

A full-page photograph of Michael Collins, a middle-aged man with grey hair, wearing a dark suit and tie. He is holding a black clarinet with gold-colored keys and a bell, and is looking down at it with a focused expression. The background is a deep red, textured curtain.

VAUGHAN WILLIAMS
SYMPHONY NO. 5

FINZI
CLARINET CONCERTO

PHILHARMONIA ORCHESTRA
MICHAEL COLLINS
CLARINET & CONDUCTOR

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872–1958)

Symphony No. 5 in D major (1938–43) *(Oxford University Press)* 39'25

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | I. Preludio. <i>Moderato</i> | 12'06 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Presto misterioso</i> | 4'58 |
| 3 | III. Romanza. <i>Lento</i> | 11'38 |
| 4 | IV. Passacaglia. <i>Moderato</i> | 10'25 |

FINZI, Gerald (1901–56)

Concerto for Clarinet and Strings 28'10

Op. 31 (1948–49) *(Boosey & Hawkes)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Allegro vigoroso – L'istesso tempo, ma in modo lirico</i> | 7'56 |
| 6 | II. <i>Adagio, ma senza rigore – A tempo (ma pochissimo più movimento)</i> | 11'53 |
| 7 | III. Rondo. <i>Allegro giocoso</i> | 8'15 |

TT: 68'30

Philharmonia Orchestra Fabrizio Falasca *leader*

Michael Collins *conductor and clarinet soloist*

Ralph Vaughan Williams: Symphony No.5 in D major

During the nineteen-twenties and early thirties, Vaughan Williams's musical language underwent a striking transformation. Familiar stylistic fingerprints remain, but the manner of speaking became more concentrated, the harmonies more dissonant, the instrumentation at times startlingly abrasive. The *Pastoral Symphony* (No. 3, 1916–21) may initially seem calm and sensuously beautiful, but under the surface are disquieting unresolved tensions. This sense of unease, of at times outright anguish or even horror, intensifies in the cantata *Sancta Civitas* (1923–25) and in parts of the ballet *Job* (1927–30), and culminates in the convulsive fury and desolation of the Fourth Symphony (1931–34) – perhaps the biggest surprise Vaughan Williams sprang in his long and often surprising career. Who would have thought the composer of *The Lark Ascending* could have learned so much from the continental modernists?

At the time many speculated that Vaughan Williams was directly reflecting the increasing anxiety of his age. Vaughan Williams dismissed this brusquely: the Fourth Symphony was emphatically not ‘a definite picture of anything external – e.g. the state of Europe’, he insisted. His next major work, the colourful, zestfully ‘olde English’ *Five Tudor Portraits* (1935), seemed a direct riposte to those who were determined to cast him as a chronicler of what he himself called ‘unbeautiful times’. But the following year came something that faced the mounting horror head-on: the choral-orchestral *Dona Nobis Pacem* (‘Grant us peace’, 1937), which in some ways anticipates what Benjamin Britten was to achieve in his avowedly pacifist *War Requiem*, composed twenty-five years later.

The London première of Vaughan Williams's Fifth Symphony in 1943 also came as a surprise, but for a very different reason. After Symphony No. 4 and *Dona nobis pacem*, some concluded that Vaughan Williams had left the contemplative, folk-inflected language of the *Tallis Fantasia* and *The Lark Ascending* behind him for

good. Gone now was the nature visionary, creator of musical landscapes in the spirit of Constable, Turner or Samuel Palmer. What the Fifth Symphony embodied, however, was not so much a return to the old ways as an enrichment and development of them. The pastoral tone is unmistakable: in the hushed horn calls at the opening of the *Preludio*, or in the lovely cor anglais solo haloed by ethereal string chords that sets the scene in the *Romanza*. But these hauntingly poetic moments acquire extra power through the way Vaughan Williams expertly ‘places’ them within a cogently worked-out symphonic argument: the experience of concentrating his white-hot thoughts in the Fourth Symphony had evidently had a lasting, beneficial effect. No wonder this was the symphony Vaughan Williams dedicated (‘without permission’) to Jean Sibelius – for many British composers at that time the embodiment of organic logic in symphonic music.

