



Schubert

Symphonies Nos 8 & 9

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard



SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

SYMPHONY NO. 8 IN B MINOR, 'UNFINISHED', D 759 (1822) 20'28

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'02 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i> | 9'15 |

SYMPHONY NO. 9 IN C MAJOR, 'GREAT', D 944 (1825–26) 58'02

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | I. <i>Andante – Allegro ma non troppo</i> | 14'38 |
| 4 | II. <i>Andante con moto</i> | 13'50 |
| 5 | III. <i>Scherzo. Allegro vivace</i> | 13'44 |
| 6 | IV. <i>Finale. Allegro vivace</i> | 15'22 |

TT: 79'17

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

These performances are based on the Urtext Edition published by Bärenreiter, as part of the *Neue Schubert Ausgabe*. For practical reasons we have, however, opted to retain the traditional numbering of these two works, which in the *Neue Schubert Ausgabe* have been given the numbers 7 (for the 'Unfinished') and 8 (for the 'Great' C major Symphony).

‘If I tried to sing of love, it turned into pain. And then, if I wanted to sing of pain, it turned into love. Thus love and pain rent me asunder.’ These enigmatic words appear in an account of a dream written by **Franz Schubert** from 1822, a document which hovers between being an authentic diary entry and a piece of Romantic fiction. There are still conflicting interpretations regarding this dream protocol, which – regardless of how autobiographical it may be – seems to express in a symbolic manner Schubert’s tense relationship to his father, his traumas, grief and loneliness, his revitalization in the company of like-minded people, and his reconciliation with his father. In it many have detected a kind of secret programme for *Symphony No. 8 in B minor*, D 759, conceived in the same year. Even though specific details of such interpretations are open to debate, it is difficult not to recognize certain aspects of the symphony in the inner conflict between love and pain, beauty and destruction, idyll and chaos.

The *B minor Symphony* is one of Schubert’s most important achievements, the innovative conception of which testifies to his long and fruitful preoccupation with Beethoven’s symphonic writing. The fact that it remains a two-movement torso – the ‘*Unfinished*’ – has stuck to it like an enigmatic stigma: for a projected third movement there are just a few jotted-down bars (in B minor, marked *Allegro*), and no outlines for a fourth movement appears ever to have existed. There could be any number of reasons for this, possibly the most likely one being that Schubert remained unsatisfied with all of his attempts to match the degree of innovation achieved in the first two movements.

Together with the *Wanderer Fantasy* for piano (also composed in 1822), the ‘*Unfinished*’ marks a new, decidedly ‘Romantic’ vein in Schubert’s instrumental music. This is apparent right from the outset, with the secretive *unisono* theme in the low strings, which will be of immense importance for the first movement (*Allegro moderato*). Without delay the actual main theme of this sonata-form movement ensues;

charged with anticipation, it undulates in oboes and clarinets above the restlessly flickering strings. A transition in the horns and bassoons seems to try to suspend time; it stretches to the point of breaking and then dissolves into the second theme emerging from the cellos. Intimidated by the syncopated accompaniment, however, this trickles away unexpectedly, leaving behind an impression of a blissful Ländler which is abruptly slashed by massive *tutti* chords, made all the more severe by the inclusion of three trombones. (Should we have forgotten it, the repeat of the exposition reminds us that already the main theme was haunted by *sforzato* accents.)

Based almost entirely on the opening theme, the development section intensifies into an operatic ‘ombra scene’ of high drama. Involving the entire orchestra in this doom-laden transfiguration, it carries on the processes to which the second theme was subjected. Sudden contrasts, *stretti*, motivic deconstruction, manic marching-in-place and Gordian strikes for harmonic and formal freedom – this development section is nothing less than a musical battlefield. Like perhaps nowhere else, Schubert here composes ‘with a hammer’, to paraphrase Nietzsche. No wonder, then, that the recapitulation begins immediately with the main theme (if indeed that term is still relevant). This, like the second theme, now has a much more conciliatory ring to it than previously in the exposition. The ensuing coda does offer us the opening theme, however, in order for the movement to end with a thorough examination of its various components.

The second movement (*Andante con moto*) begins with a supernaturally luminous, lyrical string theme, arching up over a descending bass line. It soon shades into the minor, bringing forth a gruff string *unisono* to which the brass lends an additional lustre. The second theme from the clarinet is once again accompanied by syncopated rhythms. Out of it a dialogue between oboe and flute evolves, but, as in the corresponding place in the first movement, it is interrupted by harsh *tutti* blows and startled string passages. This time, however, the commotion is caused by a metamorphosis of the theme itself, which, Janus-like, is up to unexpected

mischievous in the double basses. Events gradually calm down and, foregoing a development section, the movement passes into a slightly varied recapitulation, after which a coda sets forth the main musical ideas in chamber-like clarity.

Schubert's '*Unfinished*' was not premièred until 17th December 1865, 37 years after the composer's death. Its existence had been known about, but for many years the manuscript had remained the closely guarded treasure of Schubert's friend, the composer Anselm Hüttenbrenner. He was to surrender it only through a cannily handled deal: programming an overture by Hüttenbrenner, the conductor Johann Herbeck visited the composer in Graz on the pretext of wanting to discuss this piece in detail. Under these favourable conditions he was ultimately able to extract permission to perform Schubert's score.

