



CARL NIELSEN

SYMPHONY No. 4 'THE INEXTINGUISHABLE'

SYMPHONY No. 5

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA
SAKARI ORAMO

NIELSEN, CARL (1865–1931)

SYMPHONY No. 4

"DET UUDSLUKKELIGE" / 'THE INEXTINGUISHABLE'

Op. 29 / FS 76 (1914–16) (Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen)

[1]	I. <i>Allegro</i> –	11'34
[2]	II. <i>Poco Allegretto</i> –	5'21
[3]	III. <i>Poco adagio quasi andante</i> –	9'40
[4]	IV. <i>Allegro</i>	8'37

SYMPHONY No. 5

Op. 50 / FS 97 (1921–22) (Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen)

[5]	I. <i>Tempo giusto – Adagio</i>	HERMANN STEFÁNSSON clarinet · DANIEL KÅSE side drum	17'59
[6]	II. <i>Allegro – Presto – Andante un poco tranquillo – Allegro</i>		15'49

TT: 69'46

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

leader: JOAKIM SVENHEDEN

SAKARI ORAMO *conductor*

Despite being born in the same year, Nielsen and Sibelius, the twin peaks of Nordic symphonism, pursued wholly independent paths. Where Sibelius's First Symphony (1899, rev. 1900) took Borodin and Tchaikovsky as its starting point, Nielsen's (1891–94) paid homage to Berlioz, Grieg and Svendsen. And while Sibelius gradually stripped away elements of Romanticism and went ever deeper into elemental representations of Nature and movement, Nielsen accumulated, explored ever wider horizons, and rather than moving away from his roots made symphonic dramas from confronting them with new, often inimical forces.

The Dane's Third Symphony (1911) celebrated a conglomeration of positive values – freedom, creative energy, oneness with Nature, and, in the finale, what Nielsen himself dubbed the 'healthy morale' of the ordinary working man – all under the umbrella title of *Sinfonia espansiva*. At its core, his next symphony, *The Inextinguishable* (1914–16) is a defence of those same values against elements that threaten their very existence. By the time of its composition, Europe was being torn apart by a war in which Denmark remained neutral but which caused Nielsen to question the 'national feeling' he had previously regarded as wholesome and which he now likened to 'a kind of spiritual syphilis'. There were conflicts, too, in his personal life. His marriage, to the prominent sculptress Anne-Marie Brodersen, was entering a period of turmoil, brought about by the revelation of his infidelities; and on 30th May 1914 he resigned his position as assistant conductor at the Royal Opera in Copenhagen, thereby becoming a freelance musician for more or less the first time in over twenty years. For all these reasons Nielsen felt compelled to re-examine his values as a composer and human being, and in this respect *The Inextinguishable* is a classic mid-life-crisis piece.

On 3rd May 1914, Carl Nielsen wrote in a state of high agitation to his wife: 'I have an idea for a new work, which has no programme but which is meant to

express what we understand by the life-urge or life-manifestation; that's to say: everything that moves, that craves life, that can be called neither good nor evil, neither high nor low, neither great nor small, but simply: "That which is life" or "That which craves life" – I mean, no definite idea about anything "grandiose" or "fine and delicate" or about warm or cold (powerful maybe) but simply Life and Movement, but varied, very varied, but holding together, and as though always flowing, in one large movement, in a single stream. I need a word or a short title to say it all.'

The word he was looking for was 'Inextinguishable'. But he was not to find it until he had completed the symphony nearly two years after that semi-coherent outburst of enthusiasm. His thoughts crystallised in a short preface to the score: 'With the title "The Inextinguishable" the composer has sought to indicate in one word what only music has the power to express in full: *The Elemental Will of Life*. Music is Life and, like it, inextinguishable.' And in 1920 Nielsen sent his Dutch composer-conductor friend Julius Röntgen an explanatory note that further clarified his intentions: 'If the whole world was destroyed, Nature would once again begin to beget new life and push forward with the strong and fine forces that are to be found in the very stuff of existence... These "inextinguishable" forces are what I have tried to represent.'

In Danish 'Det Uudslukkelige' is a neuter noun, not an adjectival description. So we should think of this not as a hubristic Inextinguishable Symphony, but rather as one whose subject matter is That which is Inextinguishable. Nielsen might almost as well have named it the Life Force, as Bernard Shaw put it, or 'élan vital', in a formulation popularised around the time of its composition by the philosopher Henri Bergson.

The turbulence of the opening bars immediately suggests how much is at stake, as strings and woodwind vie with one another and brass and timpani strive

to maintain law and order. When this tumult subsides, a long-drawn clarinet theme in winding Sibelian thirds seems to come from another world ('not quite like me', as once Nielsen remarked). Rather than remaining merely a haven for escapist reverie, this theme will prove highly adaptable, marking out its Darwinian fitness for eventual survival.

In the pastoral-idyllic slow movement the woodwind behave as an idealised village band, charmingly not quite sure whether they should be playing two or three beats to the bar. Here, one senses, are the values of simplicity and openness the symphony needs to defend. The tensely dramatic third movement then begins with a passionate accompanied recitative for the violins, soaring over timpani and lower strings, 'like an eagle on the wind' according to the composer; succeeding contrasts between passionate declamation and hymn-like serenity are eventually swallowed up in a radiant climax. In the finale, launched by a torrent of string scales in the manner of Beethoven's third *Leonora* Overture, the element of antagonism resurfaces. Two sets of timpani, spatially separated, battle it out with the rest of the orchestra, before the triumphant return of the first movement's Sibelian clarinet theme, now blazened across the entire orchestra in searing affirmation.

After its enthusiastically received première on 1st February 1916, *The Inextinguishable* rapidly established itself as a milestone in the Nordic symphonic repertoire, one that he was frequently called upon to conduct. During these years he was living an itinerant life, hoping to re-cement his marriage but for the time being excluded from the family home in Copenhagen. In between major symphonic projects, much of his energy was devoted to a lavish staging of *Aladdin*, which demanded some 90 minutes of incidental music, and his representation of its polarities of Good and Evil, as well as its oriental setting, gave him new impetus for symphonic explorations (witness the music for 'The Market at Ispahan', which he composed for four discrete mini-orchestras in four different keys).

