



BERIO • XENAKIS • TURNAGE
DEDICATED TO
CHRISTIAN LINDBERG

OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA • PETER RUNDEL



SUPER AUDIO CD

BERIO, LUCIANO (1925-2003)

- 1 SOLO for trombone and orchestra (1999, rev. 2000) (Universal Edition AG) 20'20

First performance: Christian Lindberg with the Tonhalle-Orchester Zürich
conducted by David Zinman · 7th December 1999 at the Tonhalle, Zürich

XENAKIS, IANNIS (1922-2001)

- 2 TROORKH for trombone and orchestra (1991) (Editions Salabert) 15'58

First performance: Christian Lindberg with the Swedish Radio Symphony Orchestra
conducted by Esa-Pekka Salonen · 26th March 1993 at Berwaldhallen, Stockholm

TURNAGE, MARK-ANTHONY (b. 1960)

- YET ANOTHER SET TO (2004, rev. 2005) (Schott Music International) 20'30

First performance (revised version): Christian Lindberg with the Orquestra Nacional do Porto
conducted by Peter Rundel · 25th June 2005 at the Casa da Música, Porto

- 3 I. Cut Up 6'34
4 II. A Soothing Interlude 4'37
5 III. Another Set To 9'01

TT: 58'04

CHRISTIAN LINDBERG *trombone*

THE OSLO PHILHARMONIC TERJE TØNNESEN *leader*

PETER RUNDEL *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Trombone: Conn 88CL with Christian Lindberg CL2000 rotor system
Christian Lindberg Mouthpiece 4CL

The three concertos presented on this CD are the tip of an iceberg. Between my first attempts to convince Iannis Xenakis to write a concerto in 1985 and the wonderful collaboration with Mark-Anthony Turnage twenty years later, 80 concertos were dedicated to me. Each of these works has its own story to tell, and it is with great pleasure that I share with you some facts about the three included on this CD:

On a rainy November day in 1985 I took the train to Paris for an appointment with Xenakis. I had just graduated and, having decided to make a living as a professional trombone soloist, I was in desperate need of new repertoire. The train was seven hours delayed, I missed my appointment, and when I called Xenakis he had no time to see me. Having spent almost my entire student loan on the train ticket, this was bad news, so there, in a Paris telephone box, I begged. Finally he gave in and I was given a new appointment, some hours later. While waiting in a cold Paris, I entered a bar and found myself robbed of the last cash in my wallet...

Finally I entered Xenakis' studio, ready to play for him. Interrupted by the phone after two minutes, Xenakis said that he had to leave and only had five more minutes to spare, so I immediately asked him if he would consider writing a trombone concerto. His very clear answer was that he was not interested, and that he was busy for the next five years at least. On my way home I wondered why I had bothered to make this humiliating trip, but two years later, to my great surprise, I received the music for a short solo piece for trombone, *Keren*. The piece had an almost unplayable passage: F, G flat, F in *fortissimo*, but after having worked very hard on it, I recorded the piece, and sent it to him. Two weeks later I received the following note: 'Thank you for the recording of *Keren*. I could have a concerto ready for you in June 1991. Iannis Xenakis.'

In June 1991 I once again entered the studio of Xenakis. He shook my hand and gave me the new score with the following words: 'My aim was to write a piece without superficial effects, and with substance enough to live for more than 50 years. If you like it, I will be happy; if you don't like it you can throw it in the bin, and I will be equally happy.'

It was an amazing piece of music, *but practically unplayable*, with no less than 56 high Fs and three G flats in it! There were two alternatives: either throw it in the bin, or create a special lip-strengthening programme that would make me strong enough to

manage the 56 high Fs. After two years of hard work I was ready to play the piece, which at the première received a standing ovation. Afterwards Iannis gave me 28 red roses, half a rose for each high F...

Luciano Berio became a very dear friend, and I will never forget the long conversation we had just two weeks before he died, and that last lecture he gave me on how important it is to keep one's artistic integrity no matter what other people say and do. I learned a lot about both music and art in general from Luciano, especially while working on this particular piece with him. It was during the 1999 Salzburg Festival, where I played the role of Abulafia (specially written for me) in his opera *Cronaca del Luogo*, that we collaborated on the piece *SOLO*. He gave me some passages in which he asked me to improvise things that I would like to have included in the concerto. It turned out to be a wonderful idea, and after one improvisation he came back to me saying: 'Great! it will be a big band piece. I mean: not really... but there will be the ghost of Stan Kenton'. On 21st July he showed me a sketch of the first four minutes of a piece to be called *Traces*, and I played it for him. It felt OK, but not ideal, but I did not dare to say anything. Suddenly he exclaimed: 'No, no! Really, Christian! Tell me what you really think!' I said I liked it, but that it was not ideal for my instrument. 'OK', he said, 'I will erase it and start from scratch!' No less than four times he started the piece from scratch, and finally we were in tune, with a magical beginning and the new name *SOLO*. The collaboration continued closely over six months: I recorded things for him, made diagrams to show how to make special trills, multiphonics, tongue sounds etc., and at end of November, just two weeks before the world première, the piece was finished. But even after this, Berio and I continued our discussions. I felt I needed an extra cadenza, and Berio added the wild and magical passage near the end, using outbursts of lip multiphonics etc., which for me became the high point of the whole piece. As early as a few weeks after the première I had over 60 performances lined up, with orchestras such as Chicago Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra and BBC Symphony Orchestra in London.

While it took me five years to convince Xenakis, and almost as many with Berio, by 2001 my stock had improved so drastically that the genesis of the last piece on this

CD was an initiative from the BBC Symphony Orchestra, and not my own! They told me that Turnage had specifically asked to dedicate a piece to me for the orchestra's 70th anniversary concert!

I was familiar with Mark's fantastic compositions, and was thrilled to première the exciting piece *Another Set To* in 2002. This was later expanded into *Yet Another Set To*, premièred in March 2005 with London Philharmonic Orchestra. After that performance Mark made the revised version heard here. The piece is without doubt one of the most electrifying works I have played, as so wonderfully described in the *Financial Times* after the London première: 'Lindberg is a performer who can fire up music with half the combustible material of this highly charged Turnage piece. The package should have been labelled "highly inflammable – handle with care"'!

Christian Lindberg

Luciano Berio: SOLO

SOLO for trombone and orchestra was composed in 1999 in response to a commission from the International Trombone Association (ITA), Australian Broadcasting Corporation (ABC) and North German Radio (NDR).

The genre of the solo concerto no longer requires any justification. Once declared moribund because it gives rise to hierarchies on several levels (a feature seen as undesirable since the 1950s), this genre has experienced an unprecedented upsurge in the last thirty years. These revolutions naturally left their mark in the work of Luciano Berio. Nevertheless, in the 1970s the composer emphasized 'that these days it is pointless to write a traditional concerto'. Berio's relationship to the concerto tradition was in fact not without its ambiguities; indeed, in his *concertante* works, it is the music itself that reflects upon the act of performing concertos. As suggested by the very title of his piano concerto, *Point on the curve to find...* (1974), the piece resembles independent curves that only meet at certain points. *Chemins IV* for solo oboe and strings (1975) is in a sense a 'solo' for a soloistic instrument and orchestra: it is not a 'solo' that is contrasted with an orchestral part, but rather a 'solo' conceived on a broader dimension, in which both the soloist and the orchestra collaborate. This submits the traditional con-

certain form to a surprising new interpretation: the very hierarchies that so emphatically provoked criticism from the advocates of New Music seem here to be suspended. And, in *SOLO* for trombone and orchestra, the relationship between soloist and orchestra is highlighted in yet another way: as two virtually separate lines, separate ‘solos’, which do not even come together when one is derived from the other’s musical material.

In another field, closely related to the solo concerto, Berio also exploited tradition by reinterpreting it: he wrote for the foremost soloists of our time, thus developing the tradition of virtuosity, while simultaneously regarding it from a critical viewpoint. Unlike a virtuoso, he [the soloist of today] can master the broader historical perspective, using his instrument as a purveyor not just of entertainment but also of insight (of intellectual analysis). He is thus capable of collaborating in the music, of contributing to it, instead of “serving” it with false humility.’ Thus most of Berio’s works were written specifically for, and in collaboration with particular musicians – for instance the oboist Heinz Holliger, for whom the above mentioned words are tailor-made. Or for the trombonist Christian Lindberg, for whom Berio had already written a display role in his opera *Cronaca del Luogo*. About the work recorded here Berio wrote: ‘*SOLO* for trombone and orchestra, written for Christian Lindberg, is not a concerto in the true sense of the word, even if the solo part is of great, perhaps even exaggerated difficulty. The orchestral part is to some extent generated by the trombone part, but the paths that they take and the essence of their discourses are substantially different. At times the trombone and orchestra share the same central pitch, but they don’t really “speak” to each other. And so *SOLO* is less of a concerto than a meeting of two individuals.’

