dem Cleveland Orchestra und der Carnegie Hall vergeben werden. Mein Werk wird am 26. August 2005 vom Cleveland Orchestra in Luzern uraufgeführt, am 13. und 15. Oktober 2005 folgen Aufführungen in Cleveland sowie eine weitere am 17. Oktober 2005 in der Carnegie Hall in New York. Die Übergabe-Feier fand im August 2004 im Roche Forum Buonas statt. Ein paar Wochen zuvor war ich auf Einladung von Roche zu einer spannenden Firmenbesichtigung nach Basel gereist. Roche ist ein global führendes, forschungsorientiertes Healthcare-Unternehmen, dessen innovative Produkte und Dienstleistungen zur Verbesserung der Gesundheit und Lebensqualität von Menschen beitragen. Anlässlich meines Aufenthaltes in Basel besuchte ich die Pharma- und die Diagnostics-Division von Roche, aber auch das Museum Tinguely, die Fondation Beyeler und die Paul Sacher Stiftung. Ich schätze die Leistung des Unternehmens hoch ein und bewunderne seine kulturbewusste Tradition, die in seiner Entwicklung über all die

In the late summer of 2004, I received the second of the Roche Commission from the LUCERNE FESTIVAL, The Cleveland Orchestra and Carnegie Hall, to write a new work for the Cleveland Orchestra to premiere on August 26, 2005, in Lucerne, on October 13 and 15 in Cleveland, and on October 17 at Carnegie Hall in New York. The award ceremony was held in August 2004 at the Roche Forum Buonas, Switzerland. On another trip to Basel in the early summer, I had an exciting tour of Roche, one of the world's leading research-based healthcare companies, whose innovative work enhances well-being and quality of life. I visited all the major Roche departments in pharmaceuticals and diagnostics, as well as the inspiring Tinguely Museum, the Fondation Beyeler, and the renowned Paul Sacher Foundation. I deeply appreciate Roche's achievement and admire its cultural tradition, which has played an important role in its development over the years. I think that traditions, inspiration and creation are closely related to one other, no matter whether in the arts or in science. From my East-West cultural

Jahre eine entscheidende Rolle gespielt hat. Meines Erachtens hängen in der Kunst wie in der Wissenschaft Tradition, Inspiration und kreatives Schaffen eng zusammen. Infolge meines sowohl östlich als auch westlich ausgerichteten kulturellen Hintergrundes ist meine Musik immer eine natürliche – durch meine eigene Musiksprache und meinen persönlichen Stil zustande kommende – Verbindung von Elementen traditioneller chinesischer Musik mit westlicher Instrumentation und westlichen Ausdrucksformen. In der traditionellen chinesischen Kultur, in der ich tief verwurzelt bin, ist die Musik, zusammen mit der Dichtkunst, Schreibkunst und Malerei, Teil einer organischen Kunstform. Ich liebe die traditionelle chinesische Kunst und bin der Meinung, dass sie nicht nur für das künstlerische Schaffen in abstrakter Form (wie in meinem Falle das Komponieren), sondern auch für die wissenschaftliche Erfindung innerhalb eines innovativen Prozesses sehr inspirierend sein kann (wie vielleicht im Falle der von Roche betriebenen Forschung).

Da ich mit der Ausführung der Roche Commissions ein möglichst breites Publikum ansprechen wollte, kam ich auf die Idee, meinem neuen Orchesterwerk *Si Ji* (Vier Jahreszeiten) vier aus der Song-Dynastie stammende, von Su Shi (1036–1101) und Zeng Gong (1019–1083) verfasste chinesische Gedichte zugrunde zu legen. Das Stück ist komponiert für Piccoloflöte, drei Querflöten, drei Oboen und ein Englischhorn, drei Klarinetten und eine Bassklarinette, drei Fagotte und ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten (mit Dämpfer), drei Posaunen, Tuba, Pauken, vier Schlaginstrumente, Harfe und Streicher. Die vier alten Gedichte thematisieren schöne, aber dramatische, den Jahreszeiten zugeordnete Naturszenen. Die musikalischen Texturen erlauben mir, die in den Gedichten abstrakt formulierten reichen Bilder und Ausdrücke konkret wiederzugeben. Das Stück in einem Satz ist, den vier Jahreszeiten entsprechend, in vier Abschnitte unterteilt und sollte ohne Pause durchgespielt werden. Es spiegelt die fortwährende Entwicklung, die ständigen Herausforderungen der Natur und ihre analogen Beziehungen zu den Herausforderungen der

background, my music is always a natural hybrid of Chinese traditional music elements and Western instrumentation and form, combined in my own musical language and style. In Chinese cultural tradition, in which I am deeply rooted, music is a part of an organic art form, along with poetry, calligraphy and painting. I love the traditional Chinese art, and think that it would be inspiring not only for artistic creation in an abstract form (as in my case, music composition), but also for scientific invention in an innovative process (as, perhaps, in the case of Roche research.)

In satisfying the Roche Commission and seeking to contact with a wide range of listeners, I got the inspiration to compose my new orchestral work *Si Ji* (Four Seasons) from four ancient Chinese poems written by Su Shi (1036–1101) and Zeng Gong (1019–1083) in the Song Dynasty. The music is scored for piccolo, three flutes, three oboes and English horn, three clarinets and bass clarinet, three bassoons and contrabassoon, four horns, three trumpets, three trombones, tuba, timpani, four percussionists, harp and strings. The four Chinese ancient poems were written on beautiful yet dramatic scenes in the four seasons of nature. Musical textures permit me to present concretely the rich images and expressions that are given abstractly in the poems. The music, in a single movement with four sections corresponding to the four poems, should be performed without pause. It reflects the eternal evolution and challenges of nature, and its analogous relationship to the challenges of the human experience. It has dramatic contrasts symbolizing the growth and maturation processes of individuals, communities and societies. It also suggests images of conflict, struggle, yearning, encouragement and triumph.

Si Ji for orchestra starts with a quiet but vivid moving texture. The combination of the fast repeated figures played on the keyboard percussion instruments and the punctuations played on the harp and double basses (glissando and pizzicato) provides an ever-moving sounding background,

menschlichen Erfahrung. Die dramatischen Gegensätze symbolisieren das Wachstum und die Reifeprozesse des Individiums, der Gemeinschaft und der Gesellschaft. Meine Komposition evociert auch Bilder des Konflikts, des Kampfes, der Sehnsucht, der Ermutigung und des Triumphes.

Si ji für Orchester beginnt mit einem leisen, aber lebhaft bewegten Tongewobe. Die Kombination der sich rasch wiederholenden Figuren der Tastenschlaginstrumente mit den Zeichensetzungen von Harfe und Kontrabass (glissando und pizzicato) erzeugt einen klanglichen Hintergrund, der fortwährend in Bewegung ist. Sie unterstützt die Einführung des schlichten, aber feinen pentatonischen Melodiematerials, das auf den gedämpften Trompeten gespielt wird, zu denen sich zuerst eine Gruppe von Hörnern und dann eine Gruppe hoher Holzblasinstrumente gesellen. Passend zum ersten Gedicht, das mich zu meiner Musik inspiriert hat, ist der Klang hier schimmernd und die Stimmung frisch und heiter wie die Landschaft eines Aquarells. Nachdem sich das Stück weiterentwickelt hat und nach und nach immer mehr Instrumente dazugekommen sind, leitet eine gewaltige Explosion im Orchester eine jäh dramatische Wende ein. Um einen grossen Kontrast bezüglich Klangfarbe, Lautstärke und Tonhöhe zu erzielen, habe ich hier zum ersten Mal im tiefsten Register einen rhythmisch gestalteten Cluster, gesetzt. Sie bilden im tiefsten Register einen rhythmisch gestalteten Cluster, der den Ausbruch der aus dem Anfangsmaterial entwickelten, weit ausgreifenden Melodie unterstützt, um dann die erste Tutti-Stelle des Stücks zu erreichen. Nachdem das kühne Streicher-Unisono in einer virtuose Violinsolo-Kadenz gemündet ist, verfällt die Musik in eine geheimnisvolle Stimmung. Befinde ich mich tief im Wald der Vorzeit, von tausend Berggipfeln umgeben, oder erliege ich dem Zauber eines trügerischen Traumlandes? Die Bilder der Gegensatzpaare hoch-niedrig, fern-nah, dunkel-hell, tief-seicht sind durch vielschichtige, von verschiedenen Instrumentenkombinationen hervorgebrachte Klangblöcke dargestellt. Allmählich baut sich eine Stosskraft zum

to support the introduction of the simple but delicate pentatonic melodic material, which is played on the muted trumpets and joined by a group of French horns first, then a group of high woodwind instruments. According to the first poem that inspired me to catch my imagination for the music, the sonority is shimmering and the atmosphere is fresh and serene, as like a landscape in a watercolor painting. When the music moves forward with more and more instruments to join in, a dramatic change occurs with a huge burst from the orchestra. To make a big contrast in tone color, sound loudness and pitch range, here I have used, for the first time, all low brass, woodwind and percussion instruments to form a cluster in their lowest register with rhythmic arrangement, which supports the outbreak of the widerange melody developed from the initial material, to reach the first tutti section in the piece. After the bold string unison line goes down to a virtuosic violin solo cadenza, the music turns into a mysterious mood. Am I inside of a deep ancient forest, being surrounded by thousands of mountains, or getting fascinated in an illusory dreamland? The high-low, far-near, dark-light, deep-shallow images are represented in multi-layers of sound blocks produced by various combinations of instruments. The music gradually builds up a momentum toward the last section, which opens up the whole spectrum of sound from the orchestra. The piece ends in a breathtaking climax, representing the strength and the perseverance of the human spirit. The poems are printed below in their Chinese original form, along with my translations, line by line, in English.

letzten Abschnitt hin auf, in dem sich das ganze Klangspektrum des Orchesters auftut. Das Stück endet mit einem atemberaubenden Höhepunkt, der die Kraft und Ausdauer des menschlichen Geistes veranschaulicht.

Im Folgenden finden Sie die Gedichte in ihrer chinesischen Originalalversion sowie in einer Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche:

蘇軾：飲湖上初晴後雨
 水光瀲灩晴方好；
 山色空蒙雨亦奇。
 欲把西湖比西子；
 淡妝濃抹總相宜。

SU SHI: DER WESTSEE, DIE SCHÖNE (1073)

Die überschwappenden Wellen erfreuen das Auge an Sonnentagen;
 Die verblassten Hügel bieten ein erlesenes Bild im Regendunst.
 Der Westsee ist wie die schöne Frau, die immer bezaubert,
 ob reich geschmückt oder einfach gekleidet.

蘇軾：望湖樓醉書
 黑雲翻墨未遮山，
 白雨跳珠亂入船。
 卷地風來忽吹散，
 望湖樓下水如天。

SU SHI: LANDSCHAFT IM GEGENSAZ (1072)

Dunkel wie verschüttete Tinte bedecken die Wolken als Sargtuch die Hügel;
 Die Regentropfen gebären sich wie wild hüpfende Perlen im Boot.
 Ein plötzlich daherrichtender Sturmwind kommt und vertreibt sie,
 Im glatten Wasser unterhalb des Aussichtspavillons spiegelt sich der Himmel.

蘇軾：飲湖上初晴後雨
 水光瀲灩晴方好；
 山色空蒙雨亦奇。
 欲把西湖比西子；
 淡妝濃抹總相宜。

SU SHI: THE WEST LAKE, THE BEAUTY (1073)

The brimming waves delight the eye on sunny days;
 The dimming hills give a rare view in rainy haze.
 The West Lake looks like the fair lady at her best
 Whether she is richly adorned or plainly dressed.

蘇軾：望湖樓醉書
 黑雲翻墨未遮山，
 白雨跳珠亂入船。
 卷地風來忽吹散，
 望湖樓下水如天。

SU SHI: THE LANDSCAPE IN CONTRAST (1072)

Like spilt ink dark clouds spread o'er the hills as a pall;
 Like bouncing pearls the raindrops in the boat run riot.
 A sudden rolling gale comes and dispels them all,
 Below Lake View Pavilion sky-mirrored water's quiet.

蘇軾：題西林壁
橫看成嶺側成峰，
遠近高低各不同。
不識廬山真面目，
只緣身在此山中。

SU SHI: DAS WAHRE GESICHT DES LU-BERGES (1084)

Von vorn eine Reihe von Zacken, eine tiefe Falte von der Seite.
Nah, fern, hoch, niedrig – eine neue Form, wo immer die Nebel
auseinandergehen.
Wir können das wahre Gesicht des Lu-Berges nicht erkennen,
Weil wir stets in ihm sind.

蘇軾：題西林壁
橫看成嶺側成峰，
遠近高低各不同。
不識廬山真面目，
只緣身在此山中。

SU SHI: THE TRUE FACE OF MOUNT LU (1084)

A row of peaks from the front; a deep line from the side;
Near, far, high, low – a new shape wherever
the mists part.
We cannot recognize the true face of Mount Lu
Because we are always in it.

曾鞏：西樓
海浪如雲去卻回，
北風吹起數聲雷。
朱櫓四面鉤疏箔，
臥看千山急雨來。

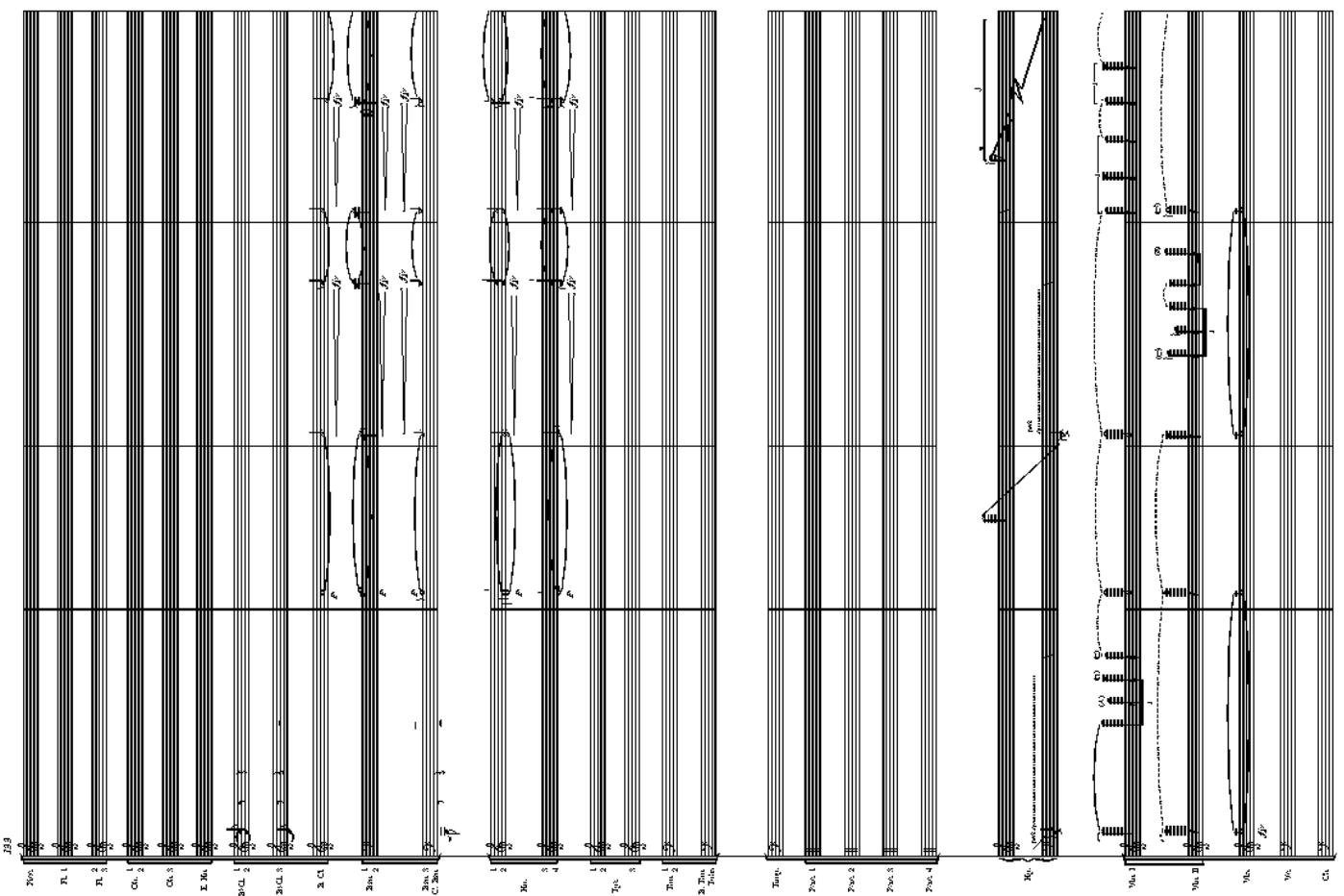
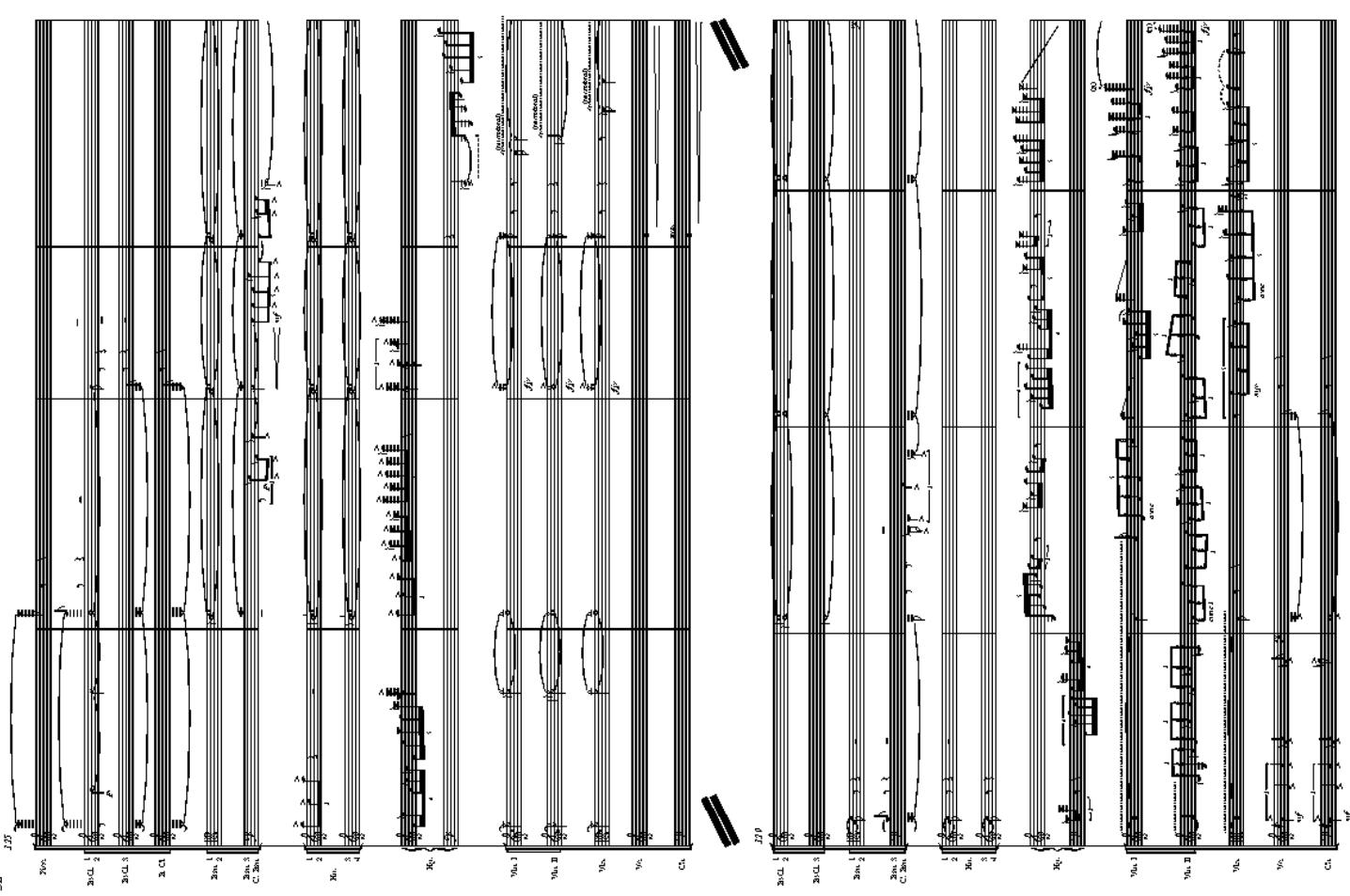
ZENG GONG: DAS GEWITTER

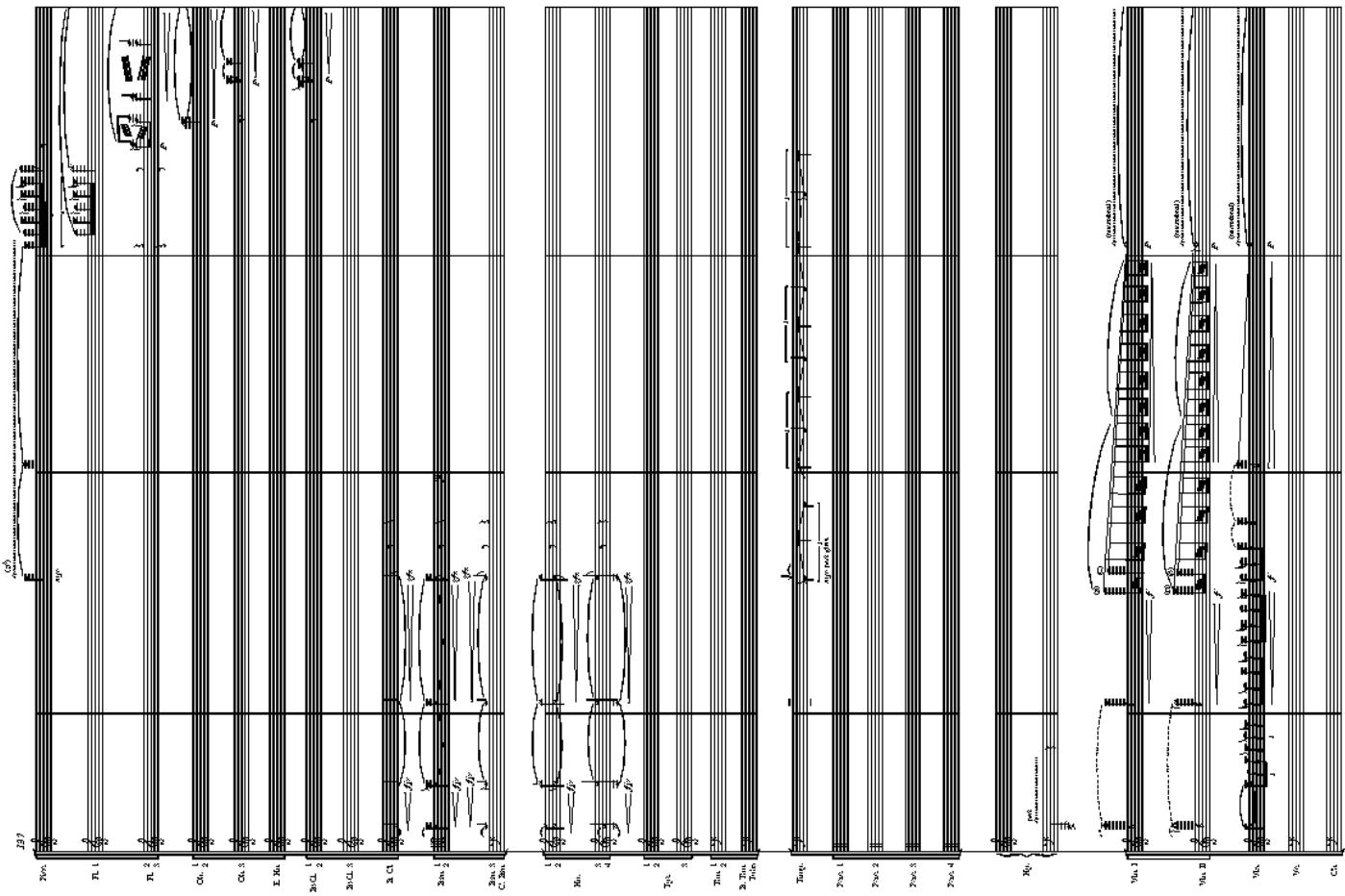
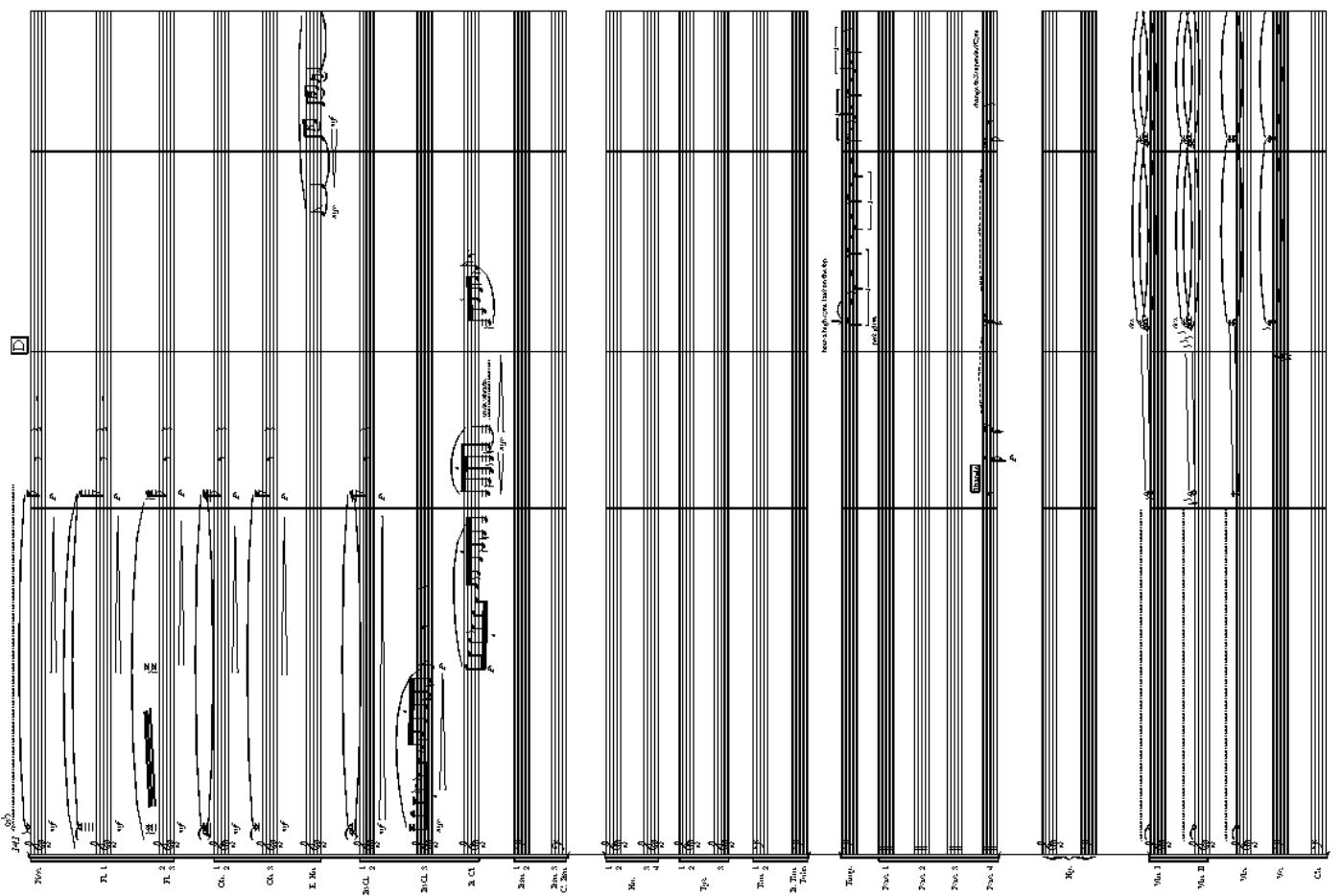
Wenn Wolken Wellen quälen, Wellen bedrängen,
Mit starkem Wind ein langes Donnerrollen.
Im Haus an vier Wänden Vorhänge,
Im Bett sieht man auf tausend Berge unter einer Regenbö.

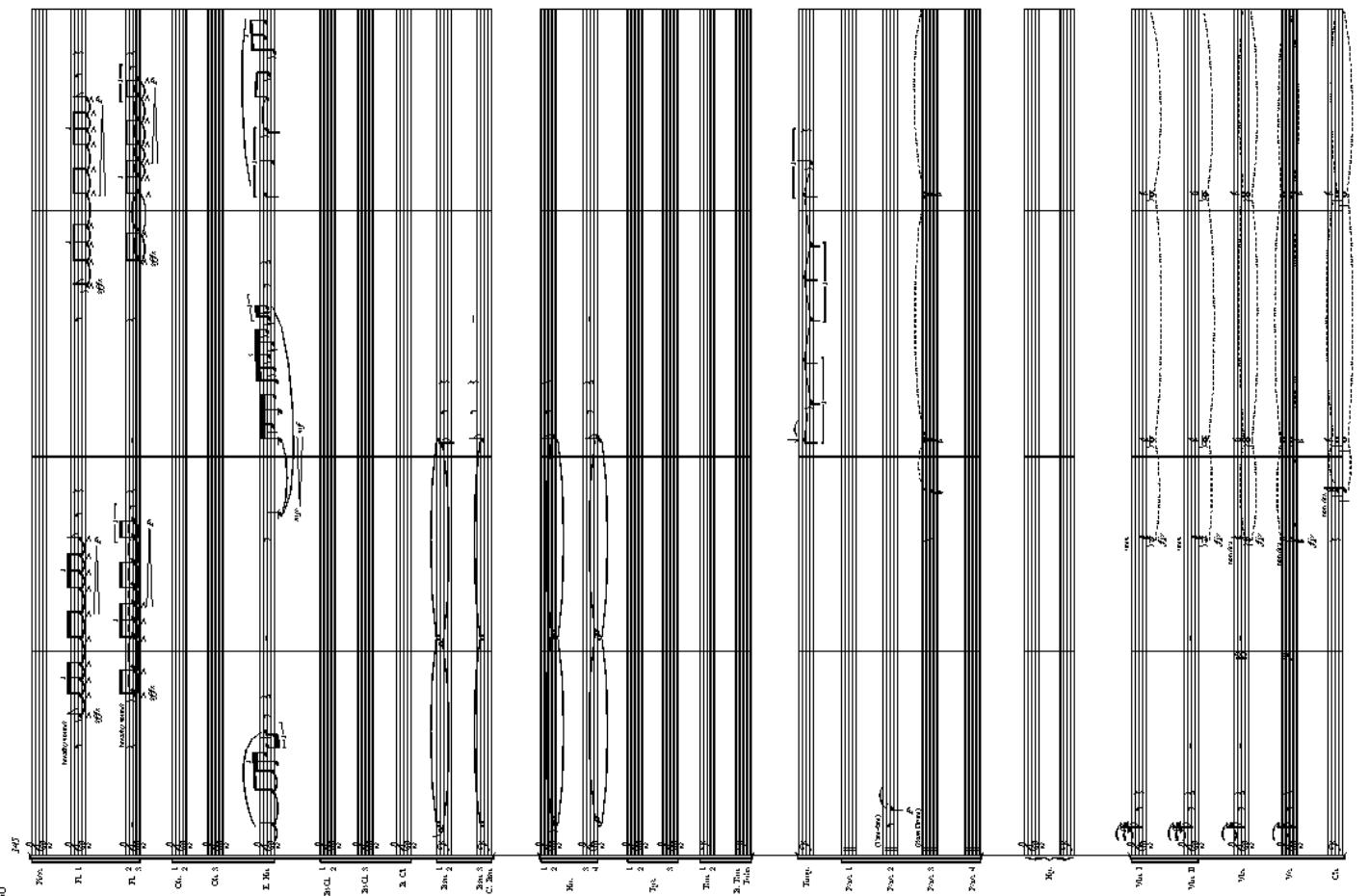
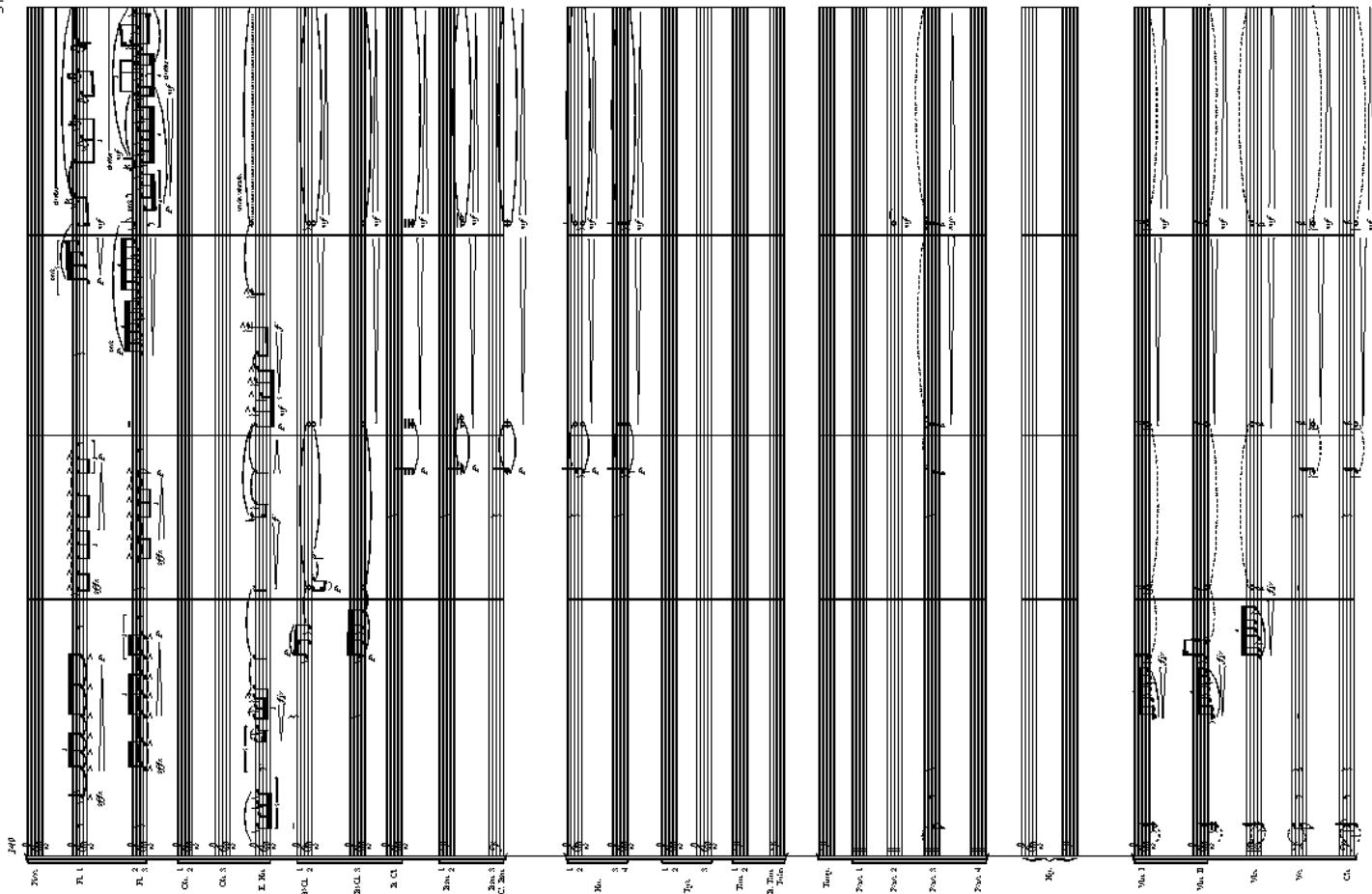
曾鞏：西樓
海浪如雲去卻回，
北風吹起數聲雷。
朱櫓四面鉤疏箔，
臥看千山急雨來。

ZENG GONG: THE THUNDERSTORM

As clouds rack waves urge waves,
With severe wind a long roll of thunder.
In house curtains on four walls,
In bed looking into thousand mountains under a gust of rain.