For the **Fifth Symphony** we have no preliminary statements of the kind Nielsen wrestled with apropos *The Inextinguishable*. But he did reflect with hindsight on its content. Interviewed for a Copenhagen newspaper just before the première on 24th January 1922, he was asked about the meaning of his new work. Using terms echoed by composers down the ages, he responded cagily: ‘Long explanations and indications as to what music “represents” are just evil; they distract the listener.’ Pressed as to whether the Great War had affected his composition, he again deflected the question, replying that although he was not conscious of any such influence, ‘One thing is certain: not one of us is the same as we were before the war. So maybe so!'

As so many composers have discovered, these evasive tactics left the Fifth Symphony defenceless against critics eager to supply their own interpretations. Some related the extraordinarily vivid drama of the piece to his music for *Aladdin*, hearing pastoral dream-worlds and Arabian marches in the first movement of the symphony. And one of Nielsen’s staunchest supporters found himself thoroughly repelled, calling the work a ‘*Sinfonie filmatique*, this dirty trenches-music... this clenched fist in the face of a defenceless, novelty-snobbish, titillation-sick public... who lovingly lick the hand stained with the blood of their own noses!’ Two years later in Stockholm, a large section of the audience walked out, in protest at the cacophony of the first movement, while a proportion of the remainder tried to hiss down the performance.

Few among those early listeners could have guessed that Nielsen’s Fifth Symphony would one day mark his posthumous international breakthrough – which can be dated quite precisely to the 1950 Edinburgh Festival – and go on to be hailed as one of the greatest symphonies of the twentieth century (not least by the celebrated Mahler scholar and broadcaster Deryck Cooke).

Nielsen did in fact leave a few more sporadic clues as to his preoccupations

while composing the work. These all have to do with primordial oppositions. At the end of his pencil draft score he wrote the motto: ‘Dark, resting forces – Awakened forces’, which could apply equally well to the contrast between the two main sections of the first movement and to that between the two movements themselves. He told a confidant that it was ‘something very primitive I wanted to express: the division of dark and light, the battle between evil and good. A title such as “Dreams and Deeds” could maybe sum up the inner picture I had in front of my eyes when composing.’ And to his newspaper interviewer he explained that the symphony was ultimately concerned with the same elemental opposition as in his previous three, namely ‘resting forces in contrast to active ones’.

If *The Inextinguishable* enshrined a conflict between Nielsen’s essentially positive outlook on life and fearsome odds stacked against it, the Fifth Symphony revisits this arena with an even more comprehensive symphonic mastery.

The first movement falls into two large sections. Nielsen’s ‘resting forces’ express themselves initially as a kind of wandering indifference. He once described this state as ‘Vegetative Nature’, and the title ‘Vegetative’ actually stands at the head of his pencil draft score. Pairs of bassoons, and later horns, flutes and clarinets, drift aimlessly around an oscillating viola line that waits at first passively, then more anxiously, for something to happen. That line reacts to shivers on the cymbal as the wandering melody transfers to strings. An increasing sense of foreboding is registered by harsh accents in the cellos, and a kind of paralysis gradually steals over the music. The stage is set for the entrance of the side drum. From this point the struggle between conflicting forces ebbs and flows, eventually reaching stalemate and dying away under stabbing repeated notes on violins and celesta.

As if waking from a bad dream, a warm G major tune breaks in on violas and cellos, supported by bassoons and horns. This unfolds in two glorious waves of

increasingly contrapuntal activity, reaching an ecstatic climax. However, what promises to be a similarly positive third wave is soon clutched by fearful reminiscences, and a mounting sense of alarm takes over. Woodwind and strings hurl what Nielsen called the ‘evil motif’ – a transformation of the violas’ wavy line – at one another, and at the high point the side drum returns at an unrelated faster tempo, with the instruction to disturb the orchestra at all costs. Pandemonium ensues, until a tidal wave of G major engulfs all the combatants and a battle-scarred tranquillity concludes the first movement.

The second movement begins with what the pioneering Nielsen scholar Robert Simpson aptly called ‘a fount of regenerative energy’. At first this music seems to be irresistible in its onward sweep. But eventually it too succumbs to a terrifying loss of energy. That this has happened without the presence of the first movement’s obvious tokens of ill-will – such as the percussion, the skirling clarinet and the dinning side drum – is all the more disheartening. The implication is that an even greater effort of will-power than in the first movement will be needed in order to regain a positive frame of mind.

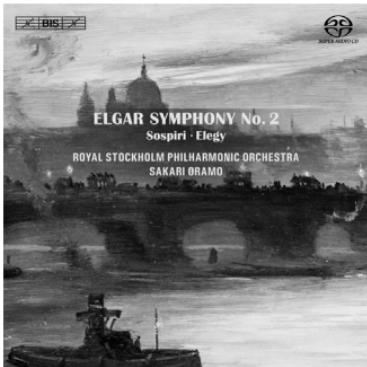
Nielsen’s strategy is first of all to let evil forces rip, which he does in a fugue from hell that starts quietly on the violins but soon develops a nightmarish momentum and eventually blows itself to smithereens. The air having finally been cleared, another fugue begins, again on the violins but this time slowly and calmly transforming the opening theme of the second movement and thinking its way through to enlightenment. It only remains for the ‘fount of energy’ to return and to find a way to avoid its previous path to ruin. This having been achieved, along with the revelation of the key of E flat major (also the key of the magnificent conclusion to the recent Fifth Symphony by Nielsen’s Finnish neighbour, Sibelius) the final pages hold the banner of the Life Force triumphantly aloft.

Maintaining a tradition that has existed since 1902, the **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) of today enjoys great national and international acclaim. The Finnish conductor Sakari Oramo became its chief conductor and artistic advisor in 2008, continuing a significant period of development under Alan Gilbert (2000–08). Oramo has already led the orchestra through a series of high-profile projects and engagements which have included a highly successful major tour of Japan. Recent recordings have confirmed the high artistic standards. The RSPO works regularly with guest conductors such as Kurt Masur and Michael Tilson Thomas and soloists including Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger and Leonidas Kavakos. The orchestra actively strives to renew and broaden the range of music for symphony orchestra, for instance by means of an annual international Composer's Festival and the Composer's Weekend featuring an up-and-coming Swedish composer. The RSPO participates annually in the Nobel Prize Ceremony as well as in the Nobel Prize Concert in partnership with Nobel Media. An extensive and highly regarded discography includes the recent *Eleven Gates*, a disc of music by Anders Hillborg [BIS-1406] which was awarded a Swedish Grammy in 2012.

