

CASTELLO, DARIO (c. 1590–c. 1658)

- ① SONATA QUINTA 4'41
from *Sonate Concertate In Stil Moderno*, Libro I, 1621
(violin, trombone, basso continuo)
- ② SONATA DUODECIMA 7'43
from *Sonate Concertate In Stil Moderno*, Libro II, 1629
(2 violins, trombone, basso continuo)

ANONYMOUS

- ③ SONATA (trombone, harpsichord / organ) 4'14

SPEER, DANIEL (1636–1707)

SONATA À 3 and GIGUE (2 violins, trombone, basso continuo) 4'22

- ④ Sonata à 3 2'15
- ⑤ Gigue 2'06

FRESCOBALDI, GIROLAMO (1583–1643)

CANZON 1–4

From *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre, e quattro voci per sonare con ogni sorte di Stromenti* (1628) (trombone, harpsichord / organ)

- ⑥ Canzona V a basso solo detta la Tromboncina 3'28
- ⑦ Canzona VI a basso solo detta l'Altiera 4'31
- ⑧ Canzona VII a basso solo detta la Superba (o Tuccina) 3'44
- ⑨ Canzona VIII a basso solo detta l'Ambitiosa 3'45

BIBER, HEINRICH IGNAZ FRANZ (1644–1704)

10 SONATA À 3 (2 violins, trombone, basso continuo) 5'57

CASTELLO, DARIO

11 SONATA QUARTA 4'09
from *Sonate Concertate In Stil Moderno*, Libro I, 1621
(violin, trombone, basso continuo)

CESARE, GIOVANNI MARTINO (1590–1667)

12 LA HIERONYMA from *Musicali Melodie*, 1621 (trombone, harpsichord) 2'19

BERTALI, ANTONIO (1605–69)

13 SONATA À 3 (2 violins, trombone, basso continuo) 5'17

TT: 56'30

CHRISTIAN LINDBERG *trombone (sackbut)*

Members of the AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

RICHARD TOGNETTI *violin I*

HELENA RATHBONE *violin II*

TIMO-VEIKKO VALVE *cello*

MAXIME BIBEAU *double bass*

NEAL PERES DA COSTA *harpsichord/organ*

*All works except Cesare published by Edition Tarrodi in editions by Christian Lindberg
Cesare (edited by Glenn Smith) published by Robert King Music Co.*

INSTRUMENTARIUM

Christian Lindberg	Sackbut: Meinl und Lauber after Erasmus Schnitzer 1551, Nuremberg Mouthpiece: Christian Lindberg baroque model mouthpiece
Richard Tognetti	Violin: Guarneri del Gesù 1743, made available exclusively to him by an anonymous Australian private benefactor.
Helena Rathbone	Violin: J. B. Guadagnini 1759, kindly made available to her by the Commonwealth Bank of Australia.
Timo-Veikko Valve	Cello: Giuseppe Guarneri filius Andreae 1729, generously purchased and loaned by an anonymous benefactor.
Maxime Bibeau	Double bass by an anonymous English maker c. 1820
Neal Peres Da Costa	Neapolitan harpsichord after Bocalari (late 16th century) by Carey Beebe, Sydney 2002 Continuo organ by Henk Klop, Garderen, The Netherlands 2004 Harpsichord & organ prepared by Carey Beebe, with additional tuning by Neal Peres Da Costa & Chris Berensen

TEMPERAMENTS

CASTELLO · Sonata Quinta; Sonata Duodecima; Sonata Quarta	1/6 comma temperament
ANONYMOUS · Sonata	1/4 comma meantone
SPEER · Sonata à 3; Gigue	1/6 comma temperament
FRESCOBALDI · Canzon 1–4	1/4 comma meantone
BIBER · Sonata à 3	1/6 comma temperament
CESARE · La Hieronyma	1/4 comma meantone
BERTALI · Sonata à 3	1/6 comma temperament

PITCH

The pitch used throughout this recording is $a^1 = 440\text{Hz}$.

The Baroque Trombone

I bought my first sackbut – the Meinl and Lauber that I use on this recording – 30 years ago and was already at that time planning to record some unknown baroque pieces that had particularly excited me. The project was postponed again and again, however, the main reason being the difficulty to keep in shape on this instrument and make it sound properly, while at the same time having to perform on modern instruments: over the years my two modern trombones have kept me too busy to build a solid relationship with this beautiful sackbut.

Finally, however, after encountering the right musicians to work with on this particular repertoire – Richard Tognetti and his wonderful friends from the Australian Chamber Orchestra – I managed to make time in my calendar... and here, finally, it is: ‘The Baroque Trombone’.

As this will probably be the only CD that I record on the sackbut, the choice of repertoire is by necessity limited to just a small selection of all the great trombone music there is from the baroque era. I have picked my favourite composers, and even then only a fraction of what they have written for trombone: naturally we have Frescobaldi, Castello, Biber, Bertali and Cesare, all of whom wrote a vast amount of virtuosic and splendid music for my instrument.

Finally, I would like to thank my brother, the lutenist Jakob Lindberg, who over the years has taught me so much about early music performance practice. If he hadn’t let me share his knowledge, this CD would not have been half as interesting.

Happy listening!

Christian Lindberg

The Authentic Trombone

As you read this, are you wearing authentic 21st-century costume, or today's clothes? It's an important question; it's helpful to talk about the past as though it fell into neat periods like the baroque or the classical, but people at the time didn't see these parcels. The jacket that I have on was bought in the late 20th century and, 200 years from now, a historian who is too much in thrall to tidiness might well conclude that I wouldn't wear it in 2009 because it's not authentic. Even now, as the world communicates itself into uniformity, there is great variation in performances from individual to individual, country to country, day to day. At a time when travel was expensive and often dangerous, this was truer still. We may therefore conclude that however music was played, it was not done in a manner that was tidily baroque, classical or anything else.

We live in an age of blandness, even in music. Subversives like Mozart, outsiders like Beethoven or even sociopaths like Wagner are sanitised with careful performances, tidied into boxes and sold as inoffensive-sounding 'relaxing classics'. Meaning is lost. It is common to confine early music in a stockade labelled 'played in the manner of ancient times' and leave it at that. However, there are more interesting possibilities as long as you realise that you can't give an accurate account of a work 300 years old. We don't know what people at the time actually heard, and we never will. You can get a lot of the details right, you can still replicate many of the sounds that Daniel Speer and others made – or at least make an educated guess at them. You might, if you want to be fundamentalist about it, introduce some historically accurate neglect: after all, in the introduction of his book of sonatas Dario Castello acidly observed that the expressive qualities of his music would not be harmed if a rehearsal were to take place in advance of the performance! But even so, you would to some extent be guessing.

So what are the details that we can get right? We can start with the hardware. The big, powerful trombone of our time is a creature of wide open spaces and large auditoriums. It was not always so. ‘Trombone’ simply means ‘big trumpet’ and the two are nowadays seen as natural bedfellows. To anyone in the 17th century this relationship would have seemed a little unnatural. There was no such thing as a trombone; they were called sackbuts and the instruments with slides were soft sounding, gentle things whose natural partners were the viola and recorder. ‘Sackbut’ is as imprecise a term as ‘keyboard’ but we can generalise about them. They were much, much smaller than they are today. The tubes on an old trombone were narrower than the ones you’ll find on a modern trumpet, the mouthpieces were tiny and a man’s hand might easily cover the largest trombone bell.

Instruments today are designed for reliability: if you spit in the general direction of the right note there is a very good chance that the right note will emerge. The sackbut was a treacherous beast that offered little help to the performer but though it might have been easier to crack a note, as compensation you could inflect and trill with an infinitely greater grace and range. As with all improvements, there is a price to pay. When valves were added to the French horn people complained that it was musical vandalism because at a stroke all the delicate shadings of tone that the natural horn produces had been lost. No such outcry accompanied the evolution of the subtle sackbut into its assertive descendant but some would argue that the loss has been as great. The instrument builders of the 17th century could easily have made a modern trombone. They didn’t, and the reason that they didn’t is that a different sort of instrument was needed to perform the musical task in hand.

In baroque music, gesture is paramount. We are used to a phrase in Wagner occupying thirty seconds, a chord in a work by Philip Glass going on for minutes. In the 17th century, an inflection, an ornament or the dynamic shape of a

long note were enough to make a big musical statement. The complex structures and recapitulatory forms that are essential to so much later music have no place in the Frescobaldi canzonas or most of the other music recorded here. The pieces are best appreciated as monologues, short impulsive paragraphs of feeling in which the musical equivalent of a tilt of the head or the turn of a wrist has much to tell us. A reticence of tone and a subtlety of expression in the instruments do not imply an introverted character. Far from it: records of the time are full of complaints that the more elaborate flights of fancy indulged in by musicians distracted the congregation's attention from the service. Given that this was so in solemn worship, it would be fanciful to imagine that domestic performances were any less extrovert. The critical thing is, that the flamboyance of the trombone was florid, not stentorian.

The composers on this recording are diverse in distinction and background and their work spans the 17th century, from Frescobaldi who was working at the very beginning, to Biber who just made it into the 18th century. In every case, decoration is central to their art. The expressive vehicle of baroque music is decoration and not all the decoration was written out. As early as 1620, Francesco Rognioni described ways of improvising over a song with a sackbut, and there were many conventions and formulas, chosen in the heat of the moment according to circumstance, in a manner not wholly dissimilar to the arabesques of the jazz musician.

Even today, the execution of a virtuoso solo on the trombone is greeted with a mixture of admiration and slight surprise, as though an elephant had ridden a skateboard. No such thing would have happened in the days when this music was written since the trombone, as the only chromatic brass instrument, was at home in a small consort. In 1666, William Dugdale contrasted the 'couragious blast of deadly war' produced by trumpeters with the 'sweet harmony of violins,

sackbutts, recorders and cornetts’ and the great German composer Michael Praetorius regarded trombone players as the best of the brass musicians, complaining of cornetto players ‘with their blaring’ and trumpeters ‘who are in the habit of hurrying’ (some things don’t change).

Replicate the particularities, warts and all, as exhaustively as you please, it still won’t be an authentic performance because the ears that you are playing to have heard Beethoven, Strauss, Michael Jackson. If authenticity in a performance is to mean anything, that meaning must reside in the impact it makes on its audience. Good historical performance, like all other kinds of good performance, is a work of imagination. Your ears are not authentic 17th-century ears any more than Christian Lindberg is an authentic 17th-century Swede, but we may reasonably hope that his spontaneous choices will speak to you because the spirit and procedure of the performance are intact even if he did arrive at the studio on his famous motorbike – a conveyance that would have alarmed Heinrich Biber a good deal.

And so we have a curious paradox: the more freely a well-informed performer allows his imagination to roam, the more likely he is to render accurately the spirit of what he performs. The impact is all. If Bertali, Biber or irascible old Castello were to visit us today, they might wonder how the refined, small instrument of their time had managed to become the full-throated beast that it now is. And I’d be willing to bet that whether or not they understood, they’d be pleased to see that things were different. They lived in bolder, more inventive times than we, and knew that to stay properly alive you have to keep dreaming new things up. It shows in what they wrote. Authentic or not, we may be certain of one thing as we listen to their exuberant, vigorous music: there were giants in those days, and some of them played the trombone.

© *Simon Wills 2009*

‘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.’ Anyone who has experienced Christian Lindberg in performance will agree with this description, given in the *Star Tribune* in Minneapolis. He has single-handedly established the trombone as a solo instrument and was the first Swedish instrumentalist 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. Lending his name to the Christian Lindberg International Trombone Competition in Valencia, Spain, he also holds the honorary title ‘Prince Consort Professor of Trombone’ at the Royal College of Music, London, and was awarded the prestigious medal ‘Litteris et Artibus’ by the King of Sweden in 2005.

Christian Lindberg’s artistry and virtuosity have inspired some of the greatest names in contemporary music to compose major works for him. In addition he pursues two further careers to which he is devoting an increasing amount of time. Having made his *début* as a conductor in 2000, Lindberg is currently chief conductor of the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble, and has appeared as guest conductor with orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Deutsche Staatsphilharmonie, Cologne Gürzenich Orchestra, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi and the Royal Flemish Philharmonic 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 and the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi.

The **Australian Chamber Orchestra** was founded in 1975. Every year the orchestra presents performances of the highest standard to audiences around the world, including 10,000 subscribers across Australia. The ACO's unique artistic style encompasses not only the masterworks of the classical repertoire, but innovative cross-artform projects and a vigorous commissioning programme.

The outstanding Australian musician Richard Tognetti was appointed artistic director and lead violin in 1990. Under his inspiring leadership, the ACO has performed as a flexible and versatile 'ensemble of soloists', on modern and period instruments, as a small chamber group, a small symphony orchestra and as an electro-acoustic collective. In a nod to past traditions, only the cellists are seated – the resulting sense of energy and individuality is one of the most commented-upon elements of an ACO concert experience.

Regular international tours to Asia, Europe and the USA have drawn outstanding reviews for the ACO's performances at many of the world's prestigious concert halls, including the Concertgebouw, Wigmore Hall, Carnegie Hall, Lincoln Center, Musikverein, Symphony Hall Birmingham and the Kennedy Center. Recent festival appearances include the BBC Proms, Tanglewood, Ravinia, Interlochen and New York's Mostly Mozart. The Australian government recognises the ACO's achievements by designating it as an international flagship arts company.

The ACO's dedication and musicianship have created warm relationships with such celebrated soloists as Steven Isserlis, Dawn Upshaw, Imogen Cooper, Angela Hewitt, Ivry Gitlis, Christian Lindberg and Emmanuel Pahud.

Richard Tognetti is artistic director and lead violin of the ACO; Helena Rathbone is principal second violin; Timo-Veikko Valve is principal cello; Maxime Bibeau is principal double bass; and Neal Peres Da Costa is guest principal harpsichord.

Die authentische Posaune

Tragen Sie, während Sie dies lesen, die authentische Tracht des 21. Jahrhunderts oder aber Kleidung von heute? Das ist eine wichtige Frage; zwar ist es hilfreich, über die Vergangenheit so zu sprechen, als falle sie fein säuberlich in Perioden wie „Barock“ und „Klassik“, doch die Menschen jener Zeit empfanden diese Einteilungen nicht. Die Jacke, die ich trage, wurde Ende des 20. Jahrhunderts gekauft; gut möglich, dass ein allzu ordnungsliebender Historiker in 200 Jahren schließen könnte, dass ich sie 2009 nicht mehr tragen würde, weil sie nicht authentisch ist. Selbst heute, wo die Welt vor lauter Kommunikation immer einförmiger wird, gibt es erhebliche Unterschiede in den Interpretationen von Individuum zu Individuum, von Land zu Land und von Tag zu Tag. Dies gilt umso mehr für eine Zeit, als das Reisen teuer und oftmals gefährlich war. Wie auch immer Musik gespielt wurde, dürfen wir also schließen, geschah dies nicht auf eine rein barocke, klassische oder sonstwie rubrizierbare Weise.

Wir leben in einer Zeit der Sanftheit – selbst in der Musik. Subversive wie Mozart, Außenseiter wie Beethoven oder gar Soziopathen wie Wagner werden mit sorgsam Interpretationen gereinigt, in Schubladen gesteckt und als harmlos klingende „Kuschel-Klassiker“ verkauft. Sinnzusammenhänge verschwinden. Es ist üblich, die Alte Musik in ein Gehege mit der Aufschrift „Historische Aufführungspraxis“ einzuzäunen und es dabei bewenden zu lassen. Aber es gibt interessantere Optionen, wenn man realisiert, dass es keine „richtige“ Interpretation eines 300 Jahre alten Werks gibt. Wir wissen nicht, was die Menschen damals tatsächlich hörten, und wir werden es nie wissen. Wir können eine Menge Einzelheiten richtig umsetzen, wir können viele Klänge, die Daniel Speer und andere erzeugten, reproduzieren – oder wenigstens eine fundierte Vermutung darüber anstellen. Wer fundamentalistisch sein will, könnte noch etwas historisch korrekte Nachlässigkeit an den Tag legen – immerhin bemerkte Dario Cas-

tello im Vorwort zu seinen Sonaten säuerlich, dass es den expressiven Qualitäten seiner Musik nicht schade, wenn vor dem Konzert eine Probe stattfände! Doch selbst dabei müsste man sich zu einem gewissen Teil aufs Raten verlassen.

Welche Einzelheiten also lassen sich richtig umsetzen? Beginnen wir mit der Hardware: Die große, kräftige Posaune unserer Zeit ist ein Geschöpf, das weite, offene Räume und große Säle liebt. Das war nicht immer so. „Posaune“ bedeutet schlicht und einfach „große Trompete“, und heute werden die beiden wie natürliche Bettgenossen betrachtet. Einem Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts aber wäre diese Beziehung ein twas unnatürlich vorgekommen. So etwas wie eine Posaune gab es nicht; die *sackbut* (frz. *saqueboute*) genannten Zuginstrumente waren weiche und sanft klingende Wesen, deren natürliche Partner Viola da gamba und Blockflöte hießen. „Sackbut“ (Barockposaune) ist ein so unpräziser Begriff wie „Tasteninstrument“ (engl. „keyboard“), doch lässt sich allgemeines darüber sagen. Sie waren erheblich kleiner als heutzutage. Das Rohr einer alten Posaune war enger als das einer modernen Trompete, die Mundstücke waren winzig, und die Hand eines Mannes reichte aus, die größte Posaunenstürze zu bedecken.

Die heutigen Instrumente sind auf Verlässlichkeit hin konzipiert: Wer den richtigen Ton ungefähr anvisiert, hat gute Chancen, dass ebendieser Ton erklingen wird. Die Barockposaune dagegen war ein heimtückisches Biest, das den Spieler kaum unterstützte; doch wenngleich es einfacher war, einen Ton zu verfehlen, konnte man dafür mit unendlich größerer Anmut und Bandbreite trillern und den Klang modulieren. Wie alle Verbesserungen hat also auch diese ihren Preis. Als das Waldhorn mit Ventilen ausgestattet wurde, beklagte man musikalischen Vandalismus, denn auf einen Streich waren all die delikaten Klangschattierungen, die das Naturhorn erzeugt, verloren. Die Entwicklung der

subtilen Saqueboute hin zu ihrem durchsetzungsfähigeren Nachfahren wurde von keinem solchen Aufschrei begleitet, doch manche würden den Verlust ähnlich groß einschätzen. Die Instrumentenbauer des 17. Jahrhunderts hätten ohne weiteres eine moderne Posaune bauen können. Sie taten's nicht, und der Grund dafür ist, dass man für die vorgesehene musikalische Aufgabe ein anderes Instrument benötigte.

In der Barockmusik ist Gestik das Wichtigste. Heute sind wir an halbminütige Phrasen bei Wagner und an mehrminütige Akkorde in Werken von Philip Glass gewöhnt. Im 17. Jahrhundert genügte eine Bebung, eine Verzierung oder der dynamische Umriss eines langen Tons für eine große musikalische Aussage. Die komplexen Strukturen und Reprisesformen, die für einen Großteil der späteren Musik wesentlich sind, sind für die Kanzonen Frescobaldis oder die meisten der hier eingespielten Werke nicht von Belang. Man wird diesen Stücken am ehesten gerecht, wenn man sie als Selbstgespräche versteht, als impulsive Episoden des Gefühls, in denen uns die musikalischen Äquivalente eines Kopfniegens oder einer Handgelenkdrehung viel zu erzählen haben. Klangliche Zurückhaltung und subtiler Ausdruck bedingen noch keinen introvertierten Charakter. Im Gegenteil: Die zeitgenössischen Quellen sind voll von Klagen, dass kunstvolle Ausflüge der Fantasie die Gemeinde von der Messe ablenkten. Wenn dies im feierlichen Gottesdienst so war, dann ist es abstrus anzunehmen, häusliches Musizieren sei weniger extrovertiert gewesen. Der entscheidende Punkt ist, dass die Extravaganz der Posaune sich reichen Figurationen, nicht übermäßiger Lautstärke verdankte.

Die Komponisten auf dieser CD unterscheiden sich hinsichtlich Geltung und Hintergrund; ihre Werke umspannen das gesamte 17. Jahrhundert – ausgehend von Frescobaldi, der an dessen Anfang steht, bis zu Biber, der gerade noch in das 18. Jahrhundert hinüberreicht. Für jeden von ihnen bildete die Ornamentik

eine zentrale Kategorie ihrer Kunst. Verzierungen sind das Ausdrucksmedium der Barockmusik, und nicht alle Verzierungen wurden ausgeschrieben. Bereits 1620 beschrieb Francesco Rognioni Methoden, mit dem *sackbut* über ein Lied zu improvisieren, und es gab viele Konventionen und Formeln, die bei der Aufführung je nach den Umständen impulsiv verwendet wurden – den Arabesken der Jazzmusiker nicht unähnlich.

Selbst heute stößt die Ausführung eines virtuosen Solos auf der Posaune auf eine Mischung aus Bewunderung und gelinder Überraschung, als ob ein Elefant Skateboard gefahren wäre. Das wäre zur Entstehungszeit dieser Musik nicht passiert, weil die Posaune als einziges chromatisches Blechblasinstrument in kleinen Consorts beheimatet war. 1666 stellte William Dugdale dem „beherzten Luftstoß tödlichen Krieges“, den die Trompeter erzeugten, die „süße Harmonie von Violinen, Sackbutts, Blockflöten und Zinken“ gegenüber; der große deutsche Komponist Michael Praetorius betrachtete Posaunisten als die besten Blechbläser und beschwerte sich über plärrende Zink-Spieler und zum Eilen neigende Trompeter (manche Dinge ändern sich nie).

Man kann die Besonderheiten, Auswüchse usw. noch so detailliert nachbilden, es wird sich dennoch nicht um eine authentische Interpretation handeln, weil die Ohren, auf die das Ergebnis trifft, Beethoven, Strauss und Michael Jackson gehört haben. Wenn Authentizität der Interpretation irgendetwas bedeuten soll, dann muss diese Bedeutung in der Wirkung liegen, die sie auf ihr Publikum hat. Eine gute historische Interpretation ist, wie jede gute Interpretation, das Ergebnis von Einfallsreichtum. Ihre Ohren sind keine authentischen Ohren des 17. Jahrhunderts, ebenso wie Christian Lindberg kein authentischer Schwede des 17. Jahrhunderts ist, doch lässt sich einigermaßen hoffen, dass seine spontanen Entscheidungen sich Ihnen mitteilen werden, weil Geist und Vorgehensweise der Interpretation stimmig sind, selbst wenn Lindberg das Stu-

dio auf seinem berühmten Motorrad erreicht hat – ein Transportmittel, das Heinrich Biber wohl einen beträchtlichen Schrecken eingejagt haben würde.

Und so ergibt sich ein kuriose Paradox: Je freier ein gut informierter Interpret seine Fantasie einsetzt, umso eher kann er den Geist dessen, was er interpretiert, getreu vermitteln. Es geht um die Wirkung. Würden Bertali, Biber oder der jähzornige alte Castello uns heute besuchen, so würden sie vielleicht erstaunt sein, wie das edle, kleine Instrument ihrer Zeit es bewerkstelligt hat, jenes vollmundige Biest zu werden, das es heute ist. Und ich möchte wetten, dass es ihnen – unabhängig davon, ob sie diese Entwicklung nun verstehen – gefallen würde zu sehen, dass die Dinge anders sind. Sie lebten in kühneren, erfindischeren Zeiten als wir, und sie wussten, dass man Neues erträumen muss, um im eigentlichen Sinn am Leben zu bleiben. Das zeigt sich in dem, was sie komponierten. Authentisch oder nicht – wir können einer Sache sicher sein, wenn wir ihre überschäumende, lebhaft Musik hören: Sie waren Giganten in jenen Tagen, und einige von ihnen spielten Posaune.

© *Simon Wills 2009*

„Wenn Enthusiasmus ansteckend ist, dann ist **Christian Lindberg** eine Epidemie vor dem Ausbruch ... Er ist ein hochwirksames Gegenmittel gegen die Langeweile, die bei so manchem Konzert immer noch als Seriosität durchgeht.“ Wer Christian Lindberg live erlebt hat, wird dieser Darstellung der *Star Tribune* (Minneapolis) beipflichten. Im Alleingang hat er die Posaune als Soloinstrument etabliert, und er war der erste schwedische Instrumentalist überhaupt, der mit den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra aufgetreten ist. Im Jahr 2000 wurde Lindberg bei einer internationalen Umfrage neben Louis Armstrong, Miles Davies, Dennis Brain und Maurice André zu

einem der fünf größten Blechbläser des 20. Jahrhunderts gewählt. Er gab dem Internationalen Christian Lindberg Posaunenwettbewerb im spanischen Valencia den Namen und trägt den Ehrentitel eines „Prince Consort Professor of Trombone“ am Londoner Royal College of Music. 2005 wurde er vom schwedischen König mit der renommierten Litteris et Artibus-Medaille ausgezeichnet.

Mit seiner Kunstfertigkeit und seiner Virtuosität hat Christian Lindberg einige der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten zu bedeutenden Werken inspiriert. Darüber hinaus hat Christian Lindberg zwei weitere Karrieren eingeschlagen, denen er zusehends mehr Zeit widmet. 2000 gab er sein Dirigierdebüt und ist derzeit Chefdirigent des Nordic Chamber Orchestra und des Swedish Wind Ensemble. Als Gastdirigent hat er Orchester wie das Rotterdam Philharmonic Orchestra, die Deutsche Staatsphilharmonie, das Gürzenich-Orchester Köln, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi und das Royal Flemish Philharmonic geleitet. Seit 1996 ist Lindberg als Komponist aktiv und hat Kompositionsaufträge von Ensembles wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Australian Chamber Orchestra, dem Schwedischen Rundfunkchor und dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi erhalten.