There is something else too – something in which this symphony represents a kind of new stylistic synthesis. In his days as a collector of folk song, before the First World War, Vaughan Williams had been fascinated by the phenomenon of ‘variants’ in folk music. Passing from community to community he sometimes found melodies which resembled each other, but which clearly had a distinct musical life and identity. Almost certainly they had a common ancestor, but as they were handed down orally across the generations in isolated villages and settlements they developed according to laws of their own. Vaughan Williams celebrated this in his radiant *Five Variants of Dives and Lazarus*, which – strikingly – he composed not long after starting work on the Fifth Symphony in 1938. This is emphatically not a set of variations in the classical sense, but a celebration of both unity and diversity in folk culture. Here is a kind of organic growth, in some ways comparable to that of Sibelius, who once compared his own kind of symphonic processes to the growth and development of a river. The slow, steady current that carries the Fifth Symphony’s *Preludio* forward is also river-like, yet the kind of thematic development

it embodies also resembles the almost free-associative evolution set forth in the *Five Variants*. Perhaps more than any other of his works it shows how deeply folk song had influenced Vaughan Williams's thinking: there is so much more here than picturesque local colour.

Fortunately there is no need to analyse the symphonic argument to be stirred and captivated by it – Vaughan Williams hated the idea of writing for the cognoscenti alone. Even so, it is worth pointing out how deftly he plants his musical seed in the symphony's magical opening. Almost the first thing we hear are soft horn calls in the home key, D major; but underneath cellos and basses play a C – a note foreign to the scale D, and thus slightly clashing with the horns. This sets up a gentle but pervasive tension, an ambiguity which is worked through in a variety of ways in the symphony, and only finds its full resolution in the finale's serene ending. The *Preludio* has its more shadowy moments, especially the faster build-up at the heart of the movement with its nervous tremolando strings. However the return of the opening horn calls lead to a climax of magnificent affirmation, based on a figure very like the 'Alleluia' from Vaughan Williams's much-loved hymn tune *Sine nomine* ('For all the saints'). But the splendour fades, and the movement gradually sinks back into the hushed ambiguity of the opening.

A ghostly scherzo follows, scored with great delicacy in its outer sections – though brass and timpani suggest something more cloven-hoofed in the central trio section. At the end, muted string figures disappear deliciously into a single *pianissimo* timpani stroke, like a candle being snuffed out. Then comes the *Romanza*, unmistakably the spiritual core of the symphony. Some of the ideas of this movement originate in Vaughan Williams's major ongoing operatic project *The Pilgrim's Progress* (composed between 1925 and 1951). Vaughan Williams was no conventional believer, but he turned repeatedly to religious themes in his music. Clearly he found some kind of transcendent meaning in John Bunyan's famous tale

of the Christian ‘Pilgrim’ and his persistence in his spiritual journey through all manner of trials and tribulations, and he distils its essence in this movement – offering it, perhaps, as comfort and encouragement to a country then in the midst of war.

The final movement is entitled *Passacaglia*: i.e. a movement built up over a constantly repeated bass theme, here initially presented by the cellos. This builds eventually to a grand climax at which the symphony’s opening horn calls return in the full orchestra in great waves of sound. (There’s a possible echo here of the ballet *Daphnis and Chloe* by Vaughan Williams’s teacher Ravel, though the effect is quite different.) As at the *Prelude*’s great visionary climax, the splendour fades, but this time it is followed, not by a return to ambiguity, but by radiant polyphony led by strings – for some English listeners the image of an Anglican choir singing an Elizabethan anthem in a great cathedral comes irresistibly to mind. From here on the key is unequivocally D major. The final, exquisitely protracted cadence comes as near to perfect peace as in any twentieth-century symphony.