Adapted from notes by Patrick Müller

Xenakis: Troorkh

Troorkh for trombone and orchestra (1991) was commissioned by the Swedish Radio and Rikskonserter (Concerts Sweden). It was to prove the last work for solo instrument and large orchestra that Iannis Xenakis (1922-2001) wrote.

Two invariably prominent ingredients of Xenakis’ orchestral creativity were the striving for continuous change, and the treatment of the orchestra as one instrument

rather than a combination of many instruments. This was obvious already in his first works, and he continued his endeavours in the orchestral works of the nineties. By this time, however, he was no longer using the *glissandi* and *pizzicato* ‘clouds’ which were his early trademarks. In the late orchestral works there are few if any *glissandi* sections such as we know them from works like *Metastasis* (1953-54) or *Pithoprakta* (1955-56).

Instead he maximizes the density of thick wind and string blocks (there are no percussion parts in *Troorkh*). This makes the orchestral writing dense and opaque, with specific pitches entirely obscured. The orchestra becomes a single body of sound; if one perceives melodies this is owing to the ear’s tendency to register high frequencies. In contrast to music which uses different forms of culminations, Xenakis stated intention in regards to *Troorkh* was that ‘the climax is at the beginning and it never stops’.

The music is not a result of polyphonic structures or correlations. It is visionary music which gives the orchestra a partly new and entirely relevant role, music which opens up the orchestra to today’s sensibilities. One could perceive it as reminiscing about modern life; the orchestra representing the clusters of activities and information of today’s world, the trombone giving voice to the individual expressing himself. Concerning this concerto and the violin concerto *Dox-Orkh* (also written in 1991), Xenakis offered a rather more particular analogy: ‘Perhaps it’s like life, sometimes one is silent and sometimes one is upset’.

In a conversation with the author, Xenakis said about the interpreter on this CD, Christian Lindberg, that ‘he is, I think, the best trombone-player at this time’. The solo part of *Troorkh* is in fact extremely demanding, forcing trombone technique beyond previously realized limits. Here *glissandi* are put to use, partly because they are close to the idiom of the instrument, and partly because this, for the composer, was one relevant means of achieving continuous change in a solo part. The role of the orchestra is mainly to create acoustic spaces. The trombone fills these with virtuoso cadenzas, or with pregnant signals hinting at ancient lur instruments.

The title alludes to the combination of trombone and orchestra. The spelling comes from the hard *k* sound of classical Greek. The Greek *kh* became the Latin *ch*, but was

still pronounced the same. Later the *c* became a soft consonant in the Latin languages, hence the composer's preference for the spelling used here.

© Anders Jallén 2006

Note: All quotes come from an interview with the composer, shortly before the first performance of *Troorkh*, in January 1993.

Turnage: Yet Another Set To

Yet Another Set To was commissioned by the Casa de Música in Porto, Portugal. The first performance took place at the Royal Festival Hall in London with Christian Lindberg, trombone and the London Philharmonic Orchestra conducted by Marin Alsop on 19th March 2005.

Mark-Anthony Turnage's trombone concerto, like several of his other large-scale works, consists of a sequence of movements assembled over a period of several years. Its starting point was *Set To*, a single-movement piece for ten brass instruments written in 1993. (The title is an idiomatic English phrase for a violent argument, though as a verb it can also indicate starting vigorously on something.) Seven years later, feeling that *Set To* had been 'bursting out at the seams' in its original medium, Turnage adapted it for trombone and orchestra, under the title *Another Set To*. This may still be played as a separate piece, but it now also forms the finale of the present work, which has the self-explanatory overall title *Yet Another Set To*. The first movement is an adaptation of the seventh movement of *Blood on the Floor*, a suite for four jazz soloists and large ensemble from 1994-95. The central slow movement was newly composed to complete the work.

The solo part of the work, conceived throughout its gestation for Christian Lindberg, makes considerable technical and expressive demands. It requires both virtuoso precision at high speed and the freedom of jazz delivery, and a range of sounds from extrovert projection, riding over the large orchestra, to intimate lyricism. Special effects called for include *glissandos* (slides), flutter-tonguing, and in the slow movement (optionally) singing while playing.

The original version of the first movement, *Cut Up*, was written for a large ensemble, including jazz instruments, with a solo group of alto saxophone, trombone

and drums. Turnage has arranged the ensemble part for large orchestra, and conflated the saxophone and trombone parts into a single solo line – a relatively straightforward task, since in the original they played mostly in unison or octaves. He also added a new introduction, in which the soloist joins the orchestra's principal trombonist in anticipating the movement's two main ideas: one an explosive riff later characterised as 'clear cut and incisive', the other a muted 'laughing' figure described as 'brutal and mocking'. As its title suggests, the main part of the movement juxtaposes short sections of different characters in the manner of film editing. Sections for the orchestra alone are interposed between sections including the soloist; and very fast sections including the two main ideas alternate freely with other sections at a slightly slower speed, with markings such as 'Fluent', 'More flowing' and 'Loose and jazzy'.

Among these contrasting sections is an episode in which the soloist plays a sustained melody in changing metres, like a kind of lop-sided waltz. This melody provides the basis for the slow movement for trombone and strings: *A Soothing Interlude* for players and listeners alike. The trombone plays the tune against a background of vibrato-less, 'ice-cold' strings, then later repeats it in an upside-down and rhythmically altered version with a warmer accompaniment. These statements alternate with episodes in which cool string chord-sequences are answered by short solo 'breaks' for the trombone. And the final section superimposes these breaks on the original melody, proliferating freely in the strings.

Like the first movement, the finale, *Another Set To*, alternates between two tempos, one very fast and the other only a little slower. The movement begins with a trombone cadenza, marked 'Bluesy and free', alternating between phrases of what sounds like a work song, moving in regular rhythm within a restricted range of notes, and outbursts of virtuosity. The 'work song' proves to be the basis of much of the movement, often in varied form; one significant subsidiary idea is a single note repeated in syncopated rhythm. Towards the end, the opening cadenza is repeated with an orchestral accompaniment, and the work song blossoms into a shining canon on trumpets and high woodwind, before the piece reaches an explosively rhythmic conclusion.

© Anthony Burton 2006

‘Nothing can get in the way of such direct musical communication’ – the prophetic words of prominent Swedish critic Leif Aare at the début of **Christian Lindberg** in 1982 have been proven right innumerable times. Some twenty years later the *Star Tribune*, Minneapolis, wrote: ‘If enthusiasm is contagious, Christian Lindberg is an epidemic waiting to happen... he’s a potent antidote to the stuffiness that still passes for seriousness at many a concert.’

Since his début Lindberg has been appearing with top orchestras and conductors all over the world. He was the first Swedish instrumentalist ever to perform with the Berlin Philharmonic Orchestra and the Chicago Symphony Orchestra. In 2000 an international poll dubbed Lindberg one of the five greatest brass players of the 20th century together with Louis Armstrong, Miles Davis, Dennis Brain and Maurice André. He has also given name to the international competition The Christian Lindberg International Trombone Competition in Valencia, Spain.

In addition to his activities as a soloist Christian Lindberg has recently embarked on two further careers. Making his début as a conductor in 2000, he was immediately invited to take on the chief conductorship of the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble, both of which recently prolonged his tenure. He has conducted orchestras such as the Helsinki Philharmonic Orchestra, Iceland Symphony Orchestra, Jena Philharmonic Orchestra, São Paulo Symphony Orchestra, Maggio Musicale Fiorentino Orchestra and the Prague Symphony Orchestra.

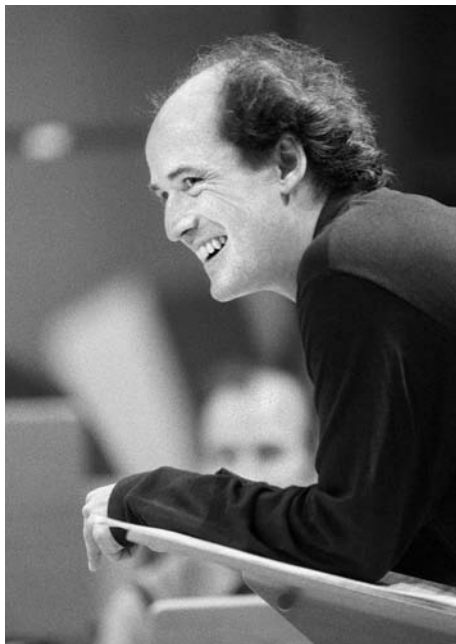
Active as a composer since 1996, Lindberg has received commissions to write for such ensembles as the Chicago Symphony Orchestra, the Australian Chamber Orchestra, the Swedish Radio Choir, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi and the Swedish Chamber Orchestra.

