



Holy War X

RODRIEG ENSEMBLE

DEBUSSY

MARTINU

LAUDENSLAGER

RODRIEG

Solo
MUSICA

CLAUDE DEBUSSY

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 1 | Syrinx 2 (1913) arr. Mark Rodrieg | 2:58 |
| 2 | Feux d'artifice/Fireworks (1913) | 4:46 |
| | Sonata for Cello and Piano (1915) | |
| 3 | I. Prologue | 4:17 |
| 4 | II. Serenade | 3:02 |
| 5 | III. Finale | 3:28 |

BOHUSLAV MARTINU

Trio for Flute, Cello and Piano (1944)

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 6 | I. Poco Allegretto | 4:16 |
| 7 | II. Adagio | 6:06 |
| 8 | III. Andante - Allegretto scherzando | 7:52 |

HAROLD LAUDENSLAGER

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 9 | Evocation for Solo Flute (1959) | 4:02 |
|---|---------------------------------|------|

MARK RODRIEG

Holy War X (2011)

- | | | |
|----|----------------|------|
| 10 | I. Jihad | 4:38 |
| 11 | II. Bacio | 6:14 |
| 12 | III. Syrinx 21 | 5:27 |



RODRIEG ENSEMBLE

Maya Bogdanovic, Cello
Julien Gernay, Piano
Mark Rodrieg, Flute

Recorded at Sofreson Studios – Paris, France
Recording Engineer: Lionel Risler
Mixing & Mastering Engineer: JR Paredes
© 2013 Rodrieg Ensemble
www.rodrieg-ensemble.org

Solo
MUSICA

© 2013 Solo Musica GmbH

SM 192 DDD CD15316



4 260123 641924

Produced by Solo Musica GmbH – Germany

www.solo-musica.de

From Debussy To The Modern Holy Wars: 100 Years of Modern Music



At the turn of the 20th century, European capitals witnessed a growing class of intellectually minded young men that found their way to closed-door meetings of mystical societies – Theosophists, Kabbalists, Rosacrucians, Neopagans – all of whom sought a rupture from contemporary society. Similarly, in the political sphere, anarchists, ultra-nationalists, and communists were all hatching schemes to overthrow the liberally minded European monarchies. Vienna, a long-standing center of political power, cultural innova-

tions and intellectual movements, was rife with societal tensions and paradoxes. During this period, Vienna sheltered the unlikely trio of Adolph Hitler (Nazi founder), Theodor Herzl (founder of Zionism), and the exiled Leon Trotsky (the Russian Marxist revolutionary who would publish the first editions of the *Pravda* newspaper during his sojourn in Vienna). The world felt unstable and there was a growing sense that the next revolutionary idea or well-chosen assassination could send Europe, if not the world, into chaos.

Vienna was also becoming the site of a philosophical battle royale between avant-garde modernists and the moneyed bourgeoisie, who venerated art and classical music but mainly 'old' classical music from Mozart to Brahms. The modernists were incensed by the disconnect between a supposedly tolerant liberal society that reveled in aestheticism and opulence while relegating most of the populace to systemic poverty. Aside from philosophical

differences, many composers had a more basic reason to reject bourgeois aesthetics, namely the bourgeois cult of the past stifled their ability to create new works. Logically, Arnold Schoenberg (1874 – 1951), who would become a pioneer of atonal music (circa 1908) and the founder of the Second Viennese School, felt that since the bourgeoisie had little interest in new classical music and the growing mass audience was only interested in cabaret or other forms of simplistic popular music, the serious artist should pursue art in elevated isolation. Schoenberg's dictum on this point was, "If it is art, it is not for all." The revolutionary French composer Claude Debussy (1862 – 1918) echoed Schoenberg's sentiment on this point when he wrote to his colleague Ernest Chausson, "Music should have been a hermetical science, enshrined in texts so difficult and laborious to decipher that it would discourage the herd of people who treat it as casually as they do a handkerchief!"

It can justifiably be argued that modern classical music began with the works of Debussy. Debussy's breakthrough work, *Prelude to the Afternoon of a Faun* (1894) - like his *Syrinx* (1913), presented on this album - subtly abandoned the diatonic tonal system and thus abandoned the system that had furnished the foundation for Western classical music since the 17th century.

The diatonic tonal system is based on development and modulations in and through major and minor keys (with hierarchical pitch and chord relationships based on a key "center"), which are in turn based on the natural overtone series. When we hear a string vibrating at 440 Hz, for example, we primarily perceive that frequency but the totality of the sound we hear is composed of lower amplitude nodes vibrating within that string's length - $\frac{1}{2}$ the length forms the next octave at 880 Hz and further subdivisions yield the 5th, 3rd, 4th, etc. A recognition that Debussy abandoned the tonal system, however, does not imply that his works are atonal (music with no key center nor any set harmonic hierarchies). Rather, Debussy's audacious harmonic progressions create key uncertainty as they ambiguously drift through new harmonies that incorporate, among other innovations, the whole-tone and pentatonic scales. The *Prelude*, for example, opens with a languid and largely chromatic descending and then ascending flute melody (the Faun) while the harmony unfolds and fans across a lush B-flat dominant seventh chord, from which, according to classical rules of harmony, it should resolve to E-flat. Debussy feels no need to "resolve" and instead merely repeats the flute melody while the orchestra envelopes that melody with a new texture. This procedure continues and eventually becomes a luxuriant love song in D-flat major.

Once landing on an identifiable key, Debussy feels no need to either follow traditional intra-key hierarchies (i.e. V leading to I, etc.), nor modulate to other keys (both hallmarks of the Western classical music tradition).

Similarly, the formal structure used for both the *Prelude* and *Syrinx* is innovative as Debussy repeats a vague theme turned on itself prior to any thematic development. Although the theme played by the flute in both works returns throughout, with various embellishments or fractioning of the theme, there is no long-term progressive development.

With regard to color, Debussy makes the choice of instruments an essential element in his compositions rather than consigning color to its traditional role of mere ornament. In the *Prelude*, the Faun theme is played almost exclusively by the flute, except in two brief instances, where the theme becomes something quite different, and the resultant color shifts are used as structural sign posts. When the clarinet takes the theme, it is to signify the melody at its most extended development. Then, the oboe takes the theme as a prolongation of movement when the hush of the opening returns.

Debussy's work is too often simplistically called "impressionist" – music which concerns itself with depicting or suggesting a given image or place. Although he frequently

used descriptive titles for his works, Debussy was influenced by turn of the century French Symbolists rather than impressionist painters. The Symbolists rejected realism and used symbols to evoke or represent truths, ideas and emotions. In rebuking the idea that his music was "impressionist," Debussy wrote that he sought a musical language that was "not a reproduction of nature but rather the mysterious nexus between nature and the imagination."

Irrespective of whether or not it is accurate to label Debussy's music as "impressionist," it is more important to understand that Debussy was not interested in continuing the dominant Austro-German tradition of logical harmonic and structural development, which imbued the music from Beethoven to Wagner and Richard Strauss with narrative form. Rather, as Debussy wrote, he was interested in writing "music that could evoke, as it will, the improbable places, the unquestionable and chimerical world which works secretly on the mysterious poetry of the night." This was Debussy's formulation for the nature of dreams and in the *Prelude* this idea is made manifest when he describes the work as "successive decors which bring forth the desires and dreams of the faun." As Debussy was not interested in depicting natural phenomenon nor narratives (which typically focus on expressing and stimulating emotional reactions), he did not need the established



techniques for harmony, structure and rhythm. His use of harmonic ambiguity and lack of obvious formal structure coupled with fluctuating tempos and irregular rhythms yield works that are pulsating with sensuality and which deceptively seem improvised.

In *Feux d'artifice*, (*Fireworks* - 1912), presented here, a dreamlike depiction of constant small sparkling explosions is created by the use of fast rippling clusters, glissandi, arpeggios and tremolos. Against this backdrop are carefully spaced large blossoming explosions, represented by six variations of the same theme. The climax is the bomb explosion, a bass attack on the lowest

note of the keyboard. In the after effect of the climatic bomb we unexpectedly hear two distant and out of key quotes from the French national anthem. In his analysis of the piece, musicologist David Lewin captures the stunning effect: "In *Fireworks* we have just witnessed a brilliant display of design, color, transformation and organized motive. We might imagine ourselves standing somewhere around Trocadero or the Eiffel Tower [for the annual Bastille Day fireworks]. Suddenly we are reminded, by music from somewhere else, far away, out of tune, that the display is meant to celebrate some 'old' and 'remote' ideas of a republic . . ."

Debussy's *Sonata for Cello and Piano* (1915), presented on this album, is part of his last period when he sought to renew French abstract music. He thus eliminated the visual and literary references that were common to his preceding works. The *Sonata* moves in unpredictable directions as various materials are exploited, developed to a certain extent, and then abandoned. In the *Sonata*, the unfettered harmonic progressions, ambiguous thematic references and elastic rhythms, announced in *Prelude to the Afternoon of a Faun*, are now in full bloom.

By the beginning of the twentieth century, the established Western classical music tradition had seen continued harmonic and structural development.

This development, in the hands of List, Wagner, Strauss and Mahler, among others, had pushed the traditional diatonic harmonic system to what many thought were the theoretical outer limits of what was possible within this system. As part of these developments, composers were substantially increasing their use of melodic and harmonic chromaticism (using any of the 12 notes available within an octave rather than the 7 notes of a diatonic scale) and forcing both to perform the traditional roles of hierarchical development, tension and release. While certain composers thought that these innovations could be the point of a new departure for further development, others felt the innovations belied a growing crisis in tonal composition. Debussy summed-up this later view when he described Wagner's work as "a beautiful sunset that had been mistaken for a dawn." As for Schoenberg, he was caught between a strong sense of obligation to advance the theoretical developments of his venerated Austro-German predecessors and a recognition that the harmonic innovations that were occurring around him weakened the diatonic tonal system to the point of collapse. Schoenberg's need to press forward coupled with his unshakeable belief in the necessity for structural coherence led him to abandon the principal framework (diatonic harmony) of the music he admired the most. The result was his shattering venture into atonality.

As key figures of the Austro-German tradition, Mahler, Reger, Schoenberg, and Strauss all understood that Debussy's work had effectively broken the harmonic barrier. Their divergent reactions to the multiplicity of turn-of-the-century innovations were, in effect, attempts at continuing the development of the Western classical music tradition in the absence of established harmonic certitudes. The divergence of their responses is endemic to modern classical music.

Unlike the preceding periods, each of which were characterized by a predominant theory, the modern period, which is still developing today, is characterized by both a rapid series of compositional theories and simultaneously divergent compositional theories. Atonal music, neo-classicism, 12-tone-serialism, electronic music, integrated serialism, aleatory music, exoticism, minimalism, and pop-music techniques, are all part of modern classical music.