Das **Australian Chamber Orchestra** wurde 1975 gegründet. Jedes Jahr gibt das Orchester erstklassige Konzerte vor Hörern in der ganzen Welt, darunter 10.000 Abonnenten in ganz Australien. Zum einzigartigen künstlerischen Profil des ACO gehören nicht nur die Meisterwerke des klassischen Repertoires, sondern auch innovative, spartenübergreifende Kunstprojekte und eine Vielzahl von Kompositionsaufträgen. 1990 wurde der herausragende australische Musiker Richard Tognetti zum Künstlerischen Leiter und 1. Violinisten ernannt. Unter seiner inspirierenden Leitung tritt das ACO als flexibles „Solistenensemble“ mit modernen oder historischen Instrumenten, als Kammerensemble, kleines Sym-

phonieorchester und als elektroakustisches Ensemble auf. Als Reverenz an alte Traditionen sind allein die Cellisten „bestuhlt“ – die daraus hervorgehende Energie und Individualität ist eine der meistkommentierten Besonderheiten eines ACO Konzertes.

Regelmäßige Konzertreisen nach Asien, Europa und den USA mit Auftritten in so renommierten Konzertsälen wie dem Concertgebouw, der Wigmore Hall, der Carnegie Hall, dem Lincoln Center, dem Musikverein, der Symphony Hall Birmingham und dem Kennedy Center haben dem ACO hervorragende Kritiken eingebracht. Zu den Festivals, bei denen das ACO in letzter Zeit zu Gast war, gehören die BBC Proms, Tanglewood, Ravinia, Interlochen und das Mostly Mozart Festival in New York. Das Engagement und die Musikalität des ACO haben zu engen Beziehungen zu gefeierten Solisten wie Steven Isserlis, Dawn Upshaw, Imogen Cooper, Angela Hewitt, Ivry Gitlis, Christian Lindberg und Emmanuel Pahud geführt.

Richard Tognetti ist Künstlerischer Leiter und 1. Violinist des ACO; Helena Rathbone ist Stimmführerin der Zweiten Violinen; Timo-Veikko Valve ist Stimmführer der Celli; Maxime Bibeau ist Stimmführerin der Kontrabässe; und Neal Peres Da Costa als Gast ist 1. Cembalist.

Le trombone authentique

Vous qui lisez ceci, portez-vous un costume authentique du 21^e siècle, ou des vêtements d'aujourd'hui ? C'est une question importante. Il est pratique de parler du passé comme s'il se découpait en périodes nettes comme l'époque baroque ou classique, mais les gens d'alors n'ont pas vu ces divisions. Le veston que je porte présentement a été acheté à la fin du 20^e siècle et, dans deux cents ans, un historien un peu trop maniaque de l'ordre pourrait très bien conclure que je ne pouvais porter cela en 2009 car il n'est pas authentique. Même maintenant, alors que le monde semble en proie à la conformité, il existe de grandes différences entre les personnes, entre les pays, entre les journées. C'était encore plus vrai à une époque où voyager était onéreux et souvent dangereux. On peut donc conclure que peu importe comment la musique était interprétée, elle n'était certes pas faite d'une manière qui était proprement baroque ou proprement classique ou quoi que ce soit d'autre.

Nous vivons une époque mièvre, y compris en musique. Des subversifs comme Mozart, des outsiders comme Beethoven ou même des sociopathes comme Wagner ont été aseptisés par des interprétations contrites où tout ce qui dépassait a été coupé pour pouvoir être mis dans des boîtes et vendus comme d'inoffensifs «classiques pour relaxer». Et ils ont ainsi perdu de leur sens. La musique ancienne est souvent confinée à un enclos étiqueté «interprété à la manière de l'époque» et laissée à elle-même. Il existe néanmoins des possibilités plus intéressantes en autant que l'on accepte que l'on ne peut rendre de manière exacte une œuvre datant de trois cents ans. On ne sait ce que les gens entendaient alors en réalité et on ne le saura jamais. On peut rendre plusieurs détails de manière juste, on peut reproduire plusieurs des sonorités que Daniel Speer et d'autres ont créées ou du moins, tenter de deviner avec plus ou moins de précision en quoi elles consistaient. On peut, si l'on a des tendances extrémistes,

introduire des notions historiquement exactes qui sont aujourd'hui négligées : après tout, dans l'introduction de son recueil de sonates, Dario Castello observait caustiquement que les qualités expressives de sa musique ne sauraient être diminuées si une répétition devait avoir lieu avant le concert ! Mais même dans ce cas, vous devriez, dans une certaine mesure, deviner.

Quels sont alors les détails que l'on peut deviner correctement ? On peut commencer par l'aspect matériel. Le trombone massif et puissant d'aujourd'hui est une créature conçue pour les grands espaces et les grandes salles. Il n'en fut pas toujours ainsi. « Trombone » signifie simplement « grosse trompette » et les deux instruments sont aujourd'hui considérés comme des comparses naturels. Une personne du 17^e siècle trouverait cette relation peu naturelle. Le trombone n'existait pas. On l'appelait saqueboute et les instruments dotés d'une coulisse étaient des choses délicates à la sonorité douce dont les partenaires naturels étaient la viole et la flûte à bec. « Saqueboutes » est aussi imprécis qu'« instruments à clavier » mais on peut faire des généralités à leur sujet. Elles étaient beaucoup plus petites qu'aujourd'hui. Les tubes de l'ancien trombone étaient plus étroits que ceux que l'on trouve sur la trompette moderne, l'embouchure était minuscule et une main d'homme pouvait aisément couvrir le plus grand de ses pavillons.

Les instruments sont conçus aujourd'hui pour être fiables : si vous crachez plus ou moins dans la direction de la note correcte, il y a de bonnes chances pour que la bonne note émerge. La saqueboute était un animal perfide, peu charitable pour l'interprète mais s'il était plus facile de craquer une note, en revanche, on pouvait infléchir et triller avec une grâce et une gamme de possibilités infiniment plus grande. Comme pour toutes les améliorations, il y a aussi un prix à payer. Lorsque des pistons furent ajoutés sur le cor, des gens se plainquirent et affirmèrent qu'il s'agissait là de vandalisme musical parce que du coup,

toutes les colorations délicates de la sonorité qu'un cor naturel produisait avaient été perdues. Il n'y eut pas de tels cris lors de la transformation de la subtile saqueboute en son péremptoire descendant mais on pourrait affirmer que les pertes ont été aussi considérables. facteurs d'instruments du 17^e siècle auraient tout aussi bien pu construire un trombone moderne. Ils ne le firent pas et la raison pour laquelle ils ne le firent pas est qu'un instrument de type différent était requis pour accomplir la tâche musicale à laquelle il était confronté.

Dans la musique baroque, le geste est souverain. Nous sommes habitués à ce qu'une phrase chez Wagner occupe trente secondes et qu'un accord dans une œuvre de Philip Glass se poursuive pendant plusieurs minutes. Au 17^e siècle, une inflexion, un ornement ou la dynamique d'une note prolongée suffisaient pour réaliser une grande affirmation musicale. Les structures complexes et les formes récapitulatives qui deviendront plus tard essentielles dans la musique n'avaient pas leur place dans les canzones de Frescobaldi ou dans la plupart de la musique que l'on retrouve sur cet enregistrement. Les pièces les plus goûtées étaient les monologues, des paragraphes courts et impulsifs de sentiment dans lesquels l'équivalent musical d'un mouvement de la tête ou du poignet en disait long. Une réticence sonore ou une subtilité dans l'expression aux instruments n'impliquaient pas un caractère introverti. Loin de là : les comptes-rendus de l'époque sont remplis des plaintes à l'effet que les luttes les plus élaborées des musiciens pour retenir l'attention distrayaient l'attention de la congrégation au service. Étant donné que ces services avaient lieu avec la plus extrême solennité, il serait extravagant de penser que les interprétations privées étaient moins extroverties. Le détail critique est que la flamboyance du trombone se situait au niveau de l'ornementation et non du nombre de décibels.

Les compositeurs représentés sur cet enregistrement se distinguent pour leur mérite et leur expérience et leurs œuvres couvrent le 17^e siècle, de Frescobaldi

actif au tout-début du siècle à Biber qui n'atteint le 18^e siècle que de justesse. Quoi qu'il en soit, l'ornementation est un élément fondamental de leur art. Le véhicule expressif de la musique baroque est l'ornementation et celle-ci n'était pas toujours écrite. Dès 1620, Francesco Rognioni décrivait des manières d'improviser à la saqueboute autour d'une chanson et il existait plusieurs conventions et formules, choisies dans le feu de l'action selon les circonstances d'une manière pas totalement différente des arabesques d'un musicien de jazz.

Encore aujourd'hui, l'exécution d'un passage solo virtuose sur le trombone est accueillie avec un mélange d'admiration et de léger étonnement, comme si un éléphant venait de monter sur un skateboard. Une telle réaction ne serait pas survenue à l'époque où cette musique a été composée car le trombone, le seul cuivre chromatique, était chez lui au sein d'un petit consort. En 1666, William Dugdale établit un contraste entre les « éclats courageux de la guerre fatale » produits par les trompettistes et les « harmonies délicates des violons, saqueboutes, flûtes à bec et cornettos » et le grand compositeur allemand, Michael Praetorius considérait les trombonistes comme les meilleurs musiciens aux cuivres et se plaignait des cornettistes et de « leur vacarme » et des trompettistes « qui ont l'habitude de presser le tempo » (rien de nouveau sous le soleil).

Reproduisez les particularités, les irrégularités et tout le reste de manière aussi exhaustive que vous le voudrez, il ne s'agira toujours pas d'une interprétation authentique parce que les oreilles auxquelles vous jouez cette musique ont entendu Beethoven, Strauss, Michael Jackson. S'il existe une authenticité dans une interprétation, alors elle se trouve dans l'impact qu'elle a sur le public. Vos oreilles ne sont pas des oreilles authentiques du 17^e siècle, pas plus que Christian Lindberg n'est un Suédois du 17^e siècle authentique mais on peut raisonnablement s'attendre à ce que ses choix spontanés vous rejoignent parce que l'esprit et la lettre de l'interprétation sont intacts même s'il est arrivé au studio

d'enregistrement en chevauchant sa célèbre motocyclette... un engin qui aurait grandement inquiété Heinrich Biber.

Nous faisons donc face à un curieux paradoxe: plus un interprète bien informé laisse son imagination libre, plus il est probable qu'il rendra avec précision l'esprit de ce qu'il interprète. L'impact est tout. Si Bertali, Biber ou ce vieil acariâtre de Castello nous visitaient aujourd'hui, ils se demanderaient comment le petit instrument raffiné de leur époque est devenu cette bête à la voix de stentor que nous avons aujourd'hui. Et je suis prêt à parier que peu importe qu'ils comprennent, ils seraient ravis de voir que les choses sont différentes. Ils ont vécu à une époque plus audacieuse et plus inventive que nous et savaient que pour demeurer en vie, il fallait continuer de rêver à de nouvelles choses. Cela se perçoit dans ce qu'ils ont écrit. Authentique ou pas, nous pouvons être assurés d'une chose lorsque nous écoutons leur musique exubérante et vigoureuse : ils étaient des géants, et certains d'entre eux jouaient du trombone.