Even with this incredible working pace Christian Lindberg still finds the time for his family of four talented youngsters and his wife Julianna on their peninsula in the Stockholm archipelago.

The **Oslo Philharmonic**, founded in 1919, maintains a rich musical tradition and has from the outset been able to count on a large and committed audience. Under conductors such as Georg Schnéevoigt, Ignaz Neumark and Issay Dobrowen the orchestra soon reached a high standard. World-famous conductors, composers and soloists have made guest appearances, thus helping the Norwegian capital to keep abreast of international musical trends. After the Second World War the orchestra slowly but surely gained an international reputation with conductors such as Odd Gruner-Hegge and Øivin Fjeldstad. Over the years the orchestra has had many fine conductors and, under the baton of Mariss Jansons, became renowned as one of the best orchestras in the world. This was reinforced while André Previn was principal conductor (2000-2006). With Jukka-Pekka Saraste, who succeeded him in August 2006, the orchestra has already enjoyed great success both at home and on tours.

Born in Friedrichshafen, Germany, **Peter Rundel** studied the violin under Igor Ozim and Ramy Shevelov in Cologne, Hanover and New York, as well as conducting under Michael Gielen and Peter Eötvös. From 1984 to 1996 he played the violin as a member of Ensemble Modern, making his conducting début in 1987. Peter Rundel appears regularly with orchestras such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the WDR Sinfonieorchester Köln, as well as with contemporary music ensembles such as Ensemble Recherche, Ensemble Modern, Asko Ensemble, Ensemble InterContemporain and musikFabrik. Recent collaborations also include the Orquesta Nacional de España, Orchestre National de Lille and Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi.

Peter Rundel has conducted music theatre productions at the Deutsche Oper Berlin, the Bavarian State Opera, the Volksoper Wien, at the Wiener Festwochen and the Bregenzer Festspiele, working with stage directors such as Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Joachim Schlömer and Reinhild Hoffmann. Since January 2005 he has been musical director of the Remix Ensemble Porto. Specializing in the field of contemporary music, Peter Rundel has also made highly praised recordings of works by composers such as Luigi Nono, Jean Barraqué, Heiner Goebbels and Steve Reich.



PETER RUNDEL

Die hier eingespielten drei Konzerte sind die Spitze eines Eisbergs. Zwischen meinen ersten Versuchen aus dem Jahr 1985, Iannis Xenakis zu überzeugen, ein Konzert zu schreiben, und der wunderbaren Zusammenarbeit mit Mark-Anthony Turnage zwanzig Jahre danach, sind mir 80 Konzerte gewidmet worden. Ein jedes dieser Werke hat seine eigene Geschichte, und es ist mir ein großes Vergnügen, Ihnen einiges über die drei hier eingespielten zu erzählen:

An einem verregneten Novembertag des Jahres 1985 nahm ich den Zug nach Paris, wo ich mit Xenakis verabredet war. Ich hatte gerade meinen Abschluß gemacht; und weil ich beschlossen hatte, meinen Lebensunterhalt als Berufsposaunist zu verdienen, benötigte ich dringend neues Repertoire. Der Zug hatte sieben Stunden Verspätung, ich verpaßte meine Verabredung, und als ich Xenakis anrief, hatte er keine Zeit, mich zu treffen. Da ich fast mein ganzes Studentendarlehen für die Bahnfahrkarte aufgebraucht hatte, war das eine ausgesprochen schlechte Nachricht, so daß ich dort, in einer Pariser Telefonzelle, bettelte. Er lenkte schließlich ein und gab mir einen neuen Termin, wenige Stunden später. Um meine Wartezeit im kalten Paris zu verkürzen, betrat ich eine Kneipe und mußte feststellen, daß mir der Rest, den ich an Bargeld noch hatte, gestohlen worden war ...

Schließlich betrat ich Xenakis' Atelier, bereit, ihm vorzuspielen. Nach zwei Minuten klingelte das Telefon und Xenakis sagte, er müsse gleich weg und hätte nur noch fünf Minuten Zeit für mich. Also fragte ich ihn direkt, ob er sich vorstellen könne, ein Posaunenkonzert zu schreiben. Das interessierte ihn nicht, war die überaus deutliche Antwort; außerdem sei er für mindestens fünf Jahre ausgebucht. Auf dem Heimweg fragte ich mich, warum ich diese beschämende Reise überhaupt unternommen hatte, aber zwei Jahre später erhielt ich zu meiner großen Überraschung die Musik für ein kurzes Posaunensolostück mit dem Titel *Keren*. Das Stück enthielt eine beinahe unspielbare Passage: F, Ges, F im Fortissimo, aber nachdem ich hart daran gearbeitet hatte, nahm ich es auf und sandte es ihm. Zwei Wochen später erhielt ich die folgende Notiz: „Vielen Dank für die Aufnahme von *Keren*. Im Juni 1991 könnte ich ein Konzert für Sie fertig haben. Iannis Xenakis.“

Im Juni 1991 betrat ich erneut das Atelier von Xenakis. Er begrüßte mich und gab

mir die neue Partitur mit den Worten: „Ich wollte ein Stück ohne oberflächliche Effekte schreiben – und mit genug Substanz, um mehr als 50 Jahre zu leben. Wenn Sie es mögen, würde ich mich glücklich schätzen; wenn Sie es nicht mögen, werfen Sie es einfach in den Mülleimer, und ich werde genauso glücklich sein.“

Es war eine fabelhafte Komposition – aber mit ihren nicht weniger als 56 hohen F's und dreimaligem hohen Ges praktisch unspielbar! Jetzt gab es zwei Möglichkeiten: es in den Mülleimer zu werfen oder aber ein spezielles Trainingsprogramm zur Lippenstärkung zu entwickeln, das es mir erlauben würde, die 56 hohen F's zu bewältigen. Nach zwei Jahren harter Arbeit war ich bereit, das Stück zu spielen, das bei seiner Uraufführung stehende Ovationen erhielt. Danach gab Iannis mir 28 rote Rosen – eine halbe Rose für jedes hohe F ...

Luciano Berio wurde ein teurer Freund, und ich werde nie das lange Gespräch vergessen, das wir nur zwei Wochen vor seinem Tod hatten – und jene letzten Ausführungen darüber, wie wichtig es ist, die künstlerische Integrität zu wahren, egal was andere Leute sagen oder tun. Von Luciano lernte ich viel über Musik und Kunst im allgemeinen, besonders als ich mit ihm an diesem besonderen Stück arbeitete. Bei den Salzburger Festspielen 1999, bei denen ich die (speziell für mich geschaffene) Rolle des Abulafia in seiner Oper *Cronaca del Luogo* spielte, arbeiteten wir gemeinsam an seiner Komposition *SOLO*. Er überließ mir einige Passagen, in denen ich Sachen improvisieren sollte, die ich gern in dem Konzert hätte. Das erwies sich als eine wunderbare Idee, und nach einer Improvisation kam er zu mir und sagte: „Großartig! Es wird ein Stück für Big Band werden. Das heißt: Nicht wirklich ... aber der Geist von Stan Kenton wird darin sein“. Am 21. Juli zeigte er mir eine Skizze der ersten vier Minuten eines Stücks, das *Traces (Spuren)* heißen sollte, und ich spielte es ihm vor. Es schien mir o.k., aber nicht ideal, doch wagte ich nicht, etwas zu sagen. Plötzlich rief er: „Nein, nein! Wirklich, Christan! Sag mir, was du wirklich denkst!“ Ich sagte, daß ich es mochte, aber daß es nicht ideal sei für mein Instrument. „O.k.“, sagte er, „ich werde es ausradieren und von vorn beginnen!“ Ganze vier Mal fing er von vorn an; schließlich waren wir einer Meinung: ein magischer Anfang unter dem neuen Titel *SOLO*. Die Zusammenarbeit erstreckte sich über sechs Monate: Ich nahm Sachen für ihn auf,

machte Diagramme, um zu zeigen, wie besondere Triller, Multiphonics, Zungengeräusche etc. gemacht werden. Ende November, nur zwei Wochen vor der Uraufführung, war das Stück fertig. Doch auch danach setzten wir unseren Austausch fort. Ich meinte, eine eigene Kadenz sei nötig, und Berio fügte die wilde und magische Passage kurz vor Schluß hinzu, in der ein Ausbund an Lippen-Multiphonics vorkommt, die für mich zum Höhepunkt des gesamten Stücks wurden. Bereits wenige Wochen nach der Uraufführung standen über 60 Aufführungen auf meinem Terminplan, u.a. mit dem Chicago Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem BBC Symphony Orchestra in London.

Obschon ich fünf Jahre brauchte, um Xenakis zu überzeugen (und fast ebensoviel in Berios Fall), war mein Bestand zum Jahr 2001 so rapide angewachsen, daß das letzte Stück auf dieser CD nicht auf meine Initiative, sondern auf die des BBC Symphony Orchestras zurückgeht! Man sagte mir, Turnage hätte eigens darum gebeten, sein Stück zum 70. Geburtstag des Orchesters mir widmen zu können!

Marks fantastische Kompositionen waren mir vertraut, und ich war begeistert, sein aufregendes Stück *Another Set To* 2002 uraufführen zu dürfen. Dies wurde später zu *Yet Another Set To* erweitert, das im März 2005 mit dem London Philharmonic Orchestra uraufgeführt wurde. Nach dieser Aufführung fertigte Mark die hier aufgenommene revidierte Fassung an. Dieses Stück ist zweifellos eines der elektrisierendsten Werke, die ich je gespielt habe. Die *Financial Times* schrieb denn auch nach der Londoner Premiere so wunderbar: „Lindberg ist ein Interpret, der Musik auch dann entzünden kann, wenn sie nur halb soviel brennbares Material wie dieses extrem angereicherte Turnage-Stück enthält. Auf der Verpackung hätte stehen sollen: ‚Vorsicht – leicht entflammbar!‘.“

Christian Lindberg

Luciano Berio: SOLO

SOLO für Posaune und Orchester wurde 1999 im Auftrag der International Trombone Association (ITA), des Australischen Rundfunks (ABC) und des Norddeutschen Rundfunks (NDR) komponiert.

Gewiss bedarf die Gattung des Solokonzertes heute kaum mehr der Rechtfertigung: Einst totgesagt, da gleich auf mehreren Ebenen Hierarchien bestehen, denen man seit den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts gerade entkommen wollte, hat es in den letzten drei Jahrzehnten einen unerhörten Aufschwung genommen. Gewiss sind die erwähnten Umwälzungen auch am Schaffen Berios nicht spurlos vorübergegangen. Gleichwohl betonte der Komponist in den siebziger Jahren, „dass es heutzutage keinen Sinn hat, ein traditionelles Konzert zu schreiben“. Tatsächlich war Berios Verhältnis zur Konzerttradition kein ungebrochenes, vielmehr ist es die Musik selbst, die in seinen konzertanten Werken über den Status des Konzertierens nachdenkt: wie schon der Titel seines Klavierkonzertes, *Point on the curve to find ...* (1974), vermuten lässt, geht es darin um unabhängige Kurven, die sich nur an bestimmten Punkten treffen; und *Chemins IV* für Solo-Oboe und Streicher (1975) ist in gewissem Sinne als „Solo“ für ein solistisches Instrument und Orchester anzusprechen. Nicht um ein „Solo“ handelt es sich, dem ein Orchesterpart entgegengestellt wäre, sondern um ein – nun in größeren Dimensionen gedachtes – „Solo“, an dem sich sowohl Solist wie Orchester gemeinsam beteiligen. Die traditionelle Konzertform ist somit einer überraschenden Neuinterpretation unterworfen: Gerade jene Hierarchisierung, die die Vertreter einer Neuen Musik im emphatischen Sinne zu Kritik reizte, scheint hier aufgehoben zu sein. Und in jenem *SOLO* für Posaune und Orchester ist das Verhältnis zwischen Solist und Orchester in noch anderer Weise pointiert: Es handelt sich um zwei gleichsam einsame Linien, einsame Soli, die auch dort nicht zusammenkommen, wo das eine aus der Stimme des anderen abgeleitet ist.

Noch in einem anderen, mit dem Solokonzert eng zusammenhängenden Bereich zehrte Berio von der Tradition, indem er sie umdeutete: Berio schrieb für die ersten Solisten unserer Zeit, führte „somit die Tradition eines Virtuositums weiter, das er aber zugleich kritisch betrachtet: Im Gegensatz zum Virtuosen kann er [der Solist unserer Zeit] die ausgeweitete geschichtliche Perspektive meistern, indem er sein Instrument nicht nur als Mittel zum Vergnügen, sondern zur Einsicht (zur intellektuellen Analyse) gebraucht. Er ist so imstande, an der Musik mitzuarbeiten und zu ihr beizutragen, statt ihr mit falscher Demut zu ‚dienen‘.“ So sind die meisten Stücke

Berios ganz im Hinblick auf und in Zusammenarbeit mit ganz bestimmten Musikern entstanden, für den Oboisten Heinz Holliger beispielsweise, auf den die soeben zitierten Worte zugeschnitten sind. Oder für den Posaunisten Christian Lindberg, für den Berio bereits in seiner Oper *Cronaca del Luogo* eine Paraderolle geschrieben hatte. Zu dem Werk verfasste Berio die folgenden Zeilen: „*SOLO* für Posaune und Orchester, geschrieben für Christian Lindberg, ist kein Konzert im eigentlichen Sinne des Wortes, auch wenn die Solopartie von großer und vielleicht übertriebener Schwierigkeit ist. Der Orchesterpart ist teilweise aus der Posaunenstimme generiert, doch sind deren Wege und die Substanz der Diskurse substantiell unterschiedlich. Bisweilen teilen Posaune und Orchester denselben Grundton, doch eigentlich ‚sprechen‘ sie nicht miteinander. Und so ist *SOLO* weniger ein Konzert als eine Begegnung zweier Einsamkeiten.“

Nach einem Text von Patrick Müller

Xenakis: Troorkh

Troorkh für Posaune und Orchester (1991) wurde vom Schwedischen Rundfunk und Rikskonserter in Auftrag gegeben. Es ist das letzte Werk für Soloinstrument und großes Orchester, das Iannis Xenakis (1922-2001) komponiert hat.

Zwei unveränderliche markante Bestandteile von Xenakis' Orchesterschaffen waren das Streben nach unablässigem Wandel sowie seine Art, das Orchester als ein einziges Instrument – und nicht als eine Kombination vieler Instrumente – zu behandeln. Dies wurde bereits in seinen ersten Werken deutlich, und es setzte sich in den Orchesterwerken der Neunziger Jahre fort. Zu jener Zeit verwendete er freilich nicht mehr die Glissandi und Pizzikato-„Wolken“, die Markenzeichen seiner frühen Jahre sind. In den späten Orchesterwerken finden sich allenfalls vereinzelte Glissandi-Abschnitte der Art, wie wir sie etwa aus *Metastasis* (1953/54) oder *Pithoprakta* (1955/56) kennen.

Stattdessen maximiert er die Dichte mächtiger Bläser- und Streicherblöcke. (Es gibt kein Schlagzeug in *Troorkh*.) Das macht den Orchestersatz dicht und opak, exakte Tonhöhen werden verschleiert. Das Orchester wird ein einziger Klangkörper; meint man, Melodien zu hören, so beruht das lediglich auf der Neigung des Gehörs, hohe

Frequenzen bevorzugt wahrzunehmen. Im Unterschied zu Musik, die andere Strategien des Kulminierens verwendet, war es Xenakis' bekundete Absicht bei *Troorkh*, daß „der Höhepunkt am Anfang steht und nie endet“.

Diese Musik ist nicht das Resultat polyphoner Strukturen oder Beziehungen. Es ist visionäre Musik, die dem Orchester eine teils neue und durchweg bedeutsame Rolle zuweist, Musik, die dem Orchester die zeitgenössische Sensibilität erschließt. Man könnte es als eine Art Kommentar zum modernen Leben verstehen; das Orchester stellte die Betriebsamkeit und Informationsflut der heutigen Welt dar, während die Posaune das Individuum zum Ausdruck bringt. Im Hinblick auf dieses Konzert sowie das Violinkonzert *Dox-Orkh* (ebenfalls 1991) hat Xenakis noch eine andere, spezielle Analogie angeboten: „Vielleicht ist es wie im Leben: Mal ist man still, mal erregt“.

In einem Gespräch mit dem Autor dieser Zeilen hat Xenakis über Christian Lindberg gesagt: „Er ist, so glaube ich, der beste Posaunist unserer Tage“. Der Solopart von *Troorkh* ist in der Tat extrem anspruchsvoll und verlangt eine Spieltechnik, die über die bisherigen Grenzen hinausgeht. Glissandi kommen zum Einsatz, zum einen, weil sie dem Idiom des Instruments nahe sind, zum anderen, weil dies für den Komponisten ein wichtiges Mittel darstellt, in einem Solopart ständigen Wandel zu erreichen. Rolle des Orchesters ist es vor allem, akustische Räume zu schaffen. Die Posaune füllt diese mit virtuosen Kadenzen oder mit prägnanten Signalen, die an die Luren des Altertums denken lassen.

Der Titel spielt auf die Kombination von Posaune und Orchester an. Die eigentümliche Schreibweise lehnt sich an den harten *k*-Klang des Altgriechischen an. Aus dem griechischen *kh* wurde das lateinische *ch*, ohne das sich die Aussprache änderte. Später wurde das *c* in den romanischen Sprachen ein weicher Konsonant – daher die Wahl des Komponisten für die hier verwendete Schreibweise.

© Anders Jallén 2006

Anmerkung: Sämtliche Zitate stammen aus einem Interview mit dem Komponisten, das im Januar 1993, kurz vor der Uraufführung von *Troorkh*, geführt wurde.

Turnage: Yet Another Set To

Yet Another Set To wurde im Auftrag der Casa de Música in Porto (Portugal) komponiert. Die Uraufführung fand am 19. März 2005 in der Londoner Royal Festival Hall statt; Christian Lindberg und das London Philharmonic Orchestra spielten unter der Leitung von Marin Alsop.

Mark-Anthony Turnages Posaunenkonzert besteht, wie mehrere seiner großformatigen Werke, aus einer Folge von über mehrere Jahre zusammengetragenen Sätzen. Sein Ausgangspunkt war *Set To*, ein einsätziges Stück für zehn Blechbläser aus dem Jahr 1993. (Der Titel bezeichnet zum einen eine gewaltsame Auseinandersetzung, kann aber andererseits auch den Beginn einer energischen Beschäftigung mit etwas meinen.) Sieben Jahre später fühlte Turnage, daß *Set To* in der ursprünglichen Form „aus den Nähten geplatzt“ war, und adaptierte es unter dem Titel *Another Set To* für Posaune und Orchester. Diese Fassung kann immer noch als selbstständiges Stück aufgeführt werden, doch bildet sie nun zugleich das Finale des hier eingespielten Werks, das den selbsterklärenden Gesamttitel *Yet Another Set To* trägt. Der erste Satz ist eine Bearbeitung des siebten Satzes aus *Blood on the Floor*, einer Suite für vier Jazz-Solisten und großes Ensemble aus den Jahren 1994/95. Der langsame mittlere Satz wurde neu komponiert, um das Werk zu vervollständigen.

Der Solopart des Werks, der die ganze Entstehungszeit hindurch für Christian Lindberg bestimmt war, stellt erhebliche spieltechnische und expressive Anforderungen. Er verlangt virtuose, hochgeschwinde Präzision sowie die Beherrschung des freien Jazz-Idioms und einer Vielzahl von Klängen, die von extrovertierten, das groß besetzte Orchester überstrahlenden Gesten bis hin zu lyrischer Intimität reichen. Zu den vorgesehenen Spezialeffekten zählen Zugglissando, Flatterzunge und, im langsamen Satz, optional das gleichzeitige Singen und Spielen.

Die Originalfassung von *Cut Up* wurde für großes Ensemble mit Jazz-Instrumenten und einer Solistengruppe aus Altsaxophon, Posaune und Schlagzeug komponiert. Turnage hat den Ensemblepart für großes Orchester bearbeitet und die Partien von Saxophon und Posaune zu einer einzigen Solostimme verschmolzen – eine relativ unkomplizierte Aufgabe, da sie im Original zumeist im Unisono oder im Oktavabstand

spielten. Außerdem stellte er eine neue Einleitung voran, in der der Solist mit dem Ersten Posaunisten des Orchesters die beiden Hauptgedanken des Satzes vorwegnimmt: der eine ein markantes Riff, das später als „scharf umrissen und markant“ bezeichnet wird, der andere ein gedämpftes „Lach“-Motiv, das „brutal und spöttisch“ ist. Wie der Titel andeutet, stellt der Hauptteil des Satzes in der Art des Filmschnitts kurze Abschnitte unterschiedlichen Charakters nebeneinander. Abschnitte für Orchester allein stehen zwischen Abschnitten mit Solist; sehr schnelle Abschnitte, die beiden Hauptgedanken enthalten, wechseln in freier Folge mit Abschnitten in langsameren Tempi und Vortragsanweisungen wie „Fließend“, „Fließender“ und „Locker und jazzy“.

Unter diesen kontrastierenden Abschnitten ist eine Episode, in der der Solist eine weiträumige Melodie in wechselndem Metrum – eine Art schräger Walzer – spielt. Diese Melodie ist die Basis des langsamen Satz für Posaune und Streicher: *A Soothing Interlude (Ein besänftigendes Zwischenspiel)* für Musiker und Hörer gleichermaßen. Die Posaune spielt die Melodie vor einem Hintergrund aus vibratolosen, „eiskalten“ Streichern und wiederholt sie später in einer auf den Kopf gestellten und rhythmisch veränderten Fassung zu wärmerer Begleitung. Damit abwechselnd erklingen Episoden, in denen kühle Akkordfolgen der Streicher von kurzen Solo-„Breaks“ der Posaune beantwortet werden. Und der Schlußteil blendet diese „Breaks“ über die Originalmelodie, die zwanglos in den Streichern wuchert.

Wie der erste Satz, wechseln auch im Finale (*Another Set To*) zwei Tempi einander ab – ein sehr schnelles und ein nur wenig langsames. Der Satz beginnt mit einer Posaunenkadenz („Bluesy und frei“), die zwischen einer Art Arbeitslied mit gleichbleibendem Rhythmus und begrenztem Tonumfang und hochvirtuosen Ausbrüchen oszilliert. Das „Arbeitslied“ erweist sich als Grundlage für einen Großteil des Satzes, wobei es oft in variiertem Gestalt erscheint; eine synkopierte Tonwiederholung stellt einen wichtigen Nebengedanken dar. Gegen Ende erklingt die Eingangskadenz zu Orchesterbegleitung, während das Arbeitslied zu einem glänzenden Kanon in Trompeten und hohen Holzbläsern aufblüht, bis das Stück zu einem explosiven rhythmischen Abschluß findet.

© Anthony Burton 2006

„Einer derart direkten musikalischen Kommunikation kann sich nichts in den Weg stellen“ – die prophetischen Worte des prominenten schwedischen Kritikers Leif Aare beim Debüt **Christian Lindbergs** im Jahr 1982 haben sich zahllose Male bewährt. Rund zwanzig Jahre später schrieb die *Star Tribune*, Minneapolis: „Wenn Enthusiasmus ansteckend ist, dann ist Christian Lindberg eine Epidemie in den Startlöchern ... Er ist ein hochwirksames Gegenmittel gegen die Langeweile, die bei so manchem Konzert immer noch als Ernsthaftigkeit durchgeht.“

Seit seinem Debüt ist Lindberg in der ganzen Welt mit führenden Orchestern und Dirigenten aufgetreten. Er war der erste schwedische Instrumentalist, der je mit den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra gespielt hat. Im Jahr 2000 wurde Lindberg bei einer internationalen Umfrage neben Louis Armstrong, Miles Davis, Dennis Brain und Maurice André zu einem der fünf größten Blechbläser des 20. Jahrhundert gewählt. Außerdem wurde nach ihm die Christian Lindberg International Trombone Competition im spanischen Valencia benannt.

Zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Solist hat Christian Lindberg neuerdings zwei weitere Karrieren eingeschlagen: Nach seinem Dirigierdebüt im Jahr 2000 wurde er sogleich eingeladen, Chefdirigent des Nordic Chamber Orchestra und des Swedish Wind Ensemble zu werden; beide Klangkörper haben seine Amtszeit neulich verlängert. Christian Lindberg hat Orchester geleitet wie das Helsinki Philharmonic Orchestra, das Iceland Symphony Orchestra, die Jenaer Philharmonie, das São Paulo Symphony Orchestra, das Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino und die Prager Symphoniker.

Als Komponist ist Lindberg seit 1996 aktiv; er hat Kompositionsaufträge von Ensembles wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Australian Chamber Orchestra, dem Schwedischen Rundfunkchor, dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi und dem Swedish Chamber Orchestra erhalten.

Trotz dieses unglaublichen Arbeitspensums findet Christian Lindberg immer noch Zeit für seine Familie – vier talentierte Jugendliche und seine Frau Julianna –, mit der er auf einer Halbinsel im Stockholmer Archipel lebt.

Das **Philharmonische Orchester Oslo**, 1919 gegründet, blickt auf eine reiche Musiktradition zurück und erfreute sich von erster Stunde an eines großen und interessierten Publikums. Dirigenten wie Georg Schnéevoigt, Ignaz Neumark und Issay Dobrowen sorgten dafür, dass das Orchester innerhalb kürzester Zeit ein hohes Niveau erreichte. Verschiedenste Dirigenten, Komponisten und Solisten kamen zu Gastspielen, um so die norwegische Hauptstadt an den internationalen Strömungen teilhaben zu lassen. Nach dem 2. Weltkrieg schuf sich das Philharmonische Orchester Oslo langsam aber sicher ein internationales Ansehen durch Dirigenten wie Odd Grüner-Hegge und Øivin Fjeldstad. Neben vielen weiteren bedeutenden Dirigenten erlangte das Orchester schließlich unter Leitung von Mariss Jansons den Ruf eines der führenden Orchester der Welt. Dieser Rang wurde während André Previns Amtszeit als Chefdirigent (2000-2006) gestärkt. Mit Jukka-Pekka Saraste, der ihm im August 2006 nachfolgte, hat das Orchester bereits große nationale und internationale Erfolge gefeiert.

Peter Rundel, geboren in Friedrichshafen, studierte bei Igor Ozim und Ramy Shevelov in Köln, Hannover und New York Violine sowie bei Michael Gielen und Peter Eötvös Dirigieren. In den Jahren 1984 bis 1996 war er Geiger beim Ensemble Modern; 1987 gab er sein Debüt als Dirigent. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem WDR Sinfonieorchester Köln sowie mit zeitgenössischen Ensembles wie dem Ensemble Recherche, dem Ensemble Modern, dem Asko Ensemble, dem Ensemble InterContemporain und der musikFabrik. In jüngerer Zeit hat er auch mit der Orquesta Nacional de España, dem Orchestre National de Lille und dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi zusammengearbeitet.

Peter Rundel dirigierte Musiktheaterproduktionen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Volksoper Wien, bei den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen. Dabei arbeitete er mit Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Joachim Schlömer und Reinhild Hoffmann zusammen. Seit Januar

2005 ist er Musikalischer Leiter des Remix Ensemble Porto. Der Spezialist für zeitgenössische Musik hat zudem hoch gelobte Aufnahmen mit Werken von Komponisten wie Luigi Nono, Jean Barraqué, Heiner Goebbels und Steve Reich vorgelegt.

Les trois concertos que l'on retrouve sur cet enregistrement ne sont que la pointe d'un iceberg. Entre mes premières tentatives pour convaincre Iannis Xenakis de m'écrire un concerto en 1985 et la merveilleuse collaboration avec Mark-Anthony Turnage vingt ans plus tard, quatre-vingt concertos m'ont été dédiés. Chacune de ces œuvres a sa propre histoire et c'est avec grand plaisir que je vais partager avec vous quelques détails sur les trois concertos joués ici.

Par un jour pluvieux de novembre en 1985, je pris le train pour Paris pour rencontrer Xenakis. Je venais de décrocher mon diplôme et, après avoir décidé de gagner ma vie en tant que tromboniste soliste professionnel, j'étais dans la quête désespérée d'un nouveau répertoire. Le train arriva avec sept heures de retard, je manquai mon rendez-vous et, lorsque j'appelai Xenakis, il me dit qu'il n'avait plus de temps pour moi. Comme j'avais dépensé pratiquement tout mon prêt étudiant sur mon billet de train, c'était une très mauvaise nouvelle. Alors, dans une cabine téléphonique de Paris, j'ai supplié. Finalement, il consentit et j'obtins un nouveau rendez-vous, quelques heures plus tard. Pendant que j'attendais dans un Paris glacial, j'entrai dans un bar et réalisai que je m'étais fais délester des derniers sous de mon porte-monnaie...

Finalement, je pénétrai dans le studio de Xenakis, prêt à jouer pour lui. Interrompu par le téléphone après deux minutes, Xenakis me dit qu'il devait partir et qu'il n'avait que cinq minutes à me consacrer. Je lui demandai alors s'il considérerait de m'écrire un concerto pour trombone. Il me fit savoir très clairement qu'il n'était pas intéressé et qu'il était occupé pour les cinq prochaines années au moins. Sur le chemin du retour, je me demandai pourquoi j'avais fait ce voyage si humiliant. Deux ans plus tard, à ma grande surprise, je reçus une courte pièce pour trombone seul intitulée *Keren*. La pièce comportait un passage pratiquement injouable : fa, sol bémol, fa, dans la nuance *fortissimo*. Après avoir durement travaillé, j'ai enregistré la pièce et la lui ai envoyée. Deux semaines plus tard, je reçus la note suivante : « Merci pour votre enregistrement de *Keren*. Je pourrais avoir un concerto prêt pour vous en juin 1991. Iannis Xenakis. »

En juin 1991, je pénétrai une fois de plus dans le studio de Xenakis. Il me serra la main et me donna la nouvelle partition avec cette recommandation : « Mon intention était d'écrire une pièce sans effets superficiels et assez substantielle pour vivre pen-

dant plus de cinquante ans. Si vous l'aimez, j'en serai content ; si vous ne l'aimez pas, vous pouvez la jeter au panier et je serai tout aussi content. »

C'était une incroyable pièce de musique mais pratiquement injouable, avec pas moins de cinquante-six fa aigu et trois sol bémol ! Deux possibilités s'offraient à moi : soit la jeter au panier, soit créer un programme spécial pour me renforcer les lèvres et qui me rendrait assez fort pour passer au travers de ces cinquante-six fa aigu. Après deux années de dur labeur, j'étais prêt à jouer la pièce qui, à sa création, me valut une ovation debout. Après, Iannis me donna vingt-huit roses rouges ; une demie rose pour chaque fa aigu ...

Luciano Berio est devenu un ami très cher et je n'oublierai jamais les longues conversations que nous eûmes, deux semaines seulement avant sa mort et la dernière leçon qu'il me donna sur l'importance de conserver sa propre intégrité artistique peu importe ce que les autres disent et font. J'appris beaucoup de Luciano, tant sur la musique que sur l'art en général, notamment lorsque je travaillai avec lui sur cette œuvre en particulier. C'était durant le festival de Salzbourg en 1999 alors que je jouai le rôle d'Abulafia (écrit spécialement pour moi) dans son opéra *Cronaca del Luogo* que nous collaborâmes pour sa pièce *SOLO*. Il me donna des passages sur lesquels je devais improviser des idées que j'aimerais voir reprises dans le concerto. Cela devait s'avérer une excellente idée et après une improvisation, il revint me voir et dit « Super ! Ce sera une pièce de big band. Je veux dire : pas vraiment ... mais il y aura le fantôme de Stan Kenton ». Le 21 juillet, il me montra une esquisse des quatre premières minutes de la pièce intitulée *Traces*. Je la lui jouai. Cela me semblait convenable mais pas idéal mais je n'osai dire quoi que ce soit. Tout à coup, il s'exclama « Non, non ! Franchement Christian ! Dis-moi ce que tu en penses ! ». Je dis que j'aimais cela mais que ce n'était pas l'idéal pour mon instrument. « OK, dit-il, je vais l'effacer et recommencer à zéro ! ». Il recommença la pièce pas moins de quatre fois et finalement, nous nous accordâmes sur un début magique et un nouveau titre : *SOLO*. La collaboration étroite continua encore six mois : je lui enregistrai des exemples, fis des diagrammes pour montrer comment faire des trilles particuliers, des multiphoniques, des sons de langue ... et, à la fin de novembre, deux semaines seulement avant la création mondiale, l'œuvre fut

terminée. Mais même après, Berio et moi poursuivîmes nos discussions. Je croyais qu'elle avait besoin d'une cadence supplémentaire et Berio ajouta le passage furieux et magique près de la fin avec ses explosions d'effets multiphoniques faits avec les lèvres qui devint pour moi l'apogée de toute la pièce. Quelques semaines seulement après la création, je n'avais pas moins de soixante reprises prévues avec notamment l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre symphonique de la BBC de Londres.

Alors qu'il m'avait fallu cinq ans pour convaincre Xenakis et presque autant avec Berio, en 2001, mon fonds s'était accru de telle manière que l'origine de la dernière pièce de cet enregistrement est le résultat d'une initiative de l'Orchestre symphonique de la BBC et non de moi ! On me dit que Turnage avait spécifiquement demandé de me dédier une pièce pour le concert célébrant les soixante-dix ans de l'orchestre.

J'étais familier avec les compositions fantastiques de Mark et j'étais enchanté d'assurer la création de cette œuvre excitante, *Another Set To* en 2002. Elle fut développée pour donner *Yet Another Set To*, créée en mars 2005 avec l'Orchestre philharmonique de Londres. Après cette interprétation, Mark réalisa la version révisée que l'on entend ici. La pièce est sans aucun doute l'une des œuvres les plus électrisantes que j'aie jamais jouées comme l'atteste merveilleusement le *Financial Times* après la création londonienne : « Lindberg est un interprète qui peut enflammer la musique avec la moitié moins de combustible que cette pièce hautement chargée de Turnage. L'emballage devrait avoir la mention « hautement inflammable – manipuler avec soin » ! »

Christian Lindberg

Luciano Berio: SOLO

SOLO pour trombone et orchestre est le fruit d'une commande passée conjointement en 1999 par l'International Trombone Association (ITA), la radiodiffusion australienne (ABC) et la Radio du nord de l'Allemagne (NDR).

Le genre du concerto pour instrument soliste n'a aujourd'hui certes plus besoin de justification : tenu pour mort alors qu'il représentait une hiérarchie à plusieurs niveaux contre laquelle on s'était élevé depuis les années 1950, il a cependant repris au cours

des trois dernières décennies un essor fabuleux. Certes, les bouleversements évoqués précédemment ne sont pas passés inaperçus dans l'œuvre de Berio. Le compositeur devait d'ailleurs dire au cours des années 1970 « qu'écrire un concerto traditionnel n'a aucun sens aujourd'hui ». En effet, la relation de Berio avec la tradition du concerto n'était pas intacte. Bien plus, c'est dans la musique même que se réfléchit le statut de l'acte du concerto dans ses œuvres concertantes ainsi que le titre de son concerto pour piano (1974), *Points on the curve to find...* le laisse croire. Il s'agit ici de courbes indépendantes qui se rencontrent en un certain point. *Chemins IV* pour hautbois solo et cordes (1975) est en quelque sorte un « solo » pour instrument soliste et orchestre. Non pas un « solo » auquel la partie orchestrale s'opposerait mais plutôt, dans des dimensions plus grandes, un solo dans lequel et le soliste et l'orchestre participent. La forme traditionnelle du concerto se voit ainsi attribuer une nouvelle interprétation surprenante : ici disparaît la hiérarchisation que les représentants de la nouvelle musique condamnaient sans équivoque. Dans *SOLO* pour trombone et orchestre, la relation entre soliste et orchestre révèle également un autre aspect : il s'agit de deux lignes isolées de la même manière, des soli isolés qui ne se rencontrent pas, où la voix de l'un est détournée par celle de l'autre.

Berio retourne à la tradition qu'il interprète, dans un autre domaine étroitement lié au concerto pour soliste, en écrivant pour les meilleurs solistes de notre époque : « ainsi la tradition de virtuosité se poursuit mais il la considère de manière critique : contrairement à un virtuose il (le soliste d'aujourd'hui) peut élargir la perspective historique dans laquelle son instrument n'est pas seulement un intermédiaire vers le plaisir mais utilisé comme un examen (pour une analyse intellectuelle). Il est en état de collaborer avec la musique et d'y contribuer plutôt que de la servir avec une fausse humilité. » C'est ainsi que la plupart des œuvres de Berio tiennent compte de ce principe et proviennent d'un travail avec des musiciens précis comme par exemple le hautboïste Heinz Holliger qui est l'auteur de la citation ci-haut. Ou le tromboniste Christian Lindberg pour qui Berio avait déjà écrit un rôle spectaculaire dans son opéra *Cronaca del Luogo*. Berio écrivit au sujet de l'œuvre : « *SOLO* pour trombone et orchestre, écrit pour Christian Lindberg, n'est pas un concerto au sens traditionnel du mot, même si la

partie soliste est extrêmement, voire excessivement difficile. La partie d'orchestre est en partie générée par le trombone bien que son déroulement et la substance de son discours diffèrent substantiellement. Le trombone et l'orchestre partagent par endroit la même note fondamentale bien qu'ils ne « se parlent » en fait pas. C'est ainsi que SOLO est moins un concerto qu'une rencontre de deux solitudes.»

Adaptation de notes de programme de Patrick Müller

Xenakis: Troorkh

Troorkh pour trombone et orchestre (1991) a été commandé par la radio suédoise et le Riskskonserter (Concerts Suède). L'œuvre est la dernière pour instrument soliste et grand orchestre écrite par Iannis Xenakis (1922-2001).

La quête d'un changement continu et le traitement de l'orchestre en tant qu'instrument plutôt que comme une combinaison de plusieurs instruments sont deux ingrédients invariablement à l'avant-plan de la créativité orchestrale de Xenakis. Déjà apparent dans ses premières œuvres, il poursuit ses efforts en ce sens dans les œuvres pour orchestre des années quatre-vingt-dix bien qu'il n'utilisait alors plus les *glissandi* et les «nuages» de *pizzicati* qui étaient plus tôt sa marque de commerce. Dans ses dernières œuvres pour orchestre, on retrouve peu ou pas de passages en *glissandi* tels qu'on les avait dans *Metastasis* (1953-54) ou *Pithoprakta* (1955-56).

Il maximise plutôt la densité de blocs épais de vents et de cordes (il n'y a pas de percussions dans *Troorkh*) rendant l'orchestre dense et opaque avec des hauteurs spécifiques complètement masquées. L'orchestre devient un corps sonore simple et si certains percevront des mélodies, c'est en raison de la tendance de l'oreille à enregistrer les fréquences élevées. Contrairement à la musique qui a recours à différentes formes de points culminants, Xenakis avait comme intention dans *Troorkh* de mettre le sommet « au début, et il ne cesse jamais ».

La musique n'est pas le résultat de structures ou de corrélations polyphoniques. C'est une musique visionnaire qui attribue à l'orchestre un rôle partiellement nouveau et totalement pertinent, une musique qui ouvre l'orchestre aux sensibilités d'aujourd'hui. On pourrait la percevoir comme une réminiscence sur la vie moderne, l'orchestre re-

présentant les clusters d'activités et l'information du monde d'aujourd'hui alors que le trombone donne une voix à l'individu qui s'exprime. Xenakis donne une analogie assez particulière au sujet de ce concerto et de celui pour violon, *Dox-Orkh* (également composé en 1991), « Peut-être est-ce comme la vie, parfois on est silencieux, parfois, on est en colère. »

Dans une conversation avec l'auteur, Xenakis dit à propos de l'interprète que l'on retrouve sur cet enregistrement, Christian Lindberg, qu'« il est, je crois, le meilleur tromboniste d'aujourd'hui. » La partie soliste de *Troorkh* est en effet extrêmement exigeante, poussant la technique de trombone au-delà des limites alors connues. Les *glissandi* ici sont utilisés en partie parce qu'ils sont près de l'idiome de l'instrument et en partie parce que, pour le compositeur, ils constituaient une manière pertinente de parvenir à une mutation continue de la partie soliste. Le rôle de l'orchestre est principalement de créer des espaces acoustiques. Le trombone les remplit avec des cadences virtuoses ou avec des signaux chargés qui font allusion à d'anciens *lurs* (anciennes trompettes originaires des pays nordiques à l'époque de l'Antiquité et du Moyen-âge).

Le titre est une allusion à la combinaison d'un trombone et d'un orchestre. L'orthographe provient du son dur *k* du grec classique. Le *kh* grec est devenu en latin *ch* mais était prononcé de la même manière. Plus tard, *c* est devenu une consonne douce dans les langues latines d'où la préférence du compositeur pour l'orthographe ici retenue.

© Anders Jallén 2006

Note: toutes les citations proviennent d'une entrevue donnée par le compositeur, peu avant la création de *Troorkh* en janvier 1993.

Turnage: Yet Another Set To

Yet Another Set To est le résultat d'une commande de la Cada de Música de Porto au Portugal. La création eut lieu au Royal Festival Hall de Londres avec Christian Lindberg et l'Orchestre philharmonique de Londres sous la direction de Marin Aslop le 19 mars 2005.

Le concerto pour trombone de Mark-Anthony Turnage, comme plusieurs de ses autres œuvres pour grand effectif consiste en une série de mouvements assemblés pen-

dant plusieurs années. Le point de départ est *Set To*, une œuvre en un mouvement pour dix cuivres composée en 1993. (Le titre est une expression idiomatique anglaise qui s'applique à une discussion violente, bien qu'en tant que verbe, il peut également signifier « commencer quelque chose vigoureusement »). Sept ans plus tard, sentant que *Set To* « était plein à craquer » dans sa forme originale, Turnage l'arrangea pour trombone et orchestre sous le titre de *Another Set To*. Elle peut toujours être jouée en tant que pièce séparée mais elle constitue maintenant le finale de l'œuvre qui porte le titre qui se passe d'explication de *Yet Another Set To*. Le premier mouvement est une adaptation du septième mouvement de *Blood on the Floor*, une suite pour quatre solistes de jazz et grand ensemble composée en 1994-95. Le mouvement central, lent, a été entièrement composé pour compléter l'œuvre.

La partie soliste de l'œuvre, élaborée tout au long de sa gestation pour Christian Lindberg, est extrêmement exigeante tant au niveau de la technique que de l'expression. Elle réclame tant la précision virtuose dans les passages rapides qu'une liberté typique de l'expression jazzistique ainsi qu'une gamme de sonorités, du lyrisme intime jusqu'à la projection extrovertie qui peut passer par-dessus le grand orchestre. Des effets spéciaux incluent également des *glissandi*, le *flutterzunge* ainsi que, dans le second mouvement, le chant (optionel) pendant l'émission du son.

La version originale de *Cut Up* a été composée pour grand ensemble, incluant des instruments de jazz avec un groupe soliste comprenant un saxophone alto, un trombone et une batterie. Turnage a arrangé la partie de l'ensemble pour grand orchestre et comprimé les parties de saxophone et de trombone en une seule partie soliste – un travail relativement simple puisque dans la version originale, les deux instruments jouaient la plupart du temps à l'unisson ou à l'octave. Il a également ajouté une nouvelle introduction dans laquelle le soliste se joint au premier tromboniste de l'orchestre en anticipant les deux idées principales du mouvement : l'une étant un riff explosif caractérisé plus tard de « net et incisif » et l'autre, un motif « riant » avec sourdine décrit comme « brutal et moqueur ». Comme le titre l'indique, la partie principale du mouvement juxtapose de courtes sections au caractère différent à la manière d'un montage cinématographique. Des sections pour orchestre seul sont intercalées entre d'autres

qui incluent le soliste. Les sections très rapides comprenant les deux idées principales alternent librement avec les autres à un tempo légèrement plus lent avec des indications comme « coulant », « encore plus fluide » et « détendu et jazzy ».

On retrouve parmi ces sections contrastées un épisode dans lequel le soliste joue une mélodie soutenue dans une métrique libre, un peu comme une valse asymétrique. Cette mélodie sert de base au mouvement lent pour trombone et cordes : *A Soothing Interlude* [Un intermède apaisant], tant pour les musiciens que pour les auditeurs. Le trombone joue une mélodie sur un fond de cordes, sans vibrato et « glacé », puis le répète ensuite, renversé et rythmiquement altéré avec un accompagnement davantage chaleureux. Ces expositions alternent avec des épisodes dans lesquels des séquences d'accords aux cordes glaciales se font répondre par de courts « breaks » solo du trombone. La section finale superpose ces breaks avec la mélodie originale et ceux-ci prolifèrent librement aux cordes.

Comme le premier mouvement, le finale, *Another Set To*, fait alterner deux tempos, l'un très rapide et l'autre, un petit peu plus lent. Le mouvement débute par une cadence au trombone, indiquée « Bluesy and free », qui fait alterner des phrases qui sonnent comme un *work song*, évoluant dans un rythme régulier avec un nombre limité de notes et des sursauts de virtuosité. Le « work song » devient la base de la majeure partie du mouvement, parfois sous une forme différente. Une idée secondaire significative est la note répétée dans un rythme syncopé. Vers la fin, la cadence du début est répétée avec un accompagnement de l'orchestre et le *work song* se transforme en un brillant canon pour trompettes et bois aigus avant que l'œuvre ne parvienne à une conclusion rythmiquement explosive.

© Anthony Burton 2006

«Rien ne semble pouvoir faire obstacle à une telle communication directe». Les paroles prophétiques de l'important critique suédois Leif Aare aux débuts de **Christian Lindberg** en 1982 se sont avérées justes un nombre incalculable de fois. Quelque vingt ans plus tard, le *Star Tribune* de Minneapolis écrivait : «Si l'enthousiasme est contagieux, alors Christian Lindberg est une épidémie sur le point de se produire... il est un antidote puissant à l'atmosphère coincée qui passe encore aujourd'hui pour sérieuse dans plusieurs concerts.»

Depuis ses débuts, Christian Lindberg s'est produit avec les meilleurs orchestres et les meilleurs chefs un peu partout à travers le monde. Il est le premier instrumentiste suédois à avoir joué avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et avec l'Orchestre symphonique de Chicago. En 2000, un sondage international a qualifié Lindberg de l'un des cinq meilleurs cuivres du 20^e siècle en compagnie de Louis Armstrong, Miles Davis, Dennis Brain et Maurice André. Il donne également son nom à la Compétition internationale de trombone de Valencia en Espagne.

En plus de son activité de soliste, Christian Lindberg a également ajouté deux autres cordes à son arc. Il fait ses débuts en tant que chef en 2000 et a été immédiatement invité à prendre la direction de l'Orchestre de chambre nordique et de l'Ensemble à vents suédois. En 2007, ces deux ensembles avaient prolongé ces appointements. Il dirige également l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre symphonique d'Islande, l'Orchestre philharmonique de Iéna, l'Orchestre symphonique de São Paulo, l'Orchestre du Maggio Musicale Fiorentino et l'Orchestre symphonique de Prague.

Actif en tant que compositeur depuis 1996, Lindberg reçoit des commandes d'ensembles tels l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Australian Chamber Orchestra, le Chœur de la radio suédoise, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi et le Swedish Chamber Orchestra.

Magré son emploi du temps extrêmement chargé, Christian Lindberg parvient à consacrer du temps à sa famille composée de quatre jeunes talents et de sa femme Julianne sur la péninsule de l'archipel de Stockholm.

Fondé en 1919, l'**Orchestre philharmonique d'Oslo** maintient une riche tradition musicale et a pu dès ses débuts compter sur un public aussi vaste qu'engagé. Dirigé par Georg Schnéevoigt, Ignaz Neumark et Issay Dobrowen entre autres, l'orchestre a rapidement atteint un niveau élevé. Des chefs, compositeurs et solistes de renommée internationale se sont produits avec lui, aidant ainsi la capitale norvégienne à suivre les courants musicaux internationaux. Après la seconde guerre mondiale, la formation s'est lentement mais sûrement bâti une réputation internationale avec de grands chefs dont Odd Gruner-Hegge et Øivin Fjeldstad. Au cours des ans, l'Orchestre philharmonique d'Oslo a compté plusieurs excellents chefs et, sous la baguette de Mariss Jansons, s'est fait connaître comme l'un des meilleurs orchestres du monde. Cela sera encore renforcé pendant le séjour d'André Previn en tant que chef principal (2000-2006). Avec Jukka-Pekka Saraste qui lui succède en août 2006, l'orchestre remporte énormément de succès tant à la maison qu'en tournée.

Né à Friedrichshafen en Allemagne, **Peter Rundel** étudie le violon avec Igor Ozim et Ramy Shevelov à Cologne, Hanovre et New York en plus de la direction avec Michael Gielen et Peter Eötvös. De 1984 à 1996, il joue du violon au sein de l'Ensemble Modern et fait ses débuts en tant que chef en 1987. Peter Rundel se produit régulièrement à la tête d'orchestres comme l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et l'Orchestre symphonique WDR de Cologne ainsi qu'avec des ensembles de musique contemporaine tels l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Asko, l'Ensemble InterContemporain et le musikFabrik. Il travaille aussi avec l'Orquestra Nacional de España, l'Orchestre national de Lille et l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. Peter Rundel dirige également des opéras au Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra national de Bavière, au Volksoper de Vienne ainsi que dans le cadre des Festwochen de Vienne et du Festival de Bregenz notamment avec les metteurs en scène Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Joachim Schlömer et Reinhild Hoffmann. En janvier 2005, il est nommé directeur musical du Remix Ensemble de Porto. Spécialisé en musique contemporaine, Peter Rundel réalise également des enregistrements primés consacrés à Luigi Nono, Jean Barraqué, Heiner Goebbels et Steve Reich.

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

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



HYDRO

Sole sponsor of the Oslo Philharmonic since 1990

RECORDING DATA

Recorded in June 2006 at the Oslo Concert Hall, Norway

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Uli Schneider

Digital editing: Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation (SACD); B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Mix/mastering: Uli Schneider, Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Christian Lindberg, Patrick Müller, Anders Jallén, Anthony Burton 2006

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Christian Lindberg: © Mats Bäcker

Back cover photograph of the Oslo Philharmonic: © Pål Rødahl

Photograph of Peter Rundel: © Klaus Rudolph

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1638 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-SACD-1638



The Oslo Philharmonic