



ANU KOMSI COLORATURA

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA
SAKARI ORAMO



GLIÈRE, REINHOLD (1875–1956)

CONCERTO FOR COLORATURA SOPRANO AND ORCHESTRA 14'11
in F minor, Op. 82 (1943) *(Sikorski)*

- [1] I. *Andante* 9'12
[2] II. *Allegro* 4'52

THOMAS, AMBROISE (1811–96)

- [3] **SCÈNE ET AIR D'OPHÉLIE** 12'21
Ophelia's Mad Scene, from *Hamlet*, Act V

DELIBES, LÉO (1836–91)

- [4] **AIR DES CLOCHETTES** 8'47
The Bell Song, from *Lakmé*, Act II

ALYABYEV, ALEXANDER (1787–1851), orch. Eero Koskimies

- [5] **SOLOVEI (THE NIGHTINGALE)** 5'13

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

- [6] **DER HÖLLE RACHE** 3'06
Aria of the Queen of the Night from *Die Zauberflöte*, Act II

ZORN, JOHN (b. 1953)

LA MACHINE DE L'ÊTRE – a monodrama *(Hips Road)*

11'36

[7] I. tetème

4'09

[8] II. le révelé

3'26

[9] III. entremêlés

4'00

SIBELIUS, JEAN (1865–1957)

[10] LUONNOTAR, Op. 70 (1913) *(Breitkopf & Härtel)*

9'09

TT: 66'27

ANU KOMSI *soprano*

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA (SINFONIA LAHTI) JAAKKO KUUSISTO *leader*

SAKARI ORAMO *conductor*

Ever since the birth of opera, coloratura has been a characteristic feature of the genre. From the Latin *colorare* ('to colour'), the term may be described as an ornamentation within vocal music, achieved through rapid articulation of different pitches within a single syllable. Today, however, the word not only denotes florid ornamentation but also refers to a specific voice type, a particular vocal practice and the kind of operatic roles for which the mastery of that practice is a precondition. Synonymous with the term, if less common, is *fioritura*, often used about virtuosic embellishments, whether they are written down or improvised.

Virtuosity in opera has always been based on the well-schooled voice, with a highly developed technique that has been crucial to the emergence of new ways and styles of singing, and especially of new stars. It was their virtuosity which distinguished professional singers from amateurs, the trained singer being able to use his or her voice in extraordinary ways which resulted in a wholly new style of vocal expression.

During the 17th century, coloratura became a natural component of the craft of every opera singer, regardless of sex or voice type. Those who chiefly contributed to this development, and to the development of coloratura itself, were the castrati, who from childhood had received a thorough training in both singing and composition. Their grounding in musical theory enabled them more easily to adapt a piece to suit their own particular voices, and composers took advantage of these vocal megastars by writing especially for them, or by allowing them to revise and adapt the music in ways that would enable them to shine through their vocal pre-eminence. It was technical skill and especially agility which formed the real strength of the castrati. Both singers and composers used coloratura as embellishment, with a function similar to word-painting, at the same time as it was becoming a means of conveying strong emotions. Range,

suppleness and power were vocal qualities which through coloratura gradually came to be associated with the emotional aspects of a particular role.

Although the recitative was central at the time of the birth of opera, the aria soon replaced it as the jewel in the genre's crown. During the 18th century, arias would become classified according to the emotions they portrayed, the kind of vocalism they employed and the character of their accompaniment. Aria categories associated with revenge, fury, joy and love caused the embellishments to grow increasingly extensive, and increasingly daring. The practice of ornamenting a brief melodic line which was repeated several times also helped to educate the listeners, enabling them to appreciate and enjoy coloratura singing. Through improvisation and intricate cadenzas, emotional outbursts became more and more closely associated with displays of vocal technique, while a constantly improving technique became a prerequisite for the singer aspiring to embody and maximize these great outpourings.

Until well into the 19th century, coloratura could still be used as a purely musical ornamentation, while its connection to the portrayal of powerful emotions was growing steadily stronger. The function of coloratura became that of heightening and lending further depth to the emotional content. Examples of this are the rage aria of the Queen of the Night from the second act of W.A. Mozart's *Magic Flute* (1791) and Ophelia's 'Mad Scene' from Ambroise Thomas's *Hamlet* (1868). Many scholars have chosen to study the development of coloratura as a function of the composers and their work. Such an emphasis may, however, lead to an important aspect being forgotten: if the composer alone is credited with bringing about change through his new compositions, the singers are left out of the equation. Conversely, it may just as well have been that new vocal techniques, maintained and refined by singers and vocal teachers, paved the way for the composers. The singer-composer relationship was

built on a collaboration in which the role of the singer was far more important than has generally been acknowledged. Composers have always written for singers they have liked or even loved, which is one reason why the influence of the singer cannot be stressed too much. Even so, this relationship tends to be relegated to the background in the history of the voice. In the case of almost all the works included in this programme there is a particular connection between the composer and the singer who first performed it: Thomas adapted the part of Ophelia for Christina Nilsson, Jean Sibelius wrote *Luonnotar* for Aino Ackté, Léo Delibes devised *Lakmé* for Marie van Zandt and Mozart composed the part of the Queen of the Night for his sister-in-law Josepha Hofer.

Nevertheless, florid embellishments and increasingly spectacular vocal stunts have not always been appreciated by composers. Repeatedly there have been reactions against overly extravagant displays of vocal technique by the singers, first around the middle of the 18th century in the reform operas by Christoph Willibald Gluck, and once again some 100 years later. It was now that coloratura went from being an integral part of opera to becoming a ‘special case’. Explanations of these developments during the second half of the 19th century usually cite new musical and dramatic ideals, as well as two celebrated composers – Giuseppe Verdi and Richard Wagner, who numbered Gluck among his models. Wagner’s advocacy of dramatic realism and a declamatory style of singing is usually mentioned among the causes. The increasing size of the orchestra and of the performance venues also contributed to a more powerful, heavier style of singing replacing the flexible *bel canto* ideal. With its emphasis on realism and strong dramatic nerve, the verismo tradition of for instance Puccini also provided little opportunity for florid embellishment. The rare instances of coloratura were rather exceptions to the rule, for instance in the operas by Jules Massenet or in Delibes’ *Lakmé*, which retells the story of the Brahmin priestess

by the same name. Coloratura, from having been a regular, or even indispensable feature, came to fulfil a specialized function associated with a few, specific dramatic qualities.