Gerald Finzi: Concerto for Clarinet and String Orchestra, Op. 31

‘Why don’t you try writing symphonies?’, Vaughan Williams is said to have asked his young friend and admirer Gerald Finzi, ‘They’re ever so easy.’ There are several possible reasons why Finzi never followed his advice. Writing for the voice, and responding minutely to words, was where he so often found his finest inspiration, and even when he was composing purely instrumental music one is struck by the vocal quality of so much of the melodic writing – and indeed by how much of his thinking is pre-eminently melodic. The Beethovenian model of symphonic development – epitomised in a phrase by the poet William Blake, ‘Without contraries there is no progression’ – was not for him. Contemplation, rather than theatrical drama or stirring rhetoric, came most naturally to Finzi, and in any case there is a sense

that the grand public stage was never going to be the kind of space in which this shy, introverted, acutely sensitive man was going to feel artistically at home. Yet by the time he came to write his Clarinet Concerto in 1948–49, Finzi had developed enough confidence in his own manner of thinking to tackle a large-scale instrumental work. In a sense, it had to be the clarinet that took the lead. This instrument has long been regarded as the most voice-like of all the orchestral instruments – it was precisely this quality that has so impressed Mozart when he heard the playing of Anton Stadler, and which had so moved Brahms when he encountered Richard Mühlfeld that he promptly came out of retirement and wrote four superb clarinet works for the player he dubbed ‘Fräulein Klarinette’. With the help of the clarinet, Finzi could allow his large-scale structures to evolve like giant rhapsodic songs. Finzi had also developed a profound feeling for the sound of the string orchestra during his days with the Newbury String Orchestra. His use of divided strings in particular is as rich and varied as that of Vaughan Williams, yet it never sounds merely imitative.

Once it had been decided that Frederick Thurston, Britain’s leading clarinetist, was to give the première, Finzi wrote to him frequently, asking him for technical advice, and using him as a sounding board for his own ideas. The result was not only a miniature masterpiece, but a concerto that has become popular with clarinetists all over the world. It isn’t just that it’s good to play – even when it’s challenging – but that, as in all the greatest concertos, Finzi seems to have penetrated to the soul of the instrument, making its character an essential part of the music’s unfolding. The opening stages of the first movement are an impressive demonstration. The string writing is impassioned, angular, anguished even, with plenty of muscular counterpoint; but it comes to an emphatic halt, followed by silence. It is the clarinet, marked *in modo lirico*, (‘in lyrical fashion’) that stabilises the mood and, in the words of the famous Biblical proverb, turns away wrath with a soft

answer. Several times the strings attempt to disrupt the clarinet's lyrical, flowing reflections, but the soloist always manages to calm the music back down again. A final frenzied climax for strings alone brings us to the point at which Finzi originally intended to end the movement; but at Vaughan Williams's suggestion he added a short solo cadenza in which the clarinet manages to bridge the passionate and meditative moods before bringing the movement to a stirring conclusion.

The slow movement is a fine example of how what seems, in Finzi, to be loosely limbed, free-improvisatory music is actually quite tightly interwoven. The hushed opening three-note string figures, immediately inverted, provide the seed from which a great deal of the melodic and contrapuntal writing derives, though the derivations are often subtle and felt only at the margins of consciousness. Now the clarinet has its moments of wildness too, but again lyricism triumphs. In the coda soloist and strings come together in a moment of touching reconciliation – all the more touching because one senses it has been striven for over two long spans of music. The strings' energetic outburst at the start of the rondo finale is soon calmed, and now Finzi extracts from some of its motivic cells a long, lilting melody with a distinct folk-song cast – the most striking piece of lyrical transformation in the whole work. At the end, delightfully, the roles are reversed. The strings attempt to launch into a hearty, full-throated version of the leading melody, but it is the clarinet who interjects and insists on a brilliant ending.

© Stephen Johnson 2019

The **Philharmonia Orchestra** is a world-class symphony orchestra for the 21st century. Based in London at Southbank Centre's Royal Festival Hall, and with a thriving national and international touring schedule, the Philharmonia creates thrilling performances for a global audience. Through its network of residencies, the orchestra has a national footprint, serving communities across England both on stage and through its extensive outreach and engagement programme. Esa-Pekka Salonen has been its principal conductor and artistic advisor since 2008. Santtu-Matias Rouvali is principal conductor designate, succeeding Salonen in 2021. Jakub Hrůša is principal guest conductor; Christoph von Dohnányi is honorary conductor for life and Vladimir Ashkenazy is conductor laureate.

