

 SACD-1348 SURROUND


SUPER AUDIO CD

Gothenburg
Symphony Orchestra
Neeme Järvi

Tchaikovsky
Symphony No. 6, 'Pathétique'
Francesca da Rimini



TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840-1893)

SYMPHONY NO. 6 IN B MINOR (*PATHÉTIQUE*), Op. 74 (1893) 43'12

- | | |
|---|-------|
| ① I. <i>Adagio – Allegro non troppo</i> | 16'39 |
| ② II. <i>Allegro con grazia</i> | 7'42 |
| ③ III. <i>Allegro molto vivace</i> | 9'08 |
| ④ IV. <i>Adagio lamentoso</i> | 9'34 |

⑤ FRANCESCA DA RIMINI, FANTASY FOR ORCHESTRA, Op. 32 (1876) 24'48

TT: 69'02

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

THE NATIONAL ORCHESTRA OF SWEDEN

NEEME JÄRVI *conductor*

The *Sixth Symphony*, which Pyotr Ilyich Tchaikovsky composed in 1893, is clearly a keystone in his symphonic output. Not only because Tchaikovsky himself had expressly stated that he wanted his *Fifth Symphony* to be followed by such a work; not only because (after the rejected *Symphony in E flat major* of 1892) it really was his last symphony but, above all, because here he followed through the logic of those of his symphonic conceptions that circled around the theme of fate. If, in the *Fourth* and *Fifth Symphonies*, he had allowed the struggle with fate to end more or less successfully, he now dared to state that from which he had hitherto recoiled: we have no grounds for hope. The famous ending of the *Sixth Symphony* – ‘in the blackness of an existence that is no more, as though bleeding to death’ (Hans Mayer) – makes a brave stand against the hitherto current principle of ‘per aspera ad astra’. Not only does it resolutely assert the minor key instead of the traditional change to the major, not only does it present an *Adagio lamentoso* in place of the ubiquitous *Allegro* recapitulation, but also it offers a quadruple *pianissimo* instead of the expected concluding jubilation – and, as such, it is also a disturbing beginning of something new.

The symphony’s nickname was supplied by Tchaikovsky’s brother Modest and evidently approved by the composer. In fact the ‘Pathétique’ is much less pathos-laden than its title suggests, even if it is impossible to note without some sentiment how Tchaikovsky severely shook the symphonic genre when, following an inner logic and an unspoken programme, he deprived the traditional dramaturgy of its more or less therapeutic optimism. With an uncompromising will to express himself, Tchaikovsky took an individual grip on a convention of the genre which hitherto – even to him – had seemed binding: whoever wants to end in the major key with some credibility must assert himself against such a resigned and re-fashioned ending. This hard-won victory of the subjective over the objective, so to speak, is related to the expansion of the symphonic genre by composers such as Gustav Mahler – more closely so than for instance Theodor W. Adorno, a harsh critic of Tchaikovsky, would have preferred.

The slow introduction – added after the completion of the sonata-form movement proper – announces immediately that Tchaikovsky here is concerned with matters of finality – with pain, lamentation and death. Both of its two main elements – the chromatic descent of a fourth in the basses and the sighing falling seconds in wearily defiant bassoons – are traditional musical figures that have served in musical laments since the sixteenth century. The bassoon motif, however, does not give up easily; it struggles against its prescribed fate, tears itself defiantly away from the bleak sadness of the ‘De Profundis’ – and transforms itself into the almost gracious-sounding main theme of the main part of the movement (*Allegro non troppo*), which is motivically explored and excitingly reinterpreted but eventually dies away unexpectedly. This is where the muted strings present the voluptuous subsidiary theme, which is again joined by a dance-like secondary idea (with soaring woodwind). A reprise of the subsidiary theme rounds off this second main group of the exposition which, with a valediction from the solo clarinet, dies away just as the first thematic group had done.

Here, however, the development (*Allegro vivo*) sets off with unrestrained power – merciless *tutti* blows shatter the peace and challenge the main theme to a wild struggle. This extremely dramatic music – which is extremely effective both in its structure and in its instrumentation – culminates in the brass quotation of a melody from the Orthodox mass for the dead – further evidence that Tchaikovsky saw his *Sixth Symphony* as a sort of symphonic requiem. The development becomes more intense again and even, on occasion, lets the oppressed main theme start a recapitulation – but this is not to be. Not until the reappearance of the subsidiary theme – now in B major, according to the rules, but without its middle section – does the movement chart a course back into traditional waters. And even this is only superficial: above a groundswell of smouldering tremolos from the strings and timpani, it turns into a chimera that, after the emotional turbulence of the development, no longer possesses any genuine conviction. It then dies away into the depths, into the silence from which the movement had begun.

If one insists upon regarding the *Sixth Symphony* as ‘pathetic’, the two central movements are little more than intermezzos – especially as Tchaikovsky consciously

did without a slow movement that could have borne the hallmarks of a lament. The emotional centre of this symphony does not lie in its centre but in the outer movements, the last of which in fact has the expressive character of a slow movement. All the same, it would be an oversimplification to look for emotional content only in those outer movements on which so much emphasis is laid. To heap additional praise on the *Allegro con grazia*, this wonderfully peculiar ‘waltz in 5/4-time’, would be futile. The movement itself can hardly get enough of its dashing main theme – the only one of its kind; from the start audiences have shared this view. To the merciless beating of the timpani and beseeching falling seconds (an element that occurs elsewhere in the symphony too, as a remnant of the cyclical ‘fate motifs’ in the *Fourth* and *Fifth Symphonies*), a trio in B minor reminds us of the fragility of this happiness. But gradually a reprise of the main theme grows from it – at the end, however, a few sharp minor key accents disturb the joy. With the *Allegro molto vivace* we come to a wonderfully constructed march, the oddly accentuated theme of which transports the entire orchestra into a frenzy of joyous playing and culminates in a genuine triumphal march – although one can hardly imagine (or want to imagine) its soldiers in a battle situation.

Right from the first bar of the last movement there can be no doubt that this is a lament, *Adagio lamentoso*. Here too, falling seconds characterize and surround the descending main theme, the framing fourths of which alludes to the first movement’s introduction. When nothing of this but the bare downward motion remains (in the bassoon), a closely related, hymn-like subsidiary theme develops but is finally almost strangled by the corset of triplets in the winds; general pauses seal its fate. The main theme asserts itself again, but rapidly disintegrates in the face of a creational onslaught – a gruesome wind chorale (once again with a chromatically descending fourth) announces the end, a descent into the deepest and gloomiest catacombs of the dying string sound with which the symphony ends, as if with a written-out *morendo*.

Tchaikovsky regarded his *Sixth Symphony* as better than anything that he had written previously, and confessed: ‘into this symphony I have, without exaggeration, poured my entire soul’. The first performance took place in St. Petersburg on 16th

October 1893 under the baton of the composer; it was initially received with some reservation, but the second performance on 6th November 1893 (after Tchaikovsky's death on 25th October) was an overwhelming success.

'And to a place I come where nothing shines' – these words could well stand as a motto for the *Sixth Symphony*, but in fact they stand above the entrance to the second circle of Hell, the depths into which Dante takes us in the *Inferno* section of his *Divine Comedy*. In the fifth canto the poet meets a pair of lovers, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta. Francesca, married against her will to a man whom she despised, had fallen passionately in love with his handsome younger brother, Paolo: 'One day we reading were for our delight of Launcelot, how Love did him enthrall. Alone we were and without any fear. Full many a time our eyes together drew that reading, and drove the colour from our faces;... Galeotto [a pimp] was the book and he who wrote it. That day no farther did we read therein...'

The husband discovered the liaison, however, and killed the lovers in a fit of rage (a different outcome, it should be noted, from that in Tchaikovsky's symphonic ballad *The Voyevoda* in which the husband, by delegating the taking of his revenge, caused his own demise). This tragic story inspired a number of nineteenth-century works of music drama (e.g. Mercadante, 1828) and programme music (e.g. Liszt's *Dante Symphony*, 1857). In early 1876 Tchaikovsky had also toyed with the idea of writing an opera on this subject, but the project ran into the sand because the librettist, Konstantin Zvantsev, found that Tchaikovsky was not Wagnerian enough. Nevertheless, Tchaikovsky's interest in the topic bore fruit: in the period of September-November of that year he produced the fantasy for orchestra *Francesca da Rimini*, Op. 32. As in the case of the fantasy overture *Romeo and Juliet* (1869/70), a tragic pair of lovers spurred him on to a programmatic excursion (which greatly annoyed those of his friends, such as Herman Laroche, who were advocates of absolute music).

Although the theme of forbidden love forms the actual centre of Tchaikovsky's setting, it is also (could any composer – even one so far removed from Liszt's 'New German School' – really let such an opportunity slip?) embedded in the outer sec-

tions, which use every conceivable means to portray the hellish Inferno: the winds whistle wildly ('The infernal hurricane that never rests hurtles the spirits onward in its rapine; whirling them round, and smiting, it molests them') and the 'carnal malefactors' cry and lament. A clarinet recitative introduces the 'Francesca' episode, a heartfelt, lyrical love song to which the warlike horn signals announcing the husband's return put an abrupt end.

Tchaikovsky maintained a particular affection for this work that, admittedly, was not always shared by the public. When the Berlin Philharmonic Orchestra gave a concert exclusively devoted to Tchaikovsky's music in 1888, the composer was especially keen to make sure that *Francesca da Rimini* was on the programme. Not until Hans von Bülow conveyed to him the orchestra's opinion that the work was too difficult for an audience unfamiliar with Tchaikovsky's music did he give up – with a heavy heart. And when he interrupted work on his *Sixth Symphony* in the spring of 1893 to receive an honorary doctorate from Cambridge University – together with Arrigo Boito, Max Bruch, Edvard Grieg and Camille Saint-Saëns – he conducted not *Romeo and Juliet* at the celebratory concert (as one might have expected, as a mark of respect for his host country and given the work's great popularity) but *Francesca*. Why? As Tchaikovsky justifiably remarked in 1876: 'I wrote it with love'.

© **Horst A. Scholz 2004**

The **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) was founded in 1905, and now numbers 109 players. One of the first of the orchestra's conductors was the great Swedish composer Wilhelm Stenhammar (appointed principal conductor in 1906) who contributed strongly to the Nordic profile of the orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona and Sixten Ehrling. Under Neeme Järvi, its principal conductor since 1982, the GSO has become a major musical force and after the 2003-2004 season Järvi continues to work with the orchestra as principal conductor emeritus. Succeeding him is the Swiss conductor Mario Venzago. Principal

guest conductors are Christian Zacharias (classical repertoire) and Peter Eötvös (modern and contemporary repertoire). The list of prominent guest conductors includes Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev and Kent Nagano.

Together with Neeme Järvi, the Gothenburg Symphony Orchestra have formed a unique relationship which has greatly contributed to the orchestra's international success. For BIS the team has recorded the complete symphonies of Sibelius, Stenhammar and Svendsen, as well as works by Nielsen, Schnittke and Eduard Tubin – recordings which have won several international awards. Some of these recordings can be sampled on the 5-CD set 'Five Nordic Masters' (BIS-CD-1496/1498). In recognition of the orchestra's rôle as an ambassador of Swedish music, as well as its high artistic level, in 1997 the GSO was appointed the National Orchestra of Sweden. The orchestra makes major international tours every season. Destinations include the USA, Japan and the Far East as well as the major European musical centres and festivals, including the BBC Proms and the Salzburg Festival.

With the 2002-2003 season, **Neeme Järvi** entered his 20th season as principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra – an event which was celebrated with the book *A passionate affair: The story of Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra*. Neeme Järvi divides his time between Gothenburg and Detroit, where he has been music director of the Detroit Symphony Orchestra since 1990. He has made guest appearances with such orchestras as the Chicago Symphony Orchestra, the Philadelphia Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Berlin Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra and the Royal Scottish National Orchestra, where he was formerly principal conductor and now bears the title of honorary conductor.

Neeme Järvi was born in Estonia in 1937 and studied percussion and conducting, obtaining a degree from the then Leningrad Conservatory. In 1963 he was appointed director of the Estonian Radio and Television Orchestra as well as principal conductor

of the Tallinn Opera, where he worked for 13 years. In 1971 Järvi's international reputation began to spread as he won first prize at the conducting competition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. This led to invitations from leading orchestras in Europe, Japan and North America. In 1979/80 Järvi emigrated to the USA, and made his American début with the New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi is one of the most recorded conductors on today's international scene and many of his recordings have been with the Gothenburg Symphony Orchestra.

Neeme Järvi holds honorary doctorates from the universities of Gothenburg, Tallinn and Aberdeen. In 1995 he was appointed an honorary member of the Faculty of Humanities at Wayne State University, Michigan. He is also a member of the Swedish Royal Academy of Music and has been a Knight of the Order of the Northern Star since 1990. Järvi was the first recipient of the Collar of the Order of the National Estonian Coat of Arms, a sign of the office of the President of the Republic. The Mayor of Tallinn has also presented him with the inaugural Coat of Arms of the City, First Class. In October 1998 he was voted 'Estonian of the Century' from among twenty-five of his compatriots.

Die *Sechste Symphonie*, die **Peter I. Tschaikowsky** 1893 komponierte, ist ein dezidiert „Schlußstein“ seines symphonischen Schaffens. Nicht nur, weil Tschaikowsky selber seiner *Fünften* expressis verbis einen solchen folgen lassen wollte, nicht nur, weil es sich (nach der verworfenen *Es-Dur-Symphonie* aus dem Jahr 1892) tatsächlich um seine letzte Symphonie handelt, sondern vor allem, weil er hier die Konsequenzen aus seinen symphonischen Konzeptionen zog, die um das zentrale Schicksalsthema kreisten. Hatte er in den *Symphonien Nr. 4* und *5* den Kampf mit dem Schicksal noch mehr oder weniger erfolgreich enden lassen, so wagte er jetzt auszusprechen, wovor er bislang noch zurückgeschreckt war: Zur Hoffnung besteht kein Anlaß. Das berühmte Ende der *Sechsten* – „in der Schwärze eines Nicht-mehrseins, gleichsam verblutend“ (Hans Mayer) – bietet dem bis dato gängigen Prinzip

des „per aspera ad astra“ die verwundete Stirn, behauptet nicht nur stoisch die Moll-Grundtonart gegen die traditionelle Dur-Wende, nicht nur ein *Adagio lamentoso* gegen den allfälligen *Allegro*-Kehraus, sondern auch ein vierfaches Pianissimo gegen die finale Muntermacherei – und ist damit auch ein verstörender Anfang. Obschon die „Pathétique“ weit weniger pathetisch ist, als ihr (von Tschaikowskys Bruder Modest stammender und vom Komponisten anscheinend gebilligter) Beiname andeutet, so läßt sich doch kaum ohne Pathos vermerken, daß Tschaikowsky die symphonische Gattung erschütterte, als er, innerer Logik und einem unausgesprochenen Programm folgend, die traditionelle Dramaturgie um ihren nachgerade therapeutischen Optimismus brachte. Mit unbedingtem Ausdruckswillen individualisierte Tschaikowsky eine bislang (auch ihn) scheinbar verpflichtende Gattungskonvention – gegen diesen enttäuschten Schluß mußte sich behaupten, wer fortan noch glaubwürdig in Dur enden wollte. Es ist dies, wenn man so will, ein hart erkämpfter Sieg des Subjekts über das Objekt, der enger mit den symphonischen Grenzüberschreitungen eines Gustav Mahlers verwandt ist, als es beispielsweise dem scharfen Tschaikowsky-Kritiker Theodor W. Adorno lieb war.

Erst nach Fertigstellung des eigentlichen Sonatensatzes hinzukomponiert, verkündet die langsame Einleitung mit ihren beiden Hauptelementen sogleich, daß es Tschaikowsky hier um „letzte Dinge“ zu tun ist, um Schmerz, Klage und Tod: sowohl der chromatischen Quartgang der Kontrabässe als auch der „seufzende“ Sekundvorhalt der matt sich aufbäumenden Fagotte sind traditionelle musikalische Figuren, deren Expressivität seit dem 16. Jahrhundert im Dienste des Lamentos, des Klagegesangs, stand. Doch das Fagottmotiv gibt so schnell nicht auf, sträubt sich gegen das ihm vorgezeichnete Schicksal, entwindet sich trotzig der trüben Tristesse des „De Profundis“ – und verwandelt sich in das nachgerade graziös anmutende Hauptthema des Sonatensatzes (*Allegro non troppo*), das über tänzerischem Saltando-Rhythmus motivisch erkundet und spannungsreich umgedeutet wird, aber schließlich überraschend verlischt. Dies ist der Ort für die gedämpften Streicher, das schwelgerische Seitenthema vorzutragen, dem sich wiederum ein tänzerischer Nebengedanke (mit hochfliegenden Holzbläsern) anschließt. Die Wiederaufnahme des Seitenthemas rundet diesen zweiten

Hauptteil der Exposition zu einer Gruppe, die mit dem Abgesang der Soloklarinette ebenso abschließend verlischt wie die Hauptthmengruppe.

Hier aber setzt die Durchführung (*Allegro vivo*) mit entfesselter Gewalt an – gnadenlose Tuttischläge stanzen die Stille und fordern das Hauptthema zu einem wilden Kampf heraus. Das hochdramatische, satz- wie instrumentationstechnisch ungemein wirkungsvoll gestaltete Geschehen mündet in das Zitat einer Melodie aus dem orthodoxen Totenoffizium (Blechbläser) – ein weiterer Beleg dafür, daß Tschaikowsky in seiner *Sechsten* eine Art symphonisches Requiem sah. Erneut spitzt sich die Durchführung zu, läßt das drangsalierte Hauptthema verschiedenlich gar zu einer Reprise ansetzen – doch diese ist ihm nicht vergönnt. Erst das Seitenthema – ordnungsgemäß nach H-Dur gewendet, aber ohne den Mittelteil – kann mit seiner Reprise den Satz wieder in traditionelles Fahrwasser lenken. Doch nur scheinbar: Über den im Untergrund schwelenden Streicher- und Paukentremolos gerät es zur bloßen Schimäre, die nach den emotionalen Turbulenzen der Durchführung keine rechte Überzeugungskraft mehr hat. Und denn auch klanglos in der Tiefe erstirbt (*morendo*), aus der der Kopfsatz sich einst aufbäumte.

Sieht man die *Sechste* in emphatischen Sinn als „Pathetische“, dann sind die beiden Mittelsätze wenig mehr als Intermezzi – zumal Tschaikowsky auf einen langsamen Satz, der den Klageduktus hätte ausformulieren können, bewußt verzichtet hat. Das emotionale Zentrum dieser Symphonie liegt nicht im Zentrum, sondern in den Rahmensätzen, deren letzter zumal selber den Ausdruckscharakter eines langsamen Satzes ausprägt; den Sinngehalt der Symphonie aber auf die solcherart hervorgehobenen Rahmenteile begrenzen zu wollen, griffe zu kurz. Das *Allegro con grazia*, diesen wunderbar kauzigen „5/4-Walzer“ noch rühmen zu wollen, wäre vertane Liebesmüh. Es kann an seinem beschwingten D-Dur-Hauptthema – dem einzigen auf weiter Flur – kaum genug haben; von Beginn an erging es seinen Hörern nicht anders. Zu unerbittlichem Paukenschlag und flehendem Sekundvorhalt (das satzübergreifende Überbleibsel der zyklischen Schicksalsmotive in der *Vierten* und *Fünften Symphonie*) erinnert ein h-moll-Trio an die Zerbrechlichkeit dieses Glücks, bevor daraus allmählich die

Hauptthemenreprise erwächst – noch am Schluß aber trüben einige herbe Mollakzente die Freude. Mit dem *Allegro molto vivace* folgt ein wundervoll gearbeiteter Marsch, dessen verquer akzentuiertes Thema das gesamte Orchester in rauschhafte Spielfreude versetzt und schließlich in einen wahren Triumphmarsch mündet, dessen Soldaten man sich freilich kaum bei irgendwelchen Kampfeshandlungen vorstellen will und kann.

Der Schlußsatz läßt vom ersten Takt an keinen Zweifel daran, daß es sich um ein *Adagio lamentoso*, um einen Klagegesang handelt. Sekundvorhalte prägen und umgeben auch hier das abwärtsgerichtete Hauptthema, dessen Quartrahmen auf die Kopfsatzeinleitung verweist. Nachdem von diesem wenig mehr als die nackte Abwärtsbewegung blieb (Fagott), blüht ein eng verwandtes, hymnisches Seitenthema auf, das schließlich vom anschwellenden Triolenkorsett der Bläser schier erdrückt wird; Generalpausen besiegeln sein Ende. Erneut hebt das Hauptthema an, zerfällt aber zusehends unter dem gestalterischen Zugriff – ein schauriger Bläserchoral bläst (erneut mit chromatischem Quartgang) zum letzten Geleit, zum Abstieg in die tiefsten und traurigsten Katakomben des erlöschenden Streicherklangs, mit dem diese Symphonie wie ein auskomponiertes *morendo* endet.

Tschaikowsky hielt seine *Sechste* für besser als alles, was er bis dahin geschrieben hatte und bekannte: „In diese Symphonie habe ich, ohne Übertreibung gesagt, meine ganze Seele gelegt.“ Die Uraufführung fand am 16. Oktober 1893 in St. Petersburg unter Leitung des Komponisten statt; anfänglich zurückhaltend aufgenommen, wurde die zweite Aufführung am 6. November (nach dem Tod Tschaikowskys am 25. Oktober 1893) zu einem überwältigenden Erfolg.

„Dorthin, wo nichts mehr leuchtet in der Nacht“ – dies könnte über dem Ausgang der *Sechsten* stehen, doch tatsächlich steht es über dem Eingang zum zweiten Kreis der Hölle, in die Tiefen, in die Dantes im *Inferno* seiner *Göttlichen Komödie* führt. Im fünften Gesang begegnet der Dichter hier dem Liebespaar Francesca da Rimini und Paolo Malatesta. Francesca, gegen ihren Willen einem ihr verhaßten Edelmann angetraut, entflammte in Liebe zu dessen schönen (und jüngeren) Bruder Paolo:

„Wir lasen einst, weil's beiden Kurzweil machte, / Von Lanzelot, wie ihn die Lieb'

umschlag. / Wir waren einsam, ferne vom Verdachte. / Das Buch regt in uns auf des Herzens Drang, / Trieb unsere Blick' und macht uns oft erblassen / [...] Ein Kuppler war das Buch und der's verfaßte / An jenem Tage lasen wir nicht weiter ...“

Doch der Gatte entdeckte die Liaison und tötete die Liebenden im rasenden Zorn (anders übrigens als Tschaikowskys *Wojewode*, der durch die glücklose Delegation seiner Raserei das eigene Leben verkürzte). Dieser tragische Stoff inspirierte im 19. Jahrhundert mehrere musiktheatralische (u.a. Mercadante, 1828) und programmusikalische (u.a. Liszt, *Dante-Symphonie*, 1857) Umsetzungen. Auch Tschaikowsky hatte Anfang 1876 mit dem Gedanken gespielt, eine Oper über dieses Sujet zu komponieren, aber das Projekt zerschlug sich, weil dem Librettisten Konstantin Zwantsew in Tschaikowsky zuwenig Wagner war. Tschaikowskys Interesse am Stoff aber zeitigte noch in den Monaten September bis November desselben Jahres eine „Fantasie für Orchester“ *Francesca da Rimini* op. 32 – ähnlich also wie im Falle der „Fantasie-Ouvertüre“ *Romeo und Julia* (1869/70) beflügelte ein tragisches Liebespaar programmusikalische Exkursionen (die ihm seine absolut-musikalischen Freunde wie Hermann Laroche recht übel nahmen).

Obschon die verbotene Liebe das eigentliche Zentrum von Tschaikowskys Vertonung bildet, so ist sie doch – welcher Komponist, und sei er Listzs „Neudeutscher Schule“ noch so fern, würde sich diese Gelegenheit ernsthaft entgehen lassen? – in Rahmenteile eingebettet, die mit allen erdenklichen Mitteln das höllische Inferno veranschaulichen: Wütend wirbeln die Winde („Die Höllenwindsbraut, welche niemals ruht / Verschont mit ihrer Wucht die Geister nimmer / Und stößt und wirbelt sie herum voll Wut“), die „Fleischessünder“ schreien und klagen. Erst das Klarinettenrezitativ leitet die Francesca-Episode ein, deren innig-lyrischem Liebesgesang die kriegerischen Hornsignale, die den Gatten ankündigen, ein jähes Ende bereiten.

Tschaikowsky hegte für das Werk eine besondere Vorliebe, die freilich vom Publikum nicht immer geteilt wurde. Als das Berliner Philharmonische Orchester 1888 ein ausschließlich Tschaikowsky gewidmetes Konzert gab, war es dem Komponisten vor allem darum zu tun, *Francesca da Rimini* gespielt zu wissen; erst als auch Hans von

Bülów die Ansicht des Orchesters vertrat, dieses Werk sei für den mit Tschaikowsky noch unvertrauten Hörer zu schwierig, ließ er schweren Herzens davon ab. Und als er im Frühjahr 1893 die Arbeit an seiner *Sechsten* unterbrach, um – neben Arrigo Boito, Max Bruch, Edvard Grieg und Camille Saint-Saëns – in England die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge entgegenzunehmen, dirigierte er bei dem damit verbundenen Festkonzert nicht etwa *Romeo und Julia* (was als Reverenz an das Gastgeberland und aufgrund seiner großen Beliebtheit dafür prädestiniert gewesen wäre), sondern *Francesca*. Warum? „Ich schrieb es“, so Tschaikowsky 1876 wohl nicht ohne Grund, „mit Liebe ...“

© **Horst A. Scholz 2004**

Das **Göteborgs Symfoniker** (Göteborgs Symfoniker) wurde 1905 gegründet und besteht heute aus 109 Musikern. Einer der ersten Dirigenten des Orchesters war der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar, der 1906 zum Chefdirigenten ernannt wurde und maßgeblich zu dem nordeuropäischen Akzent des Orchesters beigetragen hat – u.a. dadurch, daß er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre Werke zu dirigieren. Zu Stenhammars Nachfolgern im Amt des Chefdirigenten gehören Sergiu Comissiona und Sixten Ehrling. Unter Neeme Järvi, seinem Chefdirigenten seit 1982, wurde das GSO ein hochrangiger Klangkörper; nach der Saison 2003/04 wird Järvi dem Orchester als Chefdirigent emeritus verbunden bleiben. Sein Nachfolger ist der Schweizer Mario Venzago. Zu den Ständigen Gastdirigenten zählen Christian Zacharias (klassisches Repertoire) und Peter Eötvös (Moderne und zeitgenössisches Repertoire). Die Liste der prominenten Gastdirigenten enthält Namen wie Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev und Kent Nagano.

Mit Neeme Järvi ist das Göteborgs Symphony Orchestra eine einzigartige Beziehung eingegangen, die den internationalen Erfolg des Ensembles entscheidend mitbegründet hat. Für das Label BIS hat das Team sämtliche Symphonien von Sibelius, Stenhammar und Svendsen sowie Werke von Nielsen, Schnittke und Eduard Tubin auf-

genommen – Einspielungen, die mehrere internationale Auszeichnungen erhalten haben. Einige dieser Aufnahmen sind auf dem 5-CD-Set „Fünf nordeuropäische Meister“ (BIS-CD-1496/1498) zu hören. In Anerkennung sowohl seiner Rolle als Botschafters der schwedischen Musik als auch aufgrund seines hohen künstlerischen Niveaus wurde das Gothenburg Symphony Orchestra 1997 zum Schwedischen Nationalorchester ernannt. In jeder Saison unternimmt das Orchester internationale Konzertreisen; zu den Zielen gehören die USA, Japan und der Ferne Osten wie auch bedeutende europäische Musikzentren und -festivals, darunter die BBC Proms und die Salzburger Festspiele.

Die Saison 2002/03 war **Neeme Järvi** zwanzigstes Jahr als Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra – ein Jubiläum, das mit dem Buch *A passionate affair: The story of Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra* (*Eine leidenschaftliche Affäre: Die Geschichte von Neeme Järvi und dem Gothenburg Symphony Orchestra*) gefeiert wurde. Neeme Järvi pendelt zwischen Göteborg und Detroit, wo er seit 1990 Musikalischer Leiter des Detroit Symphony Orchestra ist. Gastdirigate führten ihn zu Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Scottish National Orchestra, dessen einstiger Chefdirigent und nunmehriger Ehrenmitglied er ist.

Neeme Järvi wurde 1937 in Estland geboren. Er studierte Schlagzeug und Dirigieren und machte seinen Abschluß am Leningrader Konservatorium. 1963 wurde er zum Leiter des estnischen Rundfunk- und Fernsehorchesters sowie zum Chefdirigenten der Oper von Tallinn ernannt, an der er 13 Jahre lang arbeitete. Internationale Bekanntheit erlangte Järvi, als er 1971 den Ersten Preis beim Dirigentenwettbewerb der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom gewann. Daraufhin wurde er von führenden Orchestern Europas, Japans und Nordamerikas eingeladen. 1979/80 emigrierte Järvi in die USA und debütierte dort mit dem New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvis Diskographie ist eine der umfangreichsten der Gegenwart; viele seiner CDs wurden mit dem Gothenburg Symphony Orchestra eingespielt.

Neeme Järvi erhielt Ehrendoktorate der Universitäten Göteborg, Tallinn und Aberdeen. 1995 wurde er zum Ehrenmitglied der Faculty of Humanities der Wayne State University, Michigan, ernannt. Außerdem ist er Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und, seit 1990, „Ritter des Polarstern-Ordens“. Järvi war der erste Empfänger der Halskette des Nationalen Estnischen Wappen-Ordens, eine Auszeichnung des Präsidialamtes der Republik. Der Bürgermeister von Tallinn hat ihm das Stadtwappen erster Klasse zuerkannt. Im Oktober 1988 wurde er unter fünfundzwanzig seiner Landsleute zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt.

La *Sixième symphonie* composée par **Piotr Ilyitch Tchaïkovsky** en 1893 constitue la clé de voûte de sa production symphonique. Non seulement parce que Tchaïkovsky avait exprimé *expressis verbis* dans sa *Cinquième symphonie* qu'il voulait une telle suite, non seulement parce qu'il s'agit bel et bien de sa dernière symphonie (après la symphonie en mi bémol majeur rejetée en 1892), mais principalement parce qu'il tire ici les conséquences de sa propre conception de la symphonie qui tourne autour du thème fondamental du destin. Alors que l'issue de ce combat contre le destin dans ses *Quatrième* et *Cinquième symphonies* est plus ou moins heureuse, il ose affirmer ici pour ainsi dire ce qui l'avait jusqu'à présent toujours effrayé : l'espoir n'est plus de mise. La célèbre fin de la sixième – « dans le noir de la non-existence, au bout de son sang pour ainsi dire » (Hans Mayer) – se dresse contre le principe jusqu'alors courant de « per aspera ad astra » [à travers l'obscurité, jusqu'aux étoiles] et n'ose pas seulement demeurer stoïquement dans la tonalité mineure initiale au lieu de procéder au passage traditionnel vers le majeur et placer un *Adagio lamentoso* à la place d'un *Allegro* conclusif, normalement attendu ici, mais ose également un quadruple *pianissimo* au lieu d'un finale jubilatoire attendu, provoquant ainsi un bouleversant départ. Bien que la *Pathétique* soit bien moins pathétique que son surnom (donné par le frère de Tchaïkovsky, Modest, et apparemment approuvé par le compositeur) ne le laisse supposer, on remarque sans trop d'émoi que Tchaïkovsky

ébranle le genre de la symphonie en suivant plutôt la logique interne de l'œuvre et de son programme, non divulgué, et qu'il abandonne la progression dramatique traditionnelle qui demande un optimisme thérapeutique. Avec une force expressive absolue, Tchaïkovsky individualise une convention en apparence obligée – qu'il a également suivie jusqu'à présent – : face à cette fin implacable, qui peut encore prétendre pouvoir terminer de manière crédible dans une tonalité majeure ? On pourrait parler ici d'une victoire durement acquise du subjectif sur l'objectif, ce qui est plus près du dépassement des limites du genre d'un Gustav Mahler que ce que Theodor Adorno, un dur critique de Tchaïkovsky, voulait bien admettre.

Avec ses deux éléments principaux, l'introduction lente, composée après l'achèvement du mouvement de sonate proprement dit, Tchaïkovsky annonce qu'il se concentre ici sur les « choses ultimes » : la douleur, la plainte et la mort. Le passage chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte joué à la contrebasse et les secondes « soupirantes » des bassons qui se cabrent faiblement sont des motifs musicaux traditionnels dont l'expressivité avait été mise au service des Lamentos, les chants de plainte, depuis le 16^{ième} siècle. Cependant, le motif du basson n'abandonne pas si vite et se dresse contre le destin qui se dessine devant lui, s'arrache obstinément à la tristesse blafarde du « De Profundis » et se transforme peu à peu en thème principal gracieux et charmant du mouvement de forme sonate (*Allegro non troppo*) qui explore les motifs au moyen d'un rythme de saltando dansant plein de tension mais se termine en s'éteignant rapidement. C'est à cet endroit que les cordes, avec sourdines, exposent le voluptueux thème secondaire qui débouche également sur une idée secondaire de caractère dansant (avec des bois fringants). La reprise du thème secondaire rassemble cette seconde partie principale de l'exposition en un tout qui, avec un envoi de la clarinette, s'éteint de la même manière que le premier groupe thématique.

C'est cependant ici que le développement (*Allegro vivo*) commence avec une violence déchaînée : des accents *tutti* sans pitié déchirent le silence et provoquent le thème principal en un combat sauvage. Cet événement extraordinairement efficace et hautement dramatique, tant au niveau de la structure que de l'instrumentation, culmine par

la citation par les cuivres d'une mélodie extraite de la liturgie orthodoxe des morts, une autre preuve que Tchaïkovsky voyait dans sa *Sixième symphonie* une sorte de Requiem symphonique. Le développement s'anime de nouveau en préparant la reprise modifiée du thème principal tourmenté, qui ne lui sera pas permis. Ce n'est qu'au retour du thème secondaire, repris en si majeur mais sans sa partie centrale, que le mouvement peut revenir au déroulement traditionnel. Mais en apparence seulement : reposant sur les cordes qui enflent en arrière-fond et les trémolos des timbales, on ne se retrouve qu'avec une vaine chimère qui, après les turbulences émotionnelles du développement, n'a plus de véritable force de persuasion. Et le mouvement se termine en s'éteignant dans le registre grave (*morendo*), comme il s'était construit.

Si l'on considère la *Sixième symphonie* avec le sens emphatique de « pathétique », les deux mouvements centraux n'apparaissent comme guère plus que des intermezzis, d'autant plus que Tchaïkovsky a consciemment renoncé à un mouvement lent où il aurait pu parfaire la formulation des motifs de plainte. Le sommet émotionnel de cette symphonie ne se trouve pas en son centre mais plutôt dans ses mouvements extrêmes, en particulier dans le dernier qui est empreint du caractère expressif d'un mouvement lent. Mais limiter ainsi le contenu émotionnel de la symphonie à ces mouvements extrêmes constituerait une simplification abusive. On ne fera jamais assez l'éloge de l'*Allegro con grazia* avec son rythme bizarre de « valse à cinq temps ». On ne se rassasie jamais de son thème principal léger en ré majeur, le seul de ce genre. Dès le début du mouvement, les auditeurs partagent cette impression. Avec ses coups de timbale implacables et les intervalles implorantes de seconde (les restes du motif cyclique du destin que l'on retrouve ailleurs dans cette oeuvre et provenant des *Quatrième* et *Cinquième symphonies*), un trio en si mineur nous rappelle la fragilité de ce bonheur, avant le retour du thème principal. À la fin, quelques accents en mineur viennent troubler cette joie. Une marche merveilleusement construite, *Allegro molto vivace*, suit et son thème, accentué comme de travers, mène l'orchestre à une ivresse jubilatoire avant de finalement déboucher sur une véritable marche triomphale qu'on ne peut à vrai dire (ni ne veut) associer à des soldats au combat.

Dès ses premières mesures, le dernier mouvement ne laisse aucun doute : il s'agit ici d'un *Adagio lamentoso*, un chant de plainte. Ce mouvement est formé à partir de l'intervalle de seconde entouré ici encore du thème principal, un mouvement mélodique descendant dont l'ambitus de quarte renvoie au mouvement initial. Après qu'il ne reste guère plus que le motif descendant nu (au basson), arrive un thème secondaire étroitement apparenté, de caractère hymnique, qui est finalement presque écrasé sous le poids d'un triolet des bois. Les silences tenus par tout l'orchestre scellent l'issue. Le thème principal se soulève à nouveau mais se décompose rapidement sous l'emprise structurelle : un choral effrayant joué par les cuivres (encore une fois avec un motif chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte) nous accompagne jusqu'à notre dernière demeure dans les catacombes les plus profondes et les plus tristes des cordes qui vont en s'éteignant et qui concluent cette symphonie comme avec un *mo-
rendo* (en laissant mourir) composé.

Tchaïkovsky tenait sa *Sixième symphonie* pour la meilleure œuvre qu'il avait composée jusqu'alors et confessait que « dans cette symphonie, j'ai, sans exagération, mis toute mon âme ». La création a eu lieu le 16 octobre 1893 à Saint-Petersbourg sous la direction du compositeur. Bien qu'au départ accueillie avec perplexité, la seconde interprétation de cette symphonie, le 6 novembre (Tchaïkovsky était mort entre-temps le 25 octobre précédent), lui valut un triomphe retentissant.

« Un lieu où n'est plus rien qui luit ». Ceci pourrait s'appliquer au début de la *Sixième symphonie* bien qu'en fait, cela se trouve au-dessus de l'entrée du second cercle des enfers, dans les profondeurs, là où Dante nous mène dans l'enfer de sa *Divine Comédie*. Dans le cinquième chant, le poète rencontre le couple composé de Francesca da Rimini et Paolo Maletesta. Francesca est mariée contre son gré à un gentilhomme qu'elle déteste alors qu'elle se consume d'amour pour son frère plus beau (et plus jeune), Paolo : « Certain jour, par plaisir, nous lisions dans le livre / De Lancelot comment Amour le prit : / Nous étions seuls, sans nous douter de rien. / A plusieurs fois cette lecture fit / Que, relevant les yeux, ensemble nous pâlîmes. / [...] Le livre, et son auteur, fut notre Galehaut : / Pas plus avant, ce jour-là, nous n'y lûmes. »

Le mari apprend cependant l'existence de cette liaison et tue les amants dans une rage folle (ce qui, du reste, diffère du poème symphonique *Le Voïévode* où en raison de la délégation par le mari de l'acte destructeur, la rage du personnage principal causera sa propre perte). Cette histoire tragique inspira au cours du 19^{ième} siècle plusieurs œuvres musicales dramatiques (comme celle de Mercadante en 1828) et œuvres à programme (c'est le cas de Liszt et de sa *Dante-Symphonie* de 1857). Au début de 1876, Tchaïkovsky avait jonglé avec l'idée de composer un opéra sur ce sujet mais le projet échoua car le librettiste Constantin Tsvetkov ne le trouvait pas assez wagnérien. L'intérêt du compositeur pour cette histoire se concrétisera cependant entre les mois des septembre et de novembre de la même année par la « fantaisie pour orchestre » *Francesca da Rimini*, opus 32. Comme pour l'« Ouverture fantaisie » *Roméo et Juliette* (1869/70), une histoire d'amour tragique l'encouragera à entamer une excursion dans le domaine de la musique à programme (ce dont ses amis comme Hermann Laroche, tenants de la musique absolue, lui tinrent rigueur).

Bien que l'amour interdit constitue le centre de la traduction musicale de Tchaïkovsky – quel compositeur, même ceux les plus éloignés de l'ouvrage de Liszt, Neudeutscher Schule [La nouvelle école allemande] –, n'aurait profité de cette occasion ? – ce thème s'insère à l'intérieur des parties extrêmes qui évoquent avec tous les moyens possibles les enfers : le vent tourbillonne sauvagement (« L'inférieur ouragan, qui jamais ne s'arrête, / Dans sa rafale emporte les esprits, / Les roule, les secoue, les heurte, les moleste. ») et les « pécheurs de la chair » crient et se lamentent. Tout d'abord, le récitatif de clarinette présente l'épisode de Francesca avec un chant d'amour ardent et lyrique que l'appel de cor guerrier annonçant le mari, interrompt soudainement.

Tchaïkovsky chérissait cette œuvre d'un amour particulier qui, à vrai dire, ne fut pas toujours partagé par le public. Lorsqu'en 1888, l'Orchestre philharmonique de Berlin consacra un concert entier à la musique de Tchaïkovsky, le compositeur fit tout pour que l'on y joue *Francesca da Rimini*. Mais ce n'est que lorsque le chef Hans von Bülow révéla la position de l'orchestre qui disait que cette œuvre était trop difficile pour le public peu familier des œuvres de Tchaïkovsky, qu'il changea d'idée, ce qui lui brisa le

cœur. Et lorsqu'en 1893 il interrompit son travail sur sa *Sixième symphonie* pour recevoir, comme Arrigo Boïto, Max Bruch, Edvard Grieg et Camille Saint-Saëns, un doctorat *honoris causa* de l'Université de Cambridge en Angleterre, il dirigea à l'occasion du concert d'honneur organisé pour l'occasion non pas *Roméo et Juliette* (ce qui aurait constitué une sorte d'hommage au pays hôte et qui, en raison de la grande popularité dont l'œuvre jouissait, semblait toute désignée), mais plutôt *Francesca da Rimini*. Pourquoi ? « Je l'ai écrite, dit Tchaïkovsky non sans raison en 1876, avec amour... »

© **Horst A. Scholz** 2004

L'Orchestre symphonique de Gothembourg (Göteborgs Symfoniker) a été fondé en 1905 et comprend aujourd'hui 109 musiciens. L'un de ses premiers chefs a été le grand compositeur suédois Wilhelm Stenhammar (nommé chef principal en 1906) qui contribuera au développement du caractère nordique de l'orchestre et invitera ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius à diriger leurs propres œuvres. Parmi les autres titulaires de ce poste figurent les noms de Sergiu Comissiona et Sixten Ehrling. Sous la direction de Neeme Järvi, chef principal depuis 1982, le GSO est devenu l'un des orchestres importants d'Europe. Neeme Järvi quittera son poste de chef principal après la saison 2004/05 et sera succédé par le chef d'origine suisse Mario Venzago. Les principaux chefs invités sont Christian Zacharias (pour le répertoire classique) et Peter Eötvös (pour la musique du 20^{ième} siècle et contemporaine). La liste des chefs invités au cours de l'histoire de l'orchestre comprend Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev et Kent Nagano.

En compagnie de Neeme Järvi, l'Orchestre symphonique de Gothembourg a développé une relation unique qui a grandement contribué aux succès internationaux de l'orchestre. Chez BIS, cette équipe a enregistré l'ensemble des symphonies de Sibelius, de Stenhammar et de Svendsen ainsi que des œuvres de Nielsen, Schnittke et d'Eduard Tubin. Ces enregistrements ont remporté de nombreux prix. En reconnaissance du rôle de l'orchestre en tant qu'ambassadeur de la musique suédoise et de son haut ni-

veau artistique, le GSO a été nommé en 1997 Orchestre national de Suède. Chaque saison, l'orchestre effectue d'importantes tournées internationales, notamment aux Etats-Unis, au Japon et en Extrême-Orient ainsi que dans les principaux centres musicaux et festivals d'Europe, comme les BBC Proms et le Festival de Salzbourg.

À la saison 2002-03, **Neeme Järvi** a amorcé sa vingtième saison en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de Gothembourg, un événement célébré par l'ouvrage *Une liaison passionnée : l'histoire de Neeme Järvi et de l'Orchestre symphonique de Gothembourg*. Järvi partage le gros de ses activités entre Gothembourg et Detroit où il est directeur musical de l'Orchestre symphonique. Il s'est également produit avec l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonia et le Royal Scottish National Orchestra dont il a déjà été le chef principal et où il est maintenant chef honoraire.

Neeme Järvi est né en Estonie en 1937 et a étudié les percussions et la direction au Conservatoire de Leningrad où il optint un diplôme. En 1963, il a été nommé directeur de l'Orchestre de la radio et de la télévision estonienne ainsi que chef principal de l'opéra de Tallinn où il est resté treize ans. La réputation internationale de Järvi a commencé à grandir à partir de 1971 alors qu'il remporta le premier prix à la compétition de direction d'orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome. Il a été par la suite appelé à diriger les meilleurs orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. Neeme Järvi a émigré au Etats-Unis durant la saison 1979-80 et fit ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de New York. Järvi est l'un des chefs de la scène internationale qui a le plus enregistré et la plupart de ces enregistrements ont été réalisés avec l'Orchestre symphonique de Gothembourg.

Järvi est membre de l'Académie royale de musique de Suède. Il a également été le premier récipiendaire du Collier de l'ordre du blason national d'Estonie donné par le président de la république. Enfin, en octobre 1998, il a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq autres de ces compatriotes.

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

Recorded: 2004-01-23/24 (*Symphony No. 6*); 2003-09-01 (*Francesca da Rimini*) at the Gothenburg Concert Hall, Sweden
Recording equipment: Neumann microphones; Crookwood and Millennia microphone amplifiers; Meitner DSD interface; Pyramid Audio Workstation HD system; Adam loudspeakers
Recording producer: Lennart Dehn
Sound engineer: Michael Bergek
Editing: Tomas Ferngren (*Symphony No. 6*); Torbjörn Samuelsson (*Francesca da Rimini*)
Mixing: Michael Bergek and Torbjörn Samuelsson
Mastering: Torbjörn Samuelsson
Executive producers: Robert Suff (BIS), Martin Hansson (Göteborgs Symfoniker)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2004
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photographs of Neeme Järvi: © Anna Hult
Booklet back cover: *Backstage* – photo by Mark Vuori (Arne Nilsson, solo bassoonist of the Gothenburg Symphony Orchestra, before a concert at the Royal Albert Hall, London)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens Kulturråd.

© & ® 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