CHEN YI

CHEN YI

Den darstellenden Künstlern des 21. Jahrhunderts obliegt es, die atemberaubenden Errungenschaften der Vergangenheit zu pflegen und zu bewahren und trotzdem gänzlich für die Gegenwart zu leben. Partnerschaften zu festigen, damit die Stimmen unserer Zeit gehört werden können, und für die Neigungen, Gefühle und Empfindungen unseres Zeitalters lebendiges Zeugnis abzulegen, diese beiden Dinge sind für mich lebenswichtig und, wie ich glaube, die stärksten Katalysatoren für die Zukunft.

Es ist spannend, sich gemeinsam mit Roche, LUCERNE FESTIVAL und der Carnegie Hall dafür einzusetzen, dass zeitgenössische Komponisten Aufträge für neue Orchesterwerke erhalten. Ist die Aufregung der Uraufführung erstmals vorüber, fasziniert es immer wieder, zu sehen und zu hören, wie das Werk im Verlauf weiterer Konzerte noch weiter wachsen und reifen kann. Nach der Weltpremiere von Sir Harrison Birtwistle's *Black Bird* im Rahmen von LUCERNE FESTIVAL, SOMMER 2004 hatten das Cleveland Orchestra und ich Gelegenheit, dieses Werk am Edinburgh Festival, in der Severance Hall, dem Stammhaus des Cleveland Orchestra, und in New York's Carnegie Hall,

Performing artists in the 21st century have a duty to preserve and cultivate the breathtaking achievements of the past, while living and breathing in our time. For me, the solidifying of partnerships to enable the voices of our time to be heard, and to establish living records of the tastes, the feelings, the emotions of our age, is vitally important, and, I believe, supplies the strongest catalyst for the future.

It is exciting to be engaged in a collective endeavor with the Roche Commissions, the LUCERNE FESTIVAL and Carnegie Hall, to invite today's composers to write a new work for orchestra. Following the excitement of the world-premiere performance of a new composition, it is always fascinating to see and to hear how the work will grow and mature over a series of performances. Following the premiere of Sir Harrison Birtwistle's *Night's Black Bird* in August 2004 at the LUCERNE FESTIVAL, the musicians of The Cleveland Orchestra and I had the opportunity to perform and experience this work at the Edinburgh Festival, in Severance Hall, the home of The Cleveland Orchestra, and in New York's Carnegie Hall. I have also

Hallerneut aufzuführen und zu erleben. Und neulich wurde mir das Vergnügen zuteil, Night's Black Bird mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München zu interpretieren. Unglaublich, wie sich das Klangerlebnis entwickelt und vertieft und wie die Vertrautheit mit einer Partitur die Darbietenden zu einem besseren Verstehen und neuen Formen der Interpretation vorstossen lässt! Und wie ein Publikum auf je andere Weise zuhört und auf die Musik anspricht, erfüllt nicht nur mich immer wieder mit Erstaunen, sondern, wie ich weiß, auch die Musiker.

Dem Pioniergeist von Roche Commissions ist es zu verdanken, dass neue Orchesterwerke in Konzerthäusern rund um die Welt zu hören sind. Bei der Wahl der Komponisten, mit denen wir uns am liebsten auf diese anregenden Entdeckungsreisen begeben, stand schon immer eine starke, unverwechselbare Musiksprache – als Ausdruck der Phantasie einer starken, unverwechselbaren Persönlichkeit – im Vordergrund. Wird eine neue Komposition mit einem bedeutenden Werk der Vergangenheit zusammen aufgeführt, kann sie sich nur durch grosse Integrität im Ausdruck und totale Unerstrocknenheit des Vortrags durchsetzen. Nur eine mutige Persönlichkeit ist in der Lage, sich dieser Herausforderung zu stellen, aber zum Glück hat es im Bereich des Musikschaffens nie an Mut gefehlt, wenn es um die Förderung neuer Ideen ging.

Wenn wir nun unsere Aufmerksamkeit der Musik von Chen Yi zuwenden, dürfen wir auf einen erfrischenden Ansturm stimulierender neuartiger Klänge gefasst sein. Chen Yis Orchesterwerke haben eine ursprüngliche Kraft, die ich faszinierend finde. Sie sind handwerklich meisterhaft ausgearbeitet und lassen doch nie den Eindruck aufkommen, dass die Emotionen in Schach gehalten oder gezügelt werden. Ein Reichtum an Ideen wird entfesselt in dieser Musik, die weit über das Vermischte östlicher Pentatonik mit westlichen Idiomen und Strukturen hinausgeht. Die Musiker des Cleveland Orchestra und ich freuen uns darauf, einer originellen Stimme unserer Zeit zu begegnen und rund um die Welt neue Musik vors Publikum zu bringen.

recently had the pleasure to perform Night's Black Bird in Munich with the musicians of the Bavarian Radio Symphony Orchestra. What a revelation to hear how the sound experience evolves, deepens, and how familiarity with a score transports performers to new heights of understanding and levels of interpretation. And how audiences listen and respond in different ways always amazes me and, I know, amazes the musicians too.

New orchestral works can be heard in concert halls around the world, thanks to the enterprising work of the Roche Commissions. In our selection of composers with whom we wished to embark on these exciting journeys of exploration, a strong and distinctive musical language, as an expression of the imagination of a strong and distinctive personality, were always at the forefront of our thoughts. If a new composition is to be heard on the same program as a great work of the past, only integrity of expression, as well as total audaciousness of delivery, will prevail. It takes a courageous person to submit to the challenge, and, thankfully, courage has never been lacking in the furtherance of new ideas in musical composition.

As our attention now focuses on the music of Chen Yi, our senses prepare for the refreshing onslaught of stimulating new sounds. The orchestral works of Chen Yi have a primordial force which I find fascinating. While expertly crafted, there is never any impression of emotions in check, or reined in. A wealth of ideas is unleashed in her music, going far beyond the blend of Eastern pentatonic tonalities with Western idioms and structure. The musicians of The Cleveland Orchestra and I look forward to this encounter with an original voice of our time, and to bringing new music to audiences everywhere.

CHINESE CONCERT MUSIC – DIE KOMPONISTIN CHEN YI VOR DEM HINTERGRUND CHINESISCHER MUSIKKULTUR

CHINESE CONCERT MUSIC – CHEN YI AND THE MUSIC OF CHINA

I. TRADITION

Von den frühen Hochkulturen ist die chinesische eine der jüngsten. Sie besteht – im Unterschied zu den vergangenen Kulturen des Zweistromlandes oder Altägyptens – ohne fundamentale Unterbrechung seit mehr als vierzig Jahrhunderten und strahlt aus auf Nachbarländer wie Korea, Japan oder Vietnam. Integrativ im «Reich der Mitte» wirkte u.a. die chinesische Schrift als ein graphisch orientiertes Medium, das die Verständigung von Völkern, die verschiedene Sprachen sprechen, erlaubt. (Die Schrift ist dieselbe, die Aussprache jedoch national und regional verschieden.) Einigend wirkten auch der starke Traditionalismus, der Konfuzianismus sowie vor allem zentralistische Herrschaftsformen. Im Verbund mit einer stationären Wirtschaft begünstigten sie das Ausbleiben industrieller und kapitalistischer Produktionsweisen, die nach 1949 zunächst mit einer nachholenden Industrialisierung und gegen Ende des 20. Jahrhunderts dann massiv nach westlichen Vorbildern eingeführt wurden.

I. TRADITION

Of the great early civilizations, China's is one of the most recent. Unlike the past civilizations of Mesopotamia or ancient Egypt, it has existed without interruption for more than four millennia, radiating its influence on such neighboring countries as Korea, Japan, and Vietnam. One integrative factor in this "Middle Kingdom" was China's system of writing, an ideographic medium that enabled people of different languages to communicate with each other. (The characters remain the same while the pronunciation differs by nation or region.) Equally important were its strong sense of tradition, its Confucianism, and above all its centralized forms of government, which, in conjunction with a static economy, tended to discourage industrial and capitalist means of production. These means of production were only adopted from 1949, at first in a belated effort toward industrialization, and again at the end of the century, when they were introduced on a massive scale along Western lines.

Musik ist in China – wie allgemein außerhalb Europas (und Nordamerikas) – stets »angewandtes«; d. h. sie ist gebunden an konkrete Zwecke (Bitten um Regen, um Fruchtbarkeit, den Sieg; Feiern des Mondwechsels, der Ernte, Hochzeit usw.) und ursprünglich meist auch verbunden mit schamanistischer Praxis – der magischen oder religiösen Absicht, mit den Geistern zu kommunizieren und sie um günstige Wendungen zu bitten.

Im *Li Gi* (auch: *lijì*), dem «Buch der Riten, Sitten und Gebräuche» aus der Han-Zeit, werden Dichten, Singen und Tanzen als kultischer Zusammenhang aufgefasst, dessen «Ursprung im Menschenherzen» liegt. Im Kaiserreich China gehörte Musik zum Ministerium der Li – der Riten – und diente dazu, Verhältnisse zu harmonisieren. Nach einer anderen Quelle, dem *Lüshi chunqiu* (Frühling und Herbst des Lü Biwei) aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert, ist Musik Ausdruck der kosmischen Kraft *taiji* (dem «Höchsten Einem», im wesentlichen gleichbedeutend mit: *taichi*, dem «Größten», dem «Höchsten Letzten»), aus der die Welt sich einst bildete. Die Naturgeräusche und -klänge dieser Energie widerspiegeln sich in den Gesängen des Musikmeisters Zhi, der zur Zeit des mythischen Kaisers Yao wirkte (s. Abbildung S. 59).

Auch die Musikinstrumente sind – ihrer materialen Beschaffenheit entsprechend – mit symbolischen Vorstellungen verbunden, die über Jahrhunderte und Jahrtausende als Urgrund von Tradition selbstverständlich mitgedacht wurden. Dies zeigt auch die für die kaiserliche Hof- und Ritualmusik früh festgelegte Einteilung der Instrumente nach acht Klangkategorien (*pa-jin*):

- Metall (klöppellose Glocken und Glockenspiele – *qing* und *bianqing*)
- Stein (Klingsteine und Klingsteinspiele – *zhong* und *bianzhong*)
- Holz (Schlagkasten und Schrapblock in symbolischer Tiergestalt – *zhu* und *ju*)
- Erde (Keramikschale als Schlaginstrument und Gefäßflöte – *fou* und *xun*)
- Tierfell bzw. Leder (drei Fastrommeltypen – *jiangu*, *yinqqiu*, *shuogu*)
- Bambus (drei Arten von Längsflöten – *xiao*, *yue*, *guan*; lange und kurze Querflöte – *di*, *chi*)

Music in China, as elsewhere outside Europe (and North America), has always been ‘applied music,’ that is, connected with specific purposes: pleas for rain, fertility, or victory; celebrations of the lunar month, the harvest, a wedding, and so forth. Originally it was usually also connected with shamanism, a magical or religious attempt to commune with spirits and to seek their benevolent intercession.

In the “Book of Rites” (*Li Gi* or *Li Ji*) from the Han Period, singing, dancing, and the writing of poetry are viewed as part of a cultic nexus whose “origins lie in the human heart.” Music in the Chinese Empire was placed under the ministry of *li* (rites) and served the purpose of imparting balance and harmony to the human condition. According to another source from the third century BC, the *Lüshi chunqiu* (“Spring and Autumn of Master Lü”), music expresses the energy of the cosmos, or *taiji* (the “supreme unity,” basically synonymous with *taichi*, the “greatest” or “supreme ultimate”), from which the world was once created. The natural noises and sounds of this energy are reflected in the songs of *Zhi*, a music-master who lived during the age of the mythical emperor Yao (see fig. page 59).

Musical instruments, too, were associated with symbolic ideas in accordance with their physical characteristics. These ideas emerged ineluctably over centuries and millennia to form the bedrock of Chinese tradition. They can also be seen at work in an early classification scheme for the musical instruments employed in ceremonies at the imperial court. These instruments fell into eight categories (*pa-jin*):

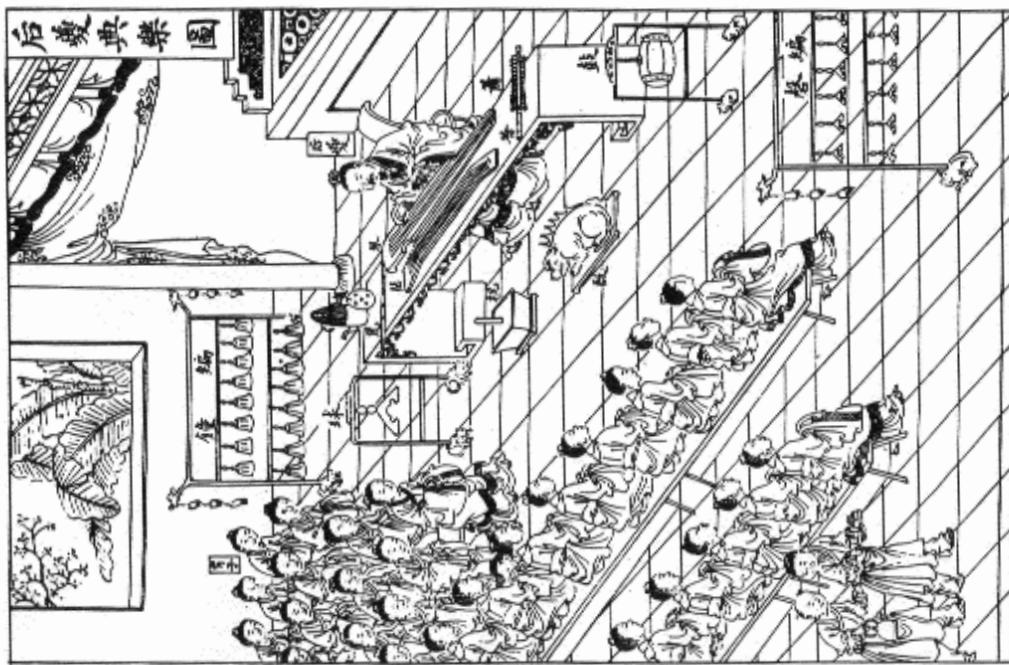
- metal (clapperless bells and sets of pitched bells: *zhong* and *bianzhong*)
- stone (soundings stones and sets of such stones: *qing* and *bianqing*)
- wood (woodblocks and scrapers in the shape of a symbolic animal: *zhu* and *yu*)
- clay (ceramic bowls and ocarinas: *fou* and *xun*)
- animal hide or leather (three types of frame drum: *jiangu*, *yinqqiu*, *shuogu*)

- Kürbis (kleine und grosse Mundorgel - sheng, yu (s. Abbildung S. 60 links)
 - Seide (Wölbrettzithern - ch'in oder qin se (s. Abbildung S. 60 rechts)
- Universalistisch werden diese acht Klangkategorien in Analogie gesetzt zu Jahreszeiten, Himmelrichtungen und den acht Trigrammen (pa-kua) des I Ching (s. Abbildung S. 63).

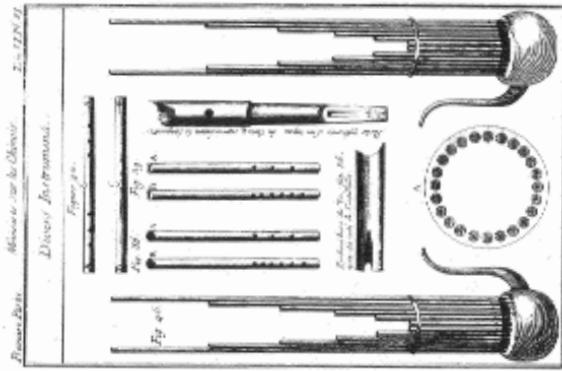
Der strömende Klang fasziniert durch leuchtende – der europäischen Musik fremde – Klangfarben. Der einstimmige – vokale – Ursprung aller Musik ist dabei ungebrochen; die Einstimmigkeit wirkt als das Gerüst, das Musik überhaupt erst konstituiert. Wesentlich für alle Arten des Zusammenspiels, des «mehrstimmigen» Musizierens, ist die von der älteren Musikethnologie so genannte Variantenheterophonie – die gleichzeitige Umspielung eines ideell identischen melodischen Modells, wobei die Zusammenklänge nur annäherungsweise genau passieren. Immerzu gibt es auch Abweichungen, Reibungen, «unreine» Klänge, die der Asiate – im Gegensatz zum Europäer – als Wohlklang empfindet. Charakteristisch ist der tragende Schlagzeuggrund aus bestimmten Schlagfolgen – initial, am Anfang, wirkt in der Ritualmusik stets das Schlagzeug. Daraüber setzt das führende Melodie-Instrument ein, oft ein Blasinstrument, das seine Gestik exponiert und dann zunächst mehrfach wiederholt, sie dabei aber stets durch Verzierungen modifiziert und variiert.

Bedeutsam ist ferner die Praxis eines fast unendlichen Musizierens, dessen Länge sich nach den jeweiligen Erfordernissen richtet. Der Verlauf steigt in der Tonhöhe allmählich an, das Tempo erfährt nach und nach eine Beschleunigung; ist das zuerst exponierte und variert wiederholte Material erschöpft, kommen neue, gegensätzliche Gesten hinzu; frühere Gesten werden später wieder aufgegriffen, usw.

Zur traditionellen ostasiatischen Musik gehören demnach nicht nur fremde, «unreine», aber stets flexible Klänge bzw. gleichzeitig tönende Klangschichten, sondern dazu zählt auch ein Verhältnis zur Zeit, das vom Bewusstsein einer schier endlosen Verfügbarkeit über sie getragen scheint bzw. schien.



Der legendäre Musikmeister K'uei beim Unterricht. Darstellung aus dem 19. Jahrhundert.
The legendary music-master K'uei giving lessons. 19th-century illustration.



Darstellung von Mundorgeln und Flöten in einer der ältesten europäischen Monographien zur chinesischen Musik. Sie stammt von dem Jesuitenpater Jean-Joseph Amiot: *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, Paris 1780.

Qin bzw. Ch'in (siebensaitige Zither).

Photo: Dietrich Graf, Museum für Völkerkunde, Berlin.

Illustration of mouth organs and flutes from one of the earliest European monographs on Chinese music: *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes* (Paris, 1780), by the Jesuit priest Jean-Joseph Amiot. The qin or ch'in, a seven-stringed zither.
photo: Dietrich Graf, Museum für Völkerkunde, Berlin.



- bamboo (three types of duct flute: xiao, yue, guan; long and short transverse flute: di, chi)

- gourd (small and large mouth organs: sheng, yu, see fig. left, page 60)

- silk (convex board zithers: ch'in or qin, see fig. right, page 60)

These eight categories are related in a universalistic system to the seasons, the points of the compass, and the eight trigrams (pa-kua) of the I Ching (see fig. page 63).

The outpouring of sound from Chinese instruments is fascinating for a range of luminescent timbres unknown to European music. The mono-phonic (vocal) origin of all music is left intact; monophony functions as a scaffold without which music could not take shape at all. The basis of all forms of ensemble playing – the use of “multiple voices” – is what ethnomusicologists used to refer to as “variantheterophony,” i.e. the simultaneous embellishment of a melodic pattern that remains, ideally, the same in all parts. Thus, the simultaneous sonorities only approximately coincide; instead, we hear constant deviations, points of friction, and “impure” timbres that Asian listeners, unlike Europeans, regard as euphonious.

Chinese music is characterized by an underlying layer of percussion consisting of predefined sequences of strokes: ritual music always opens with the percussion. The leading melody instrument (often a wind instrument) enters above this layer, stating and repeating its gestures, but always modifying and varying them with ornaments.

Equally significant is the practice of almost open-ended performance in which the duration is adapted to meet the needs of the occasion. As the music progresses, it gradually rises in pitch; the tempo gradually accelerates; the initial material, once it has been exhausted, is replaced by new contrasting gestures; earlier gestures are later allowed to recur; and so forth.

The traditional music of East Asia thus makes use not only of strange, “impure,” but always flexible timbres or simultaneous layers of sonority,

II. ANDERSSEIN

Die Kulturen (Ost-)Asiens und Europas sind, zumindes aus historischer Sicht, einander diametral entgegengesetzt. Schon die schieren Sinneswahrnehmungen sind jeweils andere. Die chinesische Sprache beispielsweise kennt vier Tonstufen, wobei ein und dasselbe Phonen, wird es anders intonierte, eine andere Bedeutung erhält. Das heißt: Asiaten hören anders als Europäer, die bestimmte Laute wie (wie s, sh, z oder zh) ohne langjähriges Training kaum verständlich aussprechen können. Und während ein Europäer einer Buddha-Statue einfach nur gegenüber steht, tritt der Asiatische mit dem, was er sieht, sofort in einen (imaginären) Dialog: Die Buddha-Statue umgreift ihn.

Zielen – oder genauer: zielteln – asiatische Kulturen und Religionen auf die Auslöschung des Ich, so strebe die europäische Tradition, Kultur und Kunst schon früh nach Individualisierung. Die asiatische Kunst ist hingegen darauf ausgerichtet, den Weg vom Ich zum Selbst, vom Individuellen zum Nicht-Mehr-Nur-Persönlichen zu unterstützen: Ausdrucks- und Ichlosigkeit gelten – oder genauer: galten – als Ideale. Die Abkehr vom Nur-Individuellen, die Hinwendung zur Natur, zu Kollektivität und Körperlichkeit spielen in Asien seit jeher eine Rolle; schon im Alltag bewundernswert ist die fast reibungslose Organisation und Bewegung von Kollektiven und Massen.

Für die Kunst Ostasiens bedeutet diese Grundhaltung zum Beispiel, dass der Kanon der Motive, die bildnerischen Darstellungen zugrunde liegen, begrenzt ist: Landschaftsbilder, Bambusmalereien, Natur- und Tierdarstellungen bleiben Jahrhunderte lang dieselben; veränderlich sind vor allem die Qualität der Ausführung sowie gewisse stilistische Merkmale. Eine wesentliche Rolle spielt stets das *ma*, der (Zwischen-)Raum zwischen dem sichtbaren Objekt und dem Hintergrund, der amorph, ungestaltet scheint und mu repräsentiert, die nach buddhistischen Vorstellungen erstrebte Leere, das Nichts.

Trigramm	Name	Atribut	Wesen	Familie	Kompos.	Inhaltszit	jeux /in	pH /in
☰	Jewo, die Schwingende	stark	Himmele	Vater	Nordwest	Heiligt – Winter	jung	Südin
☷	Wirk, das Einflussnde	hängend	Elfe	Mutter	Stille	Sonne – Herbst	jun	Eule
☲	das Feuer	bewegend	Donner	1. Sohn	Ost	Festhing	jung	Bamboo
☱	die Altäus- dize	(Schwingend)	Wasser	2. Sohn	Nord	Winter	jun	Later
☵	die Stille Italica	ruhend	Ber	3. Sohn	Nordost	Winter – Freihing	jung	Kurkin
☶	das Schiefe	einflussend	Wind, Halt	1. Tochter	Südost	Festhing – Sommer	jun	Hier
☳	der Haltende	leuchtend	Wasser	2. Tochter	Süd	Sommer	jung	Süde
☴	die fröhlich- tröstende	fröhlich	Sonne	3. Tochter	West	Heilst	jün	Menli

Die Musikinstrumente wurden acht Klangkategorien (*pa-yin*) zugeordnet und waren Teil eines universellen, kosmologisch bestimmten Weltbilds.

Musical instruments were assigned to eight timbral categories (*pa-yin*) and viewed as part of a universal and cosmological vision of the world.

but also a relation to time that seems – or used to seem – sustained by an awareness of its seemingly endless supply.

III. FUNDAMENTAL DIFFERENCES

The civilizations of (East) Asia and Europe are diametrically opposed, at least from an historical standpoint. They differ in their very modes of sense perception. The Chinese language, for example, has four pitch levels, so that a phoneme acquires a different meaning when intoned in a different way. This means that Asians hear differently from Europeans; some of the sounds, such as s, sh, z, or zh, can hardly be pronounced intelligibly without years of training. And whereas a European will simply stand opposite a statue of Buddha, an Asian will automatically enter into an (imaginary) dialogue with what he sees: the statue envelops him.

In der traditionellen Musik Chinas, Koreas und Japans zeigt sich dieser Gegen-satz in einem anderen Verhältnis zum einzelnen Ton, der als lang gezogener flexibler Verlauf erfahren wird. Der einzelne Ton «lebt» durch Veränderungen der Dynamik, der Klangfarbe, auch der Tonhöhe, durch ornamentale «Zusätze», die gleichwohl zur Sache selber, zur Substanz, gehören. (Bei der Verfremdung des einzelnen Tons wird das Geräuschhafte als Wohlklang erfahren – noch dieses Detail beleuchtet die grundsätzliche Differenz zwischen den Kulturen.) Die herausragende Rolle des einzelnen Tons, der eben ein Verlaufist, bedeutet nicht nur ein anderes Verhältnis zur musikalischen Zeit, sondern bringt mit sich auch die Dominanz der Klangfarbe gegenüber der Tonhöhe. Die dominierende Rolle des Einzeltons impliziert zugleich auch ein anderes Verhältnis zur musikalischen Sprache, ihrer Phrasenbildung und Syntax, denn der einzelne Ton wird zu einer Phrase entfaltet, der jeder weitere Ton als weitere Phrase und somit meist gleichwertiges Ereignis folgt.

Die musikalischen Verläufe sind linear, im Prinzip einstimmig. (Unter «Einstimmigkeit» verstehen wir hier eine dominierende Hauptstimme, auch mit begleitendem Hintergrund, jedoch ohne wirklich rivalisierende zweite Stimme oder weitere Klängschicht.) Diverse und verfeinerte Techniken heterophonter Abweichungen und Umspielungen zählt die Musikethnologie heute zur Mehrstimmigkeit. Doch diese heterophone Mehrstimmigkeit der ostasiatischen Musik wird als Gleichzeitigkeit farbiger Klängeschichten wahrgenommen, nicht aber als Polyphonie wie in der westlichen Kunstmusik, nicht als individualisierte Ausarbeitung gleichberechtigter Stimmen.

Die Kultur der traditionellen Musik lebt in den Ländern Ostasiens bis heute fort, wobei aber nur wenige Institutionen, Solisten und Ensembles mit ihrer Pflege befasst sind. Die Formen und das Instrumentarium der traditionellen Musik höfischen und religiösen, aristokratischen sowie bürgerlichen Ursprungs werden in Japan und auch in Korea möglichst unverändert tradiert; immer werden dabei auch Neukompositionen in diesen Genres versucht, oft

Asian cultures and religions aim, or more precisely used to aim, toward the goal of extinguishing the ego. In contrast, the traditions, culture, and art of Europe early sought to elevate the individual. Asian art is designed to support the path leading from the ego to the self, from the individual to the transcendence of the personal. Lack of expression and lack of personality are considered, or more precisely used to be considered, ideals in their own right. The avoidance of the purely individual and the turn toward nature, collectivity, and corporeality have played a role in Asia since time immemorial. Even in everyday life, the almost frictionless organization and movement of collectives and masses inspires amazement.

This basic attitude is of fundamental significance to East Asian art. For example, the canon of motifs that form the basis of the visual arts is limited: landscapes, bamboo paintings, and depictions of nature and animals have remained the same for centuries. What is mutable is, above all, the quality of execution and certain features of style. A critical role is always played by *ma*, the (intermediate) space between the visible object and the inchoate and amorphous background representing *mu*, the emptiness and nothingness aspired to in the teachings of Buddha.

This opposition is manifest in the traditional music of China, Korea, and Japan in a contrasting relation to the isolated note, which is perceived as a sustained and flexible continuum. The isolated note is "brought to life" by altering its loudness, timbre, even pitch, and by adding ornamental "accretions" that nonetheless form part of its substance. (When a note is distorted, the noise effect is perceived as euphony – another detail underscoring the fundamental difference between East and West.) The commanding role of the isolated note – perceived as a continuum – not only implies a different relation to musical time, it also entails the predominance of timbre over pitch. The predominant role of the isolated note also involves a different relation to musical language, its phraseology and syntax:

genug schiere (und schwächere) Stilmittationen. In China überlebten nur Rudimente dieser Traditionen – u. a. in wenigen buddhistischen Klöstern – die «Kulturrevolution»; die Volksmusik konnte hingegen in ländlichen Regionen weiter ausgeübt werden.

In einem Ausmass, das schon rein quantitativ alles in Europa oder den USA Gewohnte weit überschreitet, wird in Ostasien ganz unbefangen «neue» oder «aktuelle» Musik komponiert: Musik für den Konzertsaal, für westliche Instrumente und Besetzungen, aber auch für traditionelle Besetzungen sowie gelegentlich sogar für gemischte Ensembles. Der Gedanke, eine Musik zu komponieren, die zur Aufführung im Konzertsaal geeignet sein soll, ist historisch neu – in Asien kaum älter als das 20. Jahrhundert – und durchwestliche Vorbilder inspiriert. Noch jünger im fremden Kontext einer «neuen», für den Konzertsaal komponierter Musik ist die Wertschätzung traditioneller Instrumente; sie setzte in Japan, dem ökonomisch, technologisch und kulturell im 20. Jahrhundert impulsgebenden Land Ostasiens, nicht vor den 1960er Jahren ein.

III. DIE KOMPOSITIONSTIN CHEN YI

«Weil ich glaube, dass Sprache in Musik übersetzt werden kann und meine Muttersprache chinesisch ist, finden sich in meiner Musik chinesisches Blut, chinesische Philosophie und chinesische Mentalität. Da Musik jedoch eine universale Sprache ist, hoffe ich, die Essenz beider Kulturen, der östlichen und der westlichen, in meiner Musik einfangen und noch mehr Kompositionen schreiben zu können, die sowohl mein eigenes Temperament verkörpern als auch den Geist dieser herausfordernden neuen Epoche» (Chen Yi, 2002).

Chen Yi (geb. 1953), die seit 1986 in den Vereinigten Staaten lebt, gehört zu einer Generation chinesischer Künstler, die in ihrer Entfaltung zunächst kräftig behindert wurde, doch nach der «Kulturrevolution» von der neuen Offenheit Chinas profitierte. Komponisten wie Chen Qigang (geb. 1951), Qu

the note unfolds into a phrase, and each subsequent note forms yet another phrase and thus, usually, an equivalent event.

The musical continuums are linear and essentially monophonic. (For our purposes, "monophonic" refers to a predominant main voice, perhaps with a background accompaniment, but lacking a truly contrasting second voice or layer of sound.) Today, ethnomusicologists classify various sophisticated techniques of heterophonous deviations and embellishments as a form of polyphony. Thus, the "heterophonous polyphony" of East Asian music is perceived as a simultaneity of rich layers of sound, not as polyphony in the sense used in Western art music, i.e. as a differentiated elaboration of two or more voices on an equal footing.

The culture of traditional music continues to thrive in the countries of East Asia to the present day, although only a few institutions, soloists, and ensembles are involved in its cultivation. In Japan and Korea, the forms and instruments of traditional music – whether courtly, religious, aristocratic, or middle-class in origin – are handed down with minimum alteration. Again and again, new compositions are attempted in these genres, often nothing more than blatant (and substandard) stylistic imitations. In China, only remnants of these traditions managed to survive the "Cultural Revolution", for example in a few Buddhist monasteries. Folk music, in contrast, continued to be practiced in rural areas.

East Asian composers have a comfortable relation to "new" or "contemporary" music, whether for the concert hall, for Western instruments and ensembles, for traditional combinations of instruments, or occasionally even for mixtures of both. In purely quantitative terms, the sheer volume of composition far outstrips anything in Europe or the United States. The idea of writing music suitable for performance in a concert hall is historically new (it barely antedates the twentieth century in Asia) and is inspired by Western models. Even more recent is the appreciation given to traditional

Xiao-Song (geb. 1952), Zhou Long (geb. 1953), Chen Xiaoyong (geb. 1955), Guo Wenjing (geb. 1956) und Tan Dun (geb. 1957) konnten nach Maos Tod und einer Phase der Reorganisation ab 1978 am Beijing Central Conservatory studieren. Wie die meisten Kommilitonen ihres Jahrgangs erwarb Chen Yi 1983 den Grad eines Bachelor of Arts, u.a. mit der Komposition von Xian Shi, dem ersten Konzert für Viola und Orchester in der chinesischen Musikgeschichte. 1986 schloss sie ihre Studien in Beijing mit einem Porträtkonzert eigener Orchesterwerke ab, als erste Frau in China wurde sie «Master of Arts of Composition». Im gleichen Jahr übersiedelte sie dann nach New York, wo sie an der Columbia University bei Chou Wen-chung und Mario Davidovsky studierte und 1993 Doctor of Musical Arts wurde.