Central to coloratura, its history and expression and the way it affects the listener is the voice. Melismatic song – i.e. singing two or more notes per syllable – can in Western musical history be traced all the way back to the Middle Ages, and thus to long before the birth of opera. It is usually associated with feelings of joy or euphoria, and for instance Augustine characterized such vocal embellishments as *jubilatio*, a mental state in which words are as irrelevant as they are impossible, and in which meaning is conveyed through an overwhelming passion, and yet remains incomprehensible. In a similar way, French psychoanalytical theory sometimes uses the word *jouissance*, denoting a feeling both irrepressible and indescribable. Such is the sovereign role assumed by the pure voice in Reinhold Glière's Concerto for Coloratura Soprano from 1943, where it in the absence of a text is entrusted with the musical expression. Also without words, John Zorn's *La Machine de l'être*, which had its scenic première in 2011, is described by its composer as a monodrama. With its title taken from a drawing by Antonin Artaud, this work sets the stage for the voice as a kind of absolute presence – an indescribable medium for, or the unmediated expression of unadulterated feelings such as euphoria or madness. Without words or plot, focus is placed upon the voice and its boundless expressive potential. The connection between voice and Nature, and indeed the voice itself as a natural phenomenon, may be represented as in Sibelius's *Luonnotar*, a creation myth based on excerpts of the Finnish *Kalevala* epic, or as in Alexander Alyabyev's folk-song-like celebration of one of Nature's great singers, the *Nightingale*.

© Mikael Strömberg 2012

Praised for her multifaceted musicianship and dynamic coloratura voice, **Anu Koms**i appears regularly across Europe and in the USA. She is a versatile recitalist and chamber musician with a repertoire ranging from Renaissance to contemporary music, and her 2011 performance in John Zorn's *La Machine de l'être* at New York City Opera was described as 'pyrotechnic grace' in the *New York Magazine*. Engagements at leading opera houses such as the Finnish National Opera, Opéra Bastille, Théâtre du Châtelet, Oper Frankfurt and Staatsoper Stuttgart include some 50 roles, among them Lulu, Zerbinetta, Nannetta, Olympia, Micaela and Gilda. Anu Koms also appears in contemporary works such as *Lady Sarashina* by Peter Eötvös, *Philomela* by James Dillon and George Benjamin's *Into the Little Hill*, with a role especially written for her.

Anu Koms has performed with orchestras such as the Berlin, Los Angeles and New York Philharmonics, the Wiener Symphoniker, Ensemble Modern and London Sinfonietta. Conductors with whom she has collaborated include Sir Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Heinz Holliger, Sakari Oramo, Franz Welser-Möst and Alan Gilbert. Recent highlights include performances of Szymanowski's *Six Songs of a Fairy-Tale Princess* at the Berlin Philharmonie, Britten's *Les Illuminations* at the Vienna Musikverein and a highly acclaimed début at the Salzburg Festival in Morton Feldman's *Neither*.

Since 2006, Anu Koms has been the artistic director of the West Coast Kokkola Opera company, of which she is a founding member. Productions include *Le Nozze di Figaro*, *Lulu* and Sebastian Fagerlund's *Döbeln*, commissioned by the company and released on BIS in a highly acclaimed recording in 2010. Anu Koms has a wide-ranging discography on various labels, including, on BIS, the world première recording of Shostakovich's *Suite on Finnish Themes* (BIS-CD-1256). In 2008 Anu Koms was honoured with an award from the Finnish Cultural Foundation.

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. In 2011 Okko Kamu took up the post of principal conductor. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden Sibelius Hall. Its many outstanding recording projects for BIS has earned it a number of prestigious awards including two *Gramophone* Awards and a Diapason d'or de l'année. Besides appearing at numerous festivals, including the BBC Proms in London, the Lahti Symphony Orchestra has also performed in Amsterdam, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has toured in Spain, Japan, Germany, the USA and China. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival at the Sibelius Hall.

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 Orchestra. For ten years he conducted 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. Oramo is currently principal conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and after nine years at the helm of the Finnish Radio Symphony Orchestra, will take over as chief conductor of the BBC Symphony Orchestra in 2013. In the Finnish city of Kokkola, Oramo is artistic director of the Ostrobothnian Chamber Orchestra and the West Coast Kokkola Opera. Sakari Oramo appears on a large number of highly praised recordings, primarily as a conductor but also as a violinist and chamber musician.

Sein der Geburt der Oper ist die Koloratur ein typisches Merkmal dieser Gattung. Der Begriff leitet sich von dem lateinischen Verb *colorare* („färben“) ab und kann als eine Ausschmückung in der Vokalmusik beschrieben werden, bei der verschiedene Tonhöhen innerhalb einer einzelnen Silbe schnell aufeinander folgen. Heutzutage bedeutet es allerdings nicht nur eine blumige Ornamentierung, sondern bezieht sich auch auf einen bestimmten Stimmtyp, eine bestimmte vokale Praxis und die Art von Opernrollen, für die das Meistern dieser Praxis eine Voraussetzung ist. Synonym, aber weniger gebräuchlich, ist der Begriff *fioritura*, der oft für virtuose Verzierungen gebraucht wird, egal ob sie schriftlich festgehalten oder improvisiert sind.

Virtuosität in der Oper beruhte schon immer auf einer gut geschulten Stimme, wobei die hoch entwickelte Technik entscheidend war für das Entstehen neuer Arten und Stile des Gesangs und vor allem neuer Stars. Es war die Virtuosität, die professionelle Sänger von Amateuren unterschied: Der ausgebildete Sänger konnte seine Stimme in außergewöhnlicher Weise einsetzen. Damit konnte eine vollkommen neue Form des vokalen Ausdrucks entstehen.