© *Simon Wills 2009*

« 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. » Tous ceux qui ont assisté à une prestation de Christian Lindberg seront d'accord avec cette description faite dans le *Star Tribune* de Minneapolis. Il a pratiquement établi tout seul le trombone en tant qu'instrument solo et fut le premier instrumentiste suédois à se produire avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique de Chicago. En 2000, un référendum international a nommé Lindberg l'un des meilleurs cuivres du 20^e siècle en compagnie de Louis Armstrong, Miles Davis, Dennis Brain et Maurice André. Il donne son nom à la Compéti-

tion internationale de trombone de Valencia en Espagne et a reçu le titre honoraire de « Prince Consort Professeur de trombone » du Royal College of Music de Londres ainsi que la prestigieuse médaille Litteris et Artibus du Roi de Suède en 2005.

L'art et la virtuosité de Christian Lindberg ont inspiré quelques-uns des plus grands noms de la musique contemporaine à composer des œuvres importantes pour lui. Enfin, Christian Lindberg se consacre à deux autres carrières auxquelles il accorde de plus en plus de temps. Après ses débuts de chef en 2000, il était en 2009 chef principal de l'Orchestre de chambre nordique et de l'Ensemble à vents suédois. Il s'est également produit en tant que chef invité avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, le Deutsche Staatsphilharmonie, le Gürzenich-Orchester de Cologne, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi et le Philharmonique royal flamand. Également actif en tant que compositeur depuis 1996, Lindberg a reçu 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.

L'Orchestre de chambre australien (ACO) a été fondé en 1975. L'ensemble présente à chaque année des concerts offrant les plus hauts standards à travers le monde dont 10 000 abonnés à travers l'Australie. Le style artistique unique de l'ACO comprend non seulement les chefs-d'œuvre du répertoire classique, mais également des projets trans-artistiques et un dynamique programme de commandes.

L'exceptionnel musicien australien, Richard Tognetti, a été nommé directeur artistique et premier violon en 1990. Sous sa direction inspirée, l'ACO s'est produit en tant qu'« ensemble de solistes » flexible et versatile tant sur des instruments modernes qu'anciens, en tant que petit ensemble de chambre, petit or-

chestre symphonique et collectif électro-acoustique. Coup de chapeau au passé, seuls les violoncellistes sont assis alors que l'énergie et l'individualité résultant de ce choix sont devenues les qualités les plus souvent célébrées lors des concerts de l'ACO.

Les concerts de l'ACO ont été salués par les critiques lors de fréquentes tournées en Asie, en Europe et aux États-Unis durant lesquelles l'orchestre s'est produit dans quelques-unes des salles les plus prestigieuses comme le Concertgebouw, le Wigmore Hall, Carnegie Hall, le Lincoln Center, le Musikverein, le Symphony Hall de Birmingham et le Kennedy Center. Parmi les participations récentes à des festivals, mentionnons les BBC Proms, Tanglewood, Ravinia, Interlochen et le festival Mostly Mozart de New York. Reconnaisant la contribution de l'ACO, le gouvernement australien en a fait un étendard international.

L'engagement et la musicalité de l'ACO sont à l'origine de relations étroites avec des solistes aussi importants que Steven Isserlis, Dawn Upshaw, Imogen Cooper, Angela Hewitt, Ivry Gitlis, Christian Lindberg et Emmanuel Pahud.

En 2009, Richard Tognetti était le directeur artistique et premier violon de l'ACO ; Helena Rathbone, second violon ; Timo-Veikko Valve premier violoncelliste ; Maxime Bibeau, premier contrebassiste et Neal Peres Da Costa, premier claveciniste invité.

ALSO AVAILABLE:



CLASSICAL TROMBONE CONCERTOS

Michael Haydn: Concerto in D major · Georg Christoph Wagenseil: Concerto in E flat major
Johann Georg Albrechtsberger: Concerto in B flat major · Leopold Mozart: Concerto in D major

CHRISTIAN LINDBERG *alto trombone*
AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

RICHARD TOGNETTI *artistic director and leader*

BIS-CD-1248

‘This is one of those recordings which make criticism a glorious irrelevance.
An altogether sensational release.’ – *International Record Review*

‘Christian Lindberg è uno dei maggiori virtuosi viventi,
un musicista straordinario...’ – *Compact Disc Classics*

‘Lindberg is an incomparable virtuoso on the
alto trombone.’ – *MusicWeb International*

DDD

RECORDING DATA

Recorded in September 2007 at the Eugene Goossens Hall, ABC Centre, Sydney, Australia

Recording producer and sound engineer: Hans Kipfer

Digital editing: Nora Brandenburg

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution

A/D converter; Protools Workstation; STAX headphones;

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Simon Wills 2009

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

Front cover design by Camilla Lindberg based on a fresco by Lionello Spada (1576–1622)

in the cupola of the Basilica della Ghiara, Reggio Emilia

Back cover photograph: © Mats Bäcker

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1688 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.