Von der zunächst als «neue Welle» (xinchao) etikettierten Komponistengeneration ist nur Guo Wenjing in China geblieben und von dort aus international bekannt geworden. Qu Xiao-Song besuchte ab 1989 die Columbia University in New York und kehrte 1999 als Kompositionslehrer nach Shanghai zurück. Chen Xiaoyong ging zu weiteren Studien (1985–89) zu György Ligeti nach Hamburg, wo er seither lebt. Chen Qigang und später Xu Shuya (geb. 1961) übersiedelten nach Paris. Zhou Long und Tan Dun studierten ebenfalls ab 1985 bzw. 1986 bei Chou Wen-chung und Mario Davidovsky an der Columbia University in New York.

Alle diese Komponisten teilten gewisse Erfahrungen – sie wurden während der «Kulturrevolution» zum Arbeitsdienst gezwungen; ihren Studien voraus gingen oft Beschäftigungen in lokalen Operntruppen; zu ihrem Kompositionsstudium in Beijing gehörten stets auch Feldforschung sowie die Auseinandersetzung mit traditioneller chinesischer Musik. Gleichwohl verarbeiteten sie ihre biographischen und musikalischen Erfahrungen in individuell höchst unterschiedlicher Weise.

Radikal veränderte sich in den USA vor allem die kompositorische Entwicklung Tan Duns, der stilistisch Heterogenes schuf bis hin zu bedenkello-

instruments in the unfamiliar context of “new” music written for concert performance. In Japan, the twentieth-century trail-blazer in East Asian economics, technology, and culture, this phenomenon didn’t begin until the 1960s.

III. CHEN YI, CHINESE COMPOSER

“Because I believe that language can be translated into music, and because I speak naturally in my mother tongue, there are Chinese blood, Chinese philosophy, and Chinese customs in my music. However, because music is a universal language, I hope to capture the essence of both Eastern and Western cultures, and to write more compositions that embody my own temperament as well as the spirit of this brave new epoch.” (Chen Yi, 2002)

Chen Yi (b. 1953), a US resident since 1986, comes from a generation of Chinese artists who were at first severely obstructed in their development only to profit from China’s new openness in the aftermath of the “Cultural Revolution”. Beginning in 1978, after Mao’s death and a period of reorganization, composers such as Chen Qigang (b. 1951), Qu Xiao-Song (b. 1952), Zhou Long (b. 1953), Chen Xiaoyong (b. 1955), Guo Wenjing (b. 1956), and Tan Dun (b. 1957) were finally able to study at Beijing Central Conservatory.

Like most of her classmates, Chen Yi received a Bachelor of Arts degree (1983), for which she composed Xian Shi, the first viola concerto in Chinese history. She completed her studies in Beijing in 1986 by mounting a concert of her own orchestral music, becoming the first woman in China to be awarded a Master of Arts in Composition. In the same year, she moved to New York, where she studied with Chou Wen-chung and Mario Davidovsky at Columbia University and earned a Doctor of Musical Arts (1993).

Of this generation of composers, initially referred to as xinhao (“New Wave”), only Guo Wenjing remained in China, where he has since acquired an international reputation. Qu Xiao-Song visited Columbia University in

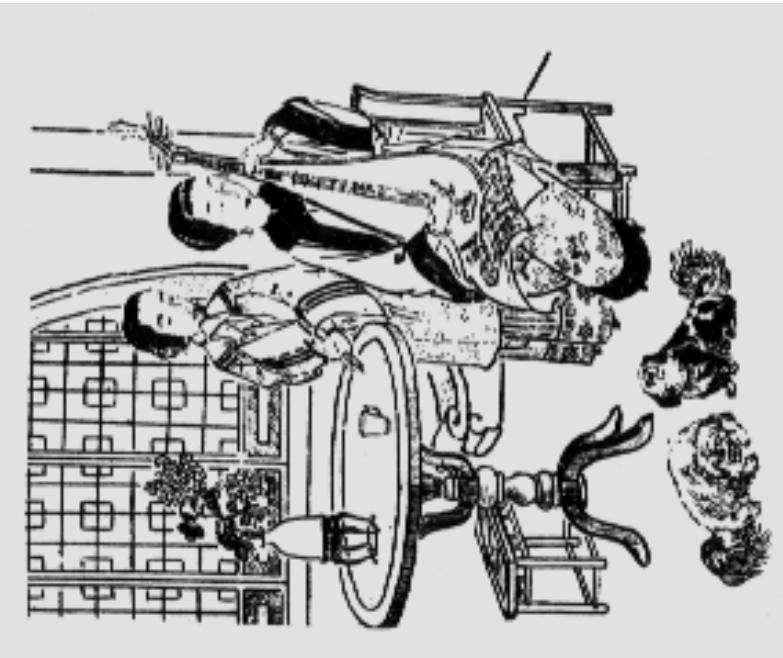
sen Collagen fast aller ihm jemals bekannt gewordenen Musik. Dabei bezog er auch andere Medien wie Film oder Video ein und liess sich zunehmend vom Interesse an kommerzieller Verwertbarkeit bestimmen. Zhou Long und Chen Yi hingegen veränderten ihre bisherigen kompositorischen Wege nicht grundsätzlich. Beide halten fest an einem Konzept, das heute nicht mehr selbstverständlich ist: der Komposition einer konventionell notierten Musik zur Aufführung im Konzertsaal und für mehr oder minder tradierte Gattungen und Besetzungen. Sie komponieren sowohl für die in Europa und den USA üblichen Formationen der Orchester- und Kammermusik als auch für traditionelle chinesische Instrumente sowie für gemischte Besetzungen. Wie selbstverständlich beziehen sie in ihre musikalische Sprache chinesische Idiome und Elemente ein, gehen wahrscheinlich sogar von diesen aus. Während sich Zhou Long stärker an der Tradition chinesischer Hof- und Ritualmusik orientiert, bezieht sich seine Frau Chen Yi eher auf chinesische Volksmusik, auf Liebes-, Berg- und Arbeitslieder, Volkstänze, auf den instrumentalgemeleiteten Rezitationsstil des Qü Yi, auf Traditionen der chinesischen Oper, aber auch auf verschiedene Stile chinesischer Instrumentalmusik.

Kaum zu unterschätzen bei chinesischen Komponisten ist die Rolle des Vokalen, des Singens und des selbstverständlichen Umgangs mit der menschlichen Stimme. Am Beginn von Chen Yis gültigem Werkverzeichnis steht ein Fisherman's Song für Violine und Klavier (1979), dem 1982 ein Streichquartett und 1983 das Violakonzert Xian Shi folgten. Im Fisherman's Song stilisiert Chen Yi ein kantonesisches Volkslied. Für mehrstimmige Chöre bearbeitete sie chinesische Volkslieder in reizvollen Sammlungen wie *A Set of Chinese Folk Songs* (1994/98) oder *Chinese Mountain Songs* (2001). Die *Chinese Myths Cantata* für zwölfstimmigen Männerchor, vier chinesische Instrumente und Orchester (1996) thematisiert chinesische Schöpfungsmythen; das melodische Material basiert weitgehend auf originalen Quellen, im dritten Satz spielsweise auf der «Dunhuang Music» aus der Tang-Zeit.

New York from 1989 and returned to Shanghai as a composition teacher in 1999. Chen Xiaoyong traveled to György Ligeti in Hamburg for further studies (1985–9) and has lived there ever since. Chen Qigang and somewhat later Xu Shuya (b. 1961) moved to Paris. Zhou Long and Tan Dun likewise studied with Chou Wen-chung and Mario Davidovsky at Columbia University, beginning in 1985 and 1986, respectively.

All of these composers have certain experiences in common. They were all made to do forced labor during the “Cultural Revolution”; before studying music, they often worked with local opera troupes; their studies of composition in Beijing were invariably combined with field research and a confrontation with traditional Chinese music. Despite these similarities, however, they have come to terms with their lives and musical experiences in different and highly personal ways.

The composer whose musical evolution changed most radically in the United States was Tan Dun, who produced works in a wide range of styles, including mindless collages of practically every kind of music he had encountered to date. He also drew on other media, such as film and video, and has been increasingly concerned with commercial marketability. In contrast, Zhou Long and Chen Yi did not fundamentally alter the previous course of their music. Both follow a conception that is no longer self-evident today: they write music in conventional notation for performance in the concert hall and for more or less traditional genres and instrumental combinations. They compose not only for the standard formats of orchestral and chamber music in Europe and the United States, but also for traditional Chinese instruments and mixed ensembles. Chinese idioms and elements appear in their musical language as a matter of course; indeed, they are probably a precondition of their music. If Zhou Long is more strongly drawn to the music of China's traditional courtly rituals, his wife Chen Yi is more attracted to Chinese folk music – to love songs, mountain tunes, and



Die viersaitige Laute Pipa als Instrument der Hausmusik.

The instrument for domestic music-making: the four-stringed Chinese lute, the pipa.

workers' melodies, to folk dances and the declamatory style of *qū yí* with instrumental accompaniment, to traditions of Chinese opera and various styles of Chinese instrumental music.

The role of vocal music, singing, and the natural treatment of the human voice cannot be overestimated in the work of Chinese composers. Chen Yi's catalogue of acknowledged works opens with a Fisherman's Song for violin and piano (1979), followed by a string quartet (1982) and the viola concerto *Xian Shi* (1983). The Fisherman's Song is a stylized rendition of a Cantonese folk song. Chen Yi has also produced choral arrangements of Chinese folk songs in such delightful collections as *A Set of Chinese Folk Songs* (1994–8) and *Chinese Mountain Songs* (2001). Her Chinese Myths Cantata (1996) takes up the subject of Chinese creation myths; the melodic material is largely based on original sources such as the "Dunhuang Music" from the Tang Period, echoes of which can be heard in the third movement.

Duo Ye was initially written for solo piano (1984); later it was reworked for chamber orchestra (1985), full orchestra (1987), and finally for the four-string Chinese lute, the pipa (1995; see fig. left page). The composition was inspired by a celebration performed by the Dong, a minority living in the province of Guangxi Zhuang. This celebration, accompanied by song and dance, takes place to greet visitors or to accompany some other joyful event. The participants sing and dance (with slow steps) around a bonfire; the nonsense syllables "ya duo ye" form the refrain, followed by stanzas sung by a lead singer. Chen Yi used the structural intervals of the refrain – minor third, fourth, and major second – for the refrain-like sections of her composition while taking the richly ornamented vocal style of the mountain songs as a guide for the stanzas (or couplets). The visiting outsiders are depicted in borrowings from Beijing opera. Her composition also contains elementary rhythms and motifs reminiscent of Stravinsky's *Le sacre du*

Duo Ye entstand zuerst für Klavier allein (1984), wurde dann für Kammerorchester (1985), 1987 für großes Orchester und schliesslich (1995) als Solo für die vierseitige Lauta Pipa (s. Abbildung S. 72) bearbeitet. Die Komposition ist inspiriert von einer durch Gesang und Tanz begleiteten Feier der Dong, einer Minderheit in der Provinz Guangxi Zhuang, die zur Begrüssung von Gästen oder einem anderen freudigen Ereignis stattfindet. Beim Tanzen (mit langsamem Schritten) und Singen um ein Freudenfeuer bilden die (Nonsense-) Silben «Ya Duo Ye» den Refrain, der durch die Strophen eines Vorsängers abgelöst wird. Die strukturbildenden Intervalle dieses Refrains – kleine Terz, Quart und Ganzton – verwendete Chen Yi für die refrainartigen Teile ihrer Komposition, während sie die Strophen (oder Couplets) am reich verzierten Gesangsstil von Bergliedern orientierte. Um die fremden Gäste darzustellen, machte sie Anleihen beim Stil der Peking-Oper. Die Komposition Chen Yis enthält zugleich aber auch elementare Rhythmen und Motive, die an Strawinskys Ballett *Le Sacre du Printemps* erinnern. – Konzeptionell eng verwandt ist der Wechsel choirischer und solistischer Gesänge in dem durch Feiern des chinesischen Mondkalenders wie Neujahr oder Motsommernacht inspirierten Orchesterstück *Ge Xu* (Antiphony) (1994), dessen Refrain sich auf den Rhythmus eines Tanzlieds aus der Provinz Yunnan bezieht.

Auf ähnliche Weise adaptierte und verarbeitete Chen Yi Modelle chinesischer Volksmusik im Violakonzert *Xian Shi* (1982), im Percussion Concerto (1998), in der *Chinese Folk Dance Suite für Violine und Orchester* (2001), in *Bayin für Saxophonquartett und Streichorchester* (2001) oder *Ballad, Dance and Fantasy für Violoncello und grosses Orchester* (2003). Chen Yi betätigt sich auch als Musikethnologin und ist Mitherausgeberin der zweisprachigen Zeitschrift «Music from China» (New York 199ff.). Als kompositorische Vorbilder nennt sie Bartók und Strawinsky, Lutoslawski, Isang Yun und Chou Wen-chung. Sound of the *Fiuè* für Violoncello und Streichquartett (1998) ist zunächst weniger konkret auf den Klang oder die Idiomatik chinesischer Instrumente

printemps. A highly similar conception is found in the alternation of choral and solo singing in her orchestral piece *Ge Xu* (Antiphony), written in 1994 and inspired by the holidays of the Chinese lunar calendar, such as New Year or Midsummer Night. Here the refrain contains references to the rhythm of a dance song from the province of Yunnan.

Similar adaptations and manipulations of patterns from Chinese folk music can be found in Chen Yi's viola concerto *Xian Shi* (1983), the *Percussion Concerto* (1998), the *Chinese Folk Dance Suite* for violin and orchestra (2001), *Bayin* for saxophone quartet and string orchestra (2001), and *Ballad, Dance and Fantasy* for cello and large orchestra (2003). She is also an active ethnomusicologist and co-edits the bilingual periodical *Music from China* (New York, 1991–). She cites Bartók, Strawinsky, Lutoslawski, Isang Yun, and Chou Wen-chung as her primary exemplars.

At first glance, *Sound of the Fiuè* for cello and string quartet (1998) seems less directly related to the sounds or idioms of Chinese instruments than its movement headings imply. The first movement is entitled *Lusheng Ensemble*, where *lusheng* refers to the Chinese mouth organ. The sheng is used in court rituals to produce long, sustained chords in a breathing rhythm that form the musical heart of the ceremony. In the context of folk music, however, several mouth organs of various sizes can be used for ensemble music-making. Once, during a spring festival, Chen Yi saw the lead mouth organ player performing on the smallest instrument while dancing around the ensemble. This image inspired the dance gestures of the first movement, which is almost entirely monophonic and attaches primary importance to contrasting characters of motion.

The second movement, *Echoes of the Set Bells*, contains echo processes recalling the sound of the legendary set of bronze bells known as *bianzhong*.

The lively fourth movement, *Flower Drums in Dance*, is related to a specific celebration in a village context.

bezogen, als es die Satztitel suggerieren. Der erste Satz heisst *Lusheng Ensemble*, wobei *Lusheng* der besondere Name der Mundorgel ist. Während in der höfischen und rituellen Musik mit der *Sheng* lang gezogene Akkorde im Atemrhythmus erzeugt werden, die das musikalische Zentrum einer Zeremonie bilden, dienen im volksmusikalischen Kontext mehrere Mundorgeln verschiedener Größe zum gemeinsamen Musizieren. Bei einem Frühlingsfest beobachtete *Chen Yi*, wie der führende Mundorgelspieler das kleinste Instrument spielte und dabei um das Ensemble herum tanzte. Dieses Bild inspirierte den ersten Satz ihrer Komposition in tänzerischer Gestik, fast konsequent einstimmig, wobei die verschiedenen Bewegungscharaktere wesentlich sind.

Im zweiten Satz *Echoes of the Set Bells* sollen Echo-Prozesse an den Klang des sagenhaften Bronze-Glockenspiels *Bianzhong* erinnern. Der lebhafte vierte Satz *Flower Drums in Dance* ist wiederum auf eine konkrete Feier aus dörflichem Kontext bezogen.

Der dritte Satz *Romance of Hsiao* (Bambuslängsflöte) und *Ch'in* (siebensaitige Zither) entstand in einer ersten Version 1995 für zwei Violinen und Streichorchester. Die Bambuslängsflöte *Hsiao* wird hier vertreten durch das Solo-ViOLONcello und bringt eine fein ornamentierte Melodik. Die Siebensaiten-Zither *Ch'in* (s. Abb. S. 60, rechts) ist in der chinesischen Musik und Literatur reich repräsentiert; für das zarte Instrument typisch sind gezupfte, tremolierte oder einfach rasch repetierte Töne. Die Romanze zwischen Flöte und Zither vollzieht sich im dialogischen Nacheinander (s. Notenbeispiel S. 79).

Chinesische Instrumente kombinierte *Chen Yi* mit westlichen in der *Fiddle Suite* für *Huqin* (chinesische Fideln) und Streichquartett (1997) oder Streichorchester (1998) bzw. großes Orchester (2000). Im ersten Satz «*Singing*» entfaltet die zweisaitige Kniegeige *Erhu* eine fließende Melodik, während die Streicher Effekte asiatischer Schlaginstrumente hervorbringen. Der zweite Satz «*Reciting*» basiert auf dem Gedicht «Leuchtender Mond» («*Bright*

The third movement, *Romance of Hsiao* (a bamboo duct flute) and *Ch'in* (a seven-string zither), was composed in 1995 in an initial version for two violins and string orchestra. The *hsiao* is represented by the daintily ornamented melodies of the solo cello. The *ch'in*, a delicate instrument frequently encountered in Chinese music and literature, is typified by plucked pitches, rapid tremolandi, or quick tonal repetitions. The romance between the flute and the zither is enacted in an antiphonal dialogue (see fig. page 79).

Chinese instruments are combined with Western instruments in the *Fiddle Suite* for Chinese fiddles (*huqin*) accompanied by string quartet (1997), string orchestra (1998), or full orchestra (2000). The first movement “*Singing*”, elaborates flowing melodies from the *erhu* (a two-stringed spike fiddle) while the strings produce effects associated with Asian percussion. The second movement, “*Reciting*”, is based on the poem “*Bright Moon*” by Su Shi (1036-1101). Here the low-pitched fiddle *zhonghu* embodies the artful declamatory style of Chinese opera. The quick third movement, “*Dancing*”, is dominated by the smaller and more high-pitched *jinghu*, an important accompaniment instrument in Beijing opera.

Symphony No. 3 (2004) recounts a semi-autobiographic program in three movements: *The Dragon Culture*, *The Melting Pot*, and *Dreaming*. The dragon stands for Chineseculture and unites the snake and the bird as symbols of matter and spirit. *The Melting Pot* relates to Chen Yi's encounter with the United States, while the final movement, *Dreaming*, contains traits that the composer calls “sentimental and nostalgic.”

A somewhat more abstract musical language can be heard in such works as *The Points* for solo pipa (1991), *Sparkle* for flute/piccolo, E-flat clarinet, two percussionists, violin, cello, and double bass (1992), *Q* for flute, cello, percussion, and piano (1997), *Ning* for violin, pipa, and cello (2001), *Night Thoughts* for flute, cello, and piano (2004), *Piano Concerto* (1992),

Moon» von Su Shi (1036–1101). Hier repräsentiert die tiefere Fidel Zhonghu den künstlichen Rezitationsstil der chinesischen Oper. Den raschen dritten Satz «Dancing» dominiert die kleinere (und höher klingende) Jinghu, ein zentrales Begleitinstrument der Peking-Oper.

Autobiographisch motiviert ist die Programmatisierung der Symphony No. 3 (2004) mit den drei Sätzen *The Dragon Culture, The Melting Pot und Dreaming*. Der Drache steht für die chinesische Kultur und vereinigt in sich Schlange und Vogel als Symbole für Materie und Geist. The Melting Pot ist auf die Begegnung mit den USA bezogen, während der letzte Satz Dreaming – so Chen Yi – «sentimentale und nostalgische» Züge enthalte.

Vergleichsweise abstrakter ist die musikalische Sprache in Werken wie *The Points* für Pipa solo (1991), *Sparkle* für Flöte / Piccolo / Flöte, Es-Klarinette, zwei Schlagzeuger, Klavier, Violine, Violoncello und Kontrabass (1992), *Qi* für Flöte, Violoncello, Schlagzeug und Klavier (1997), *Ning* für Violine, Pipa und Violoncello (2001), *Night Thoughts* für Flöte, Violoncello und Klavier (2004) oder im *Piano Concerto* (1992), in *Momentum* für großes Orchester (1998), *Eleanor's Gift* für Violoncello solo und Orchester (1998) oder *Spring* in Dresden für Violine und Orchester (2005).

The Points für Pipa solo (1991) basiert auf dem chinesischen Schriftzeichen *yōng* (ewig), das aus acht in sich verschiedenen starken Teilstrichen besteht, wobei jeder Strich zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Chen Yi integrierte in diese Zupfmusik die «Essenz der Qinqiang Musik aus der Provinz Shaanxi» in einer Weise, die von der traditionellen Musik «Welten entfernt» ist. Dazu müssen auch die Saiten der vierseitigen Laute umgestimmt werden.

Sparkle für Flöte / Piccolo, Es-Klarinette, zwei Schlagzeuger, Klavier, Violine, Violoncello und Kontrabass (1992) basiert auf der Form der fünftönigen chinesischen Volksweise *Baban*. Diese besteht aus acht Phrasen zu je acht Viertelschlägen, wobei die fünfte Phrase ausnahmsweise zwölf Schläge ent-

Sound of the Flute für Violoncello und Streichquartett (1998): III. Romance of Hsiao and Chin, Ausschnitt (Partiturseite 20). – Stilisierten Idiomen der siebensaitigen Zither Chin (obere Akkorden) antworten solche der Bambuslängsflöte Hsiao.

Sound of the Flute for cello and string quartet (1998): III. Romance of Hsiao and Chin, excerpt (p. 20 of score). Stylized idioms from the seven-stringed zither, chi'in (upper system), are answered by equally stylized idioms from the bamboo duct flute, hsiao.

hält. Die Phrasen sind in sich auf vier verschiedene Arten gruppiert (3+2+3, 4+4, 3+2+3+4, 5+3).

Formal ebenfalls auf der Volkswise Baban basiert Qi für Flöte, Violoncello, Schlagzeug und Klavier (1997). Mit diesem Werk thematisiert Chen Yi den Charakter des chinesischen Schriftzeichens *qi* (auch: *chi*), das für Energie und Atem, Kraft und Geist steht. Sie transformierte diese Konstellation einerseits in «ein freies und langsames Tempo» («in a free and slow tempo») und andererseits in «übertriebene Texturen voller Spannung» («exaggerated textures that are full of tension»), die «innere Stimmen und Geist menschlicher Wesen» («inner voices and spirit of human beings») ausdrücken sollen. Den Tempo- und Charakterpolariäten entspricht eine zweiteilige Form, samt restümrierender Coda. Die Erinnerung an chinesische Instrumentalklänge beeinflusste diese Komposition. Im Schlagzeug finden sich rhythmische Muster der Peking-Oper. Pizzicati des Violoncellos imitieren chinesische Zupfinstrumente, während die hohen Cello-Lagen dem Klang der Fidel Erhu ähneln. Die Idiomatik der modernen Querflöte ist bezogen auf die chinesische Bambusquerflöte Dizi und die archaische, aus Ton hergestellte Gefäßflöte Xun. Der Klavierpart ist inspiriert durch Idiome der 21- bis 26-Saitigen Wölbzettzither Zheng und anderer Zupfinstrumente.

IV. Polyphonie / Wechselseitigkeiten

Die Herausbildung einer Mehrstimmigkeit oder Polyphonie, die der westlichen vergleichbar wäre, hat in Asien nicht stattgefunden und bei der Orientierung an westlichen Modellen wurde diese Frage im 20. Jahrhundert kaum thematisiert. Denn nach 1945 lockerten sich auch innerhalb der Zirkel der neuen Musik die Bindungen an eine Tradition, die in Europa mit der Entwicklung der harmonischen Tonalität im 16./17. Jahrhundert einsetzte und die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein bestand. Im Bestreben, die Reste der harmonischen Tonalität und den mit ihr verbundenen Sprachcharakter zu eliminieren

Momentum for large orchestra (1998), Eleanor's Gift for cello and orchestra (1998), and Spring in Dresden for violin and orchestra (2005).

The Points, for unaccompanied pipa (1991), is based on the Chinese ideogram *yong*, for “eternal.” This sign consists of eight strokes of varying degrees of thickness, with each stroke contributing to the success of the whole. Here Chen Yi has incorporated the “essence of qinqiang music from the province of Shaanxi” in a manner that is “worlds apart” from traditional music, even requiring the four strings of this Chinese lute to be retuned in sordadura. Sparkle for flute/piccolo, E-flat clarinet, two percussionists, piano, violin, cello, and double bass (1992) takes its form from the five-pitch Chinese folk tune Baban. This tune consists of eight phrases, each of which has eight quarter-note beats except the fifth, which differs by having twelve beats. The phrases are grouped in four different ways: 3+2+3, 4+4, 3+2+3+4, and 5+3.

Another piece that takes its form from Baban is Qi for flute, cello, percussion, and piano (1997). Here Chen Yi depicts the character of the Chinese ideogram *qi* (or *chi*), which stands for energy and breath, strength and spirit. She has transformed these features into “a free and slow tempo” and “exaggerated textures that are full of tension” to represent the “inner voices and spirit of human beings.” These polarities of tempo and character are matched by a bipartite form with a summing-up in the coda. The work is influenced by memories of Chinese instrumental timbres. The percussion part contains rhythmic patterns from Beijing opera. Pizzicatos in the cello imitate Chinese plucked instruments, with the high registers of the cello recalling the sound of the erhu. The idioms of the modern transverse flute relate to its Chinese bamboo counterpart, the *dizi*, and the archaic clay ocarina known as the *xun*. The piano part is inspired by idioms of the *zheng*, a board zither with twenty-one to twenty-six strings, and other plucked instruments.

und durch andere Systeme zu ersetzen, wurde die Frage, wie mehrstimmige oder polyphone Strukturen sinnvoll zu realisieren seien, gegen Ende des 20. Jahrhunderts kaum thematisiert oder ist schlicht aus dem Bewusstsein geraten. Von hier aus mag auch die Beobachtung gewisser Konvergenzen erklärt werden zwischen der neuen Musik ostasiatischer Komponisten, von denen nicht wenige in Europa oder den USA studierten, und den kompositorischen Her vorbringungen jüngerer europäischer und amerikanischer Komponisten. In einem Augenblick, in dem Pessimisten bereits das Ende der «Partiturnmusik» zu erkennen glaubten, treten Komponisten aus Ostasien mit der ihnen aus kulturhistorischen Gründen eigenen spezifischen Sensibilität für die Klang farbe hervor, die sie eben in Partituren notieren.

Aus europäischer Sicht stellt sich die Geschichte der musikalischen Ost-West-Beziehungen als die Geschichte des Eindringens fremdländischer, nicht-europäischer Elemente in die so genannte «klassische» westliche Musik dar. Die Geschichte dieser Art musikalischer Ost-West-Beziehungen reicht von Jean Baptiste Lully (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) über Rossini und Carl Maria von Weber (*Schauspielmusik zu Turandot*, 1809) bis hin zu Claude Debussy, der 1889 anlässlich der Pariser Weltausstellung javanische Gamelanmusik für sich entdeckte. Fast bruchlos integrierte Olivier Messiaen dann komplizierte indische Rhythmen in seine eigene musikalische Sprache, wobei er auf exotische Themen bezug nahm: *Liederzyklus Harawi* (1945), *Turangalila-Symphonie* (1946/48), *Cantéyodjajá* (1948), *Sept Hai-Kai* (1963). In *Le Marteau sans Maître* (1952/54) nutzte Pierre Boulez damals exotische Instrumente für neue Farbwirkungen. Innerhalb seines Konzepts einer «Weltmusik» verarbeitete Karlheinz Stockhausen aussereuropäisches bzw. fremdländisches Material, wobei er der Herkunft der Materialien kaum mehr Eigengewicht einräumte (*Hymnen*, 1965/67; *Telemusik*, 1966). In *Exotica* für aussereuropäische Instrumente (1971/72) ironisiert Mauricio Kagel schliesslich jegliche Bestrebungen um die Aneignung nicht-europäischer Traditionen

IV. POLYPHONY/INTERACTIONS

Asia never witnessed the emergence of a form of counterpoint or polyphony comparable to that in the West. This problem was barely mentioned in the twentieth century while Western models were being adopted. After 1945, the practitioners of contemporary music loosened the ties connecting them to a tradition that had begun in Europe with the development of tonal harmony in the sixteenth and seventeenth centuries and had lasted until well into the early twentieth century. Efforts were made to eliminate remnants of tonal harmony and the semantic character associated with it and to replace them with other systems. By the end of the twentieth century, the question of how to render contrapuntal or polyphonic artifices meaningfully was barely discussed or simply consigned to oblivion. This may account for certain congruencies that have been observed between the recent music of East Asian composers, many of whom studied in Europe or the United States, and the compositional achievements of their younger European and American counterparts. At a time when pessimists are already proclaiming the “end of the musical score,” composers from East Asia, with their culturally conditioned sensitivity toward timbre, are setting down their creations precisely in score notation.

From a European standpoint, the history of East-West relations in music is the history of the manner in which foreign, non-European elements penetrated so-called “classical” Western music. This history extends from Jean-Baptiste Lully (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) via Rossini and Carl Maria von Weber (incidental music to *Turandot*, 1809) to Claude Debussy, who made his personal discovery of Javanese gamelan music at the Paris Exhibition of 1889. Olivier Messiaen almost seamlessly wove complex Indian rhythms into his own musical language in works related to exotic themes: the song cycle *Harawi* (1945), the *Turangalila-symphony* (1946–8), *Cantéyodjajá* (1948), and *Sept haïkai* (1963). In *Le marteau sans*

durch europäische Musiker. Trotz aller Versuche, aussereuropäische Instrumente und/oder aussereuropäisches Material in die europäische Musik einzubeziehen, blieb sie für das aussereuropäische Material insofern undurchlässig, als die tönende Aussenseite die «exotische» Herkunft der Materialien oft nicht widerspiegelt. Eine wirkliche Begegnung von europäischer und aussereuropäischer Musik hat kaum stattgefunden.

Umgekehrt stellt sich für nicht-europäische Komponisten das Problem der Emanzipation von eurozentristischen Normen. Isang Yun (1917–1995) ist der erste asiatische Komponist, der von Europa aus international bekannt wurde. Aufgrund seines koreanischen Ursprungs ist es ihm gelungen, eine Musik für europäische Instrumente und Besetzungen zu komponieren, die die Erinnerung an ihre Herkunft aus der traditionellen Musik Chinas und vor allem Koreas in sich bewahrt. Anstelle eines Exotismus erreichte Yun eine synkretistische Synthese aus – oder eine Verschmelzung von – europäischen Verfahrensweisen (Zwölftontechnik, entwickelnde Variation) und Ideen (vor allem die des unwiederholbaren individuellen Werks) mit der Nachbildung (stilisierten Übernahme und abstrahierenden Verarbeitung) sino-koreanischer Vorbilder. Das Problem der Mehrstimmigkeit löste Yun durch den vielstimigen, an der Mundorgel orientierten «Hauptklang» einerseits und durch die Artikulation rivalisierender, sich überlagernder und einander überlappender Klangsichten andererseits.

Lange Zeit waren asiatische Komponisten bestrebt, für europäische Instrumente zu komponieren und das «Beste» der europäischen Tradition zu nutzen, wie Tōru Takemitsu es einmal formulierte, um mit ihrer Hilfe eine Musik zu entwickeln, die spezifisch asiatisch oder auch nur «eigen» sein könne. Für jüngere Generationen asiatischer Komponisten spielt dieser Gegensatz entweder keine Rolle mehr oder aber sie fordern eine deutliche Orientierung an dem Material (und oft auch den Instrumenten) der traditionellen Musik ihrer Heimat, das möglichst unverändert «original» hervortreten müsse. Alle

maitre (1952–4), Pierre Boulez employed what were then regarded as exotic instruments to achieve new timbral effects. Karlheinz Stockhausen, in his conception of “world music,” manipulated foreign (i.e. non-European) materials while attaching barely any significance to their place of origin (Hymnen, 1965–7; Telemusik, 1966). Finally, in *Exotica* for non-European instruments (1971r–2), Mauricio Kagel produced a heavily ironic view of all efforts by European musicians to assimilate non-European traditions.

Despite the many attempts to introduce non-European instruments or material into European music, it remained impervious to that material insofar as the acoustical exterior often fails to reflect the material's “exotic” origins. European and non-European music never truly interacted.

Conversely, non-European composers face the problem of freeing themselves from Eurocentric norms. Isang Yun (1917–1995) was the first Asian composer to achieve international acclaim while based in Europe. Because of his Korean origins, he was able to write music for European instruments and ensembles that preserves a memory of its origins in the traditional music of China and, especially, Korea. Instead of exoticism, Yun achieved a syncretic synthesis – or amalgam – of European techniques (serialism, developing variation) and European ideas (especially the unredunducatable work of art) with Sino-Korean models reenacted by means of stylized borrowings and abstract manipulation. Yun solved the problem of polyphony by emphasizing a *Hauptklang* (“principal sonority”) based on the mouth organ, and by articulating conflicting, overlapping, and superimposed layers of timbre.