Likewise discovered posthumously (in 1839) but in less complicated circumstances, a symphony was found in Schubert's estate by Robert Schumann, who was immediately overwhelmed by the work. He had hypothesized regarding it in 1835, when speculating that Schubert might have been the composer who 'after the Beethovenian nine Muses perhaps would have borne a tenth to us' (i.e. after the climax and supposed swansong of the symphonic genre in Beethoven's *Ninth Symphony*). Here it was then, the post-Beethovenian symphony *par excellence*, showing a new direction for the genre: the '**Great**' *C major Symphony, No. 9*, D 944. Bowled over by its richness – 'life in every fibre, colour even in the most delicate nuance, significance everywhere, the keenest expression of the particular' – Schumann arranged for the score to be sent to Felix Mendelssohn, who gave the work its first performance on 21st March 1839 in the Leipzig Gewandhaus. Summarizing his first impressions Schumann wrote: 'Today I heard parts of the symphony by Franz Schubert in rehearsal – in it all the ideals of my life found their realization. It is the greatest achievement in instrumental music since Beethoven, not excepting even Spohr and Mendelssohn.'

The *C major Symphony* is the only one that Schubert completed during the

years after 1818: all his other symphonic projects remained incomplete. Reasons for this may be found in Schubert's aim to articulate his own concept of symphonic form, paying particular heed to the incorporation of Lied-style thematicism; a form distinct from that of Beethoven, if not, as Schumann claimed, completely independent of it (for instance Schubert makes what appear to be conscious references to the *Ode to Joy* theme from the *Ninth Symphony* and to the *Eroica*.) This ambition had already been present in the '*Unfinished*', but would find its comprehensive expression only in the *C major Symphony*, largely conceived in 1825–26. Schubert also trod unfamiliar ground in the field of harmony, in which the accustomed chain of events is subtly undermined through the use of mediant relationships and deceptive cadences. Cyclical references (such as the repetition of the opening melody in the coda of the first movement) are similarly important, as are certain central, rhythmic motifs.

The '*Great*' *C major Symphony* earns its nickname first of all because it represents the goal of 'the road towards the great symphony', which Schubert had set out to find in 1824, secondly as it belongs to the indubitable masterworks of its genre, and thirdly – and for more pragmatic reasons – in order to distinguish it from another of Schubert's symphonies, namely the 'little' *Symphony No. 6 in C major* from 1818. In view of its almost hour-long duration alone, this distinction is of course quite obvious: such a 'heavenly length' (to quote Schumann) had not been required by any previous, purely instrumental symphony. (It was precisely its duration and the technical difficulties it posed that put a stop to the one performance that Schubert could have attended.)

That there is a point to this expansiveness becomes clear right from the first bars of the slow introductory *Andante*: the serene, inward-looking, folk-like horn tune forsakes the purposeful drive typical of, for instance, Beethoven's use of motifs – it aims not at becoming, but at being. And thus a truly Romantic world, made up of a multifaceted sonic spectrum, comes to life. It is only after some har-

monic detours and with apparent reluctance that this moves into an *Allegro*. Once there, however, any resentment dissolves, and the orchestra takes up a powerful dotted rhythm, which had already been an important element in the horn tune. Even the second theme (in E minor) seems more intent on enjoying its marked *staccato* accents than yielding to the noose tightened around it by intricate harmonic events. These nevertheless keep pushing it onwards until distant key of A flat minor is reached, and to a passage in which the earnestly questioning trombones seem to distrust their own answers. Persistently turning these over and over, they and the rest of the orchestra arrives at G major, the key of the dominant which we have learned to expect at the end of the exposition of a sonata movement. Having been brought about by this abrupt semitone modulation, the development section grows ever more passionate (bringing Schumann's *Fourth Symphony* to mind). The initially so heroic-sounding triplet pulse nevertheless gradually settles into a gentle background for the concluding soloistic interplay between the winds. The following recapitulation is then crowned by a coda which in turn culminates with the horn theme from the start of the movement, now in a royally resplendent garb.

The ensuing *Andante con moto* is one of the most remarkable 'slow' movements in the symphonic literature. It moves dancingly, as it were, along the edge of a precipice, initially avoiding its gloomy pull – consisting of accents and contrasts in terms of dynamics, tonality and instrumental colour – with a constant blitheness and a mischievous, Haydnesque humour. A lyrical intermezzo invites us into magical worlds, but falters alarmingly at the return to the tonic. Although more strained than previously, the movement nevertheless perseveres, until disaster – long anticipated and unavoidable – strikes: a diminished seventh chord in *forte fortissimo*, general pause...

A new beginning? Only shadows remain, but unfolding once again the intermezzo miraculously provides new energy. There is no more challenging of fate,

however – casting its shadow over the coda, the sword of Damocles is too oppressive, crushing all signs of self-reliance. This oppressiveness is all but ignored by the bucolic scherzo; mock-gruffly it plays around with a *ländler* tune, and then serves up a melodious trio. By contrast, the opening *fortissimo* bars of the finale are a signal of salvation – and what a salvation: by means of boisterously gyrating triplets and – not least – the spell cast by the irresistibly eccentric second theme, all the dark clouds and rifts undergo a timely transformation into an all-encompassing mood of festivity. With its euphoric ending – coda and *stretta* in radiant *tutti* – the *Ninth* conclusively proclaims that it is ‘Finished’.

© *Horst A. Scholz 2009*

The **Swedish Chamber Orchestra**, Örebro, founded in 1995, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the ‘surprising’ and ‘fresh’ sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. The chamber-musical qualities that a smaller orchestra brings to its music making, even in works usually associated with the full-size symphony orchestra, can be experienced in the SCO’s symphony cycles of Beethoven, Schumann and Brahms.

The SCO also pursues an active role in contemporary music, as exemplified by its long-standing collaboration with composer/conductor HK Gruber (artist-in-residence since 2006). Two recent projects in partnership with the Scottish Chamber Orchestra are also noteworthy: a shared composer-in-residency for Karin Rehnqvist and Sally Beamish during the years 1998–2004 and a British/Swedish composer competition. To increase its versatility the orchestra has furthermore established a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003). The internationally acclaimed violinist Nikolaj

Znaider took up the position of principal guest conductor in the spring of 2009.