Während des 17. Jahrhunderts wurde die Koloratur ein natürlicher Teil des Handwerks eines jeden Opernsängers, unabhängig von Geschlecht oder Stimmtyp. Zu dieser Entwicklung und der Entwicklung der Koloratur selbst trugen vor allem die Kastraten bei, denen von Kindheit an eine gründliche Ausbildung in sowohl Gesang als auch Komposition zukam. Ihre Kenntnisse der Musiktheorie erlaubten ihnen, ein Stück problemlos an ihre eigene Stimme anzupassen, und Komponisten nahmen die Gelegenheit wahr, speziell für diese vokalen Megastars zu schreiben oder ihnen zu erlauben, die Musik zu bearbeiten und so anzupassen, dass sie durch ihre vokale Überlegenheit brillieren konnten. Technisches Können und außerordentliche Gewandtheit bildeten die wirkliche Stärke der Kastraten. Sowohl Sänger als auch Komponisten benutzten Koloratur als

Verzierung in einer der Wortmalerei ähnlichen Funktion, und gleichzeitig wurde sie ein Mittel, um starke Emotionen auszudrücken. Umfang, Geschmeidigkeit und Kraft waren sängerische Eigenschaften, die durch die Koloratur nach und nach mit den emotionalen Aspekten einer bestimmten Rolle verknüpft wurden.

Obwohl zum Zeitpunkt der Geburt der Oper das Rezitativ zentral war, ersetzte die Arie es bald als das Kronjuwel der Gattung. Während des 18. Jahrhunderts wurden Arien entsprechend der dargestellten Emotionen, der benutzten Technik und dem Charakter der Begleitung klassifiziert. Rache, Raserei, Freude und Liebe zugeordnete Arienkategorien bewirkten, dass die Verzierungen immer umfangreicher und kühner wurden. Die Praxis der Ausschmückung einer kurzen melodischen Linie, die mehrmals wiederholt wurde, trug auch zur Erziehung der Zuhörer bei und ermöglichte es ihnen, Koloraturgesang zu schätzen und daran Gefallen zu finden. Durch Improvisation und aufwendige Kadenzen wurden emotionale Ausbrüche immer stärker mit dem Zurschaustellen von Gesangstechnik verbunden, während die sich stets verfeinernde Technik eine Voraussetzung für den Sänger wurden, um diese großartigen Ausbrüche zu verkörpern und zu maximieren.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein konnte Koloratur noch immer als rein musikalische Verzierung gebraucht werden, wobei ihre Verbindung zur Darstellung von starken Gefühlen jedoch stets stärker wurde. Emotionale Inhalte zu erhöhen und ihnen mehr Tiefe zu verleihen entwickelte sich zur Funktion der Koloratur. Beispiele dafür sind die Racharie der Königin der Nacht aus dem zweiten Akt von W. A. Mozarts *Zauberflöte* (1791) und Ophelias „Wahnsinnszene“ aus Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868). Viele Wissenschaftler betrachten die Entwicklung der Koloratur als eine Funktion der Komponisten und ihrer Werke. Dieser Schwerpunkt führt jedoch dazu, dass ein wichtiger Gesichtspunkt außer Betracht gelassen wird: Wenn es nur dem Komponisten angerechnet wird,

dass er durch seine neuen Kompositionen Veränderungen hervorruft, werden die Sänger ausgeklammert. Umgekehrt ist es aber vielleicht gerade so gewesen, dass neue durch Sänger und Gesangslehrer gepflegte und verfeinerte Gesangstechniken den Komponisten erst den Weg gebahnt haben. Die Beziehung zwischen Sänger und Komponist baute auf einer Zusammenarbeit auf, in der die Rolle des Sängers viel wichtiger war als gemeinhin angenommen. Komponisten haben immer für Sänger, die sie mochten oder sogar liebten, geschrieben. Dies ist ein Grund, weshalb der Einfluss des Sängers nicht stark genug hervorgehoben werden kann. Trotzdem wird diese Beziehung oft in den Hintergrund der Geschichte der Stimme verdrängt. In fast allen Werken dieser CD gibt es eine besondere Verbindung zwischen dem Komponisten und dem Sänger, der das Werk als Erster aufgeführt hat: Thomas richtete den Part der Ophelia für Christina Nilsson ein, Jean Sibelius schrieb *Luonnotar* für Aino Ackté, Léo Delibes konzipierte Lakmé für Marie van Zandt und Mozart schrieb den Part der Königin der Nacht für seine Schwägerin Josepha Hofer.

Trotz allem wurden blumige Ausschmückungen und immer spektakulärer werdende vokale Kunststücke nicht immer von Komponisten geschätzt. Immer wieder gab es Reaktionen gegen allzu extravagante Zurschaustellungen von Gesangstechniken durch Sänger, erstmals in der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Reformopern von Christoph Willibald Gluck und nochmals ungefähr 100 Jahre später. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Koloratur, die bis dahin ein fester Teil der Oper war, zu einer Art Spezialfall. Erklärungen für diese Entwicklungen während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zitieren gewöhnlich neue musikalische und dramatische Ideale sowie zwei gefeierte Komponisten – Giuseppe Verdi und Richard Wagner, der Gluck zu seinen Vorbildern zählte. Wagners Eintreten für dramatischen Realismus und ein deklamatorischer Gesangsstil werden oft als Gründe genannt. Die wachsende Größe von Orchester

und Konzertsälen trugen auch dazu bei, dass ein kraftvollerer und gewichtigerer Gesangsstil das flexiblere Ideal des Belcanto ersetzte. Die Verismustradition von beispielsweise Puccini mit ihrem Schwerpunkt auf Realismus und starkem dramatischen Nerv ließ auch wenig Gelegenheit zu blumigen Ausschmückungen. Die wenigen Beispiele von Koloraturen waren eher die Ausnahme, z.B. in den Opern von Jules Massenet oder in Delibes' *Lakmé*, worin die Geschichte der gleichnamigen brahmanischen Priesterin erzählt wird. Die Koloratur, die gewöhnlich, ja eine Notwendigkeit gewesen war, erfüllte nun eine Spezialfunktion im Zusammenhang mit wenigen spezifischen dramatischen Qualitäten.