For a long time, Asian composers sought to write for European instruments and to exploit the “best” of the European tradition – as Tōru Takemitsu once put it – in order to create music that is specifically Asian or at least “personal.” More recent generations of Asian composers either had no further need for this opposition or demanded a clear orientation on the

Kombinationen – die Verwendung des «original» Exotischen wie die Be- und Verarbeitung von asiatischen und auch westlichen Modellen – sind heute geläufig. Vor diesem Hintergrund wurde die Idee einer Chinese Concert Music im Œuvre Chen Yis souverän realisiert und in vielen Ländern, vor allem in den USA und China, mit hohen und höchsten Auszeichnungen geehrt.

material (and often the instruments) of the traditional music of their native countries, arguing that this material must stand out in its “original” form with minimum alterations. Today, every conceivable combination is currently employed, from the use of “original” exotisms to arrangements and manipulation of Asian and even Western models. Viewed in this light, the idea of a “Chinese concert music” is superbly realized in the work of Chen Yi, and has been received with acclaim and high distinctions in many countries, especially the United States and China.

CHINESISCHE KOMPONISTEN IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

CHINESE COMPOSERS IN THE UNITED STATES

Chinesische Musiker gibt es in den USA nicht erst seit gestern. Der Komponist Henry Cowell wohnte um 1903 als Knabe in der Nähe des ärmlichen Asiatenviertels von San Francisco und hatte daher oft Gelegenheit, chinesischen Opern-Truppen und Instrumentalisten beim Musizieren zuzuhören. Als er später in New York Konzerte nichtwestlicher Musik gab, stiess er auf einen chinesischen Kellner, der ein selten anzutreffendes, in Südkorea heimisches Instrument spielte. Aber Nicht-Europäer waren von den Einwanderungssetzen massiv benachteiligt, bis Amerika nach der Revision von 1986 endlich auch dem Rest der Welt seine Grenzen öffnete.

Die Präsenz chinesisch-stämmiger Komponisten westlich orientierter Musik in den USA ist hauptsächlich den Bemühungen des schon früh in die USA immigrierten Chou Wen-chung (geb. 1923 in Chefu) zuzuschreiben. Seine Geschichte spiegelt die Wechselfälle der chinesischen Politik, aber auch die Zielstrebigkeit eines Einzelnen. Als seine Familie 1933 nach Nanking übersiedelte, war Chou zehn Jahre alt. Er spielte ein wenig Geige und hatte vor,

Chinese musicians are not newcomers to the United States. As a boy living near San Francisco's poor Asian district around 1903, composer Henry Cowell heard Chinese opera and Chinese instrumental virtuosi. Later, when he began presenting concerts of non-Western music in New York, he found a player of a rare south Chinese instrument working as a waiter. Nevertheless, immigration laws were weighted heavily against non-Europeans until the revisions of 1986, which opened America's doors to the entire world.

The presence of Chinese-born composers of Western-type music can largely be traced to the efforts of one early immigrant, Chou Wen-chung (b. Chefu, 1923). It is story that reflects the shifting world of Chinese politics as well as the determination of one man. When Chou's family moved to Nanjing in 1933 – he was 10 and played violin a little – he wanted to study music, but as the third son he got very little attention. His second-oldest brother, however, had taught himself many instruments, and Chou, inspired, took up the musical saw! Shortly before the Japanese invasion, the

Musik zu studieren; den Wünschen eines Drittgeborenen schenkte man allerdings wenig Beachtung. Der zweitälteste Bruder hatte von sich aus viele Instrumente spielen gelernt, und Chou, angeregt durch dieses Vorbild, nahm sich die singende Säge vor! Kurz vor der japanischen Invasion verlegte die Familie ihren Wohnsitz nach Shanghai, einen Ort, von dem man hätte meinen können, er sei für ein Musikstudium ideal. Aber die Ausbildung am Konservatorium vollzog sich auf derart niedrigem Niveau, dass sich Chou der Architektur zuwandte. Auf der anschließenden Flucht der Familie vor den Japanern liessen Desorientierung und Heimweh Chou stärker denn je das Bedürfnis nach einem Musikstudium verspüren. Als er vom Tode Maurice Ravel erfuh, wurde ihm plötzlich bewusst, dass es sich bei Ravel um einen noch lebenden Komponisten gehandelt hatte. Warum sollte er das selbst nicht auch sein können?

Nach dem Krieg ergatterte er sich auf dem zweiten Passagierschiff, das China verliess, einen Platz, um dank einem grosszügig bemessenen Stipendium an der Yale University vorerst Architektur zu studieren. Aber schon nach Ablauf einer Woche brachte er die Universitätsverwaltung in Rage, weil er kurzerhand aus dem Programm aussieg und sich nach Boston absetzte, um am New England Conservatory Violine und bei Nicolas Slonimsky Komposition zu studieren. 1949 ging er nach New York und wurde Schüler von Edgard Varèse. Schliesslich schrieb er sich an der Columbia University ein, und mit der Zeit erwarb er sich einen ausgezeichneten Ruf als Komponist und Lehrer.

Viele Jahre lang war Chou Wen-chung der einzige Komponist in den Vereinigten Staaten, der aus der Volksrepublik China stammte. Studenten aus Taiwan und Hongkong hätten zwar problemlos einreisen können, aber es kamen offensichtlich keine. Während eines Chinaaufenthaltes im Jahre 1972 erkannte Chou, dass man die Studenten in diesem Land intellektuell vergümmern liess, aber es gab nichts, das er für sie tun konnte. Von den politischen Problemen einmal abgesehen, konnten sich Kompositionsstudenten in den

family moved to Shanghai, which ought to have been a good place to learn music, but the low level of conservatory education made him turn to architecture. Then the disorientation and homesickness that afflicted him as he and his family fled the invading Japanese intensified his desire to study music. When he learned of Ravel's death, he suddenly realized that since Ravel had been a living composer, he could be one also.

After the war, Chou got a ticket on the second passenger boat to leave China. Thanks to a generous scholarship from Yale University, he was enrolling in its school of architecture. After one week there, however, he infuriated the administration by dropping out of the program and moved to Boston to study violin at the New England Conservatory and composition with Nicolas Slonimsky. In 1949 he moved to New York, becoming a pupil of Edgard Varèse. Eventually Chou joined the faculty of Columbia University and developed a distinguished reputation as a composer and educator.

For many years Chou Wen-chung was the only composer in the United States who had been born in mainland China. Students from Taiwan and Hong Kong could have come, but apparently none did. During a visit to China in 1972, he saw that students were intellectually stunted, but could do nothing to help them. Apart from the political problems, composition students in the United States could only enter programs leading to the Ph.D., which required a strong background in the general humanities that Chinese students lacked. Then Columbia created a "School of the Arts" and the "Doctor of Musical Arts" degree, the criteria for which were professional rather than general. (In that sense it resembled the schools of law, medicine, etc.) Perceiving a new opportunity for Chinese composers, he founded his "Center for US-China Arts Exchange", which quickly attracted the interest of foundations and private donors. Also, as chairman of the doctoral program in composition – and later Dean of the "School of the Arts" – Chou could influence the admissions process.

Vereinigten Staaten nur für Studiengänge einschreiben, die zum Doktorat (Ph.D.) führten. Dies setzte jedoch ein fundiertes Wissen in den Geisteswissenschaften voraus, über welches die Chinesen nicht verfügten. Schliesslich gründete Columbia die «School of the Arts», mit der Möglichkeit, den Grad eines «Doctor of Musical Arts» zu erlangen; wobei die Kriterien für die Zulassung eher fachspezifisch als auf Allgemeinebildung ausgerichtet waren. (Die Schule glich in dieser Hinsicht der juristischen, medizinischen usw. Fakultät.) Da Chou hier eine Chance für chinesische Komponisten witterte, gründete er sein «Center for US-China Arts Exchange», das bald das Interesse von Stiftungen und privaten Geldgebern auf sich zog. Als Vorsitzender des Doktorandenprogramms für Komposition – und später als Dekan der «School of the Arts» – hatte er es zudem in der Hand, das Zulassungsprozedere zu beeinflussen.

Als die «Kulturrevolution» endlich auf Grund gelaufen war, begann Chou energisch nach begabten chinesischen Studenten Ausschau zu halten, die er dann mit reicherlicher Finanzhilfe in die USA holte. Als Erster kam Ge Gan-ru aus Shanghai (geb. 1954). Danach folgte eine Gruppe von Absolventen der gleich nach der «Kulturrevolution» am Zentralen Konservatorium für Musik in Beijing eingerichteten ersten Kompositionsklasse: Chen Yi (geb. 1953 in Guangzhou), ihr späterer Ehemann Zhou Long (geb. 1953 in Beijing), Tan Dun (geb. 1957 in der Provinz Hunan) und Qu Xiao-Song (geb. 1952 in Südwest-China). Weitere kamen nach, die weniger Unterstützung benötigten: Bright Sheng (geb. 1955 in Shanghai), Bun-Ching Lam (geb. 1954 in Macao) und Jing-jing Luo (geb. 1953 in Beijing); sie alle hatten in Shanghai Musik studiert. Obschon Chou angenommen hatte, dass alle wieder nach China zurückkehren würden, traf dies nur für Qu Xiao-Song und Ye Xiao-Gang (geb. 1955 in Beijing) zu. Die anderen liessen sich in den Vereinigten Staaten nieder. Es sei hier aber auch erwähnt, dass einige talentierte Komponisten dieser Generation China nie verlassen haben, sich nun aber trotzdem allmählich im Ausland einen Namen machen. Zu ihnen gehört Guo Wenjing (geb. 1956 in der Provinz

When the “Cultural Revolution” finally ground to a halt, Chou began aggressively seeking talented Chinese students, bringing them to the United States with ample financial aid. The first to arrive was Ge Gan-ru, from Shanghai (b. 1954). Then followed a group who graduated from the Beijing Central Conservatory in the first composition class established after the “Cultural Revolution” – Chen Yi (b. Guangzhou, 1953), her later husband Zhou Long (b. Beijing, 1953), Tan Dun (b. Hunan province, 1957), and Qu Xiao-Song (b. southwestern China, 1952). Still more came, but needing less assistance: Bright Sheng (b. Shanghai, 1955), Bun-Ching Lam (b. Macao, 1954), and Jing-Jing Luo (b. Beijing, 1953), who received her conservatory education in Shanghai. Although Chou thought that all of them would return to China, only Qu Xiao-Song and Ye Xiao-Gang (b. Beijing, 1955) have done so. The others settled in the United States. It should be noted that a few other gifted composers of that generation never left China and are now becoming known abroad, such as Guo Wenjing (b. Sichuan province, 1956), who was part of the same Beijing Conservatory class and now teaches there) and Jia Daqun (b. 1955, also from Sichuan province, now teaching in Shanghai).

All of these composers have strong attachments to Chinese culture, which manifest themselves variously. Armed with strong Western compositional techniques, they like to blend with Western idioms the sounds and musical material of Chinese music, or refer obliquely to Chinese literature, painting, and aesthetics. No useful generalizations apply, though many of them have told me that their experience in compulsory service with peasants in the remote Chinese countryside during the “Cultural Revolution” had strongly positive effects on their ideas about music.

That first Beijing Conservatory graduating class also included Liu Sola (b. Beijing, 1955), who recently returned to her hometown after living for many years in London and New York. A multi-faceted artist who sings,

Sichuan), der ebenfalls besagter Kompositionsklasse am Konservatorium von Beijing angehört hatte und jetzt dort Lehrer ist, sowie Jia Daqun (geb. 1955), der wie Guo Wenjing aus der Provinz Sichuan stammt und heute in Shanghai unterrichtet.

All diese Komponisten und Komponistinnen sind stark mit der chinesischen Kultur verbunden. Dies zeigt sich in verschiedener Weise. Mit den strengen Kompositionstechniken des Westens ausgerüstet, lieben sie es, Känge der chinesischen Musik mit westlichen Idiomen zu verschmelzen oder indirekt auf die chinesische Literatur, Malerei und Ästhetik zu verweisen. Man sollte nicht verallgemeinern, aber viele unter ihnen haben mir gesagt, dass ihre Erfahrungen im Zwangsdienst auf abgelegenen chinesischen Bauen hoffen während der «Kulturrevolution» sich sehr positiv auf ihre Auffassung von Musik ausgewirkt hätten.

Zu dieser ersten Kompositionsklasse am Konservatorium von Beijing gehörte auch Liu Sola (geb. 1955 in Beijing). Sie lebte mehrere Jahre in New York und London und ist kürzlich in ihre Heimatstadt zurückgekehrt. Als vielseitig begabte Künstlerin, die singt, Theater spielt, komponiert, Romane schreibt und malt, wurde sie nach der «Kulturrevolution» zu Chinas erstem weiblichen Rockstar. Sie hatte über ihre Mistudenten am Konservatorium einen pikanten Roman verfasst, sodass sie sich dort jahrelang nicht mehr blicken lassen konnte (Qu Xiao-Song war ihr erster Ehemann gewesen). Als das Central Conservatory für sie vor zwei Jahren eine Crossover-Band zusammenstellte, kehrte sie definitiv nach China zurück. Ihre Musik, die wohl unkonventionellste von allen, kombiniert zuweilen die chinesische Oper mit amerikanischer Gospelmusik.

Das revidierte Einwanderungsgesetz von 1986 öffnete die Grenzen der USA für Nicht-Europäer. Von da an fanden sich jüngere Komponisten und Komponistinnen ein, so etwa Melissa Hui (geb. 1966 in Hongkong), die von Chou Wen-chung unterstützt worden war und in Kalifornien lehrte, bevor sie

plays, composes, writes novels, and paints, Liu became famous in China as the country's first female rock star after the "Cultural Revolution". Her hilarious novelette about her classmates made it impossible for her to walk into the conservatory for many years. (Qu Xiao-Song was her first husband.) Liu returned to China permanently two years ago, when the Central Conservatory created a crossover band for her. Her music, probably the most unconventional of all, sometimes blends Chinese opera with American Gospel music.

The revised immigration law of 1986 opened the doors to the non-European world. Since then, younger Chinese composers have appeared, such as Melissa Hui (b. Hong Kong, 1966), who was helped by Chou Wen-chung, and taught in California before moving to Canada. The Malaysian Chinese composer and flutist Su Lian Tan (b. 1964) studied in Kuala Lumpur and London before coming to New York. Among the next generation the numbers are growing. In the last few years, at The Juilliard School alone, composition students have included Huang Ruo (b. Shanghai, 1976) a doctoral student at Juilliard, who came to the United States after winning a composition competition sponsored by Oberlin College (Ohio), the prize for which included a five-year scholarship. Two younger students are Wei-Chieh Lin (b. Taiwan, 1982), and Chinese-American Cynthia Lee Wong (b. Schenectady, New York State, 1983). With the vast general immigration of Chinese to the United States, more second-or third-generation talent is likely to emerge. And thanks to grants from the Asian Cultural Council, other Chinese composers have been able to visit the United States for short-term studies or projects; Jia Daqun will have such a grant in 2006. Whatever their approach to composing, Chinese composers have made a powerful contribution to the growing multi-cultural atmosphere of American music.

One cannot leave the subject without mentioning the growing contribution of Chinese performers to the musical landscape. They have established a strong presence in both Western music and Chinese music, and

nach Kanada übersiedelte. Die malaysisch-chinesische Komponistin und Flötistin Su Lian Tan (geb. 1964) hatte in Kuala Lumpur und London studiert, bevor sie nach New York kam. In der nächsten Generation nimmt ihre Zahl zu. In den letzten Jahren gab es allein an der Juilliard School mehrere Studierende im Fachbereich Komposition: Der Doktorand Huang Ruo (geb. 1976 in Shanghai) kam in die USA, nachdem er einen vom Oberlin College (Ohio) gesponserten Kompositionswettbewerb gewonnen hatte, der ihm unter anderem ein 5-Jahres-Stipendium einbrachte. Zwei jüngere Studierende waren Wei-Chieh Lin (geb. 1982 in Taiwan) und die chinesischstämmige Amerikanerin Cynthia Lee Wong (geb. 1983 in Schenectady im Staat New York). Mit der allgemeinen Einwanderungswelle chinesischer Staatsbürger in die Vereinigten Staaten werden wohl noch weitere Talente der zweiten und dritten Generation nachfolgen. Und dank der Förderung durch den Asian Cultural Council haben chinesische Komponisten die Möglichkeit, für Kurzzeitstudien oder -projekte die USA zu besuchen, so etwa Jia Daquin im Jahr 2006. Egal welchen Stil sie pflegen, chinesische Komponisten haben viel zur multikulturellen Atmosphäre der amerikanischen Musik beigetragen.

Man kann das Thema nicht erschöpfend behandeln, ohne die wachsende Zahl der Chinesen und Chinesinnen zu erwähnen, die als Instrumentalisten die Musiklandschaft beleben. Sie haben inzwischen eine starke Präsenz, sowohl innerhalb der westlichen als auch der chinesischen Musik, und Künstler wie der in Paris geborene Cellist Yo-Yo Ma oder die virtuose Pipaspielerin Wu Man sind massgeblich daran beteiligt, dass die beiden musikalischen Traditionen zusammenfinden.

performers such as Paris-born cellist Yo-Yo Ma and the amazing pipa virtuoso Wu Man are also making great strides in bringing the two musical traditions together.

CHEN YI – DIE WELTBÜRGERRIN

CHEN YI – THE COSMOPOLITE

Vor ein paar Jahren erteilte mir Chen Yi ihre erste Lektion zum Thema Erwartungen und Perspektiven. Am Tag nach einem Engagement an der Lyric Opera in Chicago flog ich frühmorgens nach New York City, wo zwei Proben von Chen Yis Klavierkonzert mit den Brooklyn Philharmonikern und am Abend eine Probe von Mahlers 6. Sinfonie mit dem Juilliard Orchestra auf dem Programm standen. Als ich nach der zweiten Probe in Brooklyn mit meinem Gepäck auf dem Trottoir stand und vergeblich auf den versprochenen Wagen wartete, der mich zur Mahler-Probe nach Manhattan bringen sollte, kam Chen Yi durch den Bühnenausgang herausgeschossen und machte dann plötzlich, als hätte sie mir mein Problem vom Gesicht abgelesen, neben mir Halt.

Ich murmelte etwas von einem Abholservice, der nicht funktioniert habe. Da ergriff sie auch schon meine beiden Koffer und stürzte mit ihnen in Richtung Atlantic Avenue, während sie mir über die Schulter zurrif: «Wir finden ein Taxi!» Als ich darauf ziemlich hilflos neben ihr hertrabte, sagte sie heiter

Several years ago Chen Yi taught me the first of several lessons about expectations and perspective. The day after conducting at the Lyric Opera in Chicago was framed by a dawn flight to New York City, two rehearsals of Chen Yi's Piano Concerto with the Brooklyn Philharmonic, and an evening reading with the Juilliard Orchestra of Mahler's 6th symphony. I found myself standing at the curbside following the second rehearsal in Brooklyn waiting in vain for the promised auto to take me (and my luggage) to Manhattan for the Mahler rehearsal. Chen Yi burst out of the stage door, and stopped suddenly next to me, reading on my face that I had a problem.

I muttered something to the effect that my car service had not appeared. She grasped with each hand my two suitcases and hustled off towards Atlantic Avenue calling over her shoulder "We'll find a taxi!" As I ran rather helplessly next to her she said cheerfully but pointedly, "Carrying heavy sacks uphill under the Red Guards during the "Cultural Revolution" made me strong enough to play the Brahms (violin) Concerto." My frustration and

und unverblümt: «Das Bergaufschleppen schwerer Säcke unter Aufsicht der roten Garden während der «Kulturrevolution» hat mich stark genug werden lassen, um Brahms' (Violin)Konzert zu spielen.» Mein Frust und meine Müdigkeit verschwanden augenblicklich; ich war schlicht überwältigt vom Optimismus, vom Durchhaltewillen und von der Grossherzigkeit dieser Frau. Denn genau diese Eigenschaften haben ihrem enormen Talent an die Spitze des amerikanischen (internationalen) Musikgeschehens verholfen. Sie weiß, was westliche Musiker auf ihren Instrumenten heutzutage zustande bringen, ist selbst in asiatischer und westlicher Tradition geschult und hat ein Werk geschaffen, das anders als alle anderen und trotzdem vertraut in meinen Ohren klingt. Unendlich viel Zeit und Energie widmet sie ihren Studenten sowie jungen, emporstrebenden Musikern. Chen Yi ist eine echte Weltbürgerin.

tiredness disappeared instantly, overwhelmed by the optimism, persistence and generosity that are the character traits that have brought Chen Yi's enormous talent to the forefront of American (international) musical life. She knows what today's western musicians can do on their instruments, is schooled in both Asian and western traditions, and is creating a body of work which to my ears sounds like no one else is somehow familiar. She gives endlessly of her time and energy to students and emerging young performers. Chen Yi is truly a great world citizen.

Christoph Hahn

400 JAHRE REZEPTION WESTLICHER MUSIK IN CHINA

Christoph Hahn

400 YEARS OF WESTERN MUSIC IN CHINA

Der vermutlich definitive Beginn einer Rezeption europäischer Klassik in China liegt weit zurück: 1601 bekam der italienische Jesuitenmissionar Matteo Ricci eine Audienz bei Kaiser Wan Li in Beijing. Als Gastgeschenk hatte der Italiener ein Clavichord mitgebracht. Der Kaiser wurde neugierig, liess sich die Mechanik erklären, und weil er vom Klang angetan war, schickte er sogleich vier Eunuchen aus seinem Hofstaat zu Ricci und seinen Kollegen zum Musikunterricht. Schon bald waren die Chinesen in der Lage, dem Kaiser vorzuführen, was sie gelernt hatten. Es war das erste Hauskonzert mit europäischer Musik in China, der Anfang einer langen Geschichte. Der Qing-Kaiser Kangxi (frühes 18.-Jahrhundert) lernte eigenhändig Cembalo spielen. Sein Enkel, Kaiser Qianlong, wies 1741 die Jesuiten an, eine Instrumental- und Vokal-Gruppe nach europäischem Muster einzurichten und auszubilden. Das 18-köpfige Ensemble absolvierte seine Auftritte am Hof in europäischer Kleidung. Unter jesuitischer Ägide gab es 1750 auch die vermutlich erste chinesische Aufführung einer Oper (*La Cecchina*, Komponist unbekannt).

The definitive advent of European classical music in China lies far in the past. In 1601, an Italian Jesuit missionary named Matteo Ricci was granted an audience with Emperor Wan Li in Beijing. He brought along a clavichord as a present. The emperor became curious and asked to have the mechanism explained. Being taken by the sound, he immediately dispatched four of his court eunuchs to Ricci and his colleagues for lessons. Soon the Chinese were able to play to the emperor what they had learned. It was the first domestic recital of European music in China – and the beginning of a long history. In the early eighteenth century, the Qing Emperor Kangxi learned to play the harpsichord himself. In 1741, his grandson, Emperor Qianlong, ordered the Jesuits to set up and train an instrumental and vocal group along European lines. The eighteen-piece ensemble performed at court in European attire. What was perhaps the first Chinese performance of an opera (*La Cecchina*, composer unknown) took place in 1750 under Jesuit supervision.

Umgekehrt konnten die europäischen Missionare damals nicht viel anfangen mit der chinesischen Musik. «Unterdessen besteht die ganze Kunst der Musik im Erklingen einer einzigen Stimme. Sie kennen in keiner Weise den polyphonen Zusammenklang verschiedener Stimmen, und doch röhnen sie sich selbst ihrer Musik sehr, die im vollkommenen Urteil unserer Ohren ein Missklang ist», bemerkte Matteo Ricci. Zumindes teil haben Kollegen des Italieners dieses Urteil später revidiert: Jean-Marie Amiot, ebenfalls Jesuit, komponierte gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Beijing katholische Kirchenmusik mit Anklängen an chinesische Traditionen.

Während der Kolonialisierung hatten die christlichen Missionare – nach den Jesuiten auch viele Protestanten – längst begonnen, an ihren Schulen regulären europäischen Musikunterricht zu etablieren. Nach dem Opiumkrieg 1842 kamen immer mehr Europäer ins Land. In Shanghai und Beijing entstanden die ersten grösseren Musikensembles, Vorläufer der späteren Symphonieorchester. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gingen chinesische Komponisten zum Studium nach Japan, Europa oder in die USA. Chinesische Intellektuelle drängten, nach dem Vorbild Japans, auf «Modernisierung» im eigenen Land. Zusammen mit einem westlichen Schulsystem initiierten sie, wie sie es in Japan gesehen hatten, eine didaktisch orientierte «Sing-Bewegung» zur moralischen und patriotischen Erziehung der nachwachsenden Generation. Die Idee, dass Musik erzieherisch wirken soll, ist in China seit 2500 Jahren selbstverständlich. Lieder, Chöre und Kantaten dieser Sing-Bewegung basierten teilweise auf europäischen Melodien und harmonischen Modellen. Das Interesse am Musik-Import aus dem Westen fand auch institutionellen Ausdruck: «Musikalisches Forschungsinstitut an der Peking-Universität» 1916, Musikabteilung der «Pekinger Pädagogischen Lehranstalt für Frauen» 1920, «Pekinger Philharmonischer Verein» 1927, «Verein für künstlerische Erziehung Shanghai» 1919, «Staatliches Musikkonservatorium Shanghai» 1927.

Conversely, the European missionaries could not make heads or tails of Chinese music. “The art of music resides entirely in the sounding of a single part,” Matteo Ricci complained. “They have no knowledge of the contrapuntal combination of different parts; yet they praise their music very highly, which is but discord to the perfect judgment of our ears.” Later, Ricci’s colleagues at least partially revised his verdict: toward the end of the eighteenth century Jean-Marie Amiot, likewise a Jesuit, composed Catholic church music in Beijing with admixtures borrowed from Chinese traditions.

By then the Christian missionaries – the Jesuits had been followed by many Protestants – had long begun to give music lessons in their schools on a regular basis. As more and more Europeans entered the country in the aftermath of the Opium War (1842), the first large music ensembles, predecessors of the later symphonic orchestras, arose in Shanghai and Beijing. Beginning in the early twentieth century, Chinese composers traveled to Japan, Europe, or the United States to pursue their studies. Chinese intellectuals urged their countrymen to “modernize” in imitation of the Japanese. Along with a Western school system, they also introduced an educational “Singing Movement” along Japanese lines to improve the moral and patriotic fiber of the upcoming generation. The idea that music should be instructional has been taken for granted in China for 2500 years. Some of the songs, choruses, and cantatas of the Singing Movement were based on European melodies and harmonic patterns. Interest in musical imports from the West also found institutional expression in a “Musical Research Institute at Peking University” (1916), a music department at “Peking Pedagogical Teachers’ College for Women” (1920), a “Peking Philharmonic Society” (1927), a “Shanghai Association for Artistic Education” (1919), and a “Shanghai State Conservatory of Music” (1927).

All of this came to a temporary standstill with the outbreak of the Sino-Japanese War in 1937. At the same time, new events loomed on the horizon:

All das endete vorerst mit dem japanisch-chinesischen Krieg 1937. Zugleich kündigte sich Neues an: Die kommunistische Bewegung unter Mao Zedong hatte sich 1935, am Ziel des legendären «langen Marsches», in Yan'an, Zentralchina, etabliert und von dort den Ausbau ihrer Machtposition organisiert. In Yan'an brachte Xian Xinghai 1939, in Anwesenheit des Vorsitzenden Mao, seine Kantate *Der Gelbe Fluss* zur Uraufführung. Die Kantate galt als beispielhaft für die von der kommunistischen Partei geforderte Musikrichtung. Xian Xinghai hatte in Paris bei Dukas und D'Indy studiert. Dass er 1940 seine Musikstudien in Moskau fortsetzte, wies den Weg für die folgenden Generationen und für das chinesische Musikleben bis in die 70er Jahre hinein: Bis dahin blieben die Sowjetunion und die osteuropäischen Länder Vorbild.

Ab 1949 gab die Parteikulturpolitische Richtlinien vor, die auch für die Komponisten verbindlich waren. Sie sollten Werke zur Verfügung stellen, die der Devise «Dem Volke dienen» entsprachen und von den Volksmassen unmittelbar verstanden werden konnten. Kompositorisch war das keine neue Aufgabe. Man brauchte nur fortzusetzen, was man, etwa in der «Sings-Bewegung», schon länger getan hatte: z.B. chinesische Musik nach westlichem Muster zu harmonisieren. Neu war nur, dass dies jetzt oft in Form gross besetzter Chor- und Orchesterwerke im spätromantischen Stil geschah.

Praktisch schlugen die Komponisten verschiedene Wege ein: Entweder sie komponierten für westliches Instrumentarium, oder sie kombinierten chinesische mit westlichen Instrumenten. Auf der anderen Seite begannen sie, neue, grössere Ensembles mit ausschliesslich chinesischen Instrumenten aufzubauen, in Anlehnung an westliche Orchesterstrukturen. Dazu konstruierte man eigens neue Instrumente. Wenn also innerhalb der Gattung Streichinstrumente (Huqin) die Erhu der Violine entspricht, so kamen nun Instrumente in der Stimmlage von Cello und Kontrabass hinzu. Im Klavierkonzert Jugend (Liu Shikun und Huang Feili, 1959) steht dem Soloinstrument ein solches traditionell besetztes Orchester gegenüber, damals ein erstaun-

in 1935 the Communist movement under Mao Zedong established itself in Yan'an in Central China, the destination of the legendary “Long March,” and began to organize the expansion of its power. It was in Yan'an that Xian Xinghai, in 1939, oversaw the world première of his *Yellow River Cantata* in the presence of Chairman Mao. The cantata was considered exemplary for the music envisioned by the Communist Party. Xian Xinghai had studied in Paris with Dukas and D’Indy. The fact that he resumed his studies in Moscow in 1940 pointed the way for future generations and for Chinese musical life until well into the 1970s. During this period, the Soviet Union and the countries of Eastern Europe served as models.

In 1949, the Party began to issue cultural policy guidelines. These guidelines were also binding on composers, who were told to produce works that satisfied the slogan of “serving the people” and were immediately intelligible to the masses. In compositional terms, this task was hardly new. Composers needed only to persevere in what they had already been doing for a long time, e.g. in the Singing Movement: to supply Chinese music with Westernized harmonies. The only new thing was that this frequently took place in large-scale choral and orchestral works in the late-romantic style.

In practical terms, composers struck out on various paths: they wrote either for Western instruments, or for combinations of Western and Chinese instruments patterned on Western orchestras. They also began to set up relatively large new ensembles consisting entirely of Chinese instruments. Sometimes new instruments were constructed specifically for this purpose. Thus, if the erhu was seen to correspond to the violin in the chordophone family (huqin), new instruments were built for the cello and double-bass registers. The piano concerto *Youth* by Liu Shikun and Huang Feili (1959) pits the solo instrument against a body of traditional instruments along these lines – a remarkable sonic experiment at that time. In 1970, twenty-five years after his death, a six-man committee of composers gave

liches Klangexperiment. Xian Xinghai's Kantate *Der Gelbe Fluss* erfuhr 1970, 25 Jahre nach dem Tod des Komponisten, eine im Sinne der «Kulturrevolution» ideologisch «korrektes» Bearbeitung durch ein sechsköpfiges Komponistkollektiv: Ergebnis war ein vierzärtiges Klavierkonzert – das einzige Solokonzert, das während dieser zehn Jahre, neben wenigen so genannten «Modellstücken», zur Aufführung freigegeben war. Der dritte Satz «Der Zorn des Gelben Flusses» beginnt, in unbeschwert pastoraler Stimmung, mit einem knappen Solo der chinesischen Bambusflöte. Doch gleich setzt das Soloklavier mit rauschenden Arpeggios ein, unverkennbar in der russischen Klavierkonzert-Tradition des 19. Jahrhunderts.

So blieb, bei all der politisch motivierten, rigorosen Ablehnung «westlicher» Musik, selbst unter den extremen Bedingungen der «Kulturrevolution» die offiziell als «chinesisch» und «revolutionär» definierte Musik in China eine «westlich» oder «europäisch» geprägte Kunst. Doch Vorsicht: Diese Aussage ist nach «westlichen» Kriterien gemacht. In China galt seinerzeit Maos Devise: «Lasst das Fremde dem Chinesischen dienen!» Chinesisch waren Sujets, Stimmmungen, Naturbilder, Klangfarben; chinesisch waren auch melodische Muster, rhythmische Modelle, oft aus den regionalen Theater- und Volksmusiktraditionen stammend, und modale (pentatoni- bis heptatonische) Einfärbungen.

Die Hinwendung zur Neuen Musik des Westens beginnt in China erst 1978, mit der Kontaktaufnahme zu einer Reihe von ausländischen Komponisten wie Takemitsu, Yun, Crumb und Goehr. Einige kamen, wie Goehr, zu Meisterkursen nach China. Seither arbeiten auch chinesische Komponisten mit den Techniken der westlichen Avantgarde. Gleichzeitig haben sich einige auf die Suche gemacht nach einer neuen Beziehung zur alten chinesischen Tradition, unter ihnen Tan Dun, Qu Xiao-Song, Guo Wenjing, Zhou Long, Chen Yi – eine Tendenz, die anhält.

Xian Xinghai's Yellow River Cantata an ideologically “correct” arrangement consistent with the tenets of the “Cultural Revolution”. The result was a four-movement piano concerto – the only solo concerto officially released for performance during this ten-year period apart from a few so-called “model pieces.” The third movement, “The Anger of the Yellow River”, opens in a carefree pastoral mood with a brief solo on the Chinese bamboo flute. The piano immediately follows with cascades of arpeggios unmistakably beholden to the legacy of the nineteenth-century Russian concerto. Thus, despite the rigorous and politically motivated rejection of “Western” music, the music officially promulgated in China as “Chinese” and “revolutionary,” even under the extreme conditions of the “Cultural Revolution”, was a “Western” or “European” art form. Yet a proviso is called for: this statement is made from a “Western” vantage point. In China, Mao's adage held at that time: “Make foreign things serve China!” The subject matter, moods, timbres, and depictions of nature were Chinese; so were the melodic formulae, the modal tinges (pentatonic to heptatonic), and the rhythmic patterns, many of which were taken from regional theatrical or folk-music traditions.

China's turn to contemporary Western music did not begin until 1978, when its composers came into contact with foreign counterparts such as Takemitsu, Yun, Crumb, and Goehr. Some, like Goehr, came to China to hold master classes. Since then, Chinese composers too have worked with the techniques of the Western avant-garde. At the same time, several have set out in search of new relations to China's ancient tradition, including Tan Dun, Qu Xiao-Song, Guo Wenjing, Zhou Long, and Chen Yi. The trend shows no signs of abating.

WHAT DOES THE PICTURE LOOK LIKE TODAY?

The reception of Western music (or, as it was then known, European music) in China began four-hundred years ago. It has left its mark on the country's

WELCHES BILD ERGIBT SICH HEUTE?

Die Rezeption westlicher, damals europäischer Musik in China begann vor 400 Jahren und hat das chinesische Musikleben seither geprägt, ohne jemals die einheimischen Traditionen ganz zu verdrängen. Im Gegenteil, diese scheinen noch im Gewand westlicher Instrumentierung und Harmonisierung ihre Eigenart bewahrt zu haben. Heute sieht es so aus, dass die nach 1950 geborenen Komponisten die charakteristischen Klangfarben chinesischer Instrumente wieder in ihrem Eigenwert schätzen und davon in der kompositorischen Arbeit profitieren. Wie sie mit dem Spannungsverhältnis Neue Musik – Chinesische Tradition umgehen, ändert sich im Œuvre Einzelner oft von Werk zu Werk – ein Feld für anhaltend spannende Experimente und horizontalüberschreitende Erfahrungen.

Auch heute (oder heute wieder) lernen chinesische Kinder bereits im Kindergarten- und Grundschulalter Klavier oder Violine, man versteht das als Wettbewerbsvorteil und investiert dafür viel Geld in privaten Unterricht. Große Städte haben eigene Orchester und Konzerthallen, ausländische Musiker gastieren regelmässig in China, die Programme enthalten neben dem klassischen westlichen Repertoire immer auch Werke chinesischer Komponisten. In Beijing entsteht derzeit ein neues Opernhaus mit 2500 Sitzen, inklusive einer Konzerthalle mit 2000 Sitzen.

Die Zukunft der traditionellen chinesischen Musik hängt weiterhin an einer Minderheit. Das sind die wenigen, inzwischen betagten Musiker, die die «Kulturrevolution» überlebt haben und heute versuchen, ihre Kunst an die ebenfalls Wenigen aus der jüngeren Generation weiterzugeben, die sich ernsthaft dafür interessieren, Instrumente wie Qin, Erhu, Pipa, Zheng, Sona oder Sheng zu lernen. Mit Sicherheit ist die Zahl der viel grösser, die abends in die Karaoke-Bar gehen und ihr musikalisches Talent lieber dort erproben – wobei sich, und das ist wieder typisch chinesisch, beides keineswegs ausschliesst.

musical life without completely dislodging its native traditions. On the contrary, these traditions seem to have preserved their defining features even in the garb of Western instrumentation and harmonies. It looks today as if composers born after 1950 have regained an appreciation of the characteristic timbres of Chinese instruments and exploit them in their compositions. The manner in which they respond to the tensions between contemporary music vs. Chinese tradition often varies from work to work within a composer's œuvre. The field remains open to exciting experimentation and consciousness-expanding discoveries.

Today, Chinese kindergarten and elementary-school children still, or rather once again, learn to play the piano or violin. Private music lessons are viewed as a competitive edge, and thus deserving of sizable investment. Large cities in China have their own orchestras and concert halls; foreign musicians regularly make guest appearances; the programs always contain works by Chinese composers alongside the classical Western repertoire. A new 2500-seat opera house, including a 2000-seat concert hall, is currently being built in Beijing.

The future of China's traditional music continues to depend on a minority – namely, those few musicians, now advanced in age, who managed to survive the “Cultural Revolution” and attempt to hand down their art to the equally small number of young people seriously interested in mastering such instruments as the qin, erhu, pipa, zheng, sona, or sheng. The number of people who prefer to spend an evening in a karaoke bar trying out their musical talents is obviously much larger, although, this being China, the two are by no means mutually exclusive.

Western pop and rock music is heard on the radio alongside at least equal amounts of home-grown Chinese equivalents – a living tradition packaged in accordance with the prevailing taste. Is this a falsification of tradition? Not so fast: this too would be a typically Western conclusion.

Aus dem Radio hört man aus dem Westen importierten Pop und Rock, daneben mindestens ebenso viel Pop und Rock «made in China»: Lebendige Tradition, nach dem vorherrschenden Geschmack verpackt. Ist das Verfallung der Tradition? Langsam. Denn auch das wäre ein typisch westliches Urteil. Guo Wenjing, Komponist, Jahrgang 1956, sieht das so: «Als Rock 'n' Roll nach China kam, gefiel das den Leuten. Ganz besonders gefiel es ihnen, wenn dabei die Melodien so ähnlich klangen wie die Volksmusik aus Nordwestchina. Am allerbesten gefiel es ihnen, wenn da auch chinesische Instrumente vorkamen, wie die Oboe Song!»

«Tradition» bedeutet in China nämlich nicht die sorgfältige Aufbewahrung und Konservierung irgendwelcher Objekte, die als sakrosankt gelten. Traditionelle chinesische Musiker weisen mit Vorliebe auf das ehrwürdige Alter ihres Repertoires hin. Stücke wie Chun Jiang Huan Yue Ye (Frühlingsnacht, Mondenschein, Blumen am Fluss) oder Shi Mian Mai Fu (Hinterhalt) sind ihrer Auskunft nach «ca. 2000 Jahre alt». Hört man dann ein und dasselbe Stück auch nur von zwei Musikern, stellt man erhebliche Unterschiede fest. Für chinesische Verhältnisse ist nichts selbstverständlicher als das. Vermutlich gehören ihre Lehrer verschiedenen Überlieferungslinien an. Man lernt kein abstraktes «Stück» oder «Werk», sondern, je nach Instrument, immer die ganz bestimmte Interpretation eines Stücks von einem ganz bestimmten Lehrer. Bei wirklich guten Musikern bedeutet das, dass sie die Interpretation, die sie von ihrem Lehrer als Vermächtnis mitbekommen haben, eines Tages ändern; dass sie mit zunehmender künstlerischer Reife eigene Lesarten entwickeln. Das ist Tradition. Und das ist es, was man von einem guten Musiker erwartet. Vielleicht lässt sich von daher ahnen, in welchen musikalischen Frei-Räumen sich heutige Chinesen bewegen – gerade die, die komponieren.

Guo Wenjing, a composer born in 1956, explains his view of the situation: “When rock 'n' roll came to China, people liked it. They really liked it when the melodies sounded so much like folk music from northwestern China. They liked it most of all when it used Chinese instruments such as the *sona!*”

In China, “tradition” does not mean the careful preservation and conservation of objects considered to be sacrosanct. Traditional Chinese musicians are fond of pointing out the venerable age of their repertoire. If you ask them, they will say that pieces such as *Chun Jiang Huan Yue Ye* (“Spring night, moonlight, flowers by the river”) or *Shi Mian Mai Fu* (“Ambush”) are “roughly two-thousand years old.” When we hear the same piece played by two different musicians, the performances sound completely different. In Chinese terms, nothing could be more natural than this. Presumably their teachers came from different lines of tradition. Rather than learning a “piece” or a “work” in the abstract, Chinese musicians always learn a quite particular interpretation of a piece from a quite particular teacher, depending on the instrument involved. If they are truly good, one day they will alter the interpretation they received as a legacy from their teacher, producing their own alternative readings with increasing artistic maturity. That is tradition – and it is also what we expect a good musician to do. Perhaps this will convey an inkling of the sort of musical latitude that Chinese musicians enjoy today – especially the composers among them.

DIE GEBURT DER MODERENEN WISSENSCHAFT – DER GEDanke DER INNOVATION IM WESTEN UND IM OSTEN

THE BIRTH OF MODERN SCIENCE – INNOVATION IN EAST AND WEST

1474 wurde in Basel ein Hahn zum Tode verurteilt. Er sollte bei lebendigem Leib verbrannt werden, weil er das «ruchlose und unmäßige Verbrechen» begangen hatte, ein Ei gelegt zu haben. Strafverfolgungen dieser Art gab es in der Schweiz bis in das 18. Jahrhundert hinein, und wir erwähnen diese Geschichten, weil sie Joseph Needham (1900–1995), den wahrscheinlich größten Kenner der chinesischen Wissenschaft, zu der Bemerkung veranlasst haben, «dass solche Verfahren in China völlig unmöglich waren.» (Alle Zitate von Needham finden sich in seinem Buch *Wissenschaftlicher Universalismus – Über Bedeutung und Besonderheit der chinesischen Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1977; in dem Band sind vor allem die Aufsätze *Die Rollen Europas und Chinas in der Entwicklung der universalen Wissenschaft sowie Menschliche Gesetze und Gesetze der Natur hervorzuheben*; die ersten Zitate stammen vom Ende dieses Beitrags, S. 291–93) Denn «die Chinesen waren nicht so eingebildet, anzunehmen, dass sie die Gesetze, die Gott den nicht-menschlichen Dingen auferlegt hatte, genügend kannten, um ein Tier wegen ihrer Überschreitung

In 1474, a cock was sentenced to death in Basle. It was condemned to be burned alive for the “heinous and unnatural crime” of having laid an egg. Criminal prosecutions of this sort persisted in Switzerland until well into the eighteenth century. We mention these stories because they prompted Joseph Needham (1900–1995), probably the leading authority on Chinese science, to claim that “such trials would have been absolutely impossible in China.” (All quotations from Needham are taken from his book *The Grand Titration: Science and Society in East and West* (London, 1969). Especially noteworthy are the essays “Science and China’s Influence on the World” (pp.55–122) and “Human Law and the Laws of Nature” (pp.299–332). The quotations below come from the end of this latter essay.) As Needham points out in his essay on ‘Human Laws and the Laws of Nature’:

“The Chinese were not so presumptuous as to suppose that they knew sufficiently well the laws laid down by God for non-human things to obey, to enable them to indict an animal at law for transgressing them. On the

gerichtlich zu belangen. Im Gegenteil», so belegt es Needham in einem Aufsatz über Menschliche Gesetze und Gesetze der Natur, «die Chinesen hätten ohne Zweifel diese seltenen und fürchtergenden Phänomene als Massregeln des Himmels (ch'ien kao) behandelt, und in dem Falle wäre es die Stellung des Kaisers oder des Provinzgouverneurs, die in Gefahr geriet, nicht die des Hahns.»

CHINA UND EUROPA

Keine Frage – Europäer und Chinesen schlagen vielfach verschiedene Wege ein, wenn es um das Nutzen, Deuten und Verstehen von gewöhnlichen und ungewöhnlichen Naturerscheinungen geht, und zu den umfassenden Aufgaben einer Kulturwissenschaft gehört es, diese Unterschiede zu erklären. Im Laufe der Zeit haben viele Gelehrte sich ausführlich und intensiv mit der historisch höchst relevanten Frage beschäftigt, warum die bis heute praktizierte moderne Wissenschaft im frühen 17. Jahrhundert ausschließlich in Europa entstanden ist, obwohl die Chinesen sehr viel früher genau die Quatitäten gezeigt haben, die sie hierzu prädestiniert hätten.

Die Liste früher chinesischer Erfindungen ist eindrucksvoll und lang. Sie reicht vom Schubkarren über den Steigbügel und den Kompass zum Papier, dem Buchdruck und dem Schießspulver bis hin zum Porzellan. In der industriellen Entwicklung war China Europa ebenfalls lange Zeit weit voraus. Fünfhundert Jahre bevor in England Wasserspinnmaschinen zur Fertigung von Textilien in Gebrauch kamen, verfügen die Chinesen bereits über Apparate, die mit Wasserkraft betrieben wurden und das Spinnen von Hanferledigen konnten. Die Rede ist vom 11. und 12. Jahrhundert, als in China schon praktiziert wurde, was in Europa erst siebenhundert Jahre später an die Reihe kam – nämlich der Einsatz von Kohle und Koks, um Eisenerz zu schmelzen.

Warum bricht die hierangedeutete chinesische Erfolgsgeschichte plötzlich ab? Und warum lässt sich das Reich der Mitte anschließend von der eher

contrary, the Chinese reaction would undoubtedly have been to treat these rare and frightening phenomena as *chihien kao* (reprimands from heaven), and it was the emperor or the provincial governor whose position would have been endangered, not the cock.”

CHINA AND EUROPE

No question about it, Europeans and Chinese often go different ways when it comes to using, interpreting, and fathoming ordinary and extraordinary natural phenomenon. One of the larger tasks of the study of culture is to account for these differences. Over the years, many scholars have grappled at length and in depth with the question of why modern science, as practiced today, happened to originate exclusively in early seventeenth-century Europe, even though the Chinese had long displayed exactly the requisite qualities that might have predestined them for this achievement. It is still a question of great historical moment today.

The list of China's early discoveries is long and impressive. It ranges from the wheelbarrow and the stirrup to the compass and paper, from book printing and gunpowder to porcelain. China was similarly far in advance of Europe in the development of industry. Five-hundred years before Arkwright introduced his “water frame” to England in the manufacture of textiles, the Chinese already used water-powered machines to spin hemp. Here we are talking about the eleventh and twelfth centuries, an age when the Chinese were already employing a technology that would not emerge in Europe for another seven-hundred years: the use of coal and coke to smelt iron.

Why did the Chinese success story, as outlined above, suddenly come to an end? Why did China allow itself to be overtaken by a smallish bulge on the western tip of the Eurasian landmass, a bulge that we now refer to as the continent of Europe? Needham answers this with another question: “Was

kleinen Ausbuchtung am westlichen Ende der eurasischen Landmasse überholen, die wir heute als den Erdeitl Europa bezeichnen? Needham hält es für denkbar, dass «die Geisteshaltung, nach der ein eierlegender Hahn strafrechtlich verfolgt werden konnte, für eine Kultur notwendig war, die sich später imstande zeigte, einen Kepler hervorzubringen.»

DIE IDEE DES FORTSCHRITTS

Wer die Frage, warum die Wissenschaft zwar im Osten erfunden, aber erst im Westen zu der Blüte gebracht worden ist, an der sich die ganze Welt erfreuen und orientieren kann, unter diesem Aspekt analysieren will, muss über den Begriff des Gesetzes nachdenken. Er scheint in der Härte des Festgesetzten dem chinesischen Denken fremd zu sein. Hier wird stattdessen mit dem Konzept des Tao operiert, das sich eher formlos und vage zeigt und so etwas wie Sinn oder Weg meint. Das chinesische Ideogramm für Tao setzt sich aus «Kopf» und «Fuss», also aus «Denken» und «Gehen» zusammen – ein Meister und sein Schüler, die gemeinsam ihren Weg suchen. Es geht also um einen Dialog, der offen bleibt, in dem es keine gesetzähnliche Festlegung gibt.

Wir können diese Richtung des Denkens nur andeuten und wollen mehr den historischen Blickschärfen und fragen, worin denn die eigentliche Leistung der europäischen Kultur bestanden hat, als sie die moderne bis in die Gegenwart vertraute Form der Wissenschaft hervorbrachte, wobei wir darunter in aller Kürze die Idee verstehen, dass sich Hypothesen über natürliche Phänomene mit Hilfe des Verstandes aufstellen und durch systematische Experimente überprüfen lassen.

Die Antwort auf diese Frage führt zum Konzept der Innovation, wie wir heute sagen, denn was im frühen 17. Jahrhundert tatsächlich zum ersten Mal auftauchte, war die Idee des Neuen. Alle grossen Werke der damaligen Zeit führen das Wort «neu» im Titel: Der Engländer Francis Bacon stellt sein *Nouum Organon* vor, der Deutsche Johannes Kepler ersint eine *Astronomia*

perhaps the state of mind in which an egg-laying cock could be prosecuted at law necessary in a culture which should later have the property of producing a Kepler?"

THE IDEA OF PROGRESS

To repeat, why was science invented in the East, but only brought in the West to a flowering that today serves the pleasure and guidance of the entire world? Anyone who seeks to analyze the question from this vantage point will have to ponder the concept of law. In its solidity and unalterability, a law seems alien to the Chinese mentality. Instead, Chinese work with the concept of *tao*, a vague and slightly inchoate term that means something like direction or path. The Chinese ideogram for *tao* is a compound of "head" and "foot." *Tao* is thus a combination of "thinking" and "walking," of master and pupil jointly seeking a common path. It suggests an open-ended dialogue that will not countenance the unalterability of a law.

We can only sketch the nature of this mentality here. Instead, let us sharpen our historical gaze and ask what the actual achievement of European culture consisted in when it brought forth science in the modern form familiar to the present day. By science we mean, in short, the idea that hypotheses concerning natural phenomena can be posited with the aid of reason and subjected to verification through systematic experiments.

The answer to our question leads us to the concept of innovation, as we would call it today. For what actually emerged for the first time in the early seventeenth century was the notion of the new. All the great writings of that age bear the word "new" in their titles: Francis Bacon of England presented his *Nouum Organon*, Johannes Kepler of Germany concocted his *Astronomia Nova*, Galileo Galilei of Italy drew up a dialogue on his *Scientia Nova*, and René Descartes of France developed a "new method for rightly directing one's reason."

Nova, der Italiener Galileo Galilei entwirft einen Dialog über seine *Scienza Nova* und der Franzose René Descartes entwickelt eine «neue Methode, den Verstand recht zu gebrauchen».

In der grossen Vielfalt des Neuen lässt sich bei genauer Lektüre ein Grundkonsens erkennen, nämlich die Überzeugung, dass durch Anwendung des wissenschaftlichen Denkens und Handelns Fortschritte möglich sind, und zwar Fortschritte für den Menschen. Konkret zielt die damals entworfene westliche Wissenschaft darauf ab, die Lebensbedingungen der menschlichen Existenz zu erleichtern und zu verbessern. Und dieser Gedanke stellt so etwas wie eine Revolution des Denkens dar, denn mit dieser Wende gibt Europa seine alte Orientierung nach rückwärts auf. Während frühere Generationen bis in die Renaissance hinein an eine vermeintlich bessere Vergangenheit glaubten, sehen die wissenschaftlichen Pioniere des frühen 17. Jahrhunderts das Goldene Zeitalter in der Zukunft, und sie verkünden, dass die Menschen es selbst durch rationales Handeln erreichen können – also durch Anwendung ihres Verstandes in der Wissenschaft.

Wissen ist Macht – so lautet die Kurzfassung der Lehre, die sich vor allem in den Werken von Francis Bacon findet, der konkret angibt, wie dabei vorzugehen ist. Die Natur kann nur beherrschen, wer ihre Gesetze kennt. Die Menschen müssen sich diesen Gesetzen unterwerfen, so Bacon, um sie nutzen zu können. «Unterwerfen» heißt auf lateinisch «subiace», und aus diesem Wort leitet sich das Subjekt ab, als das der Mensch jetzt stolz dem Objekt namens Natur gegenübertritt.

Was sich damals – etwa zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges – in Europa vollzieht, nennen Historiker nicht nur eine, sondern die wissenschaftliche Revolution, und mit ihr beginnt der unaufhaltsame Aufstieg Europas, der seinen Bewohnern Wohlergehen (Gesundheit) und Reichtum bringt. Woher kam diese Lust am Neuen und am Besseren? Und warum steckte der kleine Kontinent das Riesenreich der Mitte nicht mit seinen Erfolgen an? Warum wurde

A closer look at this multitude of “newnesses” reveals a basic consensus: a belief that the application of scientific thought and behavior makes progress possible – for the benefit of humanity. Specifically, the western science that emerged at that time had the aim of alleviating and improving the human condition. This idea represents something akin to a revolution in human thought, a *volute-farce* in which Europeans abandoned their former backward-looking orientation. Whereas earlier generations until well into the Renaissance believed in the alleged superiority of the past, the scientific trailblazers of the early seventeenth century envisioned a Golden Age in the future and proclaimed that human beings can attain it themselves through rational activity – that is, by applying their reason to science.

Knowledge is power: thus the concise version of this doctrine. It is propounded above all in the writings of Francis Bacon, who specifically laid down its procedures. Nature, Bacon contends, will only be ruled by someone who knows its laws, and human beings must subject themselves to these laws in order to exploit them. The verb “to subject” comes from the Latin *subiace*. The same word gives us the nominal form “subject” that man proudly became in order to confront the “object”: Nature.

The developments that took place in Europe at that time – roughly the age of the Thirty Years’ War – are known to historians not as a scientific revolution, but as the Scientific Revolution. They mark the beginning of Europe’s irresistible rise that would bring well-being (health) and prosperity to its inhabitants. Where did this lust for newness and improvement come from? And why didn’t the successes of the tiny continent transplant to the gigantic kingdom of China? Why, for example wasn’t the Chinese hemp-spinning machine used on cotton? And why did China even abandon its already existing iron-smelting technology?

zum Beispiel die erwähnte chinesische Maschine zum Spinnen von Hanf nicht für Baumwolle genutzt? Und warum gab man selbst die bereits begonnene Eisenvorhüttung wieder auf?

GLAUBE UND MARKT

Zu den Gründen, die für den europäischen Aufstieg und das chinesische Beharren aufgezählt werden, gehören einige Vorgaben aus der jüdisch-christlichen Religion. So macht die Bibel die Bedeutung des Handwerklichen deutlich und sagt auch, dass man die Dinge selbst in die Hand nehmen und sich um sein Überleben kümmern muss. Gott stellt Noah keine Arche zur Verfügung, das muss der arme Mensch selbst hinbekommen – und er tut es auch. Weiter befiehlt der Herr, sich die Erde untertan zu machen, also genau das, was Bacons später gezielt vorschlägt und methodisch spezifiziert. Wichtig ist auch die Tatsache, dass mit der christlichen Tradition die Vorstellung einer linearen Zeit entsteht, die sich von der zyklischen Konzeption früherer Kulturen unterscheidet. Nur wenn die Zeit nicht in Kreisen verläuft, kann die Zukunft anders werden als die Vergangenheit – zum Beispiel besser.

Für den amerikanischen Historiker David Landes reichen diese Gründe aber nicht aus, wie er in seinem Buch über Wohlstand und Armut der Nationen ausführt (David Landes, *Wohlstand und Armut der Nationen*, München 1999; vor allem die Seiten 70–75 und 345ff.). Für ihn steckt der Hauptgrund im ökonomischen Bereich, also im Markt: «In Europa hatte das Unternehmertum freie Hand. Innovation kam zum Zuge und zahlte sich aus; die Herrscher und etablierten Interessengruppen waren nur begrenzt imstande, die Innovation zu verhindern oder davon abzuschrecken. Der Erfolg gebar Nachahmung und Wettsstreit, ausserdem ein Bewusstsein an Macht, das auf lange Sicht Menschen fast in den Rang von Göttern erhob.»

Tatsächlich ist häufig festgestellt worden, dass das Scheitern der wissenschaftlich-technischen Entwicklungen in China nicht zuletzt durch einen

RELIGION AND THE MARKETPLACE

Among the reasons for Europe's rise and China's inertia are several strictures from the Judeo-Christian tradition. The Bible, for example, specially emphasizes the importance of handicrafts; it also says that one must fend for oneself and take care of one's own survival. God did not simply give Noah an Ark, the poor fellow had to get one for himself – and he did just that. The Lord also told man to subdue the earth – precisely what Bacon, at a later date, specifically proposed and methodically mapped out. Equally important, the Christian tradition introduced the notion of linear time as opposed to the cyclic conceptions of earlier cultures. Only if time is not circular can the future be different from the present – and perhaps better. For the American historian David Landes, these reasons are insufficient.

In his book *The Wealth and Poverty of Nations* (David Landes; *The Wealth and Poverty of Nations: Why some are so rich and some so poor* (London and New York: W. W. Norton & Company, 1998), he argues that the main reason is to be found economics, and hence in the marketplace: “Enterprise was free in Europe. Innovation worked and paid, and rulers and vested interests were limited in their ability to prevent or discourage innovation. Success bred imitation and emulation; also a sense of power that would in the long run raise men almost to the level of gods.”

Indeed, it has frequently been said that the collapse of scientific and technological evolution in China was due not least of all to an overtly powerful state, that is, to an absolutist emperor. Shipbuilding for example, and with the possibility of overseas trade, was prohibited during the Ming Dynasty (1368–1644). This would have been unthinkable in Europe, if only because of the multitude of states. Things forbidden to Englishmen would have been undertaken by Spaniards; prohibitions on Italians would only have goaded the French.

The great Franco-Hungarian-German sinologist Étienne Balazs, writing in the 1960s, was the first to point out that China suffered from debilitating

übermächtigen Staat bzw. dem umfassend gebietenden Kaiser zu erklären ist. Unter der Ming-Dynastie (1368–1644) wurde zum Beispiel der Schiffsbau und der damit mögliche Seehandel verboten – etwas, das in Europa allein seiner staatlichen Vielfalt wegen nicht möglich gewesen wäre. Was Engländern untersagt worden wäre, hätten Spanier unternommen, und was Italienern nicht gestattet worden wäre, hätten Franzosen angepackt.

Der grosse ungarisch-deutsch-französische Sinologe Etienne Balazs war der erste, der in den 1960er Jahren darauf hingewiesen hat, dass es eine erstickende staatliche Kontrolle in China gab, die den technischen Fortschritt abwürgte und Innovationen unmöglich mache. Es gab im Reich der Mitte eine Atmosphäre von bürokratischer Routine und Traditionalismus, die Innovationen verdächtig machten und dem Geist des freien Forschens abträglich war.

Damit soll nicht gesagt werden, dass sich das Festhalten an bewährten Verfahren und Einrichtungen nicht lohnt. Eher im Gegenteil: Manchmal wünschte man sich, dass europäische Neuerungen sich nicht immer durch Hinweise darauf profilieren müssten, wie schlecht alles war, was es vorher gab. Tatsächlich übertrieben viele Gelehrte und Forscher der Alten Welt die Bedeutung des Neuen. Viele Philosophen und Wissenschaftler lassen kein gutes Haar an den Werken ihrer Vorgänger – etwas, das in China völlig ausgeschlossen ist, wo die Kontinuität der Kultur betont wird. Diese Haltung führt dazu, dass die Weisheiten des Konfuzius und des Lao Tse seit mehr als zweitausend Jahren lebendig geblieben sind und praktiziert werden.

ETHISCHE FORTSCHRITTE

Der Vorteil des Festhalts zeigt sich bei der Debatte ethischer Fragen, wie sie heute vermehrt in der Wissenschaft auftauchen. Westliches Denken ist aufgrund seiner Fortschrittsorientierung der Ansicht, dass es so etwas wie eine klare Lösung ethischer Fragen gibt, aus der das richtige Handeln abzu-

government control that stifled technological progress and rendered innovation impossible. China was steeped in an atmosphere of traditionalism and bureaucratic sluggishness that made innovations look suspect and impeded the spirit of free research.

This is not to say that clinging to established procedures and institutions must be harmful. On the contrary, sometimes we wish that Europeans would refrain, for once, from touting their innovations by maintaining that everything before them was inferior. In fact, many scholars and researchers in the Old World exaggerate the importance of the new. Many philosophers and scientists can only slight the work of their predecessors – something completely unthinkable in China, with its emphasis on cultural continuity. The Chinese attitude has allowed the wisdom of Confucius and Lao.tzu to remain alive and vital after more than two-thousand years.

ETHICAL PROGRESS

The advantage of clinging to the past becomes manifest in the ethical debates that increasingly crop up in scientific discussions today. With their focus on progress, Westerners believe that ethical questions admit of definitive solutions from which right behavior can be deduced – a Golden Rule, perhaps, or a canon of values rooted in something sacred. Eastern wisdom, in contrast, envisions a path (tao) full of twists and turns, a path in which nonaction (patience) can also be a virtue. One precondition for the unfolding of ethical power is a respect for the liberty of humankind. Rigid ethical categories of the sort propounded and continuously reformulated in the West do not advance this liberty. Anyone who attempts to define goodness à tout prix will only bring forth evil. Anyone who claims to know what goodness is will further its opposite. These truths are self-evident in a culture that has evolved under the emblem of yin-yang.

leiten ist (etwa eine goldene Regel oder einen Wertekanon, dem etwas Heiliges zugrunde liegt). Östliche Weisheit sieht hingegen einen Weg (Tao) voller Windungen, bei dem auch Nichthandeln (Geduld) wichtig sein kann. Bedingung für die Entfaltung ethischer Kraft ist der Respekt vor der Freiheit des Menschen. Starre ethische Kategorien wie sie der Westen kennt und immer wieder neu formuliert fördern diese Freiheit nicht. Wer mit aller Macht versucht, das Gute zu definieren, erzeugt das Böse. Wer behauptet, das Gute zu kennen, bereitet das Gegenteil vor, wie es einer Kultur selbstverständlich ist, die sich unter dem Yin-Yang-Zeichen entwickelt hat.

DIE LIEBE ZUM NEUEN

Was ethisch sinnvoll wirkt, kann wissenschaftlich-technisch falsch sein, nämlich das allzu starre Festhalten am Alten, selbst wenn dies aus Respekt vor den Vorfahren geschieht. Als im Jahre 1710 ein jesuitischer Astronom mit neuen Sternkarten nach China kam, wurde den dort lebenden Forschern verboten, mit ihnen zu arbeiten. Schließlich könne dies den Eindruck erwecken, «als würde nun missbilligt, was unsere Vorgänger mit soviel Mühe aufgebaut haben.»

David Landes erzählt diese Geschichte, um darauf hinzuweisen, dass Generationen von Besuchern diese ängstliche Abneigung der Chinesen gegen jeden Wandel aufgefallen ist. So berichtet der Jesuiten-Missionar Louis Le Comte aus derselben Zeit, dass «die Chinesen lieber das fehlerhafte alte Stück als das perfektste neue nehmen», und er betont, «darin sind sie ganz anders als wir Europäer, denn wir lieben nur das Neue.»

Aus diesem Grund haben sich die Europäer sehr früh entschieden, einen Ort zu schaffen, wo das Wissen gesammelt und mit seiner Hilfe Entdeckungen gemacht werden konnten. Die Institution, die einen unvergleichlichen Aufschwung der Wissenschaft und damit des humanen Lebens ermöglichte, kennen wir als Universität. Sie ist die europäische Institution *par excellence*.

LOVE OF THE NEW

Yet things that seem ethically sensible may be wrong in terms of science and technology. One of those things is rigid obeisance to the past, even if motivated by a respect for ancestors. When a Jesuit astronomer equipped with new astronomic charts arrived in China in 1710, the researchers living there were forbidden to work with them. Ultimately, so the argument ran, it might give ‘the impression of a censure on what our predecessors had so much trouble to establish.’

David Landes tells this story to point out that generations of visitors have noticed the anxious aversion of the Chinese toward any form of change. Louis Le Comte, a Jesuit missionary from the same period, remarked that “they are more fond of the most defective piece of antiquity than of the most perfect of the modern.” He goes on to stress that that they “differ much in that from us (Europeans), who are in love with nothing but what is new.”

That is why Europeans decided very early on to create a place where knowledge can be collected and discoveries can be made with its assistance. This institution, which has given incomparable impetus to science, and thus to humane existence, was what we know as the university. It is the European institution *par excellence*. We owe our well-being to the educational revolution it inspired. But who realizes this today? Perhaps the better universities will soon be found in China, and historians of the future will rephrase our opening question. Rather than wanting to know why the Chinese squandered their head start some time around 1600, they will ask why the Europeans did so around 2000. The requisite contempt for scientific research has been patent and widespread for a long time. What is needed now is a counter-movement, and nobody knows this better than the Chinese.

We can see the consequences emerging already today as China is presenting itself as a major global economic engine. And as the prosperity and

Wir verdanken der durch sie ausgelösten Bildungsrevolution unser Wohlergehen. Aber wer weiss das heute noch? Vielleicht stehen die besseren Hochschulen bald in China, und die Historiker der Zukunft werden dann unsere alte Frage neu stellen. Sie werden nicht mehr wissen wollen, warum die chinesische Welt um 1600 ihren Vorsprung verspielte. Sie werden wissen wollen, warum es die Europäer um 2000 getan haben. Die dazu nötige Verachtung der wissenschaftlichen Forschung ist längst weit verbreitet und gut zu spüren. Eine Gegenbewegung ist nötig, und niemand weiß das besser als die Chinesen.

Die Konsequenzen der Entwicklung Chinas zu einem der bedeutendsten Motoren der globalen Wirtschaft beginnen sich schon heute am Horizont abzuzeichnen. Und da der Wohlstand und die Kaufkraft der chinesischen Bevölkerung kontinuierlich wächst, wird sie auch Zugang zur bestmöglichen Gesundheitsversorgung haben wollen.

Die chinesische Regierung hat erkannt, dass sie in Wissenschaft und internationale Kollaborationen investieren muss, um ihre Wachstumsvisionen verwirklichen zu können – auch im Gesundheitssektor. Bereits heute sind das wissenschaftliche Verständnis und Fachwissen der Chinesen weltweit führend und dies wird die Basis sein für zukünftige Entwicklungen im Gesundheitsbereich und im Wohlstand dieses Landes.

buying power of the Chinese people continues to grow, they will desire to have access to the best healthcare.

The Chinese Government recognizes that to drive the future growth they envision, they will need to invest into science and collaborate with global healthcare companies. Today the scientific intellect and expertise that exists in China is already second to none and will be the basis for future developments in healthcare and prosperity of this country.



Dr. Andres Parday, Konservator, Museum Tinguely (links)
Andres Parday, Curator, Museum Tinguely (rechts)

CHEN YI ZU BESUCH IN DER SCHWEIZ



CHEN YI DURING HER VISIT IN SWITZERLAND



Dr. Franz B. Huner, Chairman und CEO Roche
Franz B. Huner, Chairman and CEO Roche



Dr. Gottlieb Keller, Mitglied des Corporate Executive Committee, Leiter Corporate Services und Human Resources (links)
Dr. René Imhof, Leiter Pharmaforschung Basel (rechts)

Dr. Gerd Grenner, Chief Technology Officer, Roche Diagnostics Basel (rechts)
Dr. Gottlieb Keller, Member of the Corporate Executive Committee, Head of Corporate Services and Human Resources (left)
René Imhof, Head Pharma Research Basel (right)
Dr. Gerd Grenner, Chief Technology Officer, Roche Diagnostics Basel (right)



An der Feier von Roche Commissions am 21. August 2004 im Roche Forum Buonas:
Zhenfang Zhang spielt die Erhu (oben links)
Das Lotus String Quartet (oben rechts)

At the Roche Commissions Ceremony on August 21 2004 in the Roche Forum Buonas:
Zhenfang Zhang playing the Erhu (top left)
The Lotus String Quartet (top right)



Dr. Heinz-Dieter Reese während der Laudatio (oben links)

Prof. Kurt Wüthrich, Nobelpreisträger für Chemie, und Dr. Fritz Gerber (oben rechts)

Dr. Katja Prowald, Projektleiterin Roche Commissions (unten links)

Dr. Franz B. Hummel, Chairman und CEO Roche (unten rechts)

Heinz-Dieter Reese during his laudatio (top left)

Prof. Kurt Wüthrich, Nobel Prize winner in chemistry, and Dr. Fritz Gerber (top right)

Katja Prowald, Project leader Roche Commissions (bottom left)

Franz B. Hummel, Chairman and CEO Roche (bottom right)

WISSENSCHAFT UND MUSIK – EIN OST-WESTLICHER DIALOG

SCIENCE AND MUSIC – AN EAST-WESTERN DIALOGUE

Als Chen Yi im Jahr 2004 die zweite Roche Commission entgegennahm, war mit dieser Übergabe auch ein Besuch im Forschungszentrum der Roche in Basel verbunden. Im Rahmen dieses Besuches ergab sich ein intensives Gespräch zwischen Chen Yi und Rae Yuan (Scientific Advisor to the Head of Global Drug Development). Diese Unterhaltung, die bei beiden einen bleibenden Eindruck hinterließ, fand am 21. April 2005 in Kansas City eine Fortsetzung, auf der der vorliegende Text basiert.

RAE YUAN Für mich ist es aufregend, dass mit Roche Commissions die Kunst von einem Healthcare-Unternehmen gefördert wird.

CHEN YI Die Freude und die Begeisterung sind ganz auf meiner Seite. Sie waren es schon, als ich das erste E-mail von LUCERNE FESTIVAL erhielt. Sofort informierte ich mich über Roche Commissions, über die Paul Sacher Stiftung, usw. Das Cleveland Orchestra kannte ich natürlich schon, denn wir haben praktisch jedes Jahr eine Premiere in der Carnegie Hall.

RAE YUAN Es ist doch interessant, den Namen Paul Sacher mit Roche in Verbindung zu sehen. Es zeigt, dass Kunst und Wissenschaft sich im Grunde nahe stehen. Eine nicht ungewöhnliche oder neue Verbindung: Wie wir alle wissen, war beispielsweise Albert Einstein nebenbei auch ein begabter Musiker. Oder denken wir an den niederländischen Grafiker M.C. Escher, dessen Bilder vor allem Mathematiker faszinierten.

When in 2004 Chen Yi received the first Roche Commission she also visited the Research and Development Center of Roche in Basel. It was at the occasion of this visit that Chen Yi and Rae Yuan (Scientific Advisor to the Head of Global Drug Development), engaged in intense discussions which profoundly impressed both of them. The following text is based on a later conversation between the two women which took place in Kansas City on April 21, 2005.

RAE YUAN I find it exciting to see the Roche Commissions bringing art to a research-oriented healthcare company.

CHEN YI The excitement's all on my side! I was excited when I got my first e-mail from LUCERNE FESTIVAL. I immediately found out everything I could about the Paul Sacher Foundation on the Web. We knew about the Cleveland Orchestra, of course, and we get premières almost every year at Carnegie Hall.

RAE YUAN It's interesting to see the name of Paul Sacher connected with Roche. It shows how close science and the arts actually are. This relationship is neither new nor uncommon: we all know that Einstein was a gifted musician, for example, and people are still trying to understand the mathematics in Escher's graphic work.

CHEN YI Als ich letzten Sommer den Hauptsitz von Roche in Basel besuchte, beeindruckte mich ganz besonders, dass alle Wissenschaftler, die ich dort kennen lernte, sich auch von der Kunst inspirieren lassen. In jedem Büro hängt ein bedeutendes Bild, das Roche seinen Mitarbeitenden zur Verfügung stellt. Wirklich eindrücklich! Und all diese Manuskripte und Partituren berühmter Komponisten in der Sammlung der Paul Sacher Stiftung, unglaublich!

RAE YUAN Das haben Sie nicht erwartet?

CHEN YI Überhaupt nicht! Der Name Paul Sacher und sein Ruf waren mir durch meinen Ehemann Zhou Long bekannt. Denn Paul Sacher unterstützte den Masterprize, einen Wettbewerb, an dem sich Zhou Long mit einer seiner Kompositionen beteiligte. Das war 1999, und ich glaube, dass ich damals auch zum ersten Mal von Roche gehört habe.

RAE YUAN Es gibt Sprachen, die man auf der ganzen Welt versteht. Die Musik ist eine davon, eine andere vermutlich die Wissenschaft. Egal, woher man kommt: Ein gutes Kunstwerk, ein schönes Musikstück kann jedermann genießen. Und mit der Wissenschaft ist es dasselbe. Es ist unerheblich, woher man stammt; wenn man auf diesem Gebiet etwas leistet, erhält man Anerkennung. Die Forschenden sind eine wirklich internationale Gemeinschaft. Wenn Sie in ein Labor gehen, sehen Sie Menschen aus aller Welt, die die unterschiedlichsten Sprachen sprechen. Aber das spielt keine Rolle, in der Wissenschaft sind wir vereint wie die Musiker in einem Orchester. Nehmen Sie uns! Wir stammen beide aus China, lebten in den USA und haben uns zum ersten Mal in der Schweiz getroffen.

CHEN YI When I visited Basle last summer, I got the impression that all the scientists I met at Roche are inspired by the arts. Every office had an important painting provided by the company. It made a great impression on me! And all those manuscripts and scores by famous composers that they showed me in the Paul Sacher Foundation. Truly incredible!

RAE YUAN Did you expect that?

CHEN YI Not at all! I'd known Paul Sacher's name and reputation for a long time from my husband, Zhou Long. Paul Sacher supported a competition called the Masterprize where my husband submitted a composition. That was in 1999. And I think it was also the first time I heard about Roche.

RAE YUAN There are a few languages that the entire world shares. Music is one of them, science is probably another. No matter where you come from, everybody enjoys a good work of art and a good piece of music. It's the same with science. It doesn't matter where you're from, if you have done something valuable you'll be recognized. The scientific community is a truly international community. If you walk into a lab, you'll see people from different countries speaking different languages. But it doesn't matter, in science we are united just like players in the orchestra. Look at us! We're both originally from China, lived in the United States, and met in Switzerland.

CHEN YI Right, and you even studied in San Francisco, only a few blocks away from my home when I worked there as composer-in-residence.

RAE YUAN Yes, the world is certainly getting smaller and smaller. I think people are beginning to see that there are lots of things we can learn from each other in the same discipline and across disciplines.

CHEN YI Genau, und Sie studierten in San Francisco, nur gerade ein paar Häuserblocks von der Wohnung entfernt, in der ich damals als Composer-in-Residence lebte.

RAE YUAN Ja, die Welt ist klein geworden. Und ich glaube, die Leute beginnen zu begreifen, dass es viele Dinge gibt, die man nicht nur innerhalb seiner eigenen Disziplin, sondern vor allem auch disziplinübergreifend voneinander lernen kann.

CHEN YI So ist es. Das Überschreiten von Grenzen kann zu Neuem inspirieren. Die Musik, die ich schreibe, ist stark der kulturellen Überlieferung verpflichtet ...

RAE YUAN ... der chinesischen Kultur?

CHEN YI Auch ihr, aber sie beeinflusste mich erst später. Von meinem dritten Lebensjahr an lernte ich das Repertoire der westlichen Musik kennen. Als ich dann während der «Kulturrevolution» aufs Land geschickt wurde, um bei Bauern zu arbeiten, kam ich mit dem gewöhnlichen Volk und seiner Kultur in Berührung. Erst am Zentralen Konservatorium von Beijing wurde ich – neben der europäischen – systematisch auch in traditioneller chinesischer Musik geschult. Für mein späteres Musikschaften mit seiner so besonderen Sprache war es sehr wichtig, dass ich damals meine kulturellen Wurzeln entdeckte. Um auf ihre Bemerkung über die Nähe von Kunst und Wissenschaft zurückzukommen: Ich war schon in der Primar- und Mittelschule eine sehr gute Schülerin gewesen, auch in Mathematik. Auch beim Komponieren meiner Werke bediene ich mich immer wieder mathematischer Prinzipien. Meine Werke folgen zudem, was die Proportionen und den Einsatz von Höhepunkten anbelangt, dem Verhältnis des Goldenen Schnittes.

CHEN YI True, crossing boundaries can inspire us to many new creations. Take my case. The music I write is mostly related to cultural traditions...

RAE YUAN ... Chinese culture?

CHEN YI That too, but it only influenced me later on. I learned Western music from the age of three and I only followed the classical repertoire. During the “Cultural Revolution” I was sent to the countryside to work as a peasant. That’s when I learned about the common people and their culture. But it wasn’t until I came to Beijing Central Conservatory that I got systematic training in traditional Chinese music besides European music. It was very important for me to learn about my own cultural roots. But getting back to your comment about the close relation between art and science: I was a good student in primary and intermediate school. I was even good at math. I apply a lot of mathematical principles to construct my music. I often use the Golden Section to proportion my works and build my climaxes.

RAE YUAN Are you saying that music is actually very logical although most people aren’t aware of it?

CHEN YI Exactly. My dream is to write music that touches people’s minds as well as their hearts. The heart means passion, and music needs passion: if you don’t love what you write, your musicians won’t enjoy playing it and the audience won’t share it with you. That’s where the heart comes in. The mind responds to the work’s logical structure.

RAE YUAN You see, science rests on exactly the same two foundations. Passion is probably the most important prerequisite to success in science, right from the start. And it takes passion from everyone involved, not just

RAE YUAN Sie wollen damit sagen, dass Musik, auch wenn die meisten Menschen sich dessen nicht bewusst sind, etwas sehr Logisches ist?

CHEN YI Ja sicher. Mein Traum ist es, Musik zu komponieren, die nicht nur das Herz der Leute, sondern auch ihren Verstand anspricht. Auf der anderen Seite braucht es auch Leidenschaft. Wenn man nicht liebt, was man schreibt, haben die Musiker beim Spielen keine Freude, und das Publikum geht innerlich nicht mit. Hier ist also das Herz im Spiel. Der Verstand hingegen wird von der logischen Struktur einer Komposition angesprochen.

RAE YUAN Sehen Sie, exakt auf diesen beiden Grundlagen beruht auch die Wissenschaft. Leidenschaft ist auch für den wissenschaftlichen Erfolg die wichtigste Voraussetzung. Und es genügt nicht, dass ein Einzelner sie hat. Alle brauchen diese Leidenschaft, verbunden mit dem Glauben, dass sie, wenn sie sich nur hart, klug und geschickt genug für dieses Ziel einsetzen, die Gesundheit der Menschen verbessern können. Und selbstverständlich muss man, wenn man für etwas eine Leidenschaft hat, auch logisch vorgehen. Die Wissenschaft muss sozusagen *per definitionem* Beweise erbringen, strikte Disziplin walten lassen.

CHEN YI Nur wenn unsere Werke logisch aufgebaut sind, können wir sie analysieren. Der Aufbau ist wichtig, aber auch das Arrangement; diese beiden Faktoren müssen ein organisches Ganzes bilden. Ein Werk ist dann gut, wenn das Publikum in ihm die Kultur weitergeführtsieht, wenn es in ihm die Anschauungen und die Umwelt der gegenwärtigen Gesellschaft für eine nächste Generation gespiegelt sieht. Das ist wichtig für mich. Sonst würde ich einfach improvisieren, ohne gross nachzudenken. Ich will damit nicht sagen, dass Improvisation schlecht ist, aber für mich ist die strenge und sorgfältige Organisation des musikalischen Materials wichtiger.

from one person but a team, along with high hopes that if they work hard and intelligently they can improve human health. And of course, when you're passionate about a thing you also have to be logical. It's almost a definition of science: you have to present proofs and be very disciplined.

CHEN YI We can only analyze our works if they're very logical. Structure is important, and so is a good arrangement – both factors have to form an organic whole. A work is good when the audience, whatever its many layers, views it as perpetuating their culture and reflecting their beliefs and surroundings, passing them on from today's society to the next generation. That's something I find important. Otherwise I would have simply improvised things without thinking carefully. I'm not saying that improvisation is bad, only that strict and careful organization is more important to me.

RAE YUAN You're almost applying scientific principles! When we scientists go about making a discovery, deciding what sort of drug we want to develop, we have to apply logic. We have to say that this finding and that theory allow us to further develop this particular structure. If we attack a mechanism in cells in a certain disease we can get a particular kind of drug to treat the disease. Then we have to find out whether the drug improves the disease in such a way that it's worth pursuing its development – not only for the sake of science, but for the general public. We first have to clarify the need for a drug before we develop it.

CHEN YI I think our work is related on that point, too. You scientists do research to obtain a particular result. We work much the same way: after writing a piece we give it to the musicians, and they put it to the test. Their playing is a second act of creation. They test it, fix it, and see the result. Sometimes it gets reworked before it's presented to the audience.

RAE YUAN Sie wenden sozusagen wissenschaftliche Prinzipien an. Wenn es bei uns Wissenschaftlern ums Entdecken geht, also darum, zu entscheiden, was für eine Pille wir entwickeln wollen, müssen wir die Logik ins Spiel bringen. Wir müssen sagen können: Aus diesem und diesem Grund kann diese Struktur weiter bearbeitet werden; wenn wir diesen Mechanismus in den Zellen im Verlauf einer Krankheit beeinflussen wollen, dann brauchen wir eine ganz bestimmte Art von Medikament, um diese Krankheit zu behandeln. Dann müssen wir herausfinden, ob sich diese Pille auf die Krankheit so effizient auswirkt, dass es sich lohnt, die Entwicklung weiter zu verfolgen, und zwar nicht nur in den Augen der Wissenschaftler, sondern auch in jenen der Bevölkerung. Denn sie, vor allem sie muss den Sinn unserer Bemühungen einsehen. Wir müssen zuerst das Bedürfnis nach einem Medikament abklären, bevor wir es entwickeln.

CHEN YI Auch darin sind unsere Tätigkeiten verwandt. Ihr Wissenschaftler betreibt Forschung im Hinblick auf ein Resultat. Bei uns ist es ähnlich: Nachdem wir ein Werk komponiert haben, geben wir es den Musikern, damit sie es testen. Ihr Spielen des Stückes ist ein zweiter Schöpfungsprozess. Sie prüfen es, sie runden es ab und nehmen das Resultat vorweg. Und manchmal, bevor es vor das Publikum kommt, wird nochmals daran gearbeitet.

RAE YUAN Wir haben einerseits die Entwicklung im Labor, andererseits müssen wir die Wirkung des Produktes im menschlichen Körper vorwegnehmen. Welche Dosis eines Medikamentes soll verabreicht werden und wie oft? Mit welchen Nebenwirkungen ist zu rechnen? Unsere Aufgabe besteht darin, diese beiden Seiten zusammenzubringen.

CHEN YI Das jeweilige Produkt unseres Schaffens ist allerdings unterschiedlich. Euer Produkt ist sehr konkret, unseres ist abstrakter. Unser Publi-

RAE YUAN There are two things we scientists have to understand: the findings from the laboratory, and the similar findings we expect in human beings. How much of a drug should we give, and how often? What are its potential side effects? Our task is to bring these two sides together.

CHEN YI But we differ in our products. Your product is very concrete, ours is more abstract. Our audience has many different layers and different tastes. They can take whatever they want from our music: they can hate it or like it, but in different ways because it is abstract.

RAE YUAN I'd say there are similarities there, too. People react differently to the same drug. Some have to take more of it than others to obtain the same effect; some suffer from side-effects earlier or more severely than others. I think that as science evolves it is becoming more and more like music. We try to develop drugs to address each individual's needs. We're moving away from "one size fits all" products and try to bring value to individual patient groups.

CHEN YI I never thought our fields would have so many points in common! I knew there are similarities between the arts, but here we're relating two completely different fields. The boundaries are starting to blur.

RAE YUAN They certainly are. I already made that discovery when I moved from East to West and I saw the differences between cultures and between the people in those cultures. It's fascinating to apply these discoveries in one's own work. The world used to be so much more divided up. As a child in China I remember thinking how far away America seemed to be.

kum ist wenig homogen, es entstammt verschiedenen Schichten, unterscheidet sich im Geschmack. Aber es kann aus unserer Musik machen, was es will, es kann sie ablehnen, kann sie mögen, eben weil die Musik abstrakt ist.

RAE YUAN Ich würde sagen, es gibt auch hier Ähnlichkeiten. Die Leute reagieren auf dasselbe Medikament ganz unterschiedlich. Die einen müssen, um die gleiche Wirkung zu erzielen, mehr davon einnehmen, die anderen weniger; die einen leiden rascher oder stärker unter Nebenwirkungen als andere. Ich glaube, mit fortschreitender Entwicklung unseres Wissenschaftszweiges nähern wir uns der Musik an. Wir versuchen mit unseren neuen Medikamenten mehr und mehr individuelle Bedürfnisse abzudecken. Wir wollen von «one size fits all» zu Medikamenten kommen, die spezifischer auf einzelne Patientengruppen eingehen.

CHEN YI Nie hätte ich gedacht, dass es zwischen unseren Gebieten so viele Übereinstimmungen gibt! Dass sie innerhalb der Kunst vorhanden sind, war mir bewusst. Aber hier beziehen wir zwei völlig unterschiedliche Gebiete aufeinander. Die Grenzen verwischen sich.

RAE YUAN Ja, in der Tat. Ich habe diese Erfahrung schon gemacht, als ich von Osten nach Westen zog, als ich den Unterschied der Kulturen begriff, der Menschen in verschiedenen Kulturen. Es ist faszinierend, wenn man solche Erfahrungen in seine Arbeit einbringen kann. Früher war die Welt sehr viel stärker aufgeteilt. Ich erinnere mich, als ich ein Kind war in China, erschien mir Amerika so unendlich weit weg.

CHEN YI Jetzt leben wir in einem globalen Dorf. Es gibt kaum mehr einen Amerikaner, dem Pipa und Erhu kein Begriff sind.



RAE YUAN Dies spiegelt sich auch in der Tatsache, dass Roche ein internationales Unternehmen ist. Leute aus allen Teilen der Welt tragen zu unseren Errungenschaften bei. Es handelt sich jeweils nicht mehr um den Schöpfungsprozess eines Einzelnen, sondern um ein gemeinsames Schaffen.

CHEN YI Ja, und dies regt den Geist zu neuen Ideen an, zu globalen Entwicklungslinien. Ich sehe darin ein grosses schöpferisches Potenzial. Dieser Gedanke, dieser Ansatz findet sich auch in meinem Werk, wenn ich mich in meiner Musik von der traditionellen chinesischen Kunst inspirieren lasse, die eine Verbindung von Musik, Dichtung, Malerei und Kalligraphie ist. Ein Gedicht steht nicht für sich allein, die Schönheit der Schrift, in der es festgehalten ist, macht es auch zum Gemälde. Das Gedicht oder die mit ihm verbundene Stimmung wird in Musik umgesetzt, wird zum Lied. All dies zusammen bildet ein organisches Ganzes. So beruht mein Auftragswerk für das LUCERNE FESTIVAL auf vier Gedichten der Song-Dynastie. Sie besingen die vier Jahreszeiten und stehen gleichzeitig für den menschlichen Fortschritt, die Entwicklung, das Bemühen um die Zukunft. Aber die Idee entstammt der chinesischen Überlieferung.

RAE YUAN Nun, ich glaube, dass wir heute viel aus der Geschichte, aus unserer Herkunft lernen können. Was man erschafft, kann man nicht von dem trennen, was man ist. Wir Chinesen denken anders als Angehörige abendländischer Kulturen. So hat beispielsweise die chinesische Medizin eine sehr lange Tradition.

CHEN YI Ich kenne die traditionelle chinesische Medizin sehr gut, denn meine Eltern waren beide Ärzte. Sie praktizierten zwar westliche Medizin, aber da mein Vater Englisch sprach, unterrichtete er amerikanische Ärzte in chinesischer Medizin.

CHEN YI Now we live in a global village. There's hardly an American who doesn't know about a pipa or erhu.

RAE YUAN The same can be said of Roche. Roche is an international organization with people from all corners of the globe contributing to its achievements. The creative process is not solo any more; it's collective.

CHEN YI It opens your mind to new ideas, to global discoveries. I think it has a huge creative potential. I took the same approach in my work by drawing on traditional Chinese art, which is a combination of music, poetry, painting, and calligraphy. A poem never stands alone: it is written in beautiful calligraphy that turns it into a painting. Then the poem or its mood is translated into music. All these things combine into an organic whole. For example, my new work for the LUCERNE FESTIVAL is based on four poems from the Song Dynasty. They deal with the four seasons, and yet they also stand for human progress and evolution, the struggle towards the future. But the idea comes from traditional Chinese culture.

RAE YUAN Well, I think that today we can learn many things from history, from our origins. We can't make a distinction between who we are and what we create. We Chinese may have different approaches from how people in Western cultures do. Chinese medicine, for example, has a long history.

CHEN YI I know traditional Chinese medicine very well because both my parents were medical doctors. True, they practiced Western medicine, but because my father spoke English he trained American doctors to study Chinese medicine.

RAE YUAN Ja, der Begriff der Medizin hat sich stark ausgeweitet und wird es in Zukunft noch vermehrt tun. In jeder wissenschaftlichen Institution begegnen Sie heute einem chinesischen, japanischen, indischen Gesicht neben dem europäischen aus Italien, Frankreich, Deutschland usw. Es ist eine grosse, international zusammengesetzte Familie, in der jeder seinen Beitrag an die Wissenschaft leistet. Wichtiger als dies ist aber, dass sich die Medizin selbst entwickelt, indem sie die verschiedenen Traditionen miteinander verbindet.

CHEN YI Als ich Ihr Forschungszentrum besuchte, zeigte man mir auch Bilder von Molekülen, die mir in ihrer Farbenpracht wie Kunstwerke erschienen. Die Wissenschaftler aber wollten mir an ihnen demonstrieren, dass in einem Experiment neben dem, was man beweisen wollte, manchmal etwas Unerwartetes auftaucht, wenn man den Blick dafür hat ...

RAE YUAN ... etwas Unerwartetes, von dem sich die Wissenschaftler dann inspirieren lassen.

CHEN YI Genau. Dies wiederum inspirierte mich in meiner Lehrtätigkeit. Nach dem Besuch bei Roche riet ich meinen Studenten, Unerwartetes in der erwarteten Form und Erwartetes in der unerwarteten Entwicklung zu suchen.

RAE YUAN Richtig, das ist die kreative, die innovative Seite: Wenn es gelingt, in einem Experiment das Unerwartete zu erkennen, wenn man es weiter verfolgt und den Durchhaltewillen hat, es zu einem «Erwarteten» zu entwickeln. Wie steht es mit dem Unerwarteten in der Musik?

CHEN YI Wir finden es zum Beispiel in der klassischen Musik. Eine klangliche Textur entwickelt sich auf einen bestimmten Punkt hin, sodass man einen grossen Ausbruch erwartet, aber dann folgt an seiner Stelle eine

RAE YUAN There you have it. The definition of medicine has already expanded and will expand even more in the future. Today you find Chinese, Japanese, and Indian faces in any scientific institution alongside European faces from Italy, France, Germany, and so on. It's one big international family in which every member makes a contribution. More than that, medicine as a whole is moving closer toward combining the traditions of each culture.

CHEN YI When I visited your research department I was shown pictures of molecules that looked to me like works of art because of their splendid colors. But what the scientists wanted to show me was that experiments will sometimes turn up things besides what they wanted to prove. You need to have an eye for it ...

RAE YUAN ... they were inspired by the unexpected.

CHEN YI Exactly, and that inspired me in my teaching. After I visited your department I told my students to look for unexpected things in the expected, and for expected things in the unexpected.

RAE YUAN Right, that's the creative part, the innovative part: to catch the unexpected things in an experiment, pursue them, and have the perseverance to develop them into something “expected”. How do you do unexpected things in music?

CHEN YI They turn up in classical music, for instance, when you develop a texture toward a point where you expect a huge eruption, but something extremely soft follows in its place. Suddenly something completely different comes out while you're composing, but you find it logical and

ganz leise Passage. Plötzlich kommt beim Komponieren etwas ganz anderes heraus. Aber man findet auch dieses logisch und interessant. Denn man möchte ja nicht immer dieselben altbekannten Schritte tun, man möchte ja, wie in der Wissenschaft, etwas Neues, etwas Frisches finden.

RAE YUAN Zuweilen trifft das Unerwartete bei uns auch in anderer Form ein. Wenn man ein Medikament auf den Markt bringt, hat man ja Erwartungen. Man erwartet, dass die Leute auf diese oder jene Weise darauf reagieren. Und dann treten plötzlich andere als die erwarteten Wirkungen und Nebenwirkungen auf. Zuerst verstehen wir nicht, weshalb, bringen das Medikament ins Labor zurück und sind dann in der Lage, als Konsequenz davon ein anderes Medikament zu entwickeln. Das ist das Faszinierende an unserem Beruf. Es ist daher wichtig, dass wir auch die Bedürfnisse der kranken Bevölkerung abklären, damit wir diese Erwartungen erfüllen können.

CHEN YI Ja, Sie müssen natürlich auch ans Marketing denken, an die Akzeptanz Ihrer Produkte in der Gesellschaft. Beim musikalischen Schöpfungsprozess denkt man zuerst nicht notwendigerweise an die anderen. Man hat eine Idee im Kopf und möchte sie zu Papier bringen. Tatsache ist aber, dass das, was daraus entsteht, eine Funktion in der Gesellschaft hat, die Leute berührt, um nicht zu sagen erzieht. Die Musik kann die Zuhörer erfreuen, ermutigen, beleben, in eine Stimmung versetzen. Und ich arbeite nicht zuletzt deshalb so hart, weil ich mit meiner Musik eine Brücke zwischen Ost und West schlagen möchte. Ich sehe sie als eine abstrakte Sprache, welche Leute verschiedenster Herkunft zusammenzubringen vermag und die Kulturen verschmelzen lässt. So sieht mein Ideal aus. Ich sage ideal, nicht Ziel!

RAE YUAN Sie fordern die Zuhörer ja auch heraus. Indem Sie ihnen nicht nur das geben, was sie wollen, bringen Sie sie einen Schritt weiter.

interesting. After all, we don't want to follow the same familiar routes all the time; we want to find something new, something fresh, as in science.

RAE YUAN Sometimes the unexpected strikes us in a different way. When we put a drug on the market, we have our expectations. We expect people will react to it this way or that. Then completely different benefits or side effects occur. At first we may not understand why and take the drug back to the lab. Then, in consequence, we are able to develop another drug. That's the fascinating thing about our profession. That's why it is important to clarify the needs of the people suffering from a disease, so that we can meet their expectations.

CHEN YI You really have to think of marketing and the impact of your products on society. When we create music we may not think of other people at first. We have an idea in our minds and want to put it down on paper. Still, what comes out has an impact on society: it touches people, perhaps even educates them. Music can delight listeners, encourage them, put them into a mood. And one reason why I work so hard is that I want my music to bridge East and West. I view it as an abstract language that unites people of very different backgrounds and makes cultures merge. That's what my ideal looks like. I say ideal, not goal!

RAE YUAN You challenge your listeners. You take them to the next stage by giving them more than just what they want.

CHEN YI Oh yes, art is always a step ahead. And besides, most listeners have an intellectual backlog because they come from other professions. That's why I sometimes show up at concerts where my music is played, to answer questions. People want to find out more about this abstract lan-

CHEN YI Ganz bestimmt, denn die Kunst ist immer um einen Schritt voraus. Und dann gibt es ja auch den Wissensrückstand der Zuhörer, die ja meist in anderen Metiers zu Hause sind. Deshalb trete ich bei Konzerten, in denen Werke von mir aufgeführt werden, zuweilen vor das Publikum, um Fragen zu beantworten. Denn die Leute wollen etwas über die Hintergründe dieser abstrakten Sprache erfahren, wollen wissen, wie das Werk entstanden ist. Das ist für alle Beteiligten sehr anregend.

RAE YUAN Teilen Sie die Ansicht, dass die moderne Kunst, und ganz besonders die Neue Musik, mehr den Geist, das Denken, den Verstand als das Herz anspricht?

CHEN YI Auf jeden Fall. Das Publikum will keinen alten Wein in neuen Schläuchen. Es verlangt nach dem Neuen und Unerwarteten. Das ist eine Herausforderung. Vor allem die junge Generation reagiert sehr begeistert darauf. Darum arbeite ich gerne für junge Menschen und mit jungen Menschen zusammen. In den USA gibt es aber auch viele ältere Leute im Publikum, die sehr forschrittllich denken. Sie begrüssen Experimentelles, wahrscheinlich weil sie schon so vieles im Leben gehört und erfahren haben. Sie wollen Neues, das ist ein gutes Zeichen.

RAE YUAN Richtig. In der Wissenschaft arbeiten die alte und die junge Generation zusammen. Ältere Wissenschaftler führen oft keine Labor-Experimente mehr durch. Aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung haben sie eine Art sechsten Sinn entwickelt und wissen sofort, welches Medikament eine Zukunft hat. Und dann sind da die Jungen mit ihrer Passion, die die gesamte medizinische Wissenschaft revolutionieren wollen. Wenn aber die Alten und die Jungen zusammenspannen, entsteht ein Gleichgewicht zwischen Bedacht Samkeit und Risiko. Nun, während es dieses Zusammenwirken von Jung und

guage; they want to know how the work came about. It's inspiring for everybody concerned.

RAE YUAN Would you agree that modern art, and especially modern music, is more challenging to the intellect, the mind, than the heart?

CHEN YI Of course it is. Audiences don't want old wine in new bottles. They want the new and unexpected. That's the challenge. Young people usually respond to it with great excitement. That's why I like to work for and with young people. But in the United States there are also many older people in the audiences who think progressively. They welcome experimentation, probably because they've already heard and experienced so many things in their lives. They want something new, and that's a good sign.

RAE YUAN Absolutely. In science, old and young generations work together. Older scientists often do not do laboratory experiments. With their years of experience, they've developed something like a sixth sense and know exactly which feature of a drug has a bright future. And then come the young scientists with their passion to revolutionize the whole of medical science! But when old and young join forces, the result is a balance between advancement and risk. Now, this interaction between young and old has probably always been the case. Where I see a real change taking place in science, however, is in the increased communication between East and West.

CHEN YI My music is a sort of blend, a compound, a hybrid of two or even more cultures in exactly the same sense. Since coming to the United States I've absorbed not only European influences but also American music,

Alt schon immer gegeben haben mag, sehe ich die wirkliche Veränderung in der Welt der Wissenschaft jedoch in der verbesserten Kommunikation zwischen Ost und West.

CHEN YI Ganz in diesem Sinne ist auch meine Musik eine Verschmelzung, eine Verbindung, eine Hybride zweier, ja eigentlich sogar mehrerer Kulturen. Denn seit ich aus China in die Vereinigten Staaten gekommen bin, habe ich nicht nur europäische Einflüsse in mich aufgenommen, sondern auch die amerikanische Musik, neben jener der Urbewölkung die amerikanische Jazz- und Rockmusik und vieles andere wie etwa die original afrikanischen Tänze, die ebenfalls Wurzeln in Amerika haben. All dies beeinflusste mich in meinem musikalischen Schaffen, das – bezüglich Philosophie, Ästhetik usw. – letztlich aber doch stark von meiner chinesischen Herkunft geprägt ist.

RAE YUAN Auf meinem Gebiet verläuft die Trennung natürlich nicht so scharf. Ich kann nicht sagen: Dies ist eine chinesische, das eine amerikanische Wissenschaft. Darum sehe ich auch eher die Gemeinsamkeiten. Wir sagten, die Chinesen verfügten über eine lange medizinische Tradition; dabei spielt das Gleichgewicht zwischen Yin und Yang eine bedeutende Rolle. Hinsichtlich der Entwicklung eines Medikamentes könnte man das Yang der gewünschten positiven Wirkung, das Yin hingegen den negativen Nebenwirkungen zuordnen. Der Schlüssel zum Erfolg liegt in der Austastung dieser beiden Seiten.

CHEN YI Vielleicht war dies auch das Ziel des Ben Cao Gang Mu (52-bändiges chinesisches Heilpflanzenbuch aus dem Jahre 1595), auch wenn es dafür keine wissenschaftlichen Beweise gibt.

whether Native American music, jazz, rock, or many others, including original African dances that have deep roots in America. All of this has influenced the music I write. But ultimately my music is mainly indebted to my Chinese background in its underlying philosophy, aesthetics ... everything.

RAE YUAN The distinction isn't as sharp in my field. I can't say "This is Chinese science, this is American science." So I tend to see the points they have in common. We've already said that the Chinese have a long tradition of medicine. Here you have to emphasize a balance between yin and yang. If you look at the development of a drug, you might call yang the positive benefit and yin the negative side effects. The key to success lies in striking a balance between the two.

CHEN YI Maybe that was the goal of Ben Cao Gang Mu (a 52-volume book on Chinese medicinal herbs dating from 1595), even if there's no scientific proof.

RAE YUAN The philosophy behind it is surely the same. For example, Roche recently tried to develop a drug for treating urinary incontinence. Many people – mainly women – cannot control their bladders although they are otherwise completely healthy. What's needed is a drug with minimum side effects. Even the most minimum risk has to be avoided, unlike, say, a medicine for the treatment of cancer. If you can prolong the life expectancy of cancer patients for a few months they will tolerate the risk that the drug might cause such as a skin rash. This, too, is a matter of balance, of weighing yin against yang and vice versa. Moreover, as I already mentioned, Roche is increasingly committed to individualized medicine. If I think about it, Chinese medicine is probably one of the most individualized of all. Each patient receives a herbal mixture according to his or her needs.

RAE YUAN Die Philosophie dahinter ist sicher dieselbe. Roche hat beispielsweise kürzlich ein Medikament zur Behandlung von stressbedingter Blaseninkontinenz zu entwickeln versucht. Viele ansonsten völlig gesunde Menschen, vor allem Frauen, leiden darunter; das heißt, sie können ihre Blase nicht kontrollieren. Dafür braucht es ein Medikament mit möglichst geringen Nebenwirkungen. Man will hier nicht das kleinste Risiko eingehen, gegenüber beispielsweise einem Mittel zur Behandlung von Krebs. Wenn man einem Krebskranken das Leben um ein paar Monate verlängern kann, nimmt man das Risiko eines durch das Mittel verursachten Hautausschlags eher in Kauf. Auch dies ist eine Frage des Gleichgewichts, des Abwägens zwischen Yin und Yang. Zudem setzt Roche, wie ich bereits erwähnt habe, vermehrt auf eine individuell zugeschnittene Medizin. Dabei fällt mir gerade ein, dass die chinesische Medizin wohl eine der am besten auf das Individuum ausgerichteten Heilmethoden ist. Jeder Patient erhält eine andere Kräuter- mischung, je nach seinen Bedürfnissen.

CHEN YI Eben, während das westliche Heilmittel bereits ein fertiges Produkt ist, eine Pille.

RAE YUAN Schon, aber auch in der westlichen Medizin wird eine Krankheit heute immer häufiger durch eine Kombination von Medikamenten behandelt, oder man verabreicht für die verschiedenen Unterarten einer Krankheit ein je anderes Medikament. Wir haben aber auch verschiedene Medikamente für unterschiedliche Krankheitsgrade oder -stadien.

CHEN YI Nicht zu vergessen die Prävention.

RAE YUAN Ja, das Beste ist natürlich, einer Krankheit vorzubeugen. Dies ist auch in der chinesischen Medizin ein äußerst wichtiger Aspekt: Man

CHEN YI Exactly. A Western drug is already a finished product, a pill.

RAE YUAN True, but even Western medicine is increasingly treating diseases with combinations of drugs or prescribing a different drug for each segment of a disease. We even have different drugs for different degrees or stages of the disease.

CHEN YI Not to mention preventive medicine.

RAE YUAN Of course, the best thing of all is to prevent disease. That's an extremely important part of Chinese medicine, too: to strengthen the body to fight off a disease before it gains the upper hand.

CHEN YI I read that hepatitis B is very widespread in China and that your researchers are trying to track down the causes in order to arrest or even cure it.

RAE YUAN We actually have a new drug for treating hepatitis B. A quarter of the Chinese population are infected by hepatitis B. Roche originally developed a drug for treating hepatitis C only to discover that it also kills the hepatitis B virus. But one major factor in the effect of Pegasys – that's the name of the drug – is Interferon, which forms in the body to fight off infections. In other words, we're taking something that's already there and magnifying its effect.

CHEN YI Will you be flying to China anytime soon to look into this?

RAE YUAN Next week, but for a different reason. I fly once a year to Shanghai to stay in touch with my home town.

stärkt den Körper, dass er die Krankheit bekämpft, bevor sie die Oberhand über ihn gewinnt.

CHEN YI Ich habe gelesen, dass Hepatitis B in China stark verbreitet sei und ihre Forscher nun den Ursachen auf die Spur zu kommen versuchen, um die Krankheit zu stoppen oder gar zu heilen ...

RAE YUAN Wir haben tatsächlich ein neues Medikament zur Behandlung von Hepatitis B. Ein Viertel der chinesischen Bevölkerung ist mit Hepatitis B infiziert. Roche hat dieses Mittel ursprünglich zur Behandlung von Hepatitis C entwickelt und dann festgestellt, dass es auch das Hepatitis-B-Virus abtötet. Ein wichtiger Faktor bei der Wirkung von Pegasys – so heißt es das Medikament – ist aber das Interferon, das im Körper zur Abwehr von Infektionen gebildet wird. Man nimmt also etwas, das bereits da ist, und verstärkt seine Wirkung.

CHEN YI Werden Sie deswegen demnächst nach China fliegen?

RAE YUAN Nächste Woche, aber nicht aus diesem Grunde. Ich fliege einmal im Jahr nach Shanghai, damit ich den Kontakt zu meiner Heimatstadt nicht verliere.

CHEN YI Auch ich fliege in der Regel einmal jährlich, manchmal zweimal, für Konzerte. Aber ich gehe nach Hongkong, wo ich an der Universität Prüfungen abnehme oder gelegentlich Konzerte gebe. Und ich bin Gastdozentin an verschiedenen Konservatorien. Ich halte Vorträge, Vorlesungen, an meinem ehemaligen Konservatorium in Beijing oder anderswo.

RAE YUAN Sehen Sie, das ist doch typisch für uns Chinesen. Wir Chinesen interessieren uns für einander, für das, was der andere tut ...



CHEN YI ... und wir tauschen Erfahrungen und neue Ideen aus. Meine ehemaligen Kommilitonen leiten inzwischen verschiedene Departemente oder stehen Konservatorien vor. Das heißt, sie müssen Experten und Dozenten einladen, um neue Ausbildungsmethoden kennenzulernen. Wir stellen ihnen etwa das Modell des Forschungsseminars vor, bei dem die Studenten neue Ideen einbringen. Aber die Leute dort sind weniger flexibel als hier in den USA, zudem haben wir hier den Vorteil, dass unsere Studenten sehr unterschiedlicher Herkunft sind und einander gegenseitig inspirieren.

RAE YUAN Womit wir wieder beim Thema der Ausgewogenheit, der Balance wären. Wie können wir voneinander lernen? Wie absorbieren wir das Neue, während wir gleichzeitig die Tradition respektieren? Wie verbinden wir Tradition mit Innovation, damit wir nicht stehen bleiben, sondern uns vorwärtsbewegen und Schranken überwinden?

CHEN YI Andererseits lege ich an der UMKC (University of Missouri, Kansas City), wo ich zur Zeit unterrichte, auch Wert auf eine solide Grundausbildung. Denn ohne sie gibt es keine Innovation. Die Studenten müssen hart arbeiten. Falls sie dazu nicht bereit sind, sollten sie nicht Komposition im Hauptfach studieren.

RAE YUAN Ja, dasselbe gilt für die Wissenschaft. Auf High-School- und College-Ebene ist die Ausbildung meist sehr streng. Man muss seinen Geist disziplinieren, um die Logik systematisch anzuwenden. Als Graduate-Student aber sollte man seinen Horizont erweitern, über das, was in den Lehrbüchern steht, hinausdenken und neue Möglichkeiten erforschen.

CHEN YI Da denken wir gleich, Sie und ich. Wir wollen, dass die Studierenden neue Klangwelten, ja gar revolutionäre Ideen entdecken. Aber wie soll

CHEN YI I usually fly back to China once a year, too, or sometimes twice. But I go to Hong Kong, where the university needs me to sit in on doctoral exams or occasionally to give concerts. I'm also a guest professor at several conservatories. I give talks and lectures at my old conservatory in Beijing and elsewhere.

RAE YUAN You see, that's typical of us Chinese. We take an interest in each other and what new things the other person is doing.

CHEN YI ... and we exchange new ideas and share experiences. My former classmates are now heads of university departments or even a conservatory, so they're in charge of inviting experts from the outside to find out about our advanced educational methods. For example, we showed them the model of a research seminar where students present new ideas. But the people there are less flexible than here in the United States. We also have the advantage here that the students come from different backgrounds and inspire each other.

RAE YUAN Which brings us back to balance. How can we learn from each other? How can we absorb new things while respecting tradition? How can we connect tradition with innovation so that we can move forward and cross boundaries rather than standing still?

CHEN YI On the other hand, at UMKC (University of Missouri, Kansas City), where I'm now teaching, I also emphasize strict training and a solid foundation because there can be no innovation without a solid foundation. The students have to work hard. If they don't want to work hard they shouldn't choose to major in composition.

RAE YUAN It's the same in science. Training is usually very rigorous at the high school and college level. You have to discipline your mind to apply

man wissen, was revolutionär ist, wenn man die Tradition nicht kennt? An der Komposition abteilung der UMCK sind wir vier Dozenten. Ich war 2001–04 abwesend, weil ich von der American Academy of Arts and Letters den Ives Living Award erhalten hatte. In der Zwischenzeit übernahm Zhou Long meine Vertretung. Seit meiner Rückkehr müssen wir härter arbeiten. Zu Beginn meiner Lehrtätigkeit hatten wir gut ein Dutzend Studenten, unterdessen ist ihre Zahl im Hauptfach Komposition auf 57 angestiegen.

RAE YUAN Kommen mehr Studenten aus dem Ausland oder aus den USA?

CHEN YI Sie kommen von überall her. Wir haben ca. ein Dutzend asiatische Studenten aus China, Hongkong, Taiwan, Korea, Thailand und Japan sowie weitere aus Mexiko, England oder Australien. Die Hälfte der Graduate-Studenten stammt aus dem Ausland. Zur Zeit haben wir ein bisschen mehr Graduate-Studierenden. Sie müssen sich bewerben, und wir nehmen jedes Jahr nur die Besten.

RAE YUAN Besteht ein Unterschied zwischen den Werken der amerikanischen Studenten, und denjenigen der asiatischen Studenten?

CHEN YI Ja. Sie haben unterschiedliche Stile und Stärken. Ich lehrte an der Columbia University und am Peabody Conservatory der Johns Hopkins University, und ich finde, dass die Amerikaner bezüglich Rhythmus besser sind. Die Asiaten sind besser, wenn es um die Erfassung von Melodielinien geht.

RAE YUAN Das ist der kulturelle Unterschied. Als ich studierte, fiel mir auf, dass meine amerikanischen Kommilitonen sehr gut waren, wenn es ums Praktische ging. Sie nahmen irgend etwas und spielten damit. Phantastisch! Meine asiatischen Mitstudenten dachten zuerst lange nach, bevor sie Hand anlegten. Aber sie nahmen Vorgefragtes auf, stellten keine Fragen, lehnten

logic systematically. But graduate students should expand their horizons and think beyond what they learn in textbooks. They should think ahead and explore new possibilities.

CHEN YI We think much the same, you and I. We want them to find new sounds, new approaches, even revolutionary ideas. But how can you know what's revolutionary if you don't know tradition? We have a team of four professors in the composition department at UMCK. I was away from 2001 to 2004 because I received the Ives Living Award from the American Academy of Arts and Letters. Zhou Long stepped in for me while I was away. Since my return we've had to work harder. When I first arrived we had a dozen or so students. Now we have fifty-seven majoring in composition.

RAE YUAN Do most of them come from abroad or from the States?

CHEN YI They come from everywhere. We have about a dozen of Asian students – from mainland China, Hong Kong, Taiwan, Korea, Thailand and Japan, some others are from Mexico, England or Australia. Half of the graduate students come from abroad. Now we have slightly more graduate students than undergraduates. They have to apply, and we only take the best every year.

RAE YUAN Do you see any difference in the kind of work Asians and Americans produce?

CHEN YI Yes. They have different styles and different strengths. I used to teach at Columbia and at Peabody Conservatory of Johns Hopkins. I think American students are better at rhythm. But Asian students are better when it comes to getting melodic lines in dictation.

sich zurück, lächelten und lieferten dann Ungeahntes auf dem Gebiet der Theorie. Wenn Sie ein leeres Blatt vor sich haben und ein Musikstück komponieren wollen, wo fangen Sie an? Warten Sie, bis die Musik in Ihrem Kopf eingemessen ausgereift ist?

CHEN YI Zuerst habe ich eine Vorstellung, auf Grund derer ich allerlei Elemente sammle, bis ich eine Idee, einen Einfall habe, das heißt, etwas Friesches, das dazu taugt, ein Musikstück auszuarbeiten. Dabei kann es sich um ein musikalisches Element, eine dramatische Figur oder einen einzigartigen Klang handeln. Dann erst mache ich mir Gedanken über die Struktur, obgleich sich diese dann im Verlaufe der Arbeit immer wieder ändern kann. Das Wichtigste aber ist die zugrunde liegende Idee, weil sie die Richtung vorgibt.

RAE YUAN Ist der Weg von der ersten Idee bis zur fertigen Partitur lang?

CHEN YI Und wie! Schwerstarbeit!

RAE YUAN Ich kann es Ihnen nachfühlen. Wir machen einen ähnlichen Prozess durch. Auch wir gehen von einer Idee aus, die allerdings selbst schon das Ergebnis langer Forschungsarbeit ist. Um aus dieser Idee schliesslich ein konkretes Medikament zu entwickeln, müssen wir einen langen und steilen Weg gehen. Es handelt sich nicht um einen reibungslosen, geradlinigen Prozess. Aber alle Bemühungen sind von dieser Idee gesteuert.

CHEN YI Sie benötigen zehn Jahre, um ein Medikament zu entwickeln?

RAE YUAN Manchmal sogar länger, von der ersten Idee bis zum Medikament, das dem Patienten verabreicht werden kann. Ein Thema haben wir noch nicht berührt. Wie fühlen Sie sich als Frau in Ihrem Beruf als Komponistin?

RAE YUAN That's the cultural difference. When I was studying I noticed that my American classmates were very good at hands-on work. They just took things and played with them – fantastic! My Asian classmates thought a lot before they touched anything. They absorbed lectures, didn't ask questions, sat back, smiled, and performed amazingly when it came to theory. When you have a blank sheet of paper in front of you and want to write a new piece, where do you start? Do you wait until the music is fairly mature in your mind?

CHEN YI First I have a vague notion, then I collect all kinds of elements until I get an idea, something fresh that can be used to construct a piece. It can be a musical element, a dramatic shape, or a unique sound. Then I think of the structure, although a detailed structure can change when I start working. But the most important thing is the basic idea because it sets the direction.

RAE YUAN Is there a long process from the first idea to the final score?

CHEN YI And how! It's a long slog!

RAE YUAN I can sympathize. It's similar in our field. We start from an idea, too, though we have to do a lot of research before we arrive at it. To develop that idea from a simple idea to a concrete drug is a long and hard process. We often have to start again from scratch. It's not a smooth process. But all our efforts are directed by that idea.

CHEN YI Do you mean it takes ten years to invent one drug?

RAE YUAN Sometimes even longer before we can translate an idea into a drug that can be given to a patient.

CHEN YI Du meine Güte! Na ja, ich war die erste Frau, die am Zentralen Konservatorium für Musik in Beijing 1986 einen Master Degree in Komposition erwarb; und das Central Philharmonic Orchestra gab aus diesem Anlass ein abendfüllendes Konzert mit meinen Werken. Ich war Composer-in-Residence der Women's Philharmonic und arbeitete für das International Women Composers Resource Center. Ich habe mich mit zahlreichen Orchesterwerken von Komponistinnen weltweit befasst und fördere Komponistinnen, wo immer ich kann. Ich bin im Beratungsausschuss verschiedenster Organisationen und vertrete darin die Neue Musik. Und auch im Beirat der International Alliance of Women in Music, dem IAWM, setze ich mich für die Frauen und die Aufführung ihrer Werke ein.

RAE YUAN Die Männer sind natürlich immer noch weit in der Überzahl.

CHEN YI Schon, aber es gibt immer mehr professionelle Komponistinnen, und auch in der Ausbildung sind die Frauen im Vormarsch; es gibt bereits einige Dozentinnen. Das braucht Zeit. Aber meiner Meinung nach haben Frauen und Männer dieselben Fähigkeiten ...

RAE YUAN Sie meinen hinsichtlich ihres schöpferischen Potenzials?

CHEN YI Ja, ich sehe keinen Unterschied.

RAE YUAN Wir sagten vorhin, Musik sei stark mit Emotion und Leidenschaft verbunden. Ich muss sagen, für mich ist die Gefühlswelte eines Mannes nicht die gleiche wie die einer Frau.

CHEN YI Einige Leute sind wohl dieser Meinung. Für mich ist alles eine Frage der Persönlichkeit.

RAE YUAN But there's one thing we haven't touched on yet. How do you feel as a woman in your profession?

CHEN YI Uh oh! Well, I was the first woman in China to receive a master's degree in composition at Beijing Central Conservatory. The Central Philharmonic Orchestra played a whole evening of my orchestral works when I got my degree in 1986. I was the composer-in-residence at the Women's Philharmonic, and I worked for the International Women Composers Resource Center. I have also done extensive research on many orchestral works by women composers from all over the world and promote them wherever I can. I represent New Music on the advisory boards of many different organizations. I'm also on Advisory Board of the International Alliance of Women in Music – the IAWM – where I try to promote women and the performance of their works.

RAE YUAN But there's still a shortage of women, isn't there?

CHEN YI Naturally, but more and more women are becoming professional composers and even teaching. There are already a few professors. It takes time. But I feel that men and women have equal abilities ...

RAE YUAN ... you mean in terms of their creative potential?

CHEN YI Yes, I don't see much difference.

RAE YUAN Previously we said the music is very much connected with emotions and passions. I have to say that I see a difference in the way men and women feel.

RAE YUAN Sie glauben also, Männer sind zarter Gefühle ebenso mächtig wie die Frauen?

CHEN YI Auf jeden Fall! Wenn es darum geht, ein Instrument zu spielen, kann man nicht sagen, ob es ein Mann oder eine Frau ist, wenn jemand hinter einem Vorhang spielt. Meine Musik klingt zuweilen wie die eines Mannes: Sie ist energisch, leidenschaftlich, kraftvoll, stark ...

RAE YUAN ... weil Sie ein leidenschaftlicher Mensch sind.

CHEN YI Ich meine, auch ich als Frau bringe es doch fertig, zehn Stunden in einem Musikstudio zu stehen.

RAE YUAN Na gut, wenn man gleichviel Zeit und Energie aufwendet wie ein Mann, wird man gleich viel erreichen. Nur wird man als Frau den Beruf gegen die Familie abwägen.

CHEN YI Ach so, ja, wir haben natürlich keine Kinder. Wenn ich Kinder hätte, würde meine Antwort vielleicht anders ausfallen. Bei meinem jetzigen Lebensstil hätte ich ja nicht einmal die Zeit, meine Kinder in den Kindergarten zu bringen! Ich investiere meine gesamte Zeit in meine Lehrtätigkeit, beantworte täglich die E-mails meiner Studenten ...

RAE YUAN Die Studenten sind eben Ihre Kinder!

CHEN YI Auch meine Kompositionen sind meine Kinder, ich hätschle sie von früh bis spät.

CHEN YI Some people might say that. But for me, it's all a matter of personality.

RAE YUAN So you say that men can have the same tender feelings as women?

CHEN YI Of course! Take playing an instrument. When the curtain is drawn closed you can't tell whether it's a woman or a man playing. My music sometimes sounds like a man's music: it's energetic, passionate, powerful, strong ...

RAE YUAN ... because you're a passionate person.

CHEN YI Even as a woman I can still spend ten hours standing in a studio.

RAE YUAN All right, if you devote as much time and energy as a man you will achieve just as much. The challenge lies in balancing work with family.

CHEN YI Oh, of course, we don't have children. If I had a kid I would give you a different answer. With my lifestyle I wouldn't even have time to take my kids to kindergarten! All my time is devoted to teaching. I reply to my students' e-mails every single day...

RAE YUAN Your students are your kids!

CHEN YI So are my compositions. I coddle them every minute of the day.

BIOGRAPHIE UND WERK- VERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Geboren am 4. April in Guangzhou, einer der größten Städte im Süden Chinas. Die Eltern sorgen für eine gründliche musikalische Ausbildung der Tochter und ihrer zwei Geschwister. Chen Yi beginnt Klavier zu spielen. Klavierlehrer: Li Su-xin (1956–64). Beginnt auch Violine zu spielen und zeigt darin bald ihr überragendes Talent. Studiert die gesamte klassischen Violinliteratur und macht sich mit der westlichen Musik insgesamt vertraut. Violinlehrer: Zhen Ri-hua (1957–68 und 1970–78). Ausbruch der «Kulturrevolution».

Setzt trotz der Bedrohung durch die «Roten Garden» das Musikstudium zu Hause fort.

Born on 4 April in Guangzhou, one of the largest cities in southern China. Her parents ensure that Chen Yi and her two siblings receive a solid musical training. Chen Yi begins to play the piano. Piano teacher: Li Su-xin (1956–64). Begins to play the violin, on which she quickly reveals an extraordinary talent. Gradually works through the entire repertoire of classical violin music and becomes familiar with the whole of western music. Violin teacher: Zheng Ri-hua (1957–68 and 1970–78).

Outbreak of the “Cultural Revolution”. Despite threats from the Red Guards, she continues her musical studies at home.

Born on 4 April in Guangzhou, one of the largest cities in southern China. Her parents ensure that Chen Yi and her two siblings receive a solid musical training. Chen Yi begins to play the piano. Piano teacher: Li Su-xin (1956–64). Begins to play the violin, on which she quickly reveals an extraordinary talent. Gradually works through the entire repertoire of classical violin music and becomes familiar with the whole of western music. Violin teacher: Zheng Ri-hua (1957–68 and 1970–78).

Outbreak of the “Cultural Revolution”. Despite threats from the Red Guards, she continues her musical studies at home.

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Wie viele westlich gebildete Intellektuelle muss die Familie das Haus in der Stadt verlassen. Chen Yi wird zur «Umerziehung» aufs Land geschickt, wo sie bei Bauern schwere körperliche Arbeit leisten muss. Hat ihre Geige dabei und unterhält in der Freizeit Dorfbewohner und Soldaten mit virtuos arrangierten Revolutionsliedern. Entdeckt so ihre kulturellen Wurzeln.	1968	Like many intellectuals with a western education, the family is forced to leave their home in the city. Chen Yi is sent to the countryside for “re-education,” joining peasants in heavy physical labor. She takes her violin along with her and entertains villagers and soldiers with virtuosic arrangements of revolutionary songs in her free time. In this way she discovers her cultural roots.
Darf das Umerziehungs Lager frühzeitig verlassen, weil man für die Aufführungen der revolutionären Musteropern Leute braucht, und wird Konzertmeisterin und Komponistin im Orchester der Peking-Opern-Troupe in Guangzhou. Kompositionstheorielehrer: Zheng Zhong (1971–74).	1970	Allowed to leave the re-education camp ahead of time because of a need for musicians to perform model revolutionary operas. Chen Yi worked with the orchestra of the Beijing Opera Troupe in Guangzhou as concert master and composer.
Gehört nach dem Ende der «Kulturrevolution» zur ersten Gruppe von Studenten im Fach Komposition am Zentralen Konservatorium für Musik in Beijing. Spielt als Konzertmeisterin Violine im Central Conservatory Orchestra in Programmen für Neue Musik (1978–83). Geigenlehrer: Lin Yao-ji (1978–80), Kompositionslerner: Wu Zu-qiang (1978–86). Uraufführung von <i>Variations on the Theme of Awari-guli</i> in Beijing.	1978	Variations on the Theme of Awari-guli für Solo Violinist
Betreibt während des Studiums Feldforschung über die Volksmusik in Chinas Provinzen (1979–86).	1980 ff	Fisherman's Song für Violine und Klavier
Begegnung mit dem deutsch-englischen Komponisten Alexander Goehr, der als Gastdozent die Studenten erstmals umfassend mit der westlichen Musik des 20.Jh. vertraut macht.	1980 ff	Fisherman's Song for violin and piano
Meets the visiting Anglo-German composer Alexander Goehr, who provides her initial acquaintance with 20 th century western music.	1980 ff	

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

Wie viele westlich gebildete Intellektuelle muss die Familie das Haus in der Stadt verlassen. Chen Yi wird zur «Umerziehung» aufs Land geschickt, wo sie bei Bauern schwere körperliche Arbeit leisten muss. Hat ihre Geige dabei und unterhält in der Freizeit Dorfbewohner und Soldaten mit virtuos arrangierten Revolutionsliedern. Entdeckt so ihre kulturellen Wurzeln.	1968	Like many intellectuals with a western education, the family is forced to leave their home in the city. Chen Yi is sent to the countryside for “re-education,” joining peasants in heavy physical labor. She takes her violin along with her and entertains villagers and soldiers with virtuosic arrangements of revolutionary songs in her free time. In this way she discovers her cultural roots.
Darf das Umerziehungs Lager frühzeitig verlassen, weil man für die Aufführungen der revolutionären Musteropern Leute braucht, und wird Konzertmeisterin und Komponistin im Orchester der Peking-Opern-Troupe in Guangzhou. Kompositionstheorielehrer: Zheng Zhong (1971–74).	1970	Allowed to leave the re-education camp ahead of time because of a need for musicians to perform model revolutionary operas. Chen Yi worked with the orchestra of the Beijing Opera Troupe in Guangzhou as concert master and composer.
Gehört nach dem Ende der «Kulturrevolution» zur ersten Gruppe von Studenten im Fach Komposition am Zentralen Konservatorium für Musik in Beijing. Spielt als Konzertmeisterin Violine im Central Conservatory Orchestra in Programmen für Neue Musik (1978–83). Geigenlehrer: Lin Yao-ji (1978–80), Kompositionslerner: Wu Zu-qiang (1978–86). Uraufführung von <i>Variations on the Theme of Awari-guli</i> in Beijing.	1978	Variations on the Theme of Awari-guli for piano solo
Betreibt während des Studiums Feldforschung über die Volksmusik in Chinas Provinzen (1979–86).	1980 ff	Fisherman's Song for violin and piano
Begegnung mit dem deutsch-englischen Komponisten Alexander Goehr, der als Gastdozent die Studenten erstmals umfassend mit der westlichen Musik des 20.Jh. vertraut macht.	1980 ff	

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

1981	Betreut das China Youth String Quintett, das 1982 den Menuhin Preis der Portsmouth International String Quartet Competition in England gewinnt.	Coaches the China Youth String Quintett, which wins the Menuhin Prize at the 1982 Portsmouth International String Quartet Competition in England
1982	String Quartet wird in Zagreb uraufgeführt. Chen Yi heiratet am 20. Juli den Studienkollegen und späteren Komponisten Zhou Long. Xian Shi wird in Beijing uraufgeführt.	String Quartet premiered in Zagreb. Marries her fellow student, the subsequent composer Zhou Long, on 20 July. Xian Shi premiered in Beijing.
1983	Xian Shi: Konzert für Viola und Orchester	Xian Shi: Concerto for viola and orchestra
1984	Duo Ye für Klavier. (1985: Bearbeitung für Kammerorchester; 1987: Bearbeitung für großes Orchester; 1995: Bearbeitung für Pipa solo)	Duo Ye for piano (1985: Revised for chamber-orchestra; 1987: Revised for full orchestra; 1995: Revised for Pipa solo)
1985	Nimmt am Isang Yun Music Festival in Pyongyang, Korea, teil. Three Poems from the Song Dynasty und Yu Diao werden in Beijing uraufgeführt. Xie Zi für zwei Di, Sheng, Liuqin, Zheng und Sanxian	Takes part in the Isang Yun Music Festival in Pyongyang, Korea. Three Poems from the Song Dynasty and Yu Diao premiered in Beijing. Xie Zi for two di, sheng, liuqin, zheng and sanxian
1986	Abschluss des Musikstudium am Zentralen Konservatorium in Beijing als erste Frau mit dem Master of Arts Degree in Komposition. Guest Composer am First Contemporary Chinese Composer's Festival in Hongkong. Teilnahme an der Young Chinese Composers' Conference in Wuhan. 1. Preis bei der Fourth Chinese National Composition Competition. In der Beijing Concert Hall findet ein abendfüllendes Konzert mit ihren Werken Symphony No. (UA), dem Viola-Konzert Xian Shi, Duo Ye für Kammerorchester (UA), Sprout für	Sprout (Budding/Meng) for string orchestra Symphony No. 1 for full orchestra Two Sets of Wind and Percussion Instruments (piccolo, bass clarinet, 6 horns, 4 trumpets, 4 trombones, tuba, timpani, 6 percussions) Sprout (Budding/Meng) for string orchestra Symphony No. 1 for full orchestra Two Sets of Wind and Percussion Instruments (piccolo, bass clarinet, 6 horns, 4 trumpets, 4 trombones, tuba, timpani, 6 percussions) Sprout (Budding/Meng) for Streichorchester Symphony No. 1 für großes Orchester Two Sets of Wind and Percussion Instruments (Piccoloflöte, Bassklarinette, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauke, 6 Schlagzeuge)

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

Streichorchester (UA) sowie Two Sets of Wind and Percussion Instruments (UA) statt, gefolgt von einer Plattenaufnahme.		
Geht nach New York, um ihr Kompositionsstudium an der Columbia University bei Chou Wen-chung und Mario Davidovsky fortzusetzen (bis 1993).		
Wird Teaching Assistant im Department of Music der Columbia University Fellowship Composer an der 42 nd Annual Composers' Conference in Massachusetts, wo das Woodwind Quintett uraufgeführt wird. Duo Ye für Orchester wird in New York zur uraufgeführt.	1987	Duo Ye No. 2 für grosses Orchester Woodwind Quintett, Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn
Erhält den New York State Council on the Arts Commission Grant. Special Guest Composer am Composers' Forum & Concert, Overseas Project, der University of Illinois, Guest Composer am Symposium V for New Woodwind Quintet Music, Georgia, und an der Chinese Composers' Conference der Columbia University sowie Fellowship Composer am Aspen Music Festival. As in a Dream und The Tide werden in New York uraufgeführt.	1988	Near Distance. Sextett für Altflöte Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello As in a Dream. Two Songs für Sopran, Violine und Violoncello. Text: Li Qing-zhao. 1994: Fassung für Sopran, Pipa und Zheng The Tide für Xun, Yangqin, Pipa, Zheng, Schlagzeug, Gaohu und Erhu
Ihre Musik findet Aufnahme in die Filmreihe Sound and Silence, erstellt in Koproduktion von ISCM, dem polnischen Fernsehen und Adamov Film. Mit Schwerpunktprogramm vertreten u.a. am Environment Arts Festival in Taiwan. Near Distance wird in Krakau und Xizhi in New York uraufgeführt.	1989	Guessing für Klavier Overture (No. I) für ein Orchester chinesischer Instrumente

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Sets of Wind and Percussion Instruments (world première). The concert is followed by a recording.		
Moves to New York to continue her studies of composition at Columbia University with Chou Wen-chung and Mario Davidovsky (until 1993).		
Becomes a teaching assistant in the Department of Music at Columbia University. Takes part as Fellowship Composer in the 42 nd Annual Composers' Conference in Massachusetts, where her Woodwind Quintet is Premièred. Expands piano piece Duo Ye into an orchestral work that receives its premiere in New York.	1987	Duo Ye No. 2 for full orchestra Woodwind Quintett for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn
Receives the New York State Council on the Arts Commission Grant. Special guest composer of the Composers' Forum & Concert, Overseas Project, at the University of Illinois. Guest composer at Symposium V for New Woodwind Quintet Music, Georgia, and the Chinese Composers' Conference at Columbia University. Fellowship Composer at the Aspen Music Festival. As in a Dream and The Tide premiered in New York. Chen Yi's music is included in the film series Sound and Silence, a co-production of ISCM, Polish Television, and Adamov Film. Music included as priority program in Environment Arts Festival, Taiwan, and elsewhere. Near Distance premiered in Krakow, Xie Zi premiered in New York.	1988	Near Distance. Sextett for alto flute bass clarinet, percussion, piano, violin and violoncello As in a Dream. Two Songs for soprano, violin and violoncello. Text: Li Qing-zhao. 1994: Version for soprano, pipa and zheng The Tide for xun, yangqin, pipa, zheng, percussion, gaohu and erhu
Guessing for piano Overture (No. I) for Chinese orchestra	1989	Overture (No. I) for Chinese orchestra

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

1990	Herausgabe des zweisprachigen, vierteljährlich erscheinenden Music from China Newsletter. Senior Fellowship Composer beim PPC, Pacific Music Festival, in Sapporo, Japan, und Guest Composer am 33. rd International Congress of Asian & North-African Studies, Toronto University, Kanada. Uraufführung von <i>Guessing</i> (Westport, Connecticut) und <i>Overture</i> [No. 1] (Hongkong).	Edited the bilingual quarterly Music from China Newsletter. Senior Fellowship Composer at PPC, Pacific Music Festival in Sapporo, Japan. Guest composer at the 33. rd International Congress of Asian & North-African Studies, Toronto University, Canada. Premiere of <i>Guessing</i> (Westport, Connecticut) and <i>Overture</i> [No. 1] (Hong Kong).	1990	Overture No. 2 für ein Orchester chinesischer Instrumente	Overture No. 2 for Chinese orchestra
1991	Erhält die Brooklyn Philharmonic Commission. Uraufführung von <i>Overture</i> No. 2 in Hongkong. Welt-Premiere von <i>The Points</i> mit der virtuosen Pipa-Spielerin Wu Man und Suite in New York.	The Points für Pipa Suite in drei Sätzen. Quintett für Pipa, Di, Yangqin, Sanxian, Erhu	1991	The Points for pipa	The Points for pipa
1991	Erhält die Brooklyn Philharmonic Commission. Uraufführung von <i>Overture</i> No. 2 in Hongkong. Welt-Premiere von <i>The Points</i> mit der virtuosen Pipa-Spielerin Wu Man und Suite in New York.	Suite in drei Sätzen. Quintett für Pipa, Di, Yangqin, Sanxian, Erhu	1991	Suite in three movements. Quintet for pipa, di, yangqin, sanxian, erhu	Suite in three movements. Quintet for pipa, di, yangqin, sanxian, erhu
1992	Dozentin am 12. Sommerkurs für junge Komponisten in Kazimierz, Polen. Kompositionsauftrag für <i>Piano Concerto</i> und <i>Orchestra</i> vom Brooklyn Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Dennis Russell Davis. Uraufführung von <i>Sparkle</i> , einem Auftragswerk des Kammerorchesters New Music Consort, in New York City (Manhattan).	Piano Concerto für Klavier und Orchester Sparkle. Octett für Flöte/Piccolo, Es-Klarinette, zwei Schlagzeuger, Klavier, Violine, Violoncello und Kontrabass	1992	Piano Concerto for piano and orchestra	Piano Concerto for piano and orchestra
1992	Dozentin am 12. Sommerkurs für junge Komponisten in Kazimierz, Polen. Kompositionsauftrag für <i>Piano Concerto</i> und <i>Orchestra</i> vom Brooklyn Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Dennis Russell Davis. Uraufführung von <i>Sparkle</i> , einem Auftragswerk des Kammerorchesters New Music Consort, in New York City (Manhattan).	Piano Concerto für Klavier und Orchester Sparkle. Octett für Flöte/Piccolo, Es-Klarinette, zwei Schlagzeuger, Klavier, Violine, Violoncello und Kontrabass	1992	Teacher at 12 th Summer Course for Young Composers in Kazimierz, Poland. Piano Concerto is commissioned by the Brooklyn Philharmonic Orchestra, directed by Dennis Russell Davies. <i>Sparkle</i> , a work commissioned by the New Music Consort, premiered in New York (Manhattan).	Teacher at 12 th Summer Course for Young Composers in Kazimierz, Poland. Piano Concerto is commissioned by the Brooklyn Philharmonic Orchestra, directed by Dennis Russell Davies. <i>Sparkle</i> , a work commissioned by the New Music Consort, premiered in New York (Manhattan).
1993	Erhält im Mai den Doctor of Musical Arts Degree der Columbia University in the City of New York. Arbeit als Composer-in-Residence (1993-96) für The Women's Philharmonic, den Männerchor Chanticleer und das Apatos Creative Arts Program, subsubsidized by the Meet The Composer's New Residencies Program. Monologue, Impressions on The True Story of Ah Q, premièred in London. Premières of <i>Small Beijing Gong</i> (Guangzhou) und <i>Pipa Rhyme</i> (New York).	Symphony No 2 für Orchester Song in Winter. Trio für Dizi, Zheng und Cembalo (1994 Bearbeitung für Flöte, Zheng, Klavier und Schlagzeug) Monologue. Impressions on The True Story of Ah Q for clarinet Small Beijing Gong für Klavier Pipa Rhyme für Pipa und 14 Spieler traditioneller chinesischer Instrumente	1993	Symphony No 2 for orchestra Song in Winter. Trio for dizi, zheng and harpsichord (1994: Version for flute, zheng, piano and percussion) Monologue. Impressions on The True Story of Ah Q for clarinet Small Beijing Gong for piano Pipa Rhyme for pipa and 14 players of traditional Chinese instruments	Symphony No 2 for orchestra Song in Winter. Trio for dizi, zheng and harpsichord (1994: Version for flute, zheng, piano and percussion) Monologue. Impressions on The True Story of Ah Q for clarinet Small Beijing Gong for piano Pipa Rhyme for pipa and 14 players of traditional Chinese instruments

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Das National Women Composers' Resource Center in Kalifornien verleiht ihr den Lili Boulanger Award.	1994	Ge Xu (<i>Antiphony</i>) für Orchester The Linear für Orchester	1994	Receives Lili Boulanger Award from National Women Composers' Resource Center in California.
National Endowment for the Arts Composers Commission Award, für das Flötenkonzert <i>The Golden Flute</i> .		Shuo für Streichorchester		The Linear for orchestra
Guest Composer des American Composers' Orchestra «Sonidos de las Americas», NY. Uraufführung von Piano Concerto (Brooklyn), Symphony No. 2 (San Francisco), Song in Winter (New York), Ariang (Seoul), Sakura (Tokio), und von A Set of Chinese Folk Songs (zwei Bearbeitungen, San Francisco).		Ariang. Koreanisches Volkslied. Bearbeitung für gemischten Chor Sakura. Japanisches Volkslied. Bearbeitung für gemischten Chor		Shuo for string orchestra
		A Set of Chinese Folk Songs. Bearbeitungen chinesischer Volkslieder für Männerchor a cappella. 1994 Bearbeitung für gemischten Chor und Streichorchester, 1998 Bearbeitung für gemischten Chor mit Klavier ad libitum		Airrang. Korean folk song. Arrangement for mixed choir Sakura. Japanese folk song. Arrangement for mixed choir
				A Set of Chinese Folk Songs. Arrangements of Chinese folk songs for male choir a cappella. 1994: version for mixed choir with string orchestra; 1998: version for mixed choir and piano ad libitum
Erhält Creative Work Fund (San Francisco, San Francisco Arts Commission & Rockefeller Foundation & National Endowment for the Arts Grants) für Chinese Myths Cantata.	1995	Tang Poems für Männerchor	1995	Receives grants from Creative Work Fund (San Francisco). San Francisco Arts Commission, Rockefeller Foundation, and National Endowment for the Arts for Chinese Myths Cantata.
Fromm Music Foundation at Harvard University Commission Award für das Quintett Fiddle Suite, Gastkomponistin des Chorus America, Seattle. Uraufführung von Ge Xu (<i>Antiphony</i>) (Berkeley), The Linear (Oakland), Shuo (San José), Tang Poems (New York), Tang Poems Cantata (Peoria, Illinois), Singin' in the Dark (San Francisco), and arrangement of Duo Ye for solo pipa (New York).		Tang Poems Cantata für gemischten Chor und Kammerorchester		Singin' in the Dark (Song of the American Frontier). Orchestral accompaniment of Alice Parker's arrangements of three American Folk songs for men's choir.
		Singin' in the Dark (Song of the American Frontier). Orchesterbegleitung von Alice Parkers Arrangements von drei amerikanischen Volksliedern für Männerchor		Romance of Hsiao (bamboo flute) and Ch'in (zither) for two violins and string orchestra; integrated in Romance and Dance (1995/98) and in Sound of the Five (2001). 1998: Version for violoncello and piano
				Romance and Dance for two violins and string orchestra. I. Romance (1995); Dance (1998)
				1998: Romance and Dance for string orchestra
				1999: Version for violin and piano

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Aufführung von Chinese Myths and Poems, eines abendfüllenden Multi-media-Konzerts mit Musik von Chen Yi durch The Women's Philharmonic, Chanticleer und Chinese Cultural Productions (Chinese Myths Cantata (AA), Tang Poems, Duo Ye No. 2, Ge Xu (Antiphony) und Symphony No. 2). Erhält von der American Academy of Arts and Letters das Goddard Lieberson Fellowship und vom Center for Women in Music der New York University die Elizabeth and Michael Sorel Medal for Excellence in Music. Wird als Dozentin ans Peabody Conservatory und vom Center for Women in Music der Johns Hopkins University berufen (1996–98). Die John Simon Guggenheim Memorial Foundation verleiht ihr die Guggenheim Fellowship. Uraufführung von Romance of Hsiao und Ch'in und Romance and Dance (beide New York). Kompositionsaufträge vom Stuttgarter Kammerorchester, von der New Heritage Music Foundation und der Singapore Symphony. Gewinnt den Koussevitzky Foundation Commission Award, ist Composer-in-Residence am Civitella Ranieri Center in Umbrien und beim Musikprotokoll des Festivals Steirischer Herbst in Österreich vertreten. Gastprofessorin am Komponistenworkshop des CSU Summer Arts Festival in Long Beach (CA). Erhält den Alpert Award in the Arts vom California Institute of the Arts. Uraufführung von Qi (Los Angeles, New York, San Francisco), Golden Flute (Duluth, Minnesota) und Spring Dreams (Ithaca, NY).	1996	Chinese Myths Cantata für Männerchor, chinesische Instrumente (Erhu, Pipa, Yangqin, Zheng) und Orchester	1996	The Women's Philharmonic, Chanticleer and Chinese Cultural Productions present Chinese Myths and Poems, a multimedia whole evening concert of Chen Yi's music (Chinese Myths Cantata (Première), Tang Poems, Duo Ye No. 2, Ge Xu (Antiphony) and Symphony No. 2). Goddard Lieberson Fellowship, presented by the American Academy of Arts and Letters. Appointed to teaching staff of Peabody Conservatory at Johns Hopkins University (1996–98). Awarded a Guggenheim Fellowship by the John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Premières of Romance of Hsiao and Ch'in and Romance and Dance (both New York).	1996	Chinese Myths Cantata for men's choir, Chinese instruments (erhu, pipa, yangqin, zheng) and orchestra
Receives commissions from Stuttgart Chamber Orchestra, New Heritage Music Foundation, and Singapore Symphony. Wins the Koussevitzky Foundation Commission Award. Serves as composer-in-residence at Civitella Ranieri Center near Perugia, Italy. Performed at Musikprotokoll Festival Graz, Austria. Receives the Alpert Award in the Arts, presented by California Institute of the Arts. Is Guest Professor at the composers workshop of the CSU Summer Arts Festival, Long Beach (CA). Premières of Qi (Los Angeles, New York, San Francisco), Golden Flute (Duluth, Minnesota), and Spring Dreams (Ithaca, NY).	1997	Qi für Flöte, Violoncello, percussion and piano	1997	Fiddle Suite for huqin and string quartet. (1998: version for huqin and string orchestra; 2000: version for huqin and full orchestra)	1997	Qi for flute, violoncello, percussion and piano
Receives commissions from Stuttgart Chamber Orchestra, New Heritage Music Foundation, and Singapore Symphony. Wins the Koussevitzky Foundation Commission Award. Serves as composer-in-residence at Civitella Ranieri Center near Perugia, Italy. Performed at Musikprotokoll Festival Graz, Austria. Receives the Alpert Award in the Arts, presented by California Institute of the Arts. Is Guest Professor at the composers workshop of the CSU Summer Arts Festival, Long Beach (CA). Premières of Qi (Los Angeles, New York, San Francisco), Golden Flute (Duluth, Minnesota), and Spring Dreams (Ithaca, NY).	1997	Qi für Flöte, Violoncello, Schlagzeug und Klavier	1997	Fiddle Suite für Huqin und Streichquartett. (1998: Bearbeitung für Huqin und Streichorchester; 2000: Bearbeitung für Huqin und grosses Orchester)	1997	Fiddle Suite for huqin and string quartet. (1998: version for huqin and string orchestra. (1997/99: version for flute and piano)
Spring Dreams for mixed choir. Text: Meng Hao-Ran		Spring Dreams for mixed choir. Text: Meng Hao-Ran		Spring Dreams for flute and orchestra. (1997/99: version for flute and piano)		

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Wird als «Lorena Searcey Cravens Mill sap Missouri Distinguished Professor in Composition» an das Konservatorium der University of Missouri in Kansas City berufen.	1998	Sound of the Five für Violoncello und Streichquartett. (2004: Bearbeitung für Schlagzeug und Streichquartett; 2004: Bearbeitung als Suite for Cello and Wind Ensemble	1998	Sound of the Five for violoncello and string quartet. 2004: version for percussion and string quartet; 2004: version as Suite for cello and wind ensemble
Erhält die Carnegie Hall New Millennium Piano Book Commission. Wird vom Maryland State Department of Education in den Kreis der «Maryland Women of the Arts» aufgenommen.		Percussion Concerto .Schlagzeug solo und grosses Orchester. (1999: Bearbeitung für zwei Schlagzeuggruppen; 2004: Bearbeitung für Schlagzeug und Streichquartett)		Percussion Concerto for percussion solo and full orchestra. (1999: version for percussion ensembles; 2004: version for percussion and string quartet)
Gastprofessorin an der Composers Conference des Wellesley College (MA). Uraufführung von Sound of the Five (Rochester NY), von Momentum (New York), von Momentum (New York City) und Eleanor's Gift (San Francisco) sowie der Fiddle Suite in einer Bearbeitung für Huqin und Streichorchester (Tokio).		Momentum für großes Orchester		Momentum for full orchestra
Die Teldec-Einspielung «Colors of Love» mit dem Klassikensemble Chanticleer gewinnt den Grammy Award. Chen Yi erhält den ASCAP Adventurous Programming Award for Music from Music from China, ist Composer-in-Residence am Virginia Waterfront International Arts Festival, am King Storm Festival, New York, und wird von Atlantic Center for the Arts zur Teilnahme am Master-Artists-in-Residence-Programm eingeladen.	1999	Eleanor's Gift für Violoncello solo und Orchestra	1999	Eleanor's Gift for violoncello solo and orchestra
Erhält den ersten Eddie Medora King Composition Prize der University of Texas in Austin. Uraufführung von Percussion Concerto (Singapore) sowie einer Bearbeitung davon (New York City) und von Feng und Chinese Poems for Six Girls' Choruses (beide San Francisco)		Feng für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn		Feng for flute, oboe, clarinet, bassoon and horn
Durchdringung Fantasy für Orgel und ein Bläserensemble (Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagzeug)		Dunhuang Fantasy für Orgel und ein Bläserensemble (Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagzeug)	1999	Dunhuang Fantasy for organ and wind ensemble
Barbar für Klavier solo		Barbar for piano solo		Barbar for piano solo
Meditation. Two Songs für mezzosopran und Klavier (Text: Meng Hao-Ran und Chen Zi-Ang)		Meditation. Two Songs for mezzo-soprano and piano (Text: Meng Hao-Ran and Chen Zi-Ang)		Meditation. Two Songs for mezzo-soprano and piano (Text: Meng Hao-Ran and Chen Zi-Ang)
Spring Festival für Middle School Band		Spring Festival for middle school band		Spring Festival for middle school band
[Five] Chinese Poems for Six Girls' Choruses		[Five] Chinese Poems for six girls' choruses		[Five] Chinese Poems for six girls' choruses

TIMELINE: LIFE AND WORKS

2000	KC Capriccio für Bläserensemble (2001: Fassung für Chor, Orgel und Schlagzeug)	Erhält von der American Academy of Arts and Letters den sich über drei Jahre erstreckenden Ives Living Award (2001–04) sowie die New York Festival of Song Commission. Gastprofessorin am Composers Workshop des Tanglewood Festivals.	Receives three-year Ives Living Award from American Academy of Arts and Letters (2001–04) and New York Festival of Song Commission. Guest Professor, Composers Workshop, Tanglewood Festival. Premières of <i>Fiddle Suite</i> for huqin and string quartet (Durham, North Carolina) and its arrangement for huqin and full orchestra (Singapore), <i>Dunhuang Fantasy</i> (Seattle), Baban (New York), Spring Festival and KC Capriccio (both Kansas City).	2000	KC Capriccio for wind ensemble (2001: Version for choir, organ and percussion)	Receives three-year Ives Living Award from American Academy of Arts and Letters (2001–04) and New York Festival of Song Commission. Guest Professor, Composers Workshop, Tanglewood Festival. Premières of <i>Fiddle Suite</i> for huqin and string quartet (Durham, North Carolina) and its arrangement for huqin and full orchestra (Singapore), <i>Dunhuang Fantasy</i> (Seattle), Baban (New York), Spring Festival and KC Capriccio (both Kansas City).
2001	Chinesische Folk Dance Suite für Violine und Orchester	Uraufführung der <i>Fiddle Suite</i> für Huqin und Streichquartett (Durham, North Carolina) sowie von deren Bearbeitung für Huqin und großes Orchester (Singapore), von Dunhuang Fantasy (Seattle), Baban (New York City), Spring Festival und KC Capriccio (beide Kansas City).	To the new Millennium für Sopran, Mezzosopran und gemischten Chor. (Text: Du Fu [712–770], Wang Wei [701–761]), Cao Cao [155–220]) Ning für Violine, Pipa und Violoncello Ning für Saxophone quartet and string orchestra	2001	Receives ASCAP Concert Music Award. Named Distinguished Columbia Alumnus by Columbia University. An evening concert of Chen Yi's symphonic Work performed by The China National Symphony Orchestra and Choir, at Beijing Concert Hall, China (Chinese Myths Cantata, Symphony No. 2, The Golden Flute and KC Capriccio). Guest Composer at the National Symphony Orchestra's Percussion Festival, Washington, DC. Premières of Chinese Folk Dance Suite (San Francisco), Ning (St. Paul, Minnesota), Ba Jin (Stuttgart), Bright Moonlight (New York), Chinese Mountain Songs (San Francisco), Joy of the Reunion (Bennington, Vermont), Shady Grove (Plymouth, Minnesota), and Xuan (Ithaca, NY).	To the new Millennium for soprano, mezzo-soprano and mixed choir. (Text: Du Fu [712–770], Wang Wei [701–761]), Cao Cao [155–220]) Ning for violin, pipa and violoncello Ning for saxophone quartet and string orchestra
2001	Erhält den ASCAP Concert Music Award. Wird von der Columbia University mit dem Prädikat Distinguished Columbia Alumnus geehrt.	Abendfüllendes Konzert mit Chen Yis sinfonischem Werk in der Beijing Concert Hall, China, aufgeführt vom China National Symphony Orchestra und Choir (Chinese Myths Cantata, Symphony No. 2, The Golden Flute und KC Capriccio). Gastkomponist am Percussion Festival des National Symphony Orchestra, Washington, DC. Uraufführung von Chinese Folk Dance Suite (San Francisco), Ning (St. Paul, Minnesota), Ba Jin (Stuttgart), Bright Moonlight (New York City), Chinese Mountain Songs (San Francisco), Joy of the Reunion (Bennington, Vermont), Shady Grove (Plymouth, Minnesota) und Xuan (Ithaca NY).	Bright Moonlight für Mezzosopran und Klavier. Text: Chen Yi Chinese Mountain Songs. Volksliedbearbeitungen für Frauenchor Joy of the Reunion für Oboe, Viola, Violoncello und Kontrabass	2001	Shady Grove. Arrangement of an American folk song for mixed choir Xuan for mixed choir. Text after Lao-Tzu, "Tao Te King" [Dao De Jing] (Zhou Dynastie, 6. century b.c.)	Bright Moonlight for mezzo soprano and piano. Text: Chen Yi Chinese Mountain Songs. Folk song arrangements for women's choir Joy of the Reunion for oboe, viola, violoncello and double bass
2001	Erhält den ASCAP Concert Music Award. Wird von der Columbia University mit dem Prädikat Distinguished Columbia Alumnus geehrt.	Abendfüllendes Konzert mit Chen Yis sinfonischem Werk in der Beijing Concert Hall, China, aufgeführt vom China National Symphony Orchestra und Choir (Chinese Myths Cantata, Symphony No. 2, The Golden Flute und KC Capriccio). Gastkomponist am Percussion Festival des National Symphony Orchestra, Washington, DC. Uraufführung von Chinese Folk Dance Suite (San Francisco), Ning (St. Paul, Minnesota), Ba Jin (Stuttgart), Bright Moonlight (New York City), Chinese Mountain Songs (San Francisco), Joy of the Reunion (Bennington, Vermont), Shady Grove (Plymouth, Minnesota) und Xuan (Ithaca NY).	Know you how many petals falling? für gemischten Chor. Text: Meng Hao-ran (689–740)	2001	Xuan für gemischten Chor. Text nach Lao-Tzu, "Tao Te King" [Dao De Jing] (Zhou Dynastie, 6. Jh.v.u. Z.)	Know you how many petals falling? for mixed choir. Text: Meng Hao-ran (689–740)

BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS

TIMELINE: LIFE AND WORKS

Die Lawrence University in Appleton, Wisconsin, verleiht ihr den Ehrendoktortitel. Wird als Karel Husa Visiting Professor an Ithaca College berufen (2002–03). Erhält den Elise Stoeger Award der Chamber Music Society des Lincoln Center, New York und den Friendship Ambassador Award des Edgar Snow Fund der University of Missouri-Kansas City. Uraufführung von To the new Millennium (Oxford, Ohio), Know you how many petals falling? (St. Paul, Minnesota). As like a raging fire (Philadelphia, Pennsylvania), Chinese Fables (New York), Wu Yu (version 1, Boston; version 2, Wesleyan University, Middletown, Connecticut)	2002	Tu für großes Orchester 2004: Fassung für symphonisches Bläserensemble <i>As like a raging fire für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier</i> At the Kansas City Chinese New Year Concert für Streichquartett. Burning für Streichquartett Chinese Fables für Erhu, Pipa, Violoncello und Schlagzeug Singing in the Mountain für Klavier solo Wu Yu für Flöte, Klarinette, Fagott, Violine, Violoncello und Schlagzeug, Fassung für Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass	Awarded honorary doctorate from Lawrence University in Appleton, Wisconsin. Appointed Karel Husa Visiting Professor at Ithaca College (2002–03). Presented Elise Stoeger Award by the Chamber Music Society of Lincoln Center, New York, and the Friendship Ambassador Award by the Edgar Snow Fund at University of Missouri-Kansas City. Premieres of <i>To the New Millennium</i> (Oxford, Ohio), <i>Know you how many petals falling?</i> (St. Paul, Minnesota), <i>As like a raging fire</i> (Philadelphia, Pennsylvania), <i>Chinese Fables</i> (New York), <i>Wu Yu</i> (version 1, Boston; version 2, Wesleyan University, Middletown, Connecticut).
Ist Siu Lie Ling Wong Visiting Fellow an der Chinese University of Hong Kong und Composer-in-residence am Composer's Symposium des Ernest Bloch Music Festival, OR. Ist am Proms Music Festival in London mit Schwerpunktprogramm vertreten. Uraufführung von At the Kansas City Chinese New Year Concert und Burning (beide New York City), von Caramoor's Summer (Katonah NY), Landscape (Kansas City) und The West Lake (Chicago).	2003	Ballad, Dance and Fantasy für Violoncello und grosses Orchester Caramoor's Summer für Orchester Landscape für gemischten Chor. Text: Su Shi (1036–1101) Two Chinese Folk Songs für gemischten Chor The West Lake für gemischten Chor. Text: Su Shi (1036–1101)	Siu Lie Ling Wong Visiting Fellow at The Chinese University of Hong Kong. Composer-in-residence at the Composer's Symposium, Ernest Bloch Music Festival, OR. Performances at Proms Music Festival, London, with priority program. Premieres of <i>At the Kansas City Chinese New Year Concert</i> and <i>Burning</i> (both New York), <i>Caramoor's Summer</i> (Katonah, NY), <i>Landscape</i> (Kansas City), and <i>The West Lake</i> (Chicago).
Schwerpunktkomponistin des BBC Philharmonic in «Heaven Above, Earth Below: A Celebration of Chinese Arts & Culture», presented by BBC Philharmonic in Manchester, UK. Featured Composer, an evening of Chen Yi's chamber works with composer's commentary, presented	2004	Symphony No. 3 für Orchester Night Thoughts für Flöte, Violoncello und Klavier Birthday Greeting for DRD [Dennis Russell Davies] für Klavier zu vier Händen	Featured Composer in Heaven Above, Earth Below: A Celebration of Chinese Arts & Culture, presented by BBC Philharmonic in Manchester, UK. Featured Composer, an evening of Chen Yi's chamber works with composer's commentary, presented
			Symphony No. 3 for orchestra Night Thoughts for flute, violoncello and piano Birthday Greeting for DRD [Dennis Russell Davies] for four handed piano Birthday Greeting for AR [Alan Rich] for three instruments

«Featured Composer» in einem Programm mit Kammermusik und Kommentaren, unter der Leitung von Ara Guzelimian. Composer-in-residence am Mannes College of Music der New School University of New York. Erhält die zweite der Roche Commissions und von der Staatskapelle Dresden einen Kompositionsauftrag für ein Violinkonzert. Uraufführung von Sound of Five, Bearbeitung für Schlagzeug und Streichquartett (Coimbra, Portugal), Tu (San Francisco; Fassung für symphonisches Bläserensemble, Kansas City), Singing in the Mountain (Boston, New England Conservatory), Ballad, Dance and Fantasy (Orange County, Kalifornien), Two Chinese Folk Songs (Singapore), Symphony No. 3 – ein Auftragswerk der Seattle Symphony – (Seattle), Night Thoughts (Norfolk/Virginia, New York City und La Jolla/Calfornia), Birthday Greeting for PRISM (New York City), Chinese Ancient Dances (Norfolk, Virginia) und Happy Rain in Spring Night (New York City). Uraufführung von Sound of the Five in einer Bearbeitung für Cello und Bläserensemble (Kansas City), von Percussion Concerto in einer Bearbeitung für Schlagzeug und Streichquartett (Richmond, Virginia) und von Spring in Dresden (Semperoper Dresden). Si ji («Vier Jahreszeiten»), wird vom Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst in Luzern uraufgeführt. Chen Yi wird zum 225. Mitglied der American Academy of Arts and Sciences gewählt.	2005
Birthday Greeting for AR [Alan Rich] für drei Instrumente	2006
Birthday Greeting for SCP [Seattle Chamber Players] für Kammerensemble	2006
Birthday Greeting for PRISM [Prism Sax Quartet] für Saxophon quartet	2006
Chinese Ancient Dances for clarinet and piano	2006
Happy Rain in Spring Night for flute, clarinet, violin, violoncello and piano	2006
by Carnegie Hall in the Making Music series, directed by Ara Guzelimian. Composer-in-residence of Mannes College of Music at The New School University of New York. Receives second of the Roche Commissions and a new commission for a violin concerto from the Dresden Staatskapelle. Premières of Sound of Five arranged for percussion and string quartet (Coimbra, Portugal), Tu (San Francisco; version for symphonic winds, Kansas City), Singing in the Mountain (New England Conservatory, Boston), Ballad, Dance and Fantasy (Orange County, California), Two Chinese Folk Songs (Singapore), Symphony No. 3, commissioned by Seattle Symphony (Seattle), Night Thoughts (Norfolk, Virginia, New York City and La Jolla, California), Birthday Greeting for PRISM (New York), Chinese Ancient Dances (Norfolk, Virginia), and Happy Rain in Spring Night (New York).	2006
Birthday Greeting for SCP [Seattle Chamber Players] für Kammerensemble	2007
Birthday Greeting for PRISM [Prism Sax Quartet] Saxophonquartett	2007
Chinese Ancient Dances für Klarinette und Klavier	2007
Happy Rain in Spring Night für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier	2007
by Mannes College of Music at The New School University of New York. Receives second of the Roche Commissions and a new commission for a violin concerto from the Dresden Staatskapelle. Premières of Sound of Five arranged for percussion and string quartet (Coimbra, Portugal), Tu (San Francisco; version for symphonic winds, Kansas City), Singing in the Mountain (New England Conservatory, Boston), Ballad, Dance and Fantasy (Orange County, California), Two Chinese Folk Songs (Singapore), Symphony No. 3, commissioned by Seattle Symphony (Seattle), Night Thoughts (Norfolk, Virginia, New York City and La Jolla, California), Birthday Greeting for PRISM (New York), Chinese Ancient Dances (Norfolk, Virginia), and Happy Rain in Spring Night (New York).	2007
Spring in Dresden für Violine und Orchester	2008
Si ji («Vier Jahreszeiten») für großes Orchester	2008
Ancient Dances – Cheering, Longing, and Wondering für Pipa und Schlagzeug	2008
ji-dong-nuo für Klavier	2008

Birthday Greeting for SCP [Seattle Chamber Players] for chamber ensemble	2008
Birthday Greeting for PRISM [Prism Sax Quartet], saxophone quartet	2008
Chinese Ancient Dances for clarinet and piano	2008
Happy Rain in Spring Night for flute, clarinet, violin, violoncello and piano	2008
by Carnegie Hall in the Making Music series, directed by Ara Guzelimian. Composer-in-residence of Mannes College of Music at The New School University of New York. Receives second of the Roche Commissions and a new commission for a violin concerto from the Dresden Staatskapelle. Premières of Sound of Five arranged for percussion and string quartet (Coimbra, Portugal), Tu (San Francisco; version for symphonic winds, Kansas City), Singing in the Mountain (New England Conservatory, Boston), Ballad, Dance and Fantasy (Orange County, California), Two Chinese Folk Songs (Singapore), Symphony No. 3, commissioned by Seattle Symphony (Seattle), Night Thoughts (Norfolk, Virginia, New York City and La Jolla, California), Birthday Greeting for PRISM (New York), Chinese Ancient Dances (Norfolk, Virginia), and Happy Rain in Spring Night (New York).	2008
Spring in Dresden for violin and orchestra	2009
Si ji («Four Seasons») for full orchestra	2009
Ancient Dances – Cheering, Longing, and Wondering for pipa and percussion	2009
Ji-dong-nuo for piano	2009

AUSWAHL DISKOGRAFIE / SELECTED DISCOGRAPHY

AUSWAHL DISKOGRAFIE / SELECTED DISCOGRAPHY

- Momentum/Chinese Folk Suite/Dunhuang Fantasy/Romance and Dance/Tu
(Orchestral Music of Chen Yi), Singapore Symphony/Lan Shui, Momentum. Bis-cD-1352
- Sparkle/As in a Dream/Qi/Duo Ye/Shuo/Song in Winter/Near Distance
(Chamber Music of Chen Yi). CR CD804
- Chinese Myths Cantata/Duo Ye No. 2/Ge Xu (Antiphony)/Symphony No. 2
(Orchestral Music of Chen Yi). The Women's Philharmonic, Chanticleer, JoAnn Falletta,
conductor. "The Music of Chen Yi," New Albion, NA 090
- Percussion Concerto
Evelyn Glennie and the Singapore Symphony/Lan Shui, Oriental Landscapes. Bis-cD-1222
- Eleanor's Gift: for cello and orchestra
The American Cello. Paul Tobias and the Virginia Symphony Orchestra, JoAnn Falletta,
conductor. Albany, Troy 648
- The Golden Flute for flute and orchestra
Alexa Still and the New Zealand Symphony Orchestra, Cond. James Sedares
Koch International Classics, KIC 7566
- Duo Ye for chamber orchestra
Dances of Our Time. Singapore Symphony, Lan Shui cond. Bis-CD-1192. EAN 7318590011928
- Duo Ye No. 2 for orchestra
Hong Kong Sinfonietta, Tsung Yeh, conductor. Hugo Hong Kong HRP 7204-2
- Written on a Rainy Night, Wild Grass, from Tang Poems in Colors of Love
Vocal Ensemble Chanticleer. Teldec, 3984-24570-2
- Baban for piano solo
Ursula Oppens. The Carnegie Hall Millennium Piano Book.
- Boosey & Hawkes ISMN M-051-246174-5
- Ge Xu for orchestra
Women Write Music / David Snell, Foundation Philharmonic. Arma ACDD 22199
- A Set Of Chinese Folk Songs, Ariyang, Sakura
Vocal Ensemble Chanticleer. "Wondrous Love, A World Folk Song Collection"
Teldec 16676-2
- Duo Ye/Xian Shi/Symphony No. 1/Sprout/Two Sets Of Wind And Percussion Instruments
Lan Shui, En Shao, conductors; Liu Lizhou, violin, Central Philharmonic Orch of China
China Record Corporation AL-57
- Dian (The Points)
Wu Man, pipa, Chinese Traditional & Contemporary Pipa Music/Wu Man
Nimbus Records NI 5368

- Romance of Hsiao and Ch'in for 2 violins and string orchestra
Compassion, A Tribute to Sir Yehudi Menuhin/Ulf Hoelscher & Nachum Erlich, violins,
and Karlsruhe Ensemble/Andreas Weiss Cond. Angel 72435 57179 24
- The Points
Min Xiao-fen, pipa. Cala Records Ltd. CACD 0504
- Duo Ye for pipa solo
Min Xiao-fen with Six Composers. Avant AVAN 021
- Duo Ye
Shi Shucheng, piano. China Record Corporation CCD90 088
- Momentum for full orchestra
1999 Contemporary Chinese Composers Retrospective Concerts
Taiwan Symphony Orchestra/David Chen. s.n.
- Chinese Poems: Picking the Seedpods of the Lotus, The Catastact of Mount Lu, Crossroads
San Francisco Girls Chorus, Sharon J. Paul, conductor. SFGC 0001
- Riding on a Mule, Jasmine Flower, Alishan Song (arr. from A Set of Chinese Folk Songs)
The Palm Tree (from Three Song Dynasty Poems). Asian Choral Works I, Singapore Youth
Choir, Jennifer Tham, conductor. s.n.
- Guessing, Riding on a Mule, Song of Alishan (arr. from A Set of Chinese Folk Songs)
A Cappella Chinese Folksongs. Shanghai Philharmonic Chorus / Lim Yau, Conductor
International Music Management Pte Ltd. Singapore, s.n.
- Feng Yang Song, Mujila (arr. from A Set of Chinese Folk Songs)
On The Wings of Song. Johor Bahru Chamber Choir. JBCC 2000, Malaysia
- As in a Dream for soprano, violin and cello
Six Times Solitude, Contemporary Compositions Recital by Soprano Chen Hongyu
China Record Corporation CCD-94/388
- Romance of Hsiao and Ch'in for 2 violins and string orchestra
San Jose Chamber Orchestra. s.n.
- Wild Grass, from Tang Poems, for male choir
Vocal Ensemble Chanticleer. Chanticleer: A Portrait, the 25th Anniversary Collections
Teldec Classics 9927-49702-2
- The Spirit of Calligraphy for pipa solo (originally entitled The Points)
Jiang Ting, "Voice of the Pipa". M.A.Recordings, ASIN Boog9B29
- Romance and Dance for violin and piano
Ho Dong, Resonance of the Violin III. ISRC CN-A65-02-562-00/A-J6

AUSWAHL DISKOGRAPHIE / SELECTED DISCOGRAPHY

- As in a Dream for soprano, violin and cello
Ensemble Continuum, Uzbekistan. The International Festival of Contemporary Music
Selected performances of 2002 CD Ilkhom-XX
- The Points for pipa solo
Huaxia Chinese Chamber Ensemble on Contemporary Music Chen Yi-Han. Delos 3299
- Duo Ye for piano solo
Li Fan Chinese Piano Music, Centaur, CRC 2652
- Fisherman's Song, Romance and Dance for erhu and piano
Xu Ke, "Think of". XUA Records, XUAR-2350
- Qi for chamber ensemble
Dinosaur Annex Music Ensemble Thirty Years of Adventure (1975–2005), s.n.
- Song in Winter, alternative version: Orient and Occident (adapted from Song in Winter)
for soprano, guzheng & piano, text by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)
Ensemble Roter Phoenix (Lan Rao, Soprano; Fengxia Xu-Wagner, Guzheng; Michaela
Gelius, Piano. Cavalli Records LC05774
- Shuo for string orchestra
Vision – Music of the 20th & 21st Centuries.
Manchester Festival String Orchestra, Ariele Rudnikov, conductor. Eroica s.n.
- Chinese Folk Dance Suite
New Music from Bowling Green Vol. IV. Bowling Green Philharmonic (cond. Emily Freeman
Brown) with Penny Thompson Kruse (violin solo). Albany Records, Troy 743
- The West Lake for a cappella
Eclectric/Chicago a cappella, Jonathan Miller, Artistic Director. Centaur CRC 2752