The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious venues such as the Lincoln Center in New York, the Severance Hall in Cleveland, the Barbican Centre in London, the Amsterdam Concertgebouw, the Tonhalle in Zürich, the Herkulessaal in Munich, and at the Berlin and Vienna Konzerthäuser. It has also appeared at important festivals such as the BBC Proms in London, the Mostly Mozart Festivals in London and New York, the Ravinia Festival in Chicago and the Schleswig-Holstein Festival.

The SCO appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-CD-1341] and Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 and 1241], as well as a disc of Mozart arias with the soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard is principal conductor of the Swedish Chamber Orchestra. Since August 2004 he has also been chief conductor of the Danish National Symphony Orchestra/DR. Recent activities with the SCO have included concerts at the Ravinia and Mostly Mozart festivals in the USA as well as at the BBC Proms in London, along with tours to Tokyo, Berlin, Vienna and Amsterdam. In 2005 he participated in the Danish National Symphony Orchestra/DR's first major tour of Asia, including concerts in Beijing and Seoul.

As a guest conductor he visits some of the world's leading orchestras, enjoying a special relationship with the Leipzig Gewandhaus Orchestra. Dausgaard also works with other leading Scandinavian orchestras, such as the Oslo and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. In the UK he conducts a number of orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, with whom he made his Proms début in 2001, the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra. He has also appeared with the St Petersburg Philharmonic Orchestra, the RAI Na-

tional Symphony Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra.

Thomas Dausgaard also conducts regularly in North America, including the Philadelphia Orchestra, the symphony orchestras of Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore and Indianapolis, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and Minnesota Orchestra. He visits the Toronto Symphony Orchestra every year, and conducted the Boston Symphony Orchestra at the 2009 Tanglewood Festival.

„Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich Liebe und Schmerz.“ Diese geheimnisvollen Worte finden sich in einer Traumerzählung **Franz Schuberts** aus dem Jahr 1822. Noch immer ist man sich über die Bedeutung dieses zwischen authentischem Tagebucheintrag und romantischer Fiktion schwankenden Dokuments uneins. Manche sehen in diesem wie auch immer autobiographischen Traumprotokoll, das Schuberts gespanntes Verhältnis zu seinem Vater, seine Verletzungen, seine Trauer, seine Einsamkeit, sein Wiederaufleben im Kreis von Gleichgesinnten und seine Versöhnung mit dem Vater symbolisch zu bekunden scheint, eine Art heimliches Programm für die im gleichen Jahr entstandene *Symphonie Nr. 8 h-moll* D 759. Auch wenn dies im Einzelnen fragwürdig ist, so kann man doch kaum umhin, in der romantischen Zerrissenheit zwischen Liebe und Schmerz, Schönheit und Zerstörung, Idylle und Chaos Aspekte dieser Symphonie wiederzuerkennen.

Die *h-moll-Symphonie* ist eine der bedeutendsten Errungenschaften Schuberts, und sie belegt in ihrer neuartigen Konzeption die fruchtbare und langjährige Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik. Dass sie mit ihren zwei Sätzen ein Torso blieb („Unvollendete“), haftet ihr wie ein mysteriöser Makel an – zu einem geplanten dritten Satz existieren nur wenige skizzierte Takte (*Allegro*, h-moll), während ein vierter Satz nirgends entworfen zu sein scheint. Dafür mag es zahlreiche Gründe geben; am wahrscheinlichsten wohl ist, dass Schubert mit den Versuchen, den innovativen Vorgaben der ersten beiden Sätze gerecht zu werden, nicht zufrieden war.

Gemeinsam mit der ebenfalls 1822 entstandenen *Wanderer-Fantasie* für Klavier markiert die *Unvollendete* einen neuen, dezidiert „romantischen“ Ton in Schuberts instrumentalen Schaffen – und dies gleich mit dem geheimnisvollen *uni-sono*-Thema im Streicherbass, das für den ersten Satz (*Allegro moderato*) von

eminenter Bedeutung ist. Sofort schließt sich das eigentliche Hauptthema des Sonatensatzes, das erwartungsvoll in den Oboen und Klarinetten über unruhig flackernden Streichern pendelt, an. Eine Überleitung von Hörnern und Fagotten scheint die Zeit anhalten zu wollen, dehnt sich bis zum Zerbersten und schwingt dann aus in das Seitenthema der Celli. Dieses aber, von synkopischer Begleitung ebenfalls um allzu große Selbstsicherheit gebracht, versickert urplötzlich; der Nachhall seiner Ländlerseligkeit wird barsch von wuchtigen Tutti-Akkorden zerfurcht (deren Wirkung nicht zuletzt durch drei Posaunen gesteigert wird) – schon das Hauptthema war, so erinnert uns spätestens die Wiederholung der Exposition, von *sforzati*-Akzenten bedrängt worden.

Auf der Basis fast ausschließlich des Eingangsthemas steigert sich die Durchführung zu einer hochdramatischen Ombra-Szene, die in düsterer Verklärung das gesamte Tutti erfasst und das weiterführt, was dem Seitenthema widerfuhr. Jähre Kontraste, Engführungen des Themas, motivische Dekonstruktion, manisches Auf-der-Stelle-Treten, gordische Befreiungsschläge in Harmonik wie Satztechnik – diese Durchführung ist ein wahres musikalisches Schlachtfeld. Schubert hat hier, wie vielleicht nirgends sonst, gleichsam „mit dem Hammer“ musiziert. Kein Wunder, dass die Reprise sogleich mit dem Hauptthema (ist es überhaupt noch ein solches?) anhebt, das, ebenso wie das Seitenthema, nunmehr versöhnlicher klingt als noch in der Exposition. Die abschließende Coda aber liefert das Eingangsthema nach, um über der eingehenden Betrachtung seiner Bestandteile den Satz zu beenden.

Der zweite Satz (*Andante con moto*) beginnt mit einem überirdisch leuchtenden, lyrischen Streicherthema, das sich über absteigendem Bass erhebt, bald schon nach Moll schattiert wird und ein ruppiges Streicherunisono zeitigt, dem die Blechbläser zusätzlichen Glanz verleihen. Das Seitenthema in der Klarinette wird auch hier von Synkopen begleitet; der sich daraus entspinnde Dialog von Oboe und Flöte aber wird, wie weiland im ersten Satz, von brüsken Tuttischlägen und aufgescheuchten Streicherpassagen zäsurirt, nur dass es sich diesmal um Metamor-

phosen des Themas selber handelt, das in den Bässen sein überraschend janusköpfiges Unwesen treibt. Das Geschehen beruhigt sich und führt ohne Durchführung zur leicht veränderten Reprise, bis eine Coda den Hauptgedanken kammermusikalisch lichtet.

Shuberts *Unvollendete* wurde erst am 17. Dezember 1865, 37 Jahre nach seinem Tod, uraufgeführt. Zwar hatte man um ihre Existenz gewusst, doch war sie lange Zeit ein wohlgehüteter Schatz des Komponisten und Schubert-Freunds Anselm Hüttenbrenner gewesen, der sich erst durch einen klug eingefädelten „Deal“ zu ihrer Herausgabe bewegen ließ: Johann Herbeck, der Dirigent der Uraufführung, setzte eine Ouvertüre Hüttenbrenners aufs Programm, besuchte ihn in Graz unter dem Vorwand einer näheren Erörterung dieses Stücks und schaffte es unter diesen günstigen Voraussetzungen tatsächlich, ihm die *Unvollendete* zur Aufführung abzurufen.

Ebenfalls posthum, aber unter etwas unkomplizierteren Umständen entdeckte Robert Schumann 1839 im Nachlass Schuberts eine Symphonie, die ihn gleich bei der ersten Durchsicht überwältigte. Diese Symphonie hatte er 1835 erahnt, als er gemutmaßte hatte, dass Schubert wohl derjenige gewesen wäre, der „uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte“ (d.h. nach dem Höhepunkt und vermeintlichen Abschluss der symphonischen Gattung in Beethovens 9. *Symphonie*). Hier nun war sie, die nachbeethovensche Symphonie *par excellence*, die der Gattung einen neuen Weg wies: Die „**Große**“ **C-Dur-Symphonie Nr. 9** D 944. Hingerissen von ihrem Reichtum – „Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des einzelnen“ –, veranlasste Schumann, dass sie Felix Mendelssohn Bartholdy zugesandt wurde, unter dessen Leitung sie am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt wurde. Schumanns erster Klangeindruck: „Heute hörte ich in der Probe einiges aus der Symphonie von Franz Schubert – darin gingen alle Ideale meines Lebens auf – es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven

geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen“.

Schuberts *C-Dur-Symphonie* stellt die einzige fertiggestellte Symphonie der Jahre nach 1818 dar, alle anderen symphonischen Projekte blieben Fragment. Gründe hierfür mögen in dem Anspruch Schuberts zu sehen sein, in Abgrenzung zu Beethoven – freilich kaum, wie Schumann emphatisch schrieb, „in völliger Unabhängigkeit“ von diesem (u.a. scheint Schubert bewusst auf das Freudenthema der 9. *Symphonie* und auf die *Eroica* anzuspielen) – eine eigenständige symphonische Formidee zu artikulieren, die insbesondere der Integration liedhafter Thematik Rechnung tragen sollte. Ein solcher Ansatz prägte bereits die *Unvollendete*, wurde aber erst mit der hauptsächlich 1825/26 entstandenen C-Dur-Symphonie umfassend ausformuliert. Ungewohntes Terrain beschritt Schubert auch auf dem Gebiet der Harmonik, deren orthodoxe Dramaturgie oftmals mit mediantischen und trugschlüssigen Wendungen subtil ausgehebelt wird. Daneben sind übergreifende zyklische Bezüge (etwa die Wiederaufnahme der Eingangsmelodie in der Coda des Kopfsatzes) sowie zentrale rhythmische Motive von Bedeutung.

Als „Groß“ gilt die *Große C-Dur-Symphonie* D944, weil sie erstens den Zielpunkt des „Wegs zur großen Symphonie“ darstellt, den Schubert sich 1824 als Arbeitsprogramm vorgenommen hatte, weil sie zweitens zu den unbestrittenen Meisterwerken ihrer Gattung zählt, und, ein wenig pragmatischer, um sie drittens von ihrer Schwester zu unterscheiden, der 1818 komponierten „kleinen“ C-Dur-Symphonie (*Nr. 6*) nämlich, von der sie sich mit ihrer Dauer von einer knappen Stunde schon äußerlich deutlich abhebt; solch „himmlische Länge“ (Schumann) hatte vordem noch keine ausschließlich instrumentale Symphonie beansprucht. (Wegen Länge und Schwierigkeit war denn auch die einzige Aufführung abgesetzt worden, die Schubert hätte miterleben können.)

Warum diese Weite indes ihren Sinn hat, das wird in den ersten Takten der langsamen Einleitung, *Andante*, deutlich: Die ruhig in sich versunkene, volkstümliche Hornmelodie sperrt sich dem zielgerichteten Drang, der etwa Beethovens

motivische „Arbeit“ kennzeichnet; sie will nicht werden, sondern sein. Und so erwacht mit ihrem vielfältig aufgefächerten Klangspektrum eine wahrhaft romantische Welt, die sich anscheinend nur widerstrebend und erst nach mancherlei harmonischen Ausweichungen in das *Allegro* schickt. Aller Groll indes entschwindet dort – das Orchester verwandelt sich in einen gewaltigen punktierten Rhythmus (der ein wichtiger Bestandteil der Hornmelodie war), und auch noch das e-moll-Seitenthema scheint sich mehr seines markanten Stakkatos freuen als den vertrackten harmonischen Schürzungen nachfolgen zu wollen, die es hervortreibt (und die auch in den übrigen Sätzen wieder anklingen). Solcherart wird die entlegene Tonart as-moll erreicht, in der die ernst fragenden Posaunen ihren eigenen Antworten misstrauen und selbige hin- und herwenden, bis sie jene dominantische Stufe erreichen (G-Dur), die am Ende einer Sonatensatzexposition üblicherweise erwartet wird. Leidenschaftlich steigert sich die durch abrupte Halbtonrückung erreichte Durchführung (und lässt mitunter an Schumanns 4. *Symphonie* denken), deren anfänglich heroischer Triolenpuls aber schließlich einem solistischen Bläserausklang als zarte Grundlage dient. Die Reprise wird durch eine Coda gekrönt, die ihrerseits im majestätisch gekleideten Hornthema des Satzanfangs gipfelt.

Das nun folgende *Andante con moto*, einer der bemerkenswertesten „langsamen“ Sätze der symphonischen Literatur, bewegt sich gleichsam tänzerisch am Rande eines Abgrunds, dessem dunklen Sog – dynamische, tonale und instrumentatorische Akzente bzw. Kontrastwirkungen – es sich anfänglich immer wieder unbekümmert und mit schalkhaftem, haydnischem Humor entzieht. Ein lyrisches Intermezzo lädt in zauberische Welten, stockt aber dann bedenklich bei der Rückführung; gleichwohl wird der Marsch fortgesetzt, forciert noch als ehemals, bis, lange angebahnt, unweigerlich die Katastrophe hereinbricht: verminderter Septakkord im dreifachen *fortissimo*, Generalpause ...

Neuanfang? Was blieb, ist nur Schatten; doch spendet das wieder anhebende Intermezzo auf wunderbare Weise neue Kraft. Das Schicksal aber wird nun nicht

mehr herausgefordert – zu beklemmend ist das Damoklesschwert, das die Coda überschattet und alle Eigenmächtigkeit vereitelt. Solche Last ist dem bukolischen Scherzo nahezu fremd; bärbeißig umspielt es eine Ländlerweise und verwöhnt mit einem melodienseligen Trio. Die *fortissimo*-Anfangstakte des Finales hingegen signalisieren Rettung. Und in der Tat – im lebhaften, ungestümen Kreisen seiner Triolen und nicht zuletzt unter dem Banne eines unwiderstehlich verqueren Seitenthemas werden Eintrübungen und Brüche noch stets beizeiten in eine alles überwölbende Feststimmung verwandelt. Mit einem euphorischen Schluss – Coda und Stretta im strahlenden Tutti – verkündet die *Achte* nachhaltig, dass sie eine Vollendete ist.

© *Horst A. Scholz* 2009

Das **Schwedische Kammerorchester, Örebro** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus. Das Orchester, das seit 1997 von Thomas Dausgaard geleitet wird, öffnet Türen zu ständig neuen Herausforderungen. Die kammermusikalischen Qualitäten eines kleineren Orchesters sind beim Schwedischen Kammerorchester auch in Werken, die man üblicherweise mit einem ausgewachsenen Symphonieorchester in Verbindung bringt, zu erleben – u.a. in den Symphoniezyklen von Beethoven, Schumann und Brahms.

Das SKO ist auch auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik aktiv, u.a. in der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Dirigenten HK Gruber (seit 2006 Artist-in-residence). Aus jüngerer Zeit sind zwei Kooperationsprojekte mit dem Scottish Chamber Orchestra besonders bemerkenswert: zum einen das Karin Rehnqvist und Sally Beamish übertragene Amt des Composer-in-residence

in den Jahren 1998 bis 2004, zum anderen ein englisch-schwedischer Komponistenwettbewerb. Eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze trägt zur Vielseitigkeit des Orchesters bei; im Frühjahr 2009 hat der international renommierte Violinist Nikolaj Znaider das Amt des Ersten Gastdirigenten angetreten.

Internationale Tourneen haben das SKO seit 1998 in bedeutende Konzertsäle wie das Lincoln Center in New York, die Severance Hall in Cleveland, das Barbican in London, das Concertgebouw in Amsterdam, die Tonhalle in Zürich, den Herkulesaal in München und die Konzerthäuser in Berlin und Wien geführt. Außerdem war das Orchester bei bedeutenden Festivals zu Gast – u.a. bei den London Proms, beim „Mostly Mozart Festival“ in London und New York, beim Ravinia Festival in Chicago und beim Schleswig-Holstein Musik Festival.

Das SKO hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, darunter hochgelobte CDs mit Musik von HK Gruber [BIS-CD-1341] und Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 und 1241] sowie Mozart-Arien mit der Sopranistin Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard ist Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters sowie, seit August 2004, Chefdirigent des Dänischen Nationalorchesters/DR. Zu seinen Aktivitäten mit dem SKO aus jüngerer Zeit gehören Auftritte beim Ravinia Festival und dem „Mostly Mozart Festival“ in den USA sowie bei den Londoner Proms; Konzertreisen führten u.a. nach Tokio, Berlin, Wien und Amsterdam. 2005 begleitete er das Dänische Nationalorchester/DR auf dessen erster großer Asien-Tournee mit Konzerten u.a. in Beijing und Seoul.

Als Gastdirigent tritt Dausgaard mit den bedeutendsten Orchestern der Welt auf, wobei ihn eine besondere Zusammenarbeit mit dem Leipziger Gewandhausorchester verbindet. Außerdem arbeitet er häufig mit anderen führenden Orchestern Skandinaviens zusammen, wie z.B. den Philharmonischen Orchestern von Oslo und Stockholm. In Großbritannien dirigiert er Orchester wie das BBC Phil-

harmonic Orchestra (mit dem er 2001 sein Debüt bei den Proms gab), das London Philharmonic Orchestra, das BBC Symphony Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra. Außerdem gastierte er bei den St. Petersburger Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Italienischen Rundfunks (RAI) und dem Philharmonischen Orchester La Scala.

Thomas Dausgaard arbeitet regelmäßig mit vielen bedeutenden Orchestern Nordamerikas zusammen, u.a. mit dem Philadelphia Orchestra, den Symphonieorchestern von Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore und Indianapolis, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem Minnesota Orchestra. Er gibt jährlich Konzerte mit dem Toronto Symphony Orchestra und leitete das Boston Symphony Orchestra 2009 beim Tanglewood Festival.

« Si j'essayais de chanter l'amour, il se changeait en douleur. Puis, si j'essayais de chanter la douleur, elle se changeait en amour. Ainsi, l'amour et la douleur me déchiraient. » Ces mots énigmatiques apparaissent dans le récit d'un rêve consigné par **Franz Schubert** en 1822, un document oscillant entre l'authentique entrée d'un journal intime et une fiction romanesque. Encore aujourd'hui, le récit de ce rêve suscite des interprétations contradictoires qui, peu importe qu'il soit autobiographique, semble exprimer d'une manière symbolique la relation tendue de Schubert avec son père, ses traumatismes, sa douleur et sa solitude, le réconfort qu'il trouve dans la compagnie de personnes partageant les mêmes idées et sa réconciliation avec son père. Cette dernière a été perçue comme une sorte de programme secret de la *Symphonie no 8 en si mineur*, D 759, conçue la même année. Même si les détails spécifiques de telles interprétations sont ouverts aux discussions, il est difficile de ne pas reconnaître certains aspects de cette symphonie avec son conflit intérieur entre l'amour et la douleur, la beauté et la destruction, l'idylle et le chaos.

La *Symphonie en si mineur* est l'une des réalisations les plus importantes de Schubert. Sa conception innovatrice témoigne de la fréquentation prolongée et fructueuse de la musique symphonique de Beethoven. Le surnom d'*Inachevée*, conséquence de ses deux seuls mouvements, lui est resté accolé comme un stigmate énigmatique. Il ne reste que quelques mesures rapidement écrites du troisième mouvement prévu (en si mineur, indiqué *Allegro*) et aucun plan d'un quatrième mouvement ne semble jamais avoir existé. Plusieurs interprétations ont été avancées mais la plus plausible semble être celle voulant que Schubert ait été insatisfait de toutes ses tentatives d'atteindre le degré d'innovation auquel il était parvenu dans les deux premiers mouvements.

Avec la *Fantaisie Wanderer* pour piano (également composée en 1822), l'*Inachevée* amorce une nouvelle veine résolument « romantique » dans la musique instrumentale de Schubert. On le constate dès son début, avec le thème mystérieux joué

à l'unisson par les cordes graves et qui sera d'une importance capitale pour le premier mouvement (*Allegro moderato*). Le véritable thème principal de ce mouvement de forme sonate suit sans interruption. Rempli d'anticipation, il alterne entre les hautbois et les clarinettes au-dessus des cordes frémissant sans répit. Une transition aux cors et aux bassons semble tenter de suspendre le temps qu'elle étire jusqu'à son point de rupture avant de se dissoudre dans le second thème qui émerge aux violoncelles. Intimidé par l'accompagnement syncopé cependant, celui-ci s'évanouit soudainement en donnant l'impression d'un *ländler* heureux interrompu abruptement par des accords massifs, *tutti*, rendus encore plus sévères par l'inclusion de trois trombones. (Et dans le cas où nous l'aurions oublié, la répétition de l'exposition nous rappelle que déjà le thème principal était hanté par des accents *sforzato*.)

Basé presque entièrement sur le premier thème, le développement gagne en intensité dans une scène ombra opératique hautement dramatique. Alors que l'orchestre en entier est sollicité dans cette transfiguration annonciatrice de malheur, la section poursuit le processus auquel le second thème a été soumis. Contrastes soudains, strettes, déconstruction motivique, piétinement sur place obsessif et nœud gordien pour une liberté harmonique et formelle, cette section n'est rien d'autre qu'un champ de bataille. Schubert compose ici, comme probablement nulle part ailleurs, « avec un marteau » pour paraphraser Nietzsche. Il ne faut donc pas s'étonner si la réexposition commence immédiatement avec le thème principal (dans le cas où ce terme peut s'appliquer ici). Celui-ci ainsi que le second thème, présentent maintenant un visage beaucoup plus conciliant que lors de l'exposition précédente. La coda qui suit nous présente le thème initial cependant, afin que le mouvement se termine avec un examen complet de ses multiples composantes.

Le second mouvement (*Andante con moto*) commence avec un thème lyrique aux cordes d'où émane une lumière surnaturelle et qui s'étire sur une ligne de basse descendante. Celle-ci passe bientôt en mineur et fait entendre un unisson

rugueux aux cordes auquel les cuivres confèrent un lustre supplémentaire. Le second thème, exposé à la clarinette, est encore une fois accompagné par des rythmes syncopés. Un dialogue entre le hautbois et la flûte émerge de ce thème mais, à l'endroit correspondant au premier mouvement, il est interrompu par un *tutti* violent et des passages effrayés aux cordes. Cette fois-ci, cependant, la commotion est causée par la métamorphose du thème lui-même qui, tel une tête de Janus, semble préparer un mauvais coup aux contrebasses. Les événements se calment et, annonçant le développement, le mouvement passe à une réexposition légèrement variée après laquelle une coda présente les principales idées musicales dans une clarté rappelant la musique de chambre.

La création de l'*Inachevée* de Schubert n'eut lieu que le 17 décembre 1865, trente-sept ans après la mort du compositeur. Bien que l'on connaissait son existence, l'œuvre était demeurée cachée, étroitement surveillée par un ami de Schubert, le compositeur Anselm Hüttenbrenner. Celui-ci n'allait laisser sortir cette œuvre qu'à la suite d'une entente judicieusement établie : après avoir inclus une ouverture de Hüttenbrenner à un programme de concert, le chef Johann Herbeck rendit visite au compositeur à Graz sous le prétexte qu'il souhaitait discuter de la pièce en détail. Sous ces auspices favorables, Herbeck parvint à soutirer la permission d'interpréter la partition de Schubert.

Également découverte après la mort du compositeur (en 1839) mais dans des circonstances moins compliquées, une symphonie fut trouvée dans la succession de Schubert par Robert Schumann qui fut immédiatement submergé par l'œuvre. Après l'avoir examinée en 1835, il avait émis l'hypothèse que Schubert était le compositeur qui « après les neuf muses beethovéniennes, avait peut-être donné naissance à une dixième » (c'est-à-dire après le sommet et supposé chant du cygne du genre symphonique que constituait la *Neuvième Symphonie* de Beethoven). C'était donc elle, la symphonie post-beethovénienne par excellence qui allait donner une nouvelle direction au genre : la « *Grande* » *Symphonie en do majeure, no 9*, D 944.

Renversé par sa richesse, « vie dans chacune de ses fibres, couleur même dans les nuances les plus délicates, signification partout, expression la plus subtile du particulier », Schumann s'arrangea pour faire parvenir la partition à Felix Mendelssohn qui créera l'œuvre le 21 mars 1839 au Gewandhaus de Leipzig. Résumant ses premières impressions, Schumann écrit : « J'ai entendu aujourd'hui pendant les répétitions des parties de la symphonie de Schubert. J'y ai trouvé réalisés tous les idéaux de ma vie. Il s'agit de la plus grande réussite de la musique instrumentale depuis Beethoven, sans oublier Spohr et Mendelssohn ».

La *Symphonie en do majeur* est la seule que Schubert compléta après 1818 : tous ses autres projets symphoniques demeureront incomplets. On peut expliquer cette situation par l'objectif de Schubert d'articuler son propre concept de la forme symphonique en s'appliquant tout particulièrement à l'incorporation d'un thématisme proche du lied, une forme distincte de ce qu'en avait fait Beethoven voire, ainsi que Schumann l'affirmait, complètement indépendante d'elle (Schubert fait par exemple des références manifestement conscientes au thème de l'*Ode à la joie* de la *Neuvième Symphonie* ainsi qu'à l'*Héroïque*). Cette ambition était déjà présente dans l'*Inachevée* mais aller trouver son expression la plus complète dans la *Symphonie en do majeur*, conçue en majeure partie en 1825 et 1826. Schubert fréquenta également des territoires inconnus au niveau de l'harmonie dans laquelle la série d'événements est subtilement minée par le recours à des relations de médiantes et de cadences rompues. Des références cycliques (comme la reprise de la mélodie inaugurale dans la coda du premier mouvement) sont également importantes tout comme certains motifs rythmiques centraux.

La « Grande » *Symphonie en do majeur* s'est méritée son surnom tout d'abord parce qu'elle représente le but de « la voie vers la grande symphonie » que Schubert s'était promis de découvrir en 1824, ensuite parce qu'elle appartient indubitablement aux chefs d'œuvre du genre, et enfin – et pour des raisons plus pratiques – dans le but de la distinguer d'une autre symphonie de Schubert, la « petite »

Symphonie no 6 en do majeur composée en 1818. En tenant compte de sa durée de presque une heure, cette distinction est bien sûr manifeste : de telles «longueurs célestes» (pour reprendre les mots de Schumann) n'avaient jamais été entendues dans aucune symphonie purement instrumentale antérieure. C'est justement la durée et les difficultés techniques posées par cette œuvre qui mit un terme à la seule exécution à laquelle Schubert aurait pu assister.

La raison derrière toute cette grandeur est manifeste dès les premières mesures de l'introduction lente indiquée *Andante* : la mélodie sereine, intérieure, proche du folklore exprimée par les cors renonce à l'allant caractéristique, par exemple, de l'utilisation des motifs par Beethoven. Cette introduction ne vise pas à devenir mais plutôt à être. Un univers véritablement romantique, fait d'un spectre sonore à multiples facettes, voit le jour. Ce n'est qu'après des détours harmoniques et avec une réticence manifeste que cette introduction passe à un *Allegro*. Une fois qu'on y est cependant, toute réticence disparaît et l'orchestre exprime un rythme pointé puissant qui a déjà été un élément important de la mélodie exprimée par les cors. Même le second thème (en mi mineur) semble davantage jouir de ses accents *staccato* marqués que de se conformer au resserrement du nœud résultant des événements complexes au niveau harmonique. Ceux-ci continuent de pousser vers l'intérieur de telle manière qu'on parvient à la tonalité éloignée de la bémol mineur, un passage dans lequel des trombones interrogateurs semblent se méfier de leurs propres réponses. Tournant et retournant tout ceci, les trombones et tout le reste de l'orchestre parviennent à la tonalité de sol majeur, la dominante que nous avons appris à attendre à la fin de l'exposition d'un mouvement de forme sonate. Après avoir été entraîné par cette modulation abrupte d'un demi-ton, le développement gagne en passion (et rappelle la *Quatrième Symphonie* de Schumann). La pulsation en triolet tellement héroïque d'abord, évolue néanmoins progressivement vers un fond agréable pour le jeu de soliste entre les vents de la conclusion. La réexposition se voit couronnée par une coda qui à son tour atteint un sommet avec le

thème des cors du début du mouvement, exprimée maintenant dans une arrogance royalement resplendissante.

L'*Andante con moto* qui suit est l'un des mouvements « lents » les plus remarquables de toute la littérature symphonique. Il procède comme en dansant, comme s'il était le long des rebords d'un précipice, évitant initialement son attraction menaçante faite d'accents et de contrastes au niveau de la dynamique, de la tonalité et des couleurs instrumentales, avec un humour constamment enjoué et espiègle tout haydnésque. Un intermezzo lyrique nous invite dans des univers magiques mais chute ensuite d'une manière alarmante au retour à la tonique. Bien que davantage épuisé qu'auparavant, le mouvement persiste néanmoins, jusqu'à ce que le désastre, prévu depuis longtemps et inévitable, survienne : un accord de septième diminué, dans la nuance de triple forte, silence complet...

Un nouveau commencement, seule une ombre demeure mais l'intermezzo se déploie une fois de plus, miraculeusement, et procure une nouvelle énergie. Plus de défi de la part du destin cependant – étirant son ombre sur la coda, l'épée de Damoclès est trop oppressante et détruit tout signe de confiance en soi. Ce climat d'oppression est mis de côté par le scherzo bucolique qui se joue, moqueur, d'une mélodie de ländler avant de présenter un trio mélodique. Les mesures *fortissimo* qui ouvrent le finale constituent en revanche un signal de rédemption. Et quelle rédemption : au moyen de triolets tournoyant violemment et, rien de moins, le sort jeté par le second thème irrésistiblement excentrique, tous les nuages menaçants et les désaccords se transforment et passent à un climat de fête omniprésente. Avec sa conclusion euphorique, coda et strette dans un tutti radieux, la *Neuvième* proclame efficacement qu'elle est bien « achevée ».

© Horst A. Scholz 2009

Fondé en 1995, **L'Orchestre de chambre de Suède, Örebro** compte trente-huit musiciens. L'orchestre travaille à développer la sonorité « surprenante » et « fraîche » qu'on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant les portes à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Les qualités qu'un ensemble de chambre peut manifester, y compris dans des œuvres habituellement associées aux ensembles plus grands, peuvent se vérifier dans les cycles de symphonies consacrés par le SCO à Beethoven, Schumann et Brahms.

Le SCO joue également un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine comme l'atteste sa longue collaboration avec le compositeur/chef HK Gruber (artiste-en-résidence depuis 2006). Deux projets récents en collaboration avec le Scottish Chamber Orchestra sont également dignes de mention : un programme partagé de compositeur-en-résidence avec Karin Rehnqvist et Sally Beamish de 1998 à 2004 ainsi qu'un concours anglais/suédois de composition. Afin d'accroître la versatilité de l'orchestre, une relation à long terme a également été nouée avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003). Au printemps 2009, le réputé violoniste, Nikolaj Znaider, est nommé principal chef invité.

Le SCO se produit un peu partout à travers le monde depuis 1998, incluant des concerts dans des salles aussi prestigieuses que le Lincoln Center de New York, le Severance Hall de Cleveland, le Barbican à Londres, le Concertgebouw à Amsterdam, la Tonhalle de Zurich, la Herkulessaal de Munich ainsi que les Konzerthaus de Berlin et de Vienne. L'ensemble s'est également produit dans le cadre de festivals importants comme les Proms de Londres, le Festival Mostly Mozart de Londres et de New York, à celui de Ravinia à Chicago ainsi qu'à celui de Schleswig-Holstein. On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements acclamés par la critique et publiés chez BIS, notamment ceux consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-CD-1341] et Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 et 1241] ainsi qu'à des airs de Mozart avec la soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède. Depuis août 2004, il est également chef principal de l'Orchestre Symphonique National du Danemark/DR. Il se produit également avec le SCO aux festivals de Ravinia et Mostly Mozart aux États-Unis ainsi que dans le cadre des Proms de Londres en plus de réaliser de tournées à Tokyo, Berlin, Vienne et Amsterdam. En 2005, il participe à la première tournée importante de l'Orchestre Symphonique National du Danemark/DR en Asie qui incluait des concerts à Beijing ainsi qu'à Séoul.

Dausgaard se produit en tant que chef invité à la tête des meilleurs orchestres au monde et jouit d'une relation particulière avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Dausgaard travail également avec d'autres orchestres importants de Scandinavie incluant l'Orchestre Philharmonique d'Oslo ainsi que celui de Stockholm. En Angleterre, il dirige de nombreux orchestres, notamment l'Orchestre Philharmonique de la BBC avec lequel il fait ses débuts aux Proms en 2001, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Birmingham ainsi que le Scottish Chamber Orchestra. Il dirige également l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre Symphonique National RAI ainsi que l'Orchestre Philharmonique de La Scala.

Enfin, Thomas Dausgaard travaille avec plusieurs des meilleurs orchestres nord-américains, comme l'Orchestre de Philadelphie ainsi que les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Saint-Louis, Baltimore et Indianapolis, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre du Minnesota. Il est invité à chaque année par l'Orchestre symphonique de Toronto et a dirigé l'Orchestre Symphonique de Boston dans le cadre du Festival de Tanglewood en 2009.

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: Recorded in October 2006 (*Unfinished*) and December 2007 (*Great C major*) at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Marion Schwebel
Sound engineers: Martin Nagorni (*Unfinished*), Andreas Ruge (*Great C major*)
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MAD! optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Mixing: Andreas Ruge, Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2009
Translations: Leif Hasselgren (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: View near the lighthouse at Hoburg, Gotland. © BIS Records
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1656 © 2009 & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