Zentral für die Koloratur, ihre Geschichte, ihren Ausdruck und die Art, in der sie auf den Zuhörer wirkt, ist die Stimme. Melismatischer Gesang – d.h. das Singen von zwei oder mehr Noten pro Silbe – kann in der westlichen Musikgeschichte bis ins Mittelalter zurückverfolgt werden und damit bis lang vor die Geburt der Oper. Er steht gewöhnlich im Zusammenhang mit Gefühlen der Freude oder Euphorie. So charakterisierte Augustinus solche vokalen Ausschmückungen als *jubilatio*, einen mentalen Zustand, in dem Worte so irrelevant wie unmöglich sind und in dem Sinn durch eine überwältigende Leidenschaft vermittelt wird und doch unverständlich bleibt. In ähnlicher Weise benutzt die französische psychoanalytische Theorie manchmal das Wort *jouissance*, die damit ein sowohl ununterdrückbares wie auch unbeschreibliches Gefühl bezeichnet. Die reine Stimme übernimmt in Reinhold Glières Konzert für Koloratursopran aus dem Jahr 1943 eine solch suveräne Rolle, in der sie ohne Worte mit dem musikalischen Ausdruck betraut ist. Ebenfalls ohne Worte ist John Zorns *La Machine de l'être*, 2011 szenisch uraufgeführt, das der Komponist als Monodrama beschreibt. Nach einer Zeichnung von Antonin Artaud benannt schafft das Werk die Voraussetzungen für die Stimme als eine Art absoluter Präsenz – ein unbeschreibliches Medium für oder der direkte Ausdruck von

unverfälschten Gefühlen wie Euphorie oder Wahnsinn. Ohne Worte oder Handlung liegt das Augenmerk auf der Stimme und ihren grenzenlosen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Verbindung zwischen Simme und Natur, und tatsächlich auch die Stimme selbst als ein natürliches Phänomen, kann so dargestellt werden wie in Sibelius' *Luonnotar*, einem Schöpfungsmythos, der auf Auszügen des finnischen Epos *Kalevala* basiert, oder wie in Alexander Alyabyevs volksliedartigem Zelebrieren eines der großartigsten Sänger der Natur, der *Nachtigall*.

© Mikael Strömberg 2012

Anu Komsi wird für ihr facettenreiches musikalisches Können und ihre dynamische Koloraturstimme gepriesen und tritt regelmäßig in Europa und den USA auf. Sie ist eine vielseitige Solokünstlerin und Kammermusikerin, ihr Repertoire reicht von der Renaissance bis zu moderner Musik, und ihre Darbietung in John Zorns *La Machine de l'être* an der New York City Opera 2011 wurde im *New York Magazine* als „pyrotechnische Anmut“ beschrieben.

Engagements an führenden Opernhäusern wie der Finnischen Nationaloper, der Opéra Bastille, dem Théâtre du Châtelet, der Oper Frankfurt und der Staatsoper Stuttgart umfassen ungefähr 50 Rollen, darunter Lulu, Zerbinetta, Nanetta, Olympia, Micaela und Gilda. Anu Komsi tritt auch in zeitgenössischen Werken auf wie zum Beispiel *Lady Sarashina* von Peter Eötvös, *Philomela* von James Dillon und George Benjamins *Into the Little Hill*, mit einer Rolle, die speziell für sie geschrieben wurde.

Anu Komsi ist mit Orchestern wie den Berliner und New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Ensemble Modern und der London Sinfonietta aufgetreten. Sie hat unter anderem mit den Dirigenten Sir Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Heinz

Holliger, Sakari Oramo, Franz Welser-Möst und Alan Gilbert zusammen-gearbeitet. Zu den jüngsten Highlights gehören Aufführungen von Szymanowskis *Sechs Lieder der Märchenprinzessin* in der Berliner Philharmonie, Brittens *Les Illuminations* im Wiener Musikverein und ein vielgepriesenes Début bei den Salzburger Festspielen in Morton Feldmans *Neither*.

Seit 2006 ist Anu Komsi künstlerische Leiterin der Kokkola Opernvereini-gung, von der sie Gründungsmitglied ist. Zu den Produktionen gehören unter anderem *Le Nozze di Figaro*, *Lulu* und Sebastian Fagerlunds *Döbeln*, das von der Opernvereinigung in Auftrag gegeben worden war und 2010 bei BIS in einer gefeierten Aufnahme herausgebracht wurde. Anu Komsi hat eine umfassende Diskographie bei verschiedenen Labels, unter anderem (bei BIS) die weltweit erste Aufnahme von Schostakowitschs *Suite über finnische Themen* (BIS-CD-1256). 2008 wurde Anu Komsi mit einem Preis der finnischen Kulturstiftung geehrt.

Das **Symphonieorchester Lahti** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988 bis 2008) zu einem der angesehensten Orchester in Europa entwickelt. 2011 übernahm Okko Kamu den Posten des Chefdirigenten. Seit 2000 hat das Orchester seinen Sitz in der hölzernen Sibelius-Halle. Seine vielfältigen herausragenden Aufnahmeprojekte bei BIS haben ihm eine Anzahl angesehener Preise eingebracht, unter anderem zwei *Gramophone* Awards und einen Diapason d'or de l'année. Neben der Teilnahme an zahl-reichen Festivals, unter anderem den BBC Proms in London, ist das Symphonie-orchester Lahti auch in Amsterdam, im Wiener Musikverein und in der Philhar-monie in Berlin aufgetreten und ist in Spanien, Japan, Deutschland, den USA und China auf Tournee gewesen. Das Symphonieorchester Lahti organisiert jedes Jahr im September ein internationales Sibelius-Festival in der Sibelius-Halle.

Sakari Oramo begann seine musikalische Karriere als Violinist und war einige Jahre Kapellmeister des Finnischen Radio-Symphonieorchesters. Der Durchbruch als Dirigent gelang ihm 1993. Seitdem hat er viele der weltweit angesehensten Orchester dirigiert, unter anderem die Wiener, Berliner und New Yorker Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden und das San Francisco Symphony Orchestra. Zehn Jahre lang dirigierte er das City of Birmingham Symphony Orchestra; in dieser Zeit wurde er Ehrendoktor von zwei englischen Universitäten und mit der Elgarmedaille und dem Titel der beliebtesten kulturellen Persönlichkeit von Birmingham geehrt. Oramo ist zurzeit Chefdirigent des Königlichen Philharmonieorchesters in Stockholm, und nach neun Jahren am Dirigentenpult des Finnischen Radio-Symphonieorchesters wird er 2013 Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra. In der finnischen Stadt Kokkola ist Oramo künstlerischer Leiter des Ostbottnischen Kammerorchesters und der West Coast Kokkola Oper. Sakari Oramo ist mit einer großen Anzahl vielgepriesener Aufnahmen vertreten, vor allem als Dirigent, aber auch als Violinist und Kammermusiker.

Depuis le début de l'opéra, la colorature a été un trait caractéristique du genre. Du latin *colorare*, (« colorer », « colorier »), le terme peut être décrit comme un ornement dans la musique vocale obtenu par une articulation rapide de différentes notes sur une seule syllabe. Aujourd'hui cependant, le mot ne désigne pas seulement une riche ornementation mais aussi un type de voix, une pratique vocale particulière et le genre de rôles d'opéra pour lesquels la maîtrise de cette technique est un prérequis. Synonyme de colorature, le terme *fioritura* indique souvent des embellissements virtuoses écrits ou improvisés.

La virtuosité en opéra a toujours reposé sur une voix bien travaillée à la technique très développée, décisive pour l'apparition de nouvelles voies et styles de chant, et surtout de nouvelles étoiles. C'est aussi la virtuosité qui a distingué les chanteurs professionnels des amateurs, le chanteur entraîné étant capable d'utiliser sa voix de manière extraordinaire pour obtenir un tout nouveau style ou expression vocale.

Au cours du 17^e siècle, la colorature devient un élément naturel des ressources de tout chanteur d'opéra, sans distinction de sexe ni de type de voix. Ceux qui ont le plus contribué à ce développement, et au développement de la colorature même, sont les castrati qui, depuis leur enfance, avaient reçu une solide formation en chant et en composition. Leurs connaissances approfondies en théorie leur permettaient d'adapter plus facilement une pièce à leur voix particulière et les compositeurs profitaient de ces mégastars de la voix en écrivant spécialement pour elles ou en leur permettant de réviser et d'adapter la musique pour qu'elle leur donne la chance de briller grâce à leur prééminence vocale. La véritable force des castrati résidait dans leurs ressources techniques et surtout leur agilité. Chanteurs et compositeurs avaient recours à la colorature comme ornement, fonctionnant comme une sorte de description de mots, pendant

qu'elle devenait aussi un moyen d'exprimer de fortes émotions. L'étendue, la souplesse et la puissance étaient des qualités vocales qui, grâce à la colorature, ont graduellement été associées aux aspects émotionnels d'un rôle particulier.

Quoique le récitatif fût central au temps de la naissance de l'opéra, l'aria le remplaça rapidement pour devenir le joyau du nouveau genre. Au cours du 18^e siècle, les arias devaient être classées selon l'émotion qu'elles dépeignaient, le genre de vocalisme qu'elles employaient et le caractère de leur accompagnement. Les ornements des catégories d'arias associées à la vengeance, la fureur, la joie et l'amour devinrent de plus en plus importants et audacieux. L'ornementation d'une brève ligne mélodique répétée plusieurs foisaida aussi à éduquer les auditeurs, pour qu'ils puissent apprécier les coloratures. Au moyen d'improvisation et de cadences complexes, des accès émotionnels furent de plus en plus reliés à un déploiement de technique vocale tandis qu'une technique constamment améliorée devint un prérequis pour un chanteur désireux d'exprimer au maximum ces grands épanchements.

Au cours du 19^e siècle, la colorature pouvait encore être utilisée comme pur ornement musical tandis que son lien à la description de puissantes émotions se renforçait continuellement. Sa fonction en vint à relever le contenu émotionnel et à lui donner une profondeur accrue. Un exemple est l'aria de rage de la Reine de la Nuit du second acte de *La Flûte enchantée* (1791) de W.A. Mozart et la scène de folie d'Ophélie dans *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas. Plusieurs chercheurs ont choisi d'associer le développement de la colorature aux compositeurs et à leur œuvre. Un tel point de vue peut cependant mener à l'oubli d'un aspect important : si le compositeur reçoit seul le mérite des changements dans ses nouvelles compositions, on ignore les chanteurs. Il se peut très bien que les nouvelles techniques vocales, maintenues et raffinées par les chanteurs et professeurs de chant, aient préparé la voie aux compositeurs. La relation chanteur-

compositeur reposait sur une collaboration où le rôle du chanteur était beaucoup plus important qu'on ne l'a généralement reconnu. Les compositeurs ont toujours écrit pour des chanteurs qu'ils avaient aimé – parfois même d'amour – ce qui explique pourquoi le rôle de la cantatrice ne peut être trop souligné. Même à cela, cette relation a tendance à être reléguée au second plan dans l'histoire du chant. Dans le cas de presque toutes les œuvres sur ce programme, il existe un lien particulier entre le compositeur et la chanteuse : Thomas adapta la partie d'Ophélia à Christina Nilsson, Jean Sibelius écrivit *Luonnotar* pour Aino Ackté, Léo Delibes composa Lakmé pour Marie van Zandt et Mozart, la partie de la Reine de la Nuit pour sa belle-sœur Josepha Hofer.

Or, les ornements chargés et les exploits vocaux toujours plus spectaculaires ne plaisaient pas toujours aux compositeurs. Le déploiement trop extravagant de technique vocale chez les chanteurs a provoqué plusieurs fois des réactions, d'abord vers le milieu du 18^e siècle dans les opéras de réforme de Christoph Willibald Gluck, et encore une centaine d'années plus tard. De sa position de partie intégrale d'un opéra, la colorature était devenue un «cas spécial». On explique ces développements au cours de la seconde moitié du 19^e siècle par de nouveaux idéaux musicaux et dramatiques ainsi que par deux compositeurs célèbres – Giuseppe Verdi et Richard Wagner qui nomma Gluck parmi ses modèles. Le réalisme dramatique de Wagner et le style déclamé du chant sont habituellement nommés parmi les causes du développement ci-haut mentionné. L'accroissement des dimensions de l'orchestre et des salles de concert ou d'opéra ont aussi contribué à un style de chant plus lourd et puissant, remplaçant l'idéal du *bel canto*. Avec son accent sur le réalisme et la forte instance dramatique, la tradition du «verismo» de Puccini par exemple fournit peu d'occasions pour une riche ornementation. Les rares exemples de colorature faisaient des exceptions à la règle, par exemple dans les opéras de Jules Massenet ou dans *Lakmé*.

de Delibes qui raconte l'histoire de la prêtresse brahmane Lakmé. La colorature, qui avait été un trait régulier, ou presque même indispensable, se mit à remplir une fonction spécialisée associée à quelques qualités dramatiques spécifiques.

La voix forme le cœur de la colorature, de son histoire, son expression et de la manière dont elle affecte l'auditeur. La chanson mélismatique – c'est-à-dire avec au moins deux notes par syllabe – remonte jusqu'au moyen âge dans l'histoire musicale occidentale, donc bien avant la naissance de l'opéra. Elle est généralement associée à des sentiments de joie ou d'euphorie et saint Augustin par exemple commenta de tels ornements vocaux en termes de *jubilatio*, un état mental dans lequel les mots sont aussi hors de propos qu'ils sont impossibles et où le sens est transmis par une passion exubérante qui reste pourtant incompréhensible. Semblablement, la théorie psychanalytique française utilise le mot « jouissance » qui dénote un sentiment irrépressible et indescriptible. La voix pure occupe une place souveraine dans le Concerto pour soprano colorature de 1943 de Reinhold Glière où, sans le moindre mot, elle personnifie l'expression musicale. Décrit par son compositeur comme un monodrame, *La Machine de l'être* de John Zorn, dont la création scénique eut lieu en 2011, ne renferme pas de paroles non plus. L'œuvre, dont le titre provient d'un dessin d'Antonin Artaud, présente la voix comme une sorte de présence absolue – un moyen d'expression indescriptible, ou l'expression sans intermédiaire de sentiments purs comme l'euphorie ou la folie. Sans parole ni intrigue, l'attention converge sur la voix et son potentiel expressif illimité. Le lien entre la voix et la nature, et bien sûr la voix elle-même comme phénomène naturel, peuvent être représentés comme dans *Luonnotar* de Sibelius, une création mythique basée sur des extraits de l'épopée finlandaise *Kalevala* ou dans la célébration d'Alexander Alyabyev, sous forme de chanson folklorique, de l'un des grands chanteurs de la nature, le *Rossignol*.

© Mikael Strömberg 2012

Saluée pour l'étendue de sa musicalité et sa voix dynamique de colorature, **Anu Komsi** se produit régulièrement en Europe et aux Etats-Unis. Son répertoire varié de récitaliste et de chambriste couvre la musique de la Renaissance à la contemporaine et son interprétation de *La Machine de l'être* de John Zorn sous forme de chanson folklorique à l'Opéra de la ville de New York en 2011 fut décrite comme « une grâce pyrotechnique » dans le *New York Magazine*.

Anu Komsi a chanté une cinquantaine de rôles dont Lulu, Zerbinetta, Nanetta, Olympia, Micaela et Gilda à l'Opéra National Finlandais, l'Opéra de la Bastille, au Théâtre du Châtelet, à l'Oper Frankfurt, au Staatsoper Stuttgart et autres grandes maisons d'opéra. Elle chante également des œuvres contemporaines dont *Lady Sarashina* de Peter Eötvös, *Philomela* de James Dillon et *Into the Little Hill* de George Benjamin où un rôle a été écrit spécialement pour elle.

Anu Komsi a été accompagnée par les orchestres philharmoniques de Berlin, Los Angeles et New York, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Ensemble Modern et London Sinfonietta. Elle a travaillé sous la direction des chefs Sir Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Heinz Holliger, Sakari Oramo, Franz Welser-Möst et Alan Gilbert. De récents sommets ont été atteints avec *Six Songs of a Fairy-Tale Princess* de Szymanowski à l'Orchestre Philharmonique de Berlin, *Les Illuminations* de Britten au Musikverein de Vienne et des débuts chaude-ment applaudis au festival de Salzbourg avec *Neither* de Morton Feldman.

Depuis 2006, Anu Komsi est directrice artistique de la compagnie d'opéra de Kokkola sur la côte ouest de la Finlande, dont elle est un membre fondateur. Les productions montées comptent *Le Nozze de Figaro*, *Lulu* et *Döbeln* de Sebastian Fagerlund, cette dernière œuvre commandée par la compagnie d'opéra et enregistrée sur disque BIS dont la sortie en 2010 remporta un immense succès. L'importante discographie d'Anu Komsi renferme, sur étiquette BIS, le

premier enregistrement de *Suite on Finnish Themes* [BIS-CD-1256] de Chostakovitch. En 2008, Anu Komsi reçut un prix de la Fondation Culturelle de la Finlande.

Sous la direction d'Osmo Vänskä (chef principal de 1988 à 2008), l'**Orchestre Symphonique de Lahti** est devenu l'un des plus remarqués d'Europe. En 2011, Okko Kamu en devint chef principal. L'orchestre a sa résidence depuis 2000 au Sibelius Hall de bois. Ses nombreux enregistrements sur BIS lui ont valu des prix prestigieux dont deux *Gramophone* et un Diapason d'or de l'année. En plus de participer à maints festivals dont les Proms de la BBC à Londres, l'Orchestre Symphonique de Lahti s'est également produit à Amsterdam, au Musikverein de Vienne et à la Philharmonie de Berlin ; il a fait des tournées en Espagne, au Japon, en Allemagne, aux Etats-Unis et en Chine. Chaque septembre, l'Orchestre Symphonique de Lahti organise un festival international Sibelius au Sibelius Hall.

Sakari Oramo a commencé sa carrière musicale comme violoniste et fut premier violon de l'Orchestre Symphonique de la Radio pendant quelques années. Il perça comme chef d'orchestre en 1993, après quoi il a dirigé plusieurs des orchestres les plus prestigieux du monde dont les orchestres philharmoniques de Vienne, Berlin et New York, la Staatskapelle de Dresde et l'Orchestre Symphonique de San Francisco. Il a dirigé l'Orchestre Symphonique de Birmingham pendant dix ans ; pendant ce temps, il reçut des doctorats honorifiques de deux universités anglaises, la Médaille Elgar et le titre de personnalité culturelle la plus populaire de Birmingham. Oramo est présentement chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Stockholm et, après neuf ans à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, il deviendra principal chef de

l'Orchestre Symphonique de la BBC en 2013. À Kokkola en Finlande, Oramo est directeur artistique de l'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie et de l'Opéra de Kokkala sur la côte ouest. Sakari Oramo figure sur un grand nombre d'enregistrements prisés, principalement comme chef d'orchestre mais aussi comme violoniste et chanteur.

AMBROISE THOMAS

③ SCÈNE ET AIR D'OPHÉLIE

Ophelia's Mad Scene, from *Hamlet*, Act V

Libretto: Jules Barbier & Michel Carré

À vos jeux, mes amis,
permettez-moi de grâce de prendre part.

Nul n'a suivi ma trace.

J'ai quitté le palais
aux premiers feux du jour.

Des larmes de la nuit
la terre était mouillée ;
Et l'alouette, avant l'aube éveillée,
planait dans l'air.
Mais vous, pourquoi vous parlez bas ?
Ne me reconnaissez-vous pas ?
Hamlet est mon époux, et je suis Ophélie !

Un doux serment nous lie ;

Il m'a donné son cœur
en échange du mien.

Et si quelqu'un vous dit
qu'il me fuit et m'oublie,
n'en croyez rien !

Si l'on vous dit qu'il m'oublie,
n'en croyez rien !

Hamlet est mon époux,
et moi, je suis Ophélie.
S'il trahissait sa foi,
j'en perdrais la raison !

Partagez-vous mes fleurs !
À toi cette humble branche
de romarin sauvage.

À toi cette pervenche.
Et maintenant écoutez ma chanson !

In your amusements, friends,
Allow me, please, to join.
No one followed me here.
I left the palace
At the first light of day.

The tears of the night
Had made the earth wet,
And the lark, awake before dawn,
Was soaring in the sky.
But why this whispering?
Don't you recognize me?
Hamlet is my husband, and I am Ophelia!

A delicious oath unites us;
He's given me his heart
In exchange for mine.
And if someone should tell you
That he has left and forgotten me
Don't believe a word!
If you're told that he's forgotten me
Don't believe a word!
Hamlet is my husband,
And I – I am Ophelia.
If he were to betray his word
I would lose my mind!

Share my flowers between you!
For you this humble twig
Of wild rosemary.
For you, this periwinkle.
And now, listen to my song!

Pale et blonde
Dort sous l'eau profonde
La Willis au regard de feu !
Que Dieu garde
celui qui s'attarde
dans la nuit, au bord du lac bleu !

Heureuse l'épouse
Aux bras de l'époux !
Mon âme est jalouse
d'un bonheur si doux !
Nymphe au regard de feu,
hélas ! tu dors sous les eaux du lac bleu !

La sirène passe et vous entraîne
sous l'azur du lac endormi.
L'air se voile; Adieu blanche étoile !
Adieu ciel, adieu doux ami !

Heureuse l'épouse
Aux bras de l'époux !
Mon âme est jalouse
d'un bonheur si doux !
Sous les flots endormi,
ah, pour toujours, adieu, mon doux ami !

Ah, cher époux ! Ah, cher amant !
Ah, doux aveu ! Ah, tendre serment !
Bonheur suprême !
Ah, cruel, je t'aime !
Ah, cruel, tu vois mes pleurs !
Pour toi je meurs !

Pale and fair,
Asleep deep down in the water,
The Wili with the fiery gaze!
May God protect
Those who linger
At night, by the shore of the blue lake!

Happy the wife
In her husband's arms!
My soul is jealous
Of so sweet a joy!
Nymph with the fiery gaze,
Alas! You sleep deep down in the blue lake!

The siren swims by and pulls you
Down in the blue of the sleeping lake.
The air is veiled; Farewell, bright star!
Farewell, sky, farewell dear friend!

Happy the wife
In her husband's arms!
My soul is jealous
Of so sweet a joy!
Under the drowsing currents,
Ah, for ever, farewell my dear friend!

Ah, dear husband! Ah, dearest love!
Ah, sweet vow! Ah, tender oath!
Happiness supreme!
Ah, cruel one, I love you!
Ah, cruel one, behold my tears!
For you I die!

LÉO DELIBES

④ AIR DES CLOCHETTES

The Bell Song, from *Lakmé*, Act II

Libretto: Edmond Gondinet & Philippe Gille

Où va la jeune Hindoue,
fille des parias,
Quand la lune se joue
dans les grand mimosas ?
Elle court sur la mousse
et ne se souvient pas
que partout on repousse
l'enfant des parias ;
Elle court sur la mousse
l'enfant des parias ;
Le long des lauriers roses,
rêvant de douces choses,
elle passe sans bruit
et riant à la nuit.

Là-bas dans la forêt plus sombre,
quel est ce voyageur perdu ?
Autour de lui des yeux brillent dans l'ombre,
il marche encore au hasard, éperdu.
Les fauves rugissent de joie,
ils vont se jeter sur leur proie,
le jeune fille accourt
et brave leur fureurs :
Elle a dans sa main la baguette
où tinte la clochette des charmeurs.

L'étranger la regarde,
elle reste éblouie.
Il est plus beau que les rajahs !
Il rougira, s'il sait qu'il doit
sa vie à la fille des parias.
Mais lui, l'endormant dans un rêve,

Where goes the young Indian girl,
Daughter of the pariahs,
As the moonbeams play,
On the tall mimosa trees?
She runs over the moss
And no longer remembers
That everyone shuns
The child of the pariahs;
She runs over the moss
The child of the pariahs,
Along rosy laurels,
Dreaming of sweet matters,
She passes without a sound
Laughing at the night.

Over there in the deep forest,
Who is that lost traveller?
All around him eyes glitter in the dark;
He wanders on, bewildered, distraught.
The wild beasts roar with joy,
Soon they will pounce on their prey,
The young girl runs up
And braves their fury:
In her hand she holds a staff
On which the enchanter's bell is tinkling

The stranger looks at her,
Dazzled she stops.
He is more handsome than any rajah!
He'd blush, if he knew that he owes
His life to a daughter of pariahs.
But he lulls her to sleep in a dream,

jusque dans le ciel il l'enlève,
En lui disant : « Ta place est là ! »
C'était Vishnou, fils de Brahma !
Depuis ce jour au fond de bois,
le voyageur entend parfois
le bruit léger de la baguette
où tinte la clochette des charmeurs !

And carries her off to heaven,
Telling her: 'Your place is here!'
It was Vishnu, son of Brahma!
Since that day, in the deep forest,
A traveller may sometimes hear
The faint sound of the staff
Where tinkles the bell of the enchanter!

ALEXANDER ALYABYEV

⑤ SOLOVEI (THE NIGHTINGALE)

Text: Anton Delvig

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летиши,
Где всю ночку пропоешь?
Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!

Кто-то, бедная, как я,
Ночь прослушает тебя,
Не смыкаючи очей,
Утопаючи в слезах.
Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!

Nightingale, my nightingale,
Sonorous nightingale!
Where, where are you flying to,
Where will you sing throughout the night?
Nightingale, my nightingale,
Sonorous nightingale!

Some poor soul like me,
Will listen to you all night,
Without ever closing his eyes,
Drowning in tears.
Nightingale, my nightingale,
Sonorous nightingale!

WOLFGANG AMADEUS MOZART

⑥ DER HÖLLE RACHE

Aria of the Queen of the Night from *Die Zauberflöte*, Act II

Libretto: Emanuel Schikaneder

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
so bist du meine Tochter nimmermehr!

Verstossen sei auf ewig,
verlassen sei auf ewig,
zertrümmert sei'n auf ewig
alle Bande der Natur,
wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört, Rachegötter, hört der Mutter Schwur!

Hell's vengeance boils in my heart;
Death and despair blaze around me!
If Sarastro does not feel the pain of death because of you,
Then you will be my daughter nevermore.

Disowned be forever,
Forsaken be forever,
Shattered be forever
All the bonds of nature
If Sarastro does not turn pale because of you!
Hear, gods of vengeance, hear the mother's oath!

JEAN SIBELIUS

⑩ LUONNOTAR

Text: freely adapted from the Kalevala I, 111–242

Olipa impi, ilman tyttö,
Kave Luonnotar korea,
Ouostui elämätään,
Aina yksin ollessansa,
Avaroilla autioilla.

Laskeusi laineihille,
Aalto impeä ajeli,
Vuotta seitsemän sataa
Vieri impi veen emona,
Uiipi luotehet, etelät,
Uiipi kaikki ilman rannat.

Air's young daughter was a virgin,
Fairest daughter of creation.
Long did she abide a virgin,
Dwelling ever more so lonely
In those far-extending deserts.

After this the maid descending
Sank upon the tossing billows,
Seven long centuries together.
Then she swam, the Water-Mother
Southward swam and swam to north-west.
Swam around in all directions.

Tuli suuri tuulen puuska,
Meren kuohuille kohotti.

"Voi, poloinen, pääviäni.

Parempi olisi ollut

Ilman impenä elää.

Oi, Ukko, ylijumala!

Käy tänne kutsuttaissa."

Tuli sotka, suora lintu,

Lenti kaikki ilman rannat,

Lenti luotehet, etelät,

Ei löyä pesän soia.

"Ei, ei, ei.

Teenkö tuulehen tupani,

Aalloillaen asuinsiani,

Tuuli kaatavi,

Aalto viepi asuinsiani."

Niin silloin veen emonen,

Nosti polvea lainehestä.

Siihen sorsa laativi pesänsä,

Alkoi hautoa.

Impi tuntevi tulistuvaksi.

Järkytti jäsenehensä.

Pesä vierähti vetehen,

Katkeli kappaleiksi.

Muuttuvat munat kaunoisiksi:

Munasan yläinen puoli

Yläiseksi taivahaksi,

Yläpuoli valkeasta,

Kuuksi kumottamahan,

Mi kirjavaista,

Tähiksi taivaalle,

Ne tähiksi taivaalle.

Then a sudden mighty tempest

Drove the billows of the waters.

'Oh how wretched is my fortune

Better were it I had tarried,

Virgin in the airy regions.

Ukko, thou of Gods the highest

Hasten here for thou art needed.'

Then a beauteous teal came flying

Flew around in all directions,

Southward flew and flew to north-west,

Searching for a spot to rest in.

'No! No! No!

Should I make the wind my dwelling.

Should I rest it on the billows.

Then the winds will overturn it,

Or the waves will sweep it from me.'

Then the Mother of the Waters

From the waves her knee uplifted;

Gentle there the teal alighting

So she might her nest establish

Then the maiden felt a burning

And her limbs convulsive shaking,

Rolled the eggs into the water

And to splinters they were broken,

And to fragments they were shattered.

From the egg's upper fragment

Rose the lofty arch of heaven,

From the white the upper fragment

Rose the moon that shines so brightly;

All that in the egg was mottled

Now became the stars in heaven.

Now became the stars in heaven.

English translation: W.F. Kirby (1907)

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:**

September–October 2011 at the Sibelius Hall, Lahti, Finland

Producer: Martin Nagorni

Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment:

Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Original format: 96 kHz / 24-bit

Post-production:

Editing and mixing: Martin Nagorni

Executive producer:

Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Mikael Strömberg 2012

Translations: Leif Hasselgren (English); Marie Schoonderwaldt (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover photography: © Esa Melametsä

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-1962 SACD © & ® 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

Anu Komsi and Sakari Oramo



BIS-1962