Sakari Oramo began his musical career as a violinist, and for some years was leader of the Finnish Radio Symphony Orchestra. He made his breakthrough as a conductor in 1993, since when he has conducted many of the world's most prestigious orchestras including the Vienna, Berlin and New York Philharmonic Orchestras, Dresden Staatskapelle and San Francisco Symphony. Between 1998 and 2008 he was music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra; during this time he was awarded honorary doctorates by two English universities, the Elgar Medal and the title of Birmingham's most popular cultural personality, and in 2009 he was honoured with an OBE for his services to music in the city.

Oramo is currently principal conductor and artistic advisor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and after nine years as chief conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, takes up the same post with the BBC Symphony Orchestra in 2013. He is also principal conductor of the West Coast Kokkola Opera and, starting in 2013, the Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo appears on a large number of highly praised recordings, primarily as a conductor but also as a violinist and chamber musician.

ALSO AVAILABLE



SIR EDWARD ELGAR
Symphony No. 2 · Sospiri · Elegy
ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · SAKARI ORAMO
BIS-1879 SACD

'The Stockholm players seize the Second Symphony's fabulous orchestral opportunities with relish and subtlety, and their Finnish conductor has an understanding at once individual and profound of its rich ambiguities.' *The Sunday Times*

'Playing of conspicuous finesse and commendable ardour... this abundantly characterful, cannily paced and deeply sincere traversal of the mighty Second Symphony has a lot going for it.' *Gramophone*

Obschon im selben Jahr geboren, schlugen Carl Nielsen und Jean Sibelius, die Galionsfiguren der nordischen Symphonik, völlig unterschiedliche Wege ein. Während Sibelius' Symphonie Nr. 1 (1899, rev. 1900) ihren Ausgang bei Borodin und Tschaikowsky nahm, zollte Nielsens Erste (1891–94) Berlioz, Grieg und Svendsen Tribut. Und während Sibelius seiner Musik zu sehends die Romantik austrieb, um sich desto tiefer mit der elementaren Darstellung von Natur und Bewegung zu beschäftigen, verfolgte und erkundete Nielsen immer breitere Horizonte; anstatt sich von seinen Wurzeln zu entfernen, entwickelte er symphonische Dramen, indem er sie mit neuen, oft gegnerischen Kräften konfrontierte.

Die Symphonie Nr. 3 (1911) des Dänen feierte ein Konglomerat positiver Werte – Freiheit, Schaffenskraft, Einssein mit der Natur und, im Finale, die „gesunde Moral“ (Nielsen) des einfachen Arbeiters – alles unter dem Titel *Sinfonia Espansiva*. In ihrem Kern ist seine nächste Symphonie ***Das Unauslöschliche*** (1914–16) eine Verteidigung ebendieser Werte gegen Elemente, die ihre Existenz bedrohen. Zu ihrer Entstehungszeit wurde Europa von einem Krieg erschüttert, in dem Dänemark neutral blieb; Nielsen aber betrachtete das von ihm ehemals positiv bewertete „Nationalgefühl“ nun kritisch und verglich es mit „einer Art geistiger Syphilis“. Auch in seinem Privatleben gab es Konflikte. Seine Ehe mit der bekannten Bildhauerin Anne-Marie Brodersen geriet in eine Phase der Unruhe, hervorgerufen durch die Enthüllung seiner Untreue; am 30. Mai 1914 legte er sein Amt als stellvertretender Dirigent an der Königlichen Oper in Kopenhagen nieder, was ihn, mehr oder weniger zum ersten Mal seit über zwanzig Jahren, zum freischaffenden Musiker machte. Aus all diesen Gründen fühlte Nielsen sich gezwungen, seine Wertvorstellungen als Komponist und Mensch neu zu überdenken – und in diesem Zusammenhang ist *Das Unauslöschliche* das klassische Zeugnis einer Midlife-Crisis.

Am 3. Mai 1914 schrieb Carl Nielsen in einem Zustand großer Erregung an seine Frau: „Ich habe die Idee zu einem neuen Werk, das kein Programm hat, aber ausdrücken soll, was wir unter Lebensdrang oder Lebensausdruck verstehen; also alles, was sich bewegt, was den Willen zum Leben hat, was weder gut noch schlecht, weder hoch noch tief, weder groß noch klein genannt werden kann, sondern einfach ‚das, was Leben ist‘ oder ‚was den Willen zu leben hat‘ – ich meine, keine bestimmte Vorstellung von etwas, das ‚grandios‘, ‚fein und zart‘ oder warm oder kalt ist (vielleicht kraftvoll), sondern einfach Leben und Bewegung, aber abwechslungsreich, sehr abwechslungsreich, gebündelt und fließend in einer einzigen großen Bewegung, in stetem Strömen. Ich brauche ein Wort oder einen kurzen Titel, um das alles zu sagen.“

Das Wort, das er suchte, war „unauslöschlich“. Finden aber sollte er es erst, als er die Symphonie fast zwei Jahre nach diesem skizzenhaften Ausbruch von Begeisterung abgeschlossen hatte. Fast ebenso gut hätte Nielsen seine Symphonie auch mit George Bernard Shaw „Lebenskraft“ nennen können oder aber „élan vital“, wie der zur Zeit der Komposition populäre Begriff des Philosophen Henri Bergson lautete.

Nielsens Gedanken kristallisierten sich in einem kurzen Partiturvorwort: „Durch den Titel ‚Das Unauslöschliche‘ hat der Komponist versucht, mit einem Worte das anzudeuten, was nur die Musik selbst völlig auszudrücken im Stande ist: den elementaren Willen zum Leben. Die Musik ist Leben und unauslöschlich wie dieses.“ 1920 sandte er seinem holländischen Freund, dem Komponisten und Dirigenten Julius Röntgen, eine Erläuterung, die seine Absichten weiter präzisierte: „Wenn die ganze Welt zerstört würde, so würde die Natur noch einmal beginnen, neues Leben zu zeugen und mit den starken und feinen Kräften, die in dem ureigenen Stoff des Daseins zu finden sind, vorwärts zu drängen ... Ich habe versucht, diese ‚unauslöschlichen‘ Kräfte darzustellen.“

Die Unruhe in den ersten Takten – Streicher und Holzbläser wetteifern miteinander, während Blechbläser und Pauken Recht und Ordnung aufrecht zu erhalten suchen – deutet sogleich an, wie viel auf dem Spiel steht. Als dieser Tumult nachlässt, erklingt ein weit ausschwingendes Klarinetenthema in gewundenen „Sibelius-Terzen“, das einer anderen Welt zu entstammen scheint („nicht ganz so wie ich“, merkte Nielsen einmal an). Anstatt den Zufluchtspunkt eskapistischer Träumereien zu bilden, wird sich dieses Thema als sehr anpassungsfähig erweisen – Anzeichen seiner möglichen Überlebenstauglichkeit in darwinistischem Sinn.

In dem pastoral-idyllischen langsamen Satz verhalten sich die Holzbläser wie eine stilisierte Dorfkapelle, die auf bezaubernde Weise unsicher ist, ob der Takt zwei oder drei Schläge hat; die Symphonie scheint hier Werte wie Einfachheit und Offenheit zu verteidigen. Der angespannte, dramatische dritte Satz beginnt mit einem leidenschaftlichen Akkompagnato-Rezitativ der Violinen, die „wie ein Adler im Wind“ (Nielsen) über Pauken und tiefe Streicher gleiten; nachfolgende Kontraste zwischen leidenschaftlicher Deklamation und hymnischer Ruhe gehen schließlich in einen strahlenden Höhepunkt auf. Im Finale, das – wie in Beethovens dritter *Leonoren*-Ouvertüre – durch eine Flut von Streicherskalen in Gang gesetzt wird, taucht erneut das Element des Antagonismus auf. Zwei räumlich getrennte Paukengruppen kämpfen mit dem Rest des Orchesters, bis das „Sibelius-Thema“ der Klarinette aus dem ersten Satz triumphal wiederkehrt, nunmehr auf eindringlichste Weise vom gesamten Orchester bekräftigt.

Nach der begeistert aufgenommenen Uraufführung am 1. Februar 1916 etablierte sich *Das Unauslöschliche* rasch als ein Meilenstein der nordischen Symphonik, den zu leiten Nielsen häufig eingeladen wurde. Während dieser Jahre lebte er ein Leben auf Wanderschaft; er hoffte, seine Ehe wieder zu festigen, war aber vorerst aus dem Haus der Familie in Kopenhagen verbannt. Zwischen größeren symphonischen Projekten verwandet er viel Energie auf eine aufwändige Produk-

tion von Adam Oehlenschlägers Märchenstück *Aladdin*, die rund 90 Minuten Bühnenmusik verlangte; die Darstellung der Gegensätze von Gut und Böse sowie der orientalische Schauplatz gaben ihm neue Impulse für symphonische Erkundungen (so z.B. in der Musik zu „Der Markt von Isfahan“, die er für vier separate Mini-Orchester in vier verschiedenen Tonarten komponierte).

Im Fall der **Symphonie Nr. 5** existieren keine Ankündigungen jener Art, mit denen Nielsen für *Das Unauslöschliche* gerungen hat. Dennoch hat er sich im Nachhinein zu ihrem Inhalt geäußert. Bei einem Interview für eine Kopenhagener Zeitung kurz vor der Uraufführung am 24. Januar 1922 wurde er zur Bedeutung seines neuen Werkes befragt. Unter Verwendung von Begriffen, wie sie Komponisten seit Jahrhunderten benutzen, antwortete er zurückhaltend: „Lange Erklärungen und Hinweise darauf, was Musik ‚darstellt‘; sind schlicht von Übel; sie lenken den Zuhörer ab.“ Auf die Frage, ob der Erste Weltkrieg seine Komposition beeinflusst habe, antwortete er wieder ausweichend, er sei sich eines solchen Einflusses nicht bewusst, aber „eines ist sicher: Keiner von uns ist der, der er vor dem Krieg war. Also vielleicht in diesem Sinne!“

Aufgrund dieser Ausweichtaktik war die Symphonie Nr. 5 wehrlos gegenüber den Interpretationen eifriger Kritiker (eine Konsequenz, wie sie viele andere Komponisten ebenfalls erlebt haben). Einige bezogen die außerordentliche Dramatik des Werks auf die Musik für *Aladdin* und hörten im ersten Satz der Symphonie pastorale Traumwelten und arabische Märsche. Einer von Nielsens treuesten Anhängern fühlte sich nachgerade angewidert und sah in diesem Werk eine „*Sinfonie filmatique*, diese schmutzige Graben-Musik ... diese geballte Faust in das Gesicht eines wehrlosen, nach Neuheiten gierenden, reizüberfluteten Publikums ..., das liebevoll die Hand leckt, die mit dem Blut ihrer eigenen Nasen befleckt ist!“ Zwei Jahre später verließ in Stockholm ein großer Teil des Publikums aus Protest gegen die Kakophonie des ersten Satzes den Saal, während

einige der Verbliebenen versuchten, die Aufführung auszuzischen.

Nur wenige dieser frühen Zuhörer werden geahnt haben, dass Nielsens Symphonie Nr. 5 eines Tages seinen posthumen internationalen Durchbruch (ziemlich genau kann dieser auf das Edinburgh Festival des Jahres 1950 datiert werden) markieren und darüber hinaus als eine der bedeutendsten Symphonien des zwanzigsten Jahrhunderts gefeiert werden würde (nicht zuletzt von dem berühmten Mahler-Forscher und Rundfunkmoderator Deryck Cooke).

Nielsen hat freilich noch weitere sporadische Hinweise auf seine Beweggründe bei der Komposition des Werks hinterlassen, die alle mit elementaren Oppositionen zu tun haben. An das Ende seines mit Bleistift notierten Partiturentwurfs schrieb er das Motto: „Dunkle, ruhende Kräfte – erwachte Kräfte“, das sich ebenso gut auf den Kontrast zwischen den beiden Hauptteilen des ersten Satzes und demjenigen zwischen den beiden Sätzen selber beziehen lässt. Einem Vertrauten erzählte er, er wollte „etwas sehr Primitives ausdrücken: die Trennung von Dunkelheit und Licht, den Kampf von Gut und Böse. Ein Titel wie ‚Träume und Taten‘ könnte vielleicht das Bild umschreiben, das ich beim Komponieren vor Augen hatte.“ Und im Interview erklärte er, dass die Symphonie sich mit dem gleichen elementaren Gegensatz beschäftigte wie seine drei Symphonien zuvor, nämlich „dem Kontrast von ruhenden und aktiven Kräfte“.

Wenn *Das Unauslöschliche* einen Konflikt zwischen der im Wesentlichen positiven Lebensauffassung Nielsens und den furchterregenden Widerständen, die sich ihr entgegenstellen, barg, so betritt die Symphonie Nr. 5 diese Gefilde mit noch größerer symphonischer Meisterschaft.

Der erste Satz besteht aus zwei großen Teilen. Nielsens „ruhende Kräfte“ äußern sich zunächst als eine Art wandernde Gleichgültigkeit. Er hat diesen Zustand einmal als „vegetative Natur“ beschrieben und tatsächlich steht der Titel „Vegetative“ zuoberst seines Partiturentwurfs. Paarweise treiben Fagotte, später Hörner,

Flöten und Klarinetten ziellos um eine oszillierende Bratschenlinie, die zuerst passiv, dann eher ängstlich darauf wartet, dass etwas geschehe. Diese Linie reagiert auf Schauer des Beckens, als die wandernde Melodie auf die Streicher übergeht. Ein zunehmendes Gefühl banger Vorahnung ist den harten Akzenten der Celli eingeschrieben, und allmählich befällt eine Art Lähmung die Musik: Der Auftritt der kleinen Trommel ist vorbereitet. Von diesem Punkt an brandet ein Kampf widerstreitender Kräfte auf und ab, um schließlich einen Stillstand zu erreichen und unter stechend repetierten Tönen von Violinen und Celesta zu ersterben.

Wie das Aufwachen aus einem bösen Traum überrascht eine warme G-Dur-Melodie in Bratschen und Celli, der Fagotte und Hörner sekundieren. Sie entfaltet sich in zwei herrlichen Wellen zunehmender kontrapunktischer Aktivität und erreicht einen ekstatischen Höhepunkt. Allerdings wird das, was eine ähnlich positive dritte Welle zu werden verspricht, bald von ängstlichen Erinnerungen erfasst, und ein Gefühl der Beunruhigung greift um sich. Holzbläser und Streicher schleudern einander das „böse Motiv“ (Nielsen) – eine Transformation der Wellenlinie der Bratschen – zu, und auf dem Höhepunkt erscheint die kleine Trommel wieder – in einem unabhängigen, schnelleren Tempo und mit dem Auftrag, das Orchester um jeden Preis durcheinander zu bringen. Es folgt ein regelrechtes Chaos, bis eine G-Dur-Flutwelle alle Kämpfer verschlingt und eine kampfvernarbte Ruhe den ersten Satz beschließt.

Der zweite Satz beginnt mit „eine Quelle regenerativer Energie“, wie es der wegweisende Nielsen-Forscher Robert Simpson treffend formuliert hat. Zunächst scheint diese Musik in ihrem Vorwärtsdrang unwiderstehlich; schließlich aber wird auch sie das Opfer eines erschreckenden Kräfteverlusts. Dass dies ganz ohne die offensichtlich feindseligen Elemente des ersten Satzes – u.a. Schlagwerk, schrille Klarinette und lärmende kleine Trommel – geschieht, ist umso entmutigender. Es bedeutet, dass eine noch größere Willensstärke als im ersten Satz vornöten ist,

um einen positiven Seelenzustand wiederzuerlangen.

Zunächst lässt Nielsen die bösen Kräfte toben und beginnt eine höllische Fuge, die in den Geigen leise ihren Anfang nimmt, alsbald aber eine beklemmende Dynamik entwickelt und schließlich in tausend Stücke zerburst. Nachdem die Luft schließlich wieder rein ist, beginnt – wiederum in den Geigen – eine weitere Fuge, die diesmal freilich das Anfangsthema des zweiten Satzes langsam und ruhig verwandelt und ihren Weg bis zur Erleuchtung verfolgt. So muss nur noch die „Energiequelle“ wiederkehren und einen Weg finden, das einstige ruinöse Schicksal zu vermeiden. Nachdem dies erreicht und die Tonart Es-Dur enthüllt wurde (auch die wenig ältere Schlussfassung der Symphonie Nr. 5 seines finnischen Nachbarn Sibelius endet glänzend in Es-Dur), halten die letzten Seiten triumphierend das Banner der Lebenskraft empor.

© David Fanning 2013

Das **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO), Erbe einer 1902 begründeten Tradition, genießt große nationale und internationale Anerkennung. Seit 2008 ist der finnische Dirigent Sakari Oramo Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Ensembles, womit er die bedeutende Periode der Weiterentwicklung unter Alan Gilbert (2000–08) fortsetzt. Mit Oramo hat das Orchester bereits eine Reihe von hochkarätigen Projekten und Engagements realisiert, darunter eine sehr erfolgreiche große Japan-Tournee. Die aktuellen Einspielungen bestätigen das hohe künstlerische Niveau. Das RSPO arbeitet regelmäßig mit Gastdirigenten wie Kurt Masur und Michael Tilson Thomas und Solisten wie Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger und Leonidas Kavakos zusammen. Das RSPO bemüht sich aktiv darum, das symphonische Repertoire zu verjüngen und zu erweitern, u.a. mit einem jährlich stattfindenden internationalen

Komponisten-Festival und dem Komponisten-Wochenende, das jeweils einem aufstrebenden schwedischen Komponisten gewidmet ist. Das RSPO wirkt jährlich an der Nobelpreisverleihung sowie am Nobelpreiskonzert in Zusammenarbeit mit Nobel Media mit. Zu der umfangreichen und hoch geschätzten Diskographie des RSPO gehört die unlängst erschienene CD *Eleven Gates* mit Musik von Anders Hillborg [BIS-1406], die 2012 mit einem schwedischen Grammy ausgezeichnet wurde.

Sakari Oramo begann seine musikalische Laufbahn als Geiger und war einige Jahre lang Konzertmeister des Finnischen Radio-Symphonieorchesters. Seinen Durchbruch als Dirigent erlebte er im Jahr 1993; seither hat er viele der weltweit renommiertesten Orchester dirigiert, darunter die Wiener, die Berliner und die New Yorker Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden und das San Francisco Symphony Orchestra. Zwischen 1998 und 2008 war er Musikalischer Leiter des City of Birmingham Symphony Orchestra; in dieser Zeit ernannten ihn zwei englische Universitäten zum Ehrendoktor, er erhielt die Elgar-Medaille und den Titel „Birminghams beliebteste kulturelle Persönlichkeit“; 2009 wurde er für seine Verdienste um die Musik in Birmingham zum „Officer of the Order of the British Empire“ ernannt. Oramo ist derzeit Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra; nach neun Jahren als Chefdirigent des Finnischen Radio-Symphonieorchesters tritt er 2013 das gleiche Amt beim BBC Symphony Orchestra an. Außerdem ist er Chefdirigent der West Coast Kokkola Opera und, ab 2013, des Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo ist auf einer großen Anzahl von hoch gelobten Einspielungen vertreten – in erster Linie als Dirigent, aber auch als Geiger und Kammermusiker.

Bien qu'ils soient nés la même année, Nielsen et Sibelius, les deux points culminants de la musique symphonique nordique, empruntèrent des chemins totalement indépendants. Alors que la première Symphonie (1899, révisée en 1900) de Sibelius prenait Borodine et Tchaïkovski comme point de départ, la première de Nielsen (1891–94) rendait hommage à Berlioz, Grieg et Svendsen. Et alors que Sibelius retirera peu à peu les éléments du romantisme et ira toujours plus loin dans la représentation élémentaire de la Nature et du mouvement, Nielsen accumulera et explorera des territoires musicaux toujours plus lointains et plutôt que de s'éloigner de ses racines, élaborera des drames symphoniques à partir de leur confrontation avec des forces nouvelles et souvent hostiles.

La troisième Symphonie (1911) du compositeur danois célèbre une accumulation de valeurs positives – liberté, énergie créatrice, union avec la nature et, dans le finale, ce que Nielsen lui-même intitulera la « saine morale » du travailleur ordinaire – réunie sous la désignation de *Sinfonia espansiva*. La symphonie suivante, *L'Inextinguible* (1914–16) est essentiellement une défense de ces mêmes valeurs face aux éléments qui menacent leur existence même. Au moment de sa composition, l'Europe était déchirée par une guerre durant laquelle le Danemark demeura neutre. Elle mena cependant Nielsen à une remise en question du « sentiment national » qu'il avait précédemment considéré comme sain et qu'il percevait maintenant comme une sorte de « syphilis spirituelle ». Sa vie personnelle n'était également pas exempte de conflits. Son mariage avec l'artiste sculpteuse Anne-Marie Brodersen allait entrer dans une période mouvementée déclenchée par la réalisation de ses infidélités. Le 30 mai 1914, il démissionna de son poste de chef adjoint à l'Opéra royal de Copenhague pour devenir un musicien indépendant pour la première fois pratiquement depuis plus de vingt ans. Pour toutes ces raisons, Nielsen sentait à ce moment qu'il devait procéder à un nouvel examen de ses valeurs en tant que compositeur et qu'être humain et, à cet égard,

L'Inextinguible est une œuvre typique de sa crise de la quarantaine.

Le 3 mai 1914, en proie à une grande agitation, Carl Nielsen écrivit à sa femme : « J'ai une idée pour une nouvelle composition qui n'aura pas de programme mais qui exprimera ce que nous comprenons du désir de vivre ou des manifestations de la vie, c'est-à-dire : tout ce qui bouge et qui désire vivre, qui ne peut être appelé ni bon ni mauvais, ni élevé ni bas, ni grand ni petit, mais simplement « ce qui constitue la vie » ou « ce qui aspire à la vie ». Je veux dire qu'il n'y a pas d'idée précise à propos de quoi que ce soit de « grandiose » ou de « beau et délicat » ou à propos du chaud et du froid (puissant peut-être) mais simplement la Vie et le Mouvement, mais varié – très varié –, mais qui se tient, et comme en mouvement constant, en un grand mouvement ou un grand flux. Je dois trouver un mot ou un court titre pour exprimer cela. »

Le mot qu'il cherchait est « inextinguible ». Mais il n'allait le trouver qu'une fois la symphonie complétée, près de deux ans après ce sursaut d'enthousiasme plus ou moins cohérent. Il cristallisa ses pensées dans une courte préface dans la partition : « Avec le titre d'*Inextinguible*, le compositeur a tenté d'indiquer en un seul mot ce que la musique seule a le pouvoir d'exprimer dans son entièreté : la volonté élémentaire de vie. La musique est la vie et, comme elle, elle est inextinguible. » En 1920, Nielsen envoya à son ami, le compositeur et chef d'orchestre Julius Röntgen une note explicative qui allait clarifier encore davantage ses intentions : « Si le monde était détruit, la Nature commencerait à nouveau à engendrer de nouvelles formes de vie et à pousser vers l'avant avec les forces, fortes et bonnes, que l'on retrouve dans la véritable essence de l'existence... Ces forces « inextinguibles » sont ce que j'ai essayé de représenter. »

En danois, « *Det Uudslukkelige* » est un substantif neutre et non pas une description adjetivale. Nous devons donc non pas considérer cette œuvre comme une symphonie présomptueusement inextinguible mais plutôt comme une symphonie dont le

sujet est « ce qui est inextinguible ». Nielsen aurait presque pu la nommer « la force de la vie », ainsi que Bernard Shaw l'exprima ou « élan vital », une formulation rendue populaire à l'époque de sa composition par le philosophe Henri Bergson.

La turbulence des premières mesures indique immédiatement l'ampleur de l'enjeu alors que les cordes et les bois rivalisent entre eux et que les cuivres et les timbales essaient de maintenir l'ordre. Pendant que ce tumulte se poursuit, un thème sinueux en tierces typiques de Sibelius aux clarinettes semble venir d'un autre monde (« pas tout à fait comme moi » comme le fit remarquer Nielsen). Plutôt que de simplement demeurer un havre de rêverie échappatoire, ce thème s'avèrera hautement malléable, affichant une aptitude toute darwinesque pour sa survie éventuelle.

Dans le mouvement lent pastoral et idyllique, les bois agissent comme un orchestre de village idéalisé charmant dans son incertitude à savoir s'il devrait jouer à deux ou à trois temps. On ressent ici la simplicité et l'ouverture que la symphonie doit défendre. Le troisième mouvement au dramatisme tendu commence alors avec un récitatif accompagné passionné aux violons qui jaillit au-dessus des timbales et des cordes graves, « comme un aigle en vol » pour reprendre les mots du compositeur, et parvient à établir un contraste entre la déclamation passionnée et une sérenité hymnique qui sont ensuite absorbés dans un éclatant climax. Dans le finale, lancé par un torrent de gammes par les cordes à la manière de la troisième ouverture de *Léonore* de Beethoven, l'élément d'antagonisme revient. Les deux parties de timbales, séparées spatialement, luttent contre le reste de l'orchestre avant le retour triomphant du thème rappelant Sibelius des clarinettes du premier mouvement ici déclamé par tout l'orchestre en une affirmation péremptoire.

Après sa création couronnée de succès du 1er février 1916, *L'Inextinguible* devint rapidement un jalon dans le répertoire nordique de la musique symphonique et Nielsen fut fréquemment invité à la diriger. Nielsen menait à cette époque une vie sans attache, espérant réparer son mariage bien qu'il était, à ce moment,

banni du foyer familial de Copenhague. Entre ses différents projets symphoniques importants, la majeure partie de son énergie était concentrée sur une production somptueuse d'*Aladin* qui réclamait quatre-vingt-dix minutes de musique de scène. La représentation de la polarité bien/mal ainsi que le contexte oriental procura à Nielsen un nouvel élan pour ses explorations symphoniques (comme en témoigne la musique du « Marché d'Ispahan » qu'il composa pour quatre mini-orchestres discrets chacun dans sa propre tonalité).

Nous ne possédons pas d'affirmations préliminaires au sujet de la **cinquième Symphonie** dans le style de celles que Nielsen fit au sujet de *L'Inextinguible*. Mais le compositeur fit certaines réflexions au sujet de son contenu. Interviewé par un quotidien de Copenhague immédiatement avant la création qui aura lieu le 24 janvier 1922, Nielsen se fit demander la signification de cette nouvelle œuvre. Recourant à des formulations maintes fois utilisées par d'autres compositeurs au cours des siècles, il répondit, prudemment : « Les longues explications et indications au sujet de ce que la musique <représente> sont maléfiques ; elles distraient l'auditeur. » Interrogé à savoir si la Grande Guerre avait laissé sa trace sur son œuvre, il se défila encore une fois et répondit que bien qu'il n'était pas conscient d'une telle influence, « Une chose est sûre : personne d'entre nous n'est resté le même qu'avant la guerre. Donc, peut-être, oui ! ».

Comme l'avaient découvert avant lui de nombreux compositeurs, ces tactiques évasives eurent pour effet de laisser la cinquième Symphonie sans défense face aux critiques soucieux de proposer leur propre interprétation. Certains établirent un lien entre le dramatisme extraordinaire de l'œuvre et *Aladin* et entendirent des univers sonores pastoraux et des marchés arabes dans le premier mouvement de la symphonie. Et l'un des partisans les plus acharnés de Nielsen s'avéra littéralement dégouté et surnomma l'œuvre « Sinfonie filmatique, cette musique de tranchées sales... ce poing fermé projeté dans le visage d'un public sans défense,

snob dans sa soif de nouveautés, malade de titillations... qui lèche amoureusement la main souillée du sang de leur propre nez ! » Deux ans plus tard, à Stockholm, une grande partie du public quitta la salle en guise de protestation devant la cacophonie du premier mouvement, alors que plusieurs de ceux qui restèrent essayèrent de couvrir l'exécution de leurs sifflements.

Parmi ces premiers auditeurs, bien peu auraient deviné que la cinquième Symphonie de Nielsen allait finalement percer à titre posthume, et plus précisément, en 1950 dans le cadre du Festival d'Édimbourg, et allait être considérée comme l'une des plus grandes symphonies du vingtième siècle (notamment par nul autre que le spécialiste de Mahler et homme de radio, Deryck Cooke).

Nielsen laissa en fait quelques indications supplémentaires au sujet de ses pré-occupations alors qu'il composait cette œuvre. Elles ont toutes à voir avec les oppositions primales. À la fin de ses esquisses, il écrivit : « Forces sombres et au repos – Forces qui s'éveillent » qui pourraient s'appliquer aussi bien aux contrastes entre les deux sections principales du premier mouvement qu'aux deux mouvements même. Il confia à un ami qu'il « souhaitait exprimer quelque chose de très primitif : la division entre sombre et lumineux, la lutte entre le mal et le bien. Un titre comme « Rêves et actions » pourrait peut-être résumer l'image interieure que j'avais alors que je composais. » Et à un journaliste, il expliqua que la symphonie exprimait finalement la même opposition élémentaire que dans ses trois précédentes, c'est-à-dire « les forces au repos qui s'opposent à celles qui sont actives ».

Si *L'Inextinguible* recélait un conflit entre les perceptions fondamentalement positives de Nielsen au sujet de la vie et de tout ce qui s'y oppose, la cinquième Symphonie revisite ce thème avec une maîtrise de l'écriture symphonique encore plus grande.

Le premier mouvement se divise en deux grandes sections. Les « forces au repos » de Nielsen s'expriment dans une sorte d'indifférence errante. Il qualifia

cet état de « Nature végétative » et le titre de « Végétatif » se retrouve en fait tout en haut du brouillon de la partition. Deux bassons, et plus tard deux cors, deux flûtes et deux clarinettes errent sans but autour d'une ligne oscillante exposée par les altos. Cette ligne réagit aux frissons de la cymbale alors que la mélodie sinuuse passe aux cordes. Un sentiment d'appréhension fait son apparition avec des accentuations après des violoncelles, et une sorte de paralysie finit par l'emporter sur la musique. Le décor est planté pour l'arrivée de la caisse claire. À partir de cet endroit, la lutte entre les forces conflictuelles subit des fluctuations avant de finalement arriver à une impasse et de disparaître sous les assauts des notes répétées aux violons et au célesta.

Comme après un mauvais rêve, une mélodie chaleureuse en sol majeur surgit des altos et des violoncelles, supportés par les bassons et les cors. Cet épisode déploie deux superbes vagues d'activité contrapuntique accrue pour parvenir à un climax extatique. Cependant, ce qui s'annonçait comme une troisième vague est plutôt remplacé par des réminiscences angoissées et un sentiment d'inquiétude prend le dessus. Les bois et les cordes se lancent ce que Nielsen appelait « le motif funeste », une transformation de la ligne ondulée des altos, et au point culminant, la caisse claire revient à un tempo plus rapide sans relation avec le reste avec pour dessein la perturbation de l'orchestre à tout prix. Un désordre indescriptible s'en suit jusqu'à ce qu'une vague en sol majeur engloutisse tous les combattants. Une tranquillité dévastée conclut le premier mouvement.

Le second mouvement commence avec ce que le premier spécialiste de l'œuvre de Nielsen, Robert Simpson, appelait avec justesse « une source d'énergie régénératrice ». Cette musique semble initialement irrésistible dans son mouvement continu. Mais celui-ci finit également par succomber à une perte terrifiante d'énergie. Que cela se produise sans la présence des signes manifestes de malveillance du premier mouvement – comme la percussion, la clarinette stridente et

le tapage de la caisse claire – est d'autant plus navrant. Il semble donc qu'un effort plus grand de volonté de puissance que dans le premier mouvement sera nécessaire pour retrouver un esprit positif.

La stratégie de Nielsen est d'abord de laisser les forces du mal tout emporter, ce qu'il fait dans une fugue infernale qui commence doucement aux violons mais qui gagne bientôt une impulsion cauchemardesque avant d'exploser en mille morceaux. Maintenant que l'air a été nettoyé, une autre fugue commence, encore une fois aux violons mais cette fois-ci, le thème d'ouverture du second mouvement se transforme lentement et calmement et trouve sa voie par une illumination. Il ne reste plus qu'à la « source d'énergie régénératrice » de revenir et de trouver une manière d'éviter de courir à sa perte comme précédemment. Une fois qu'elle y est arrivée, avec la révélation de la tonalité de mi bémol majeur (également la tonalité de la magnifique conclusion de la récente cinquième Symphonie du voisin finlandais de Nielsen, Sibelius), les pages conclusives brandissent la victoire des Forces de la Vie.

© David Fanning 2013

Poursuivant une tradition qui existe depuis 1902, l'**Orchestre philharmonique royal de Stockholm** (RSPO) jouit aujourd'hui d'une grande réputation nationale et internationale. Le chef finlandais Sakari Oramo en est devenu le chef principal et le conseiller artistique en 2008 et poursuit une importante période de développement amorcée sous Alan Gilbert (2000–8). Oramo a déjà mené l'orchestre vers des projets de haut niveau et des engagements incluant une tournée importante couronnée de succès au Japon. Les enregistrements récents ont confirmé son haut niveau artistique. Le RSPO travaille régulièrement avec des chefs invités tels Kurt Masur et Michael Tilson Thomas ainsi que des solistes tels Anne Sofie

von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger et Leonidas Kavakos. Le RSPO travaille activement à renouveler et étendre le répertoire de la musique pour orchestre symphonique notamment dans le cadre d'un festival international de composition annuel et le « Weekend du compositeur » qui met en vedette un compositeur suédois de la nouvelle génération. Le RSPO participe à chaque année à la cérémonie de la remise du Prix Nobel ainsi qu'au concert du Prix Nobel en collaboration avec Nobel Media. Parmi sa discographie importante et enviée, mentionnons parmi les réalisations récentes *Eleven Gates* consacré aux œuvres d'Andres Hillborg [BIS-1406] qui s'est mérité un Grammy suédois en 2012.

Sakari Oramo a commencé sa carrière en tant que violoniste et a été pendant quelques années le premier violon de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise. Il a fait ses débuts de chef en 1993 et depuis, a dirigé plusieurs des orchestres les plus prestigieux au monde incluant les philharmoniques de Vienne, Berlin et New York, la Staatskapelle de Dresde ainsi que l'Orchestre symphonique de San Francisco. Il fut entre 1998 et 2008 directeur musical de l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham et reçut, pendant cette période, des doctorats honorifiques de deux universités anglaises, la Médaille Elgar et le titre de personnalité culturelle la plus populaire de Birmingham. En 2009, il reçoit l'Ordre de l'Empire britannique honoraire pour ses services rendus à la musique. En 2012, Oramo était chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique royal de Stockholm et après neuf ans en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, prendra les mêmes fonctions à l'Orchestre symphonique de la BBC en 2013. Il était également chef principal de l'Opéra de Kokkola et, à partir de 2013, de l'Orchestre de chambre ostrobothnien. On peut entendre Sakari Oramo sur de nombreux enregistrements primés, principalement en tant que chef mais également en tant que violoniste ou chambriste.

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

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

RECORDING DATA

Recording:	August 2012 (Symphony No. 4) and June 2013 (Symphony No. 5) at the Stockholm Concert Hall, Sweden
Producer:	Jens Braun (Take5 Music Production)
Equipment:	Sound engineers: Matthias Spitzbarth (No. 4), Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (No. 5) Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers Original format: 96 kHz / 24-bit
Post-production:	Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer:	Robert Söff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text:	© David Fanning 2013
Translations:	Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo:	© Juan Hitters
Back cover photo:	© Jan-Olov Wedin
Typeetting, lay-out:	Andrew Barnett (Compact Design)

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-2028 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

SAKARI ORAMO



BIS-2028