This theoretical multiplicity can be seen both among composers working in the same period and in the individual works of certain composers. Thus, we are not surprised that Czech composer Bohuslav Martinu, a French influenced neo-classicist, wrote his charming *Trio for Flute, Cello and Piano*, presented here, the same year that Shostakovich, a Stravinsky influenced neo-classicist,

wrote his deathly *Trio No. 2* [1944]. More strikingly both of these neo-classic trios were written only one year after Anton Webern, the most gifted 12-tone serialist of the Second Viennese School, wrote his *Cantata No. 2* [1943]. Similarly, in 1948 Martinu would continue his neo-classical work as part of Princeton University's faculty alongside Milton Babbitt, whose seminal works in integrated-serialism and electronic music, would influence a wide range of musicians.

Lesser known composers have contributed to modern classical music's diversity. Violinist/composer Harold Laudenslager's *Evocation for Solo Flute* (1959), presented on this album, is influenced both by Debussy's harmonic liberty and Babbitt's rhythmic precision. Having studied with Milton Babbitt at Princeton University, I developed similar influences in a different direction. In my triptych *Holy War X* (2011), presented here, I borrow thematic material from Debussy's *Syrinx* and employ pop-music sampling techniques while combining harmonic and rhythmic structures of increasing abstraction as the triptych progresses from the first to third work in which I add partial aleatory or chance elements with turntable passages spun on recordings of the same music being performed.

This album invites listeners to explore the dawn of modern classical music and its

continuing legacy (with a particular focus on Debussy), while also pointing forward to new works that pay homage to the rich classical music tradition by incorporating compositional elements from multiple periods.

Mark Rodriguez





Holy War X:

Jihad | Bacio | Syrinx 21

By the beginning of the 20th Century a canon in the field of classical music had clearly formed in Europe and the United States. Although the affluent classes were evidently enamored with classical music, they were mainly besotted with 'old' classical music, music from Mozart to Brahms with limited exceptions given for a handful of contemporary composers, including the then latest titans of the Austro-German tradition, Gustav Mahler and Richard Strauss.

By the time Strauss' opera *Salome* premiered in Dresden, Germany (December 1905), both Strauss and Mahler were widely known by the public and treated like late 20th Century rock stars. Their reputations in the United States at the time (where every major city had an orchestra and European masters arrived en masse) were of equal stature. In 1907 Mahler was engaged by

the Metropolitan Opera in New York for what was described by that company as "the highest fee a musician has ever been paid" – today's equivalent of \$300,000 for a 3-month engagement. In spite of this, what was undeniable was that the concert programming at all of the major concert halls was increasingly resembling the equivalent of a museum collection for antiquities. A review of the historical changes in concert programming at the Leipzig Gewandhaus Orchestra is illustrative of this point. At the beginning of the 19th Century, 84% of the repertoire performed by the Gewandhaus was by living composers, by 1855 this figure had dropped to 38% and by the beginning of the 20th Century the figure was less than 24%. This canon phenomenon has largely remained in classical music venues to this day, with new composers being slowly added to the canon over time.

The most troubling aspect of the canon phenomenon is that many people in the broader public are under the mistaken impression that classical music is something like Latin, a dead art form that is learned, practiced, and followed by trekkie-type aesthetes. Contrary to the foregoing museum or dead language impression, in many respects modern/contemporary classical music is more vibrant than in any preceding period, especially with regard to the diversity of styles and compositional techniques being practiced.

My triptych *Holy War X* (2011) was conceived, in part, in recognition of the fact that the broader public often has difficulty understanding or appreciating new classical works. Here, as is generally the case throughout these program notes, I use the term “classical music” in the broadest sense of the term (i.e. art music that employs highly developed harmonic language and complex forms, irrespective of period, as opposed to popular music, which adheres to basic harmony and forms). In order to address this “appreciation” issue, in the first two works of the triptych (*Jihad* and *Bacio*), I chose to blur the lines between classical music and popular music by utilizing various elements that are either taken from or associated with popular music. In the third work, however (*Syrinx 21*), I abandon this hybrid form by, among other things, abandoning the most common “safety net” element found in most popular

music (repetitive percussion) and write a work that was conceived as pure art music.

Jihad was written in commemoration of the 10th anniversary of the 9/11 attacks on the World Trade Center and Pentagon. The work was conceived both as commentary on the origins of cultural and ideological conflict (particularly between the Islamic world and the Judeo-Christian world, which many describe as a modern Holy War) and as commentary on the origins of the Gulf Wars in Iraq and Kuwait led by Presidents George H.W. Bush and George W. Bush. The underlying music is based on an Arab love song. To this I add an introductory passage borrowed from *Debussy's Syrinx* and western percussion. Finally, the most disjunctive element of the work (speeches made by Pres. George H.W. Bush in the year preceding the 1st Gulf War) is layered onto the musical elements. The juxtaposition of speeches given by Pres. Bush set against an Arab love song serves both as structural sign posts and as an emblematic representation of the aforementioned conflict between the Islamic world and the Christian world. It may be of interest to note that the quotes chosen were taken after reviewing all speeches given by Pres. Bush in the year preceding the 1st Gulf War and discovering that it was possible to decipher the warning, reasoning, and decision to go to war in only five passages.

Bacio was also written as a form of commentary on miscommunication and cultural misapprehension. In a slightly more abstract form, *Bacio*, much like *Jihad*, presents music that comes from a perspective of love and desire while other musical and extra-musical elements (heavily sampled speeches taken from various cultural and political protagonists) portend conflict and violence.

Syrinx 21, scored for 2 flutes, string quartet, female voice and turntables, continues the theme of communication breakdown and cultural misunderstandings found in *Jihad and Bacio*, while also alluding to the nexus between violence and desire. I use extensive quotations from earlier works, including my duo arrangement of Debussy's *Syrinx*, while a bewitching Japanese female voice drifts in and out of the work using Sprechstimme (the vocalization technic between speech and singing). Structure is achieved by: (i) spaced presentations of identifiable musical elements; and, (ii) controlling variations in density, which, in turn, is achieved by utilizing each solo element or musical grouping as a distinct musical formation that can be freely layered with other formations. In the most extended example of this technique, I utilize the turntables – loaded with prior recordings of the same music being played by the string quartet in the final recording session – at specified in and out

points. This results in two string quartet formations that are variously involved in a love song duet or their own battle royale.

Mark Rodrieg



Additional Personnel and Credits

Percussion, Ewa Demianiuk

Programming, Mark Rodrieg

Strings, Intercontemporain Quartet

Turntables, J-P Arnault

Voice, Najat Aida

Voice, Makiko Hirata

Voice, Gianna Valentina

Graphic Design, Suzan Safi

Photography, Alexander Varlamov

Von Debussy zu den modernen Heiligen Kriegen: 100 Jahre moderne Musik



Während der Wende zum 20. Jahrhundert bildete sich in den europäischen Hauptstädten eine wachsende Gruppe intellektueller junger Männer, die den Weg in die abgeschotteten Versammlungen mystischer Zirkel fanden: Theosophisten, Kabbalisten, Rosenkreuzer, Neopaganisten, die allesamt den Bruch mit der bestehenden Gesellschaft suchten. Gleichzeitig schmiedeten auf politischer Ebene Anarchisten, Ultrationalisten und Kommunisten Pläne zum Sturz der liberal gesinnten europäischen Monarchien. Wien, seit Langem ein Zentrum politischer Macht, kultureller

Erneuerung und intellektueller Bewegungen, war voller sozialer Spannungen und Widersprüche. Während dieser Phase beherrschte die Stadt das ungleiche Trio aus Adolf Hitler (Begründer des Nationalsozialismus), Theodor Herzl (Begründer des Zionismus) und dem im Exil lebenden Leo Trotzki. (Der russische marxistische Revolutionär sollte während seines Aufenthalts in Wien die ersten Ausgaben der Tageszeitung Prawda veröffentlichen.) Die Welt bot keinen Halt mehr, und die Sorge, dass die nächste revolutionäre Idee oder der nächste Mordanschlag Europa - wenn nicht die Welt - ins Chaos stürzen könnte, nahm zu.

Überdies entwickelte sich Wien zum Schauplatz einer philosophischen Königsdebatte zwischen den Modernisten der Avantgarde und dem begüterten Bürgertum, das Kunst und klassische Musik verehrte, insbesondere die „alten“ klassischen Werke von Mozart bis Brahms. Die Modernisten empörten sich über die Kluft zwischen einer angeblich tolerant-liberalen Gesellschaft, die in Ästhetizismus und Überfluss schwelgte, und

dem von ihr in die systematische Armut verwiesenen Großteil der Bevölkerung. Neben den philosophischen Differenzen hatten viele Komponisten einen fundamentalen Grund, die Ästhetik des Bürgertums abzulehnen: Dessen Vergangenheitskult erstickte ihre Möglichkeiten zur Schaffung neuer Werke. Arnold Schönberg [1874-1951], der ein Pionier der atonalen Musik (um 1908) und der Begründer der Zweiten Wiener Schule werden sollte, kam zu einem logischen Schluss: Da das Bürgertum wenig Interesse an neuer klassischer Musik zeigte und dem größer werdenden Massenpublikum lediglich am Variété oder anderer allzu simpler Musik gelegen war, sollte der ernsthafte Künstler seinem Metier in erhabener Isolation nachgehen. Sein Diktum in dieser Sache lautete: „Denn wenn es Kunst ist, ist es nicht für alle.“ Der revolutionäre französische Komponist Claude Debussy [1862-1918] nahm Schönbergs Haltung auf, als er an seinen Berufskollegen Ernest Chausson schrieb: „Musik sollte eine Geheimwissenschaft sein, bewahrt in Texten, die so diffizil und mühsam zu entziffern sind, dass sie die Masse abschreckt, die sie so beiläufig nimmt wie ein Taschentuch!“

Man kann mit Recht davon sprechen, dass die moderne klassische Musik mit Debussys Werken ihren Anfang genommen hat. Die Komposition *Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns* (1894), mit der er den

Durchbruch schaffte, verließ – wie seine auf diesem Album präsentierte *Syrinx* (1913) – auf subtile Weise das diatonische Tonsystem und damit dasjenige, das seit dem 17. Jahrhundert die Grundlage der westlichen klassischen Musik gebildet hatte.

Das diatonische Tonsystem beruht auf Fortschreitungen und Modulationen in den und durch die Dur- und Molltonarten (mit abgestuften Tonlagen und Akkordbeziehungen basierend auf einem „Zentrum“ der Tonart), die wiederum auf der natürlichen Obertonreihe fußen. Wenn wir etwa eine Saite mit 440 Hertz schwingen hören, empfangen wir vor allem diese Frequenz; doch die Ganzheit des Klangs, den wir wahrnehmen, setzt sich aus niedrigeren Amplitudenknoten zusammen, die innerhalb der Länge dieser Saite schwingen – die halbe Länge bringt mit 880 Hertz die nächste Oktave hervor, und die weiteren Untergliederungen ergeben die fünfte, dritte, vierte usw. Festzustellen, dass Debussy das tonale System aufgegeben hat, bedeutet jedoch nicht, dass seine Werke atonal (Musik ohne tonales Zentrum oder geregelte Harmonik) sind. Vielmehr schaffen Debussys kühne Harmoniefolgen Ungewissheiten hinsichtlich der Tonart, indem sie mehrdeutig durch neue Harmonien driften, die neben anderen Innovationen die Ganzton- und die pentatonische Tonleiter einschließen. Das *Vorspiel etwa* eröffnet mit einer gemächlichen und weitgehend chromatisch ab- und dann

aufsteigenden Flötenmelodie [der Faun], während die Harmonie sich über einen üppigen B-Dominantseptakkord entfaltet und ausbreitet, von dem aus sie sich gemäß der klassischen Harmonielehre in Es auflösen sollte. Debussy braucht nichts „aufzulösen“ und wiederholt stattdessen lediglich die Flötenmelodie, während das Orchester sie mit einer neuen Textur umgibt. Dieser Ablauf setzt sich fort und wird schließlich zu einem schwelgerischen Liebeslied in des-Moll. Setzt Debussy einmal auf einer erkennbaren Tonart auf, sieht er weder die Notwendigkeit, den ihr entsprechenden traditionellen Harmonieregeln [5 geht nach 1 usw.] zu folgen, noch die, in andere Tonarten zu modulieren [beides sind Kennzeichen der westlichen klassischen Musiktradition].

Gleichermaßen ist die sowohl für das *Vorspiel* als auch für *Syrinx* verwendete formale Struktur insofern innovativ, als Debussy die Wiederholung eines diffusen, selbstbezüglichen Motivs vor jeden thematischen Prozess stellt. Obwohl das von der Flöte gespielte Thema – mit zahlreichen Ausschmückungen und Zerlegungen – in beiden Werken immer wiederkehrt, gibt es keine langfristig fortschreitende Entwicklung.

Hinsichtlich der Klangfarbe macht Debussy sie durch die Wahl der Instrumente zu einem grundlegenden Teil seiner Kompositionen,

statt sie ihrer hergebrachten Funktion eines reinen Schmuckwerks zu überlassen. Im Vorspiel wird das Thema des Fauns fast ausschließlich von der Flöte präsentiert, von zwei kurzen Momenten abgesehen, in denen es sich vollständig ändert und die damit verbundenen Wechsel der Klangfarbe als strukturelle Wegweiser dienen. Wenn die Klarinette das Thema übernimmt, signalisiert das die breiteste Entfaltung in der Entwicklung der Melodie. Dann greift die Oboe das Thema auf und verlängert den Satz, während die Ruhe des Auftakts wiederkehrt.

Zu oft wird Debussys Werk vereinfachend als „impressionistisch“ bezeichnet – Musik, die sich damit beschäftigt, bestimmte Bilder oder Orte darzustellen oder nahezulegen. Obwohl er seinen Werken häufig anschauliche Titel gab, war Debussy eher von den französischen Symbolisten der Jahrhundertwende als von impressionistischen Malern beeinflusst. Die Symbolisten distanzierten sich vom Realismus und nutzten Symbole, um Wahrheiten, Ideen und Emotionen wiederzugeben oder aufzurufen. Debussy wies den Gedanken, dass seine Musik „impressionistisch“ sei, zurück und schrieb, er strebe nach einer musikalischen Sprache, die „keine Reproduktion der Natur, sondern vielmehr der geheimnisvolle Nexus zwischen Natur und Vorstellung“ sei.



Ungeachtet dessen, ob die Bezeichnung „impressionistisch“ für Debussys Musik zutreffend ist oder nicht, ist es wichtiger zu verstehen, dass sein Anliegen nicht in der Fortführung der vorherrschenden österreichisch-deutschen Tradition der logischen Harmonie- und Strukturgebung bestand, die der Musik von Beethoven bis Wagner und Richard Strauss eine narrative Form verliehen hatte. Vielmehr war Debussy, wie er schrieb, daran interessiert, Musik zu schaffen, die, wenn sie es wolle, die imaginären Orte wachrufen könne, die fraglose und schimärische Welt, die im Verborgenen an der geheimnisvollen Dichtung der Nacht

wirke. So formulierte Debussy die Natur der Träume; ein Gedanke, der sich im Vorspiel manifestiert, wenn er das Werk als „aufeinanderfolgende Umgebungen beschreibt, in denen sich die Sehnsüchte und Träume des Fauns entfalten“. Da ihm nicht an der Abbildung natürlicher Erscheinungen oder an Narrationen gelegen war (die sich typischerweise auf den Ausdruck und die Stimulation emotionaler Reaktionen richten), konnte er auf die etablierten Techniken für Harmoniebildung, Struktur und Rhythmus verzichten. Sein Einsatz harmonischer Zweideutigkeit und das Fehlen klarer formaler Strukturen, verbunden mit

wechselnden Tempi und unregelmäßigen Rhythmen, bringen Werke von pulsierender Sinnlichkeit hervor, die man irrtümlicherweise für improvisiert halten mag.

Im hier präsentierten *Feux d'artifice* (Feuerwerk – 1912) entsteht das traumgleiche Bild anhaltender, kleiner, sprühender Explosionen durch den Gebrauch rasch dahinfließender Cluster, Glissandi, Arpeggien und Tremoli. Vor diesem Hintergrund finden sich sorgfältig angeordnete, üppig erblühende Explosionen in Form von sechs Variationen desselben Themas. Den Höhepunkt bildet die Bombenexplosion, ein schneller Basston auf der tiefsten Note der Klaviatur. Im Nachhall der klimaktischen Bombe vernehmen wir unerwartet zwei ferne und „schräge“ Zitate der französischen Nationalhymne. In seiner Analyse des Stücks beschreibt der Musikwissenschaftler David Lewin den überwältigenden Effekt: „Im Feuerwerk haben wir eben einer funkelnden Darbietung von Form, Klangfarbe, Transformation und planvoller Motivik beigewohnt. Wir stellen uns vielleicht vor, irgendwo auf dem Trocadéro oder am Eiffelturm zu stehen [während des Feuerwerks zum jährlich begangenen Tag der Bastille]. Plötzlich werden wir – durch eine von irgendwoher kommende, ferne, neben der Tonart liegende Musik - daran erinnert, dass die Darbietung irgendwelche ‚alten‘ und ‚entlegenen‘ Ideen einer Republik feiern soll ...“

Debussys auf diesem Album präsentierte *Sonate für Violoncello und Klavier* (1915) stammt aus seiner letzten Schaffensphase, in der er nach der Erneuerung der französischen abstrakten Musik strebte. Er verzichtete deshalb auf die in seinen vorhergegangenen Werken üblichen visuellen und literarischen Bezüge. Die Sonate bewegt sich in unvorhersehbare Richtungen, da sie verschiedene Motive aufnimmt, bis zu einem gewissen Punkt fortentwickelt und dann fallen lässt. Die entfesselten Harmoniefolgen, mehrdeutigen thematischen Referenzen und unsteten Rhythmen, wie sie sich im Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns angekündigt haben, stehen hier nun in voller Blüte.

Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die etablierte westliche klassische Musik die Weiterentwicklung der Harmonie- und Strukturbildung erlebt. Dieser Prozess, vorangetrieben unter anderem durch Liszt, Wagner, Strauss, Mahler, hatte das traditionelle diatonische Harmoniesystem an die äußersten Grenzen dessen gebracht, was viele für das innerhalb des Systems theoretisch Machbare hielten. Im Zuge dieser Entwicklungen setzten Komponisten grundsätzlich verstärkt auf melodische und harmonische Chromatik (sie nutzten alle zwölf innerhalb einer Oktave verfügbaren Töne und nicht nur die sieben der diatonischen Tonleiter), aber immer noch im Einklang mit den traditionellen Funktionen hierarchischer



Fortschreitung, aufbauender und auflösender Spannung. Sahen einige Komponisten in diesen Neuerungen den Aufbruch zu weiteren Entwicklungen, befürchteten andere eine wachsende Krise der tonalen Komposition. Debussy fasste diese spätere Haltung zusammen, indem er das Werk Wagners als „schönen Sonnenuntergang, den man irrträumlich für eine Morgenröte gehalten hat“ beschrieb. Was Schönberg anging, fühlte er zum einen eine starke Verpflichtung, die Theorieentwicklung seiner von ihm verehrten österreichisch-deutschen Vorgänger voranzubringen, erkannte aber auch, dass die um ihn herum stattfindenden harmon-

ischen Innovationen das diatonische Tonssystem bis zum Zusammenbruch schwächten. Schönbergs Vorwärtsdrang, gepaart mit seinem unerschütterlichen Glauben an die Notwendigkeit struktureller Geschlossenheit, führte dazu, dass er sich vom grundlegenden System (der diatonischen Harmonik) der Musik abwandte, die er am meisten bewunderte. Das Ergebnis war sein alles erschütternder Vorstoß in die Atonalität.

Die Schlüsselfiguren der österreichisch-deutschen Tradition, Mahler, Reger, Schönberg und Strauss, begriffen, dass Debussys Werk die harmonische Barriere

tatsächlich durchbrochen hatte. Ihre unterschiedlichen Reaktionen auf die Vielfalt der zur Jahrhundertwende stattfindenden Neuerungen waren faktisch Versuche, die Entwicklung der westlichen klassischen Musiktradition fortzusetzen, dabei aber auf die Sicherheiten der hergebrachten Harmonielehre zu verzichten. Die Bandbreite ihrer Antworten ist in der modernen klassischen Musik heimisch geworden.

Anders als die vorausgegangenen Phasen, die jeweils von einer vorherrschenden Theorie geprägt waren, ist die – sich bis heute weiterentwickelnde – moderne "Epoche" sowohl durch die rasche Aufeinanderfolge als auch durch das Nebeneinander verschiedener Kompositionstheorien gekennzeichnet. Atonale Musik, Neoklassizismus, Zwölfton-Serialismus, elektronische Musik, integrierter Serialismus, aleatorische Musik, Exotismus, Minimalismus und Techniken der Popmusik sind sämtlich Teil der modernen klassischen Musik.

Diese theoretische Vielfalt ist sowohl bei Komponisten derselben Periode als auch in den individuellen Werken bestimmter Künstler zu beobachten. Es überrascht daher nicht, dass der tschechische Komponist Bohuslav Martinu, ein von den Franzosen geprägter Neoklassizist, sein hier präsentiertes anmutiges *Trio für Flöte, Cello und Klavier* im selben Jahr schrieb wie der von Strawinsky bee-

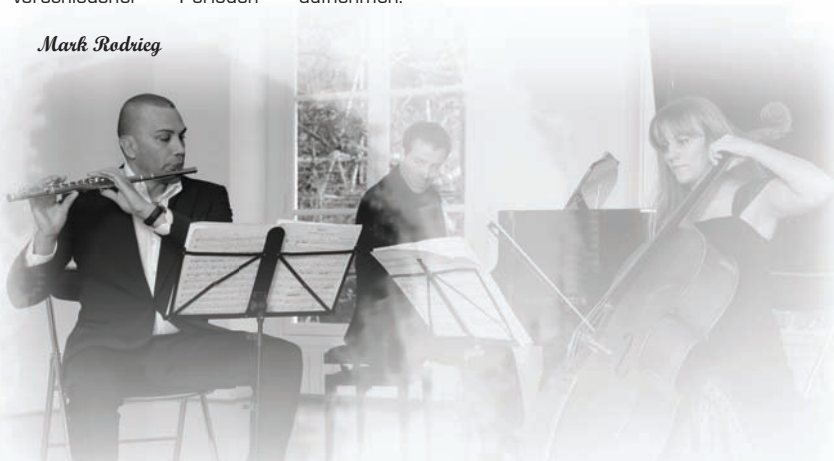
influsste Neoklassizist Schostakowitsch sein todesschweres *Klaviertrio Nr. 2* (1944). Auffälliger ist, dass beide neoklassizistische Trios nur ein Jahr nach der *Kantate Nr. 2* (1943) Anton Weberns geschrieben wurden, der der talentierteste Zwölfton-Serialist der Zweiten Wiener Schule war. Ebenso sollte Martinu 1948 sein neoklassisches Schaffen an der Fakultät der Universität von Princeton an der Seite von Milton Babbitt fortsetzen, dessen bahnbrechende Werke des integrierten Serialismus und der elektronischen Musik eine große Bandbreite von Musikern beeinflussen würde.

Auch weniger bekannte Komponisten haben zur Vielfalt der modernen klassischen Musik beigetragen. Die auf diesem Album präsentierte *Evocation for Solo Flute* (*Beschwörung für Soloflöte* - 1959) des Violinisten und Komponisten Harold Laudenslager ist sowohl von Debussys harmonischer Freiheit als auch von Babbitts rhythmischer Präzision beeinflusst. Ich selbst habe die während meines Studiums bei Milton Babbitt an der Universität von Princeton erhaltenen Anregungen in eine andere Richtung weiterentwickelt. In meinem hier präsentierten Triptychon *Holy War X* (*Heiliger Krieg X* - 2011) nehme ich thematische Anleihen bei Debussys *Syrinx* und nutze Sampling-Techniken der Popmusik. Die damit kombinierten harmonischen und rhythmischen Strukturen werden zunehmend abstrakter, während das Tripty-

chon vom ersten zum dritten Werk fortschreitet, in dem ich zum Teil aleatorische oder Zufallselemente mit Plattentellertechnik-Passagen aus Aufnahmen derselben Musik, die hier präsentiert wird, zusammenführe.

Dieses Album lädt den Zuhörer ein, den Aufbruch der modernen klassischen Musik und ihr weiteres Vermächtnis (mit einem besonderen Fokus auf Debussy) zu entdecken, und richtet den Blick zugleich auf neuere Werke, die der reichen klassischen Musiktradition ihre Ehre erweisen, indem sie kompositorische Elemente verschiedener Perioden aufnehmen.

Mark Rodrieg





Holy War X

Jihad | Bacio | Synchron 21

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich in Europa und in den USA im Bereich der klassischen Musik ein klarer Kanon herausgebildet. Obwohl sich die wohlhabenden Schichten offenbar für klassische Musik begeisterten, waren sie doch vor allem vernarrt in „alte“ Klassik – Musik von Mozart bis Brahms, mit Ausnahme einer Handvoll zeitgenössischer Komponisten, zu denen die damals letzten Titanen der österreichisch-deutschen Tradition, Gustav Mahler und Richard Strauss, gehörten.

Als Strauss' Oper *Salome* im Dezember 1905 in Dresden ihre Uraufführung erlebte, waren sowohl Strauss als auch Mahler dem breiten Publikum bekannt und wurden gefeiert wie die Rockstars des späten 20. Jahrhunderts. Genauso angesehen waren sie zu dieser Zeit in den USA, wo jede bedeutende Stadt ein Orchester besaß und die europäischen Meister gleich mas-

senweise eintrafen. 1907 erhielt Mahler ein Engagement an der Metropolitan Opera in New York für, so die Gesellschaft, „die höchste Gage, die einem Musiker jemals gezahlt worden ist“ - sie entspräche heute einer Summe von über 230.000 Euro für eine dreimonatige Beschäftigung.

Dennoch ließ sich nicht leugnen, dass die Spielpläne sämtlicher bedeutender Konzerthäuser mehr und mehr zu Pendants musealer Altertums-sammlungen wurden. Der Blick auf die geschichtliche Entwicklung in der Konzertplanung des Leipziger Gewandhausorchesters veranschaulicht das. Anfang des 19. Jahrhunderts stammten 84 Prozent der im Gewandhaus aufgeführten Werke von lebenden Komponisten, 1855 war dieser Anteil auf 38 Prozent gefallen, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrug er weniger als 24 Prozent. Diese Kanonisierung hat sich

an den klassischen Aufführungsstätten bis heute weitgehend erhalten; nur allmählich werden im Lauf der Zeit neue Komponisten in die Repertoires aufgenommen.

Der besorgniserregendste Aspekt der Kanonisierung besteht darin, dass ein großer Teil der breiten Öffentlichkeit klassische Musik für so etwas wie Latein hält, eine tote Kunstform, die von Trekkie-artigen Ästheten erlernt, praktiziert und gepflegt wird. Doch moderne/zeitgenössische klassische Musik ist – ganz anders als es die Vorstellung vom oben erwähnten Museum oder einer toten Sprache nahelegt – in vielerlei Hinsicht lebendiger als in jeder vorhergegangenen Periode, insbesondere mit Blick auf die eingesetzten Stile und Kompositionstechniken.

Teile meines Triptychons *Holy War X* (*Heiliger Krieg X* – 2011) wurden in Anerkennung der Tatsache konzipiert, dass es dem breiteren Publikum oft schwerfällt, neue klassische Werke zu verstehen und zu würdigen. Wie generell in diesen Programmanmerkungen verwende ich den Begriff „klassische Musik“ hier in seinem weitesten Sinn (also für Kunstmusik mit, unabhängig von ihrer Epoche, höchst entwickelter harmonischer Sprache und komplexen Formen im Gegensatz zur Unterhaltungsmusik, die einfachen Harmonien und Strukturen verhaftet ist). Um dem Aspekt der „verständlichkeit“ Rechnung zu tragen, entschied ich

in den beiden ersten Werken des Triptychons – *Jihad* (Dschihad) und *Bacio* (*Kuss*) –, die Grenzen zwischen klassischer und Unterhaltungsmusik aufzuweichen, indem ich verschiedene aus der Unterhaltungsmusik stammende oder mit ihr verbundene Elemente einsetzte. Im dritten Werk (*Syrinx 21*) dagegen verlasse ich diese Mischform, indem ich unter anderem auf das wichtigste Element des „Sicherheitsnetzes“ der meisten Populärmusik (das wiederkehrende Schlagwerk) verzichte und etwas schaffe, das als reine Kunstmusik angelegt ist.

Jihad wurde anlässlich des zehnten Jahrestags im Gedenken an die Terroranschläge von 9/11 auf das World Trade Center und das Pentagon geschrieben. Das Werk war gedacht sowohl als Stellungnahme zu den Ursprüngen kultureller und ideologischer Konflikte (insbesondere zwischen der islamischen und der jüdisch-christlichen Welt, von vielen als moderner Heiliger Krieg bezeichnet) als auch zu den Wurzeln des Golfkriegs, den die Präsidenten George H.W. Bush und George W. Bush im Irak und in Kuwait führten. Die unterliegende Musik basiert auf einem arabischen Liebeslied, dem ich eine bei Debussys *Syrinx* entlehene Eröffnungspassage und westliches Schlagwerk hinzufüge. Über die musikalischen Elemente wird schließlich eine gänzlich anders geartete Ebene gelegt – Reden von Präsident George H.W. Bush

aus dem Jahr vor dem ersten Golfkrieg. Das Nebeneinander der Reden des Präsidenten vor dem Hintergrund des arabischen Liebeslieds dient sowohl als struktureller Wegweiser als auch der symbolischen Darstellung des oben erwähnten Konflikts zwischen der islamischen und der christlichen Welt. Von Interesse mag der Hinweis sein, dass ich mich für die ausgewählten Zitate entschied, nachdem ich mir einen Überblick über alle Reden von Präsident Bush aus dem Vorjahr des ersten Golfkriegs verschafft und festgestellt hatte, dass sich die Drohung mit dem Krieg sowie die Begründung und die Entscheidung für ihn aus lediglich fünf Passagen erschließen ließen.

Auch *Bacio* ist als eine Art Stellungnahme zu Fehlkommunikation und kulturellen Missverständnissen geschrieben worden. In leicht abstrakterer Form präsentiert *Bacio*, ganz wie Jihad, Musik, die einer Perspektive der Liebe und Sehnsucht entstammt, während andere musikalische und außermusikalische Elemente (stark gesampelte Reden von Akteuren verschiedener Kulturen und Politikern) auf Konflikte und Gewalt hinweisen.

Syrinx 21, geschaffen für zwei Flöten, Streichquartett, weibliche Gesangsstimme und Plattenteller, setzt das Thema der versagenden Kommunikation und kulturellen Missverständnisse aus *Jihad* und *Bacio* fort und rührt zugleich an den Zusammenhang zwischen

Gewalt und Begehren. Ich verwende ausführliche Zitate aus früheren Werken einschließlich meines Duo-Arrangements von Debussys *Syrinx*, während eine betörende japanische Frauengesangsstimme als Sprechstimme (die Vokalisationstechnik zwischen Sprechen und Gesang) im Werk auftaucht und verschwindet. Die Struktur wird gebildet durch (1.) gelegentliche Präsentation identifizierbarer musikalischer Elemente und (2.) kontrollierte Variationen der Dichte, die wiederum dadurch entstehen, dass jedes Soloelement oder jede Klanggruppe als eigenständiges musikalisches Gebilde verwendet wird, das sich frei mit anderen Formationen überlagern oder unterlegen lässt. Dort, wo ich diese Technik am ausgiebigsten einsetze, verwende ich an bestimmten ein- und ausleitenden Punkten die Plattenteller – die mit früheren Aufzeichnungen derselben Musik, die das Streichquartett bei der letzten Aufnahmesession gespielt hat, geladen sind. Das Ergebnis sind zwei Streichquartett-Formationen, die auf unterschiedliche Weise in ein Liebesduett oder in ihre eigene Königsdebatte eingebunden sind.

Mark Rodrieg - Michael Windgassen

Zusätzliches Personal und Credits

Perkussion, Ewa Demianiuk

Programmierung, Mark Rodrieg

Streicher, Intercontemporain Quartet

Plattenspieler, J-P Arnault

Gesangsstimme, Najat Aida

Gesangsstimme, Makiko Hirata

Gesangsstimme, Gianna Valentina

Grafikdesign, Suzan Safi

Fotografie, Alexander Varlamov