Orchestral programming is complemented by series including Philharmonia at the Movies, Music of Today, the Philharmonia Chamber Players and an Insights programme. The orchestra has created a series of critically-acclaimed, visionary projects such as *City of Light: Paris 1900–1950* (2015) and *Stravinsky: Myths & Rituals* (2016), which won a South Bank Sky Arts Award. In addition to its Southbank residency, the Philharmonia Orchestra is also orchestra-in-residence at venues and festivals across England, and has a diverse touring programme. Internationally, the orchestra is active across Europe, Asia and the USA.

The Philharmonia Orchestra's international reputation in part derives from its extraordinary recording legacy, which in recent years has been built on by its pioneering work with digital technology, blazing a trail for classical music in Virtual Reality, with VR experiences featuring music by Sibelius, Mahler and Beethoven that place the viewer at the heart of the orchestra.

www.philharmonia.co.uk

Michael Collins is one of the most complete musicians of his generation. With a continuing, distinguished career as a soloist, he has in recent years also become highly regarded as a conductor. Orchestras with which he has appeared include the Philharmonia Orchestra, Minnesota Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra and Kyoto Symphony Orchestra. From 2010 until 2018 he was principal conductor of the City of London Sinfonia.

Michael Collins has been committed to expanding the repertoire of the clarinet for many years. He has given premières of works by John Adams, Elliott Carter, Brett Dean and Mark-Anthony Turnage. Collins received the Royal Philharmonic Society's Instrumentalist of the Year Award in 2017.

In great demand as a chamber musician, Collins performs regularly with the Borodin, Heath and Belcea quartets, András Schiff, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell and Steven Isserlis. His ensemble, London Winds, celebrated its thirtieth anniversary in 2018 and the group maintains a busy diary with high calibre engagements such as the BBC Proms, Aldeburgh Festival, Edinburgh Festival, City of London Festival, Cheltenham International Festival and Bath Mozartfest.

Michael Collins has recorded an extraordinarily wide range of solo repertoire. In the Queen's Birthday Honours of 2015, he was awarded an MBE for his services to music.

Ralph Vaughan Williams: Symphonie Nr. 5 D-Dur

In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren durchlief Vaughan Williams' Musiksprache eine markante Veränderung. Obgleich vertraute stilistische Kennzeichen erhalten blieben, wurde der Tonfall konzentrierter, die Harmonik dissonanter, die Instrumentation zuweilen erschreckend schroff. So mag etwa die *Pastoral-Symphonie* (Nr. 3, 1916–21) auf den ersten Blick eine ruhige, sinnliche Schönheit ausstrahlen – unter der Oberfläche aber birgt sie beunruhigende, ungelöste Spannungen. Dieses Gefühl des Unbehagens, eines mitunter unumwundenen Schmerzes oder gar Grauens verstärkt sich in der Kantate *Sancta Civitas* (1923–25) und in Teilen des Balletts *Job* (1927–30), um in der konvulsivischen Wut und Verzweiflung der Vierten Symphonie (1931–34) zu gipfeln – vielleicht die größte Überraschung, mit der Vaughan Williams in seiner langen und oft überraschenden Entwicklung aufwartete. Wer hätte gedacht, dass der Komponist von *The Lark Ascending* so viel von den kontinentalen Neutönern lernen würde?

Viele mutmaßten damals, Vaughan Williams spiegele die zunehmende Unruhe seiner Epoche unmittelbar wider. Vaughan Williams wies derlei unwirsch zurück: Die Vierte Symphonie sei, so betonte er, „nicht das konkrete Abbild von irgend-etwas Äußerem – z.B. der Situation Europas“. Sein nächstes größeres Werk, die farbenreich-vitalen, „altenglischen“ *Five Tudor Portraits* (1935), wirkte wie eine direkte Reaktion auf jene, die ihn als Chronisten dessen, was er selbst als „unschöne Zeiten“ bezeichnete, festlegen wollten. Im Jahr darauf aber erschien etwas, das den Blick fest auf den zunehmenden Schrecken richtete: das chorsymphonische *Dona Nobis Pacem* („Gib uns Frieden“, 1937), das in gewisser Weise vorwegnahm, was Benjamin Britten in seinem dezidiert pazifistischen, 25 Jahre später komponierten *War Requiem* verwirklichen sollte.

Die Londoner Uraufführung von Vaughan Williams Fünfter Symphonie im Jahr 1943 erwies sich ebenfalls als Überraschung, wenn auch aus einem ganz anderen

Grund. Nach der Symphonie Nr. 4 und dem *Dona nobis pacem* schien es manchen so, als habe Vaughan Williams die kontemplativ-folkloristische Sprache der *Tallis-Fantasie* und von *The Lark Ascending* für immer hinter sich gelassen. Vorbei die Zeit des Naturvisionärs, des Schöpfers musikalischer Landschaften im Geiste eines Constable, Turner oder Samuel Palmer. Was die Fünfte Symphonie verkörperte, war indes weniger eine Rückkehr zu den alten Pfaden als vielmehr eine Bereicherung und Weiterentwicklung derselben. Der pastorale Ton ist unverkennbar – in den verhaltenen Hornrufen zu Beginn des *Preludio* oder im lieblichen, in ätherische Streicherakkorden eingebetteten Englischhorn-Solo, das die *Romanza* vorbereitet. Diese betörend poetischen Momente gewinnen jedoch zusätzliche Kraft durch die kunstvolle Art und Weise, wie Vaughan Williams sie in einem zwingend konzipierten symphonischen Geschehen platziert: Die Erfahrung, in der Vierten Symphonie seine weißglühenden Gedanken verdichtet zu haben, hatte offensichtlich eine nachhaltige, nutzbringende Wirkung. Kein Wunder, dass Vaughan Williams diese Symphonie („ohne Erlaubnis“) Jean Sibelius widmete – für viele britische Komponisten jener Zeit der Inbegriff organischer Logik in der Symphonik.

Doch da ist noch etwas anderes – und aus dieser Perspektive stellt sich die Fünfte Symphonie als eine Art neue stilistische Synthese dar. Während Vaughan Williams’ Zeit als Volksliedsammler vor dem 1. Weltkrieg hatte ihn das Phänomen der „Varianten“ in der Volksmusik fasziniert. Auf seinem Weg von Dorf zu Dorf stieß er manchmal auf Melodien, die einander zwar ähnelten, aber dennoch ein eigenes musikalisches Leben führten und eine eigene Identität aufwiesen. Mit großer Wahrscheinlichkeit gingen sie auf einen gemeinsamen Vorfahren zurück, doch da sie von Generation zu Generation in isolierten Dörfern und Siedlungen mündlich weitergegeben worden waren, hatten sie sich nach eigenen Gesetzen entwickelt. Vaughan Williams würdigte dies in seinen leuchtenden *Five Variants of Dives and Lazarus*, die er bemerkenswerterweise nicht lange nach dem Beginn der Arbeit an

der Fünften Symphonie 1938 komponierte. Ganz bewusst handelt es sich dabei nicht um eine Variationenfolge im klassischen Sinn, sondern um eine Feier sowohl der Einheit wie der Vielfalt der Volkskultur. Hier begegnen wir einer Art organischem Wachstum, das in mancher Hinsicht an Sibelius erinnert, der seine eigene Form der symphonischen Entwicklung einmal mit der Entstehung und dem Verlauf eines Flusses verglichen hat. Die langsame, stetige Strömung, die das *Preludio* der Fünften Symphonie vorwärts bewegt, lässt ebenfalls an einen Fluss denken, doch die Art der thematischen Entwicklung, die sie repräsentiert, ähnelt auch der fast frei-assoziativen Anlage der *Five Variants*. Vielleicht mehr als irgendein anderes seiner Werke zeigen sie, wie tief Vaughan Williams' Denken vom Volkslied geprägt ist: Man findet hier mehr als nur malerisches Lokalkolorit.

Glücklicherweise muss man die symphonische Faktur nicht analysieren, um von ihr berührt und gefesselt zu werden – Vaughan Williams hasste die Idee, nur für die *cognoscenti* zu schreiben. Dennoch lohnt ein Hinweis darauf, wie geschickt er sein musikalisches Samenkorn in die magische Eröffnung der Symphonie hineinpflanzt. Fast das erste, was wir hören, sind sanfte Hornrufe in der Grundtonart D-Dur; darunter aber spielen Celli und Bässe ein C – ein Ton, der nicht zur D-Dur-Tonleiter gehört und daher leicht mit den Hörnern aneinandergerät. Auf diese Weise entsteht eine sanfte, aber allgegenwärtige Spannung – eine Mehrdeutigkeit, die die Symphonie auf vielfältige Weise verarbeitet und erst im heiteren Finale ihre volle Auflösung findet. Das *Preludio* hat seine dunkleren Momente – vor allem etwa die schnelle Passage im Satzzentrum mit ihrem nervösen Streicher-Tremolando. Die Wiederkehr der Hornrufe jedoch führt zu einem großartigen, affirmativen Höhepunkt, der auf einer Figur basiert, welche dem „Alleluja“ aus Vaughan Williams' beliebtem Hymnus *Sine nomine* („For all the saints“) sehr ähnelt. Doch der Glanz verblasst, und allmählich sinkt der Satz zurück in die verhaltene Mehrdeutigkeit seiner Eröffnung.

Es folgt ein geisterhaftes Scherzo, dessen Außenteile mit großer Zartheit instrumentiert sind, wenngleich Blechbläser und Pauken im Trio etwas Bodenständigeres veranstalten. Am Ende verschwinden gedämpfte Figuren der Streicher auf delikate Weise in einem einzigen *pianissimo*-Paukenschlag – wie eine Kerze, die ausgelöscht wird. Darauf folgt die *Romanza*, das unverkennbare spirituelle Zentrum der Symphonie. Einige der Gedanken dieses Satzes stammen aus Vaughan Williams' großem, andauerndem Opernprojekt *The Pilgrim's Progress* (komponiert von 1925 bis 1951). Vaughan Williams war kein herkömmlicher Gläubiger, aber er wandte sich in seiner Musik wiederholt religiösen Themen zu. Offenkundig fand er in John Bunyans berühmter Geschichte vom wackeren christlichen „Pilger“ auf seiner spirituellen Reise durch alle erdenklichen Prüfungen und Drangsale eine Art transzendente Bedeutung; in diesem Satz destillierte er ihren Kern – vielleicht als Trost und Ermutigung für ein Land, das sich damals mitten im Krieg befand.

Der Schlusssatz trägt den Titel *Passacaglia* und basiert mithin auf einem sich ständig wiederholenden Bassthema, das hier zunächst von den Celli vorgestellt wird. Das Geschehen steigert sich schließlich zu einem grandiosen Höhepunkt, bei dem die Hornrufe des Symphoniebeginns in großen Tutti-Klangwellen wiederkehren. (Hier könnte man einen Anklang an das Ballett *Daphnis et Chloé* von Vaughan Williams' Lehrer Maurice Ravel erkennen, auch wenn die Wirkung eine ganz andere ist.) Wie auf dem großen visionären Höhepunkt des *Preludio* verblasst der Glanz letztlich, doch diesmal folgt darauf nicht erneute Mehrdeutigkeit, sondern eine strahlende, von den Streichern angeführte Polyphonie – manchem englischen Hörer dürfte das Bild eines anglikanischen Chors, der in einer großen Kathedrale ein elisabethanisches Anthem singt, in den Sinn kommen. Von hier an ist die Tonart eindeutig D-Dur. Die letzte, kunstvoll verzögerte Kadenz kommt dem vollkommenen Frieden so nah wie es keine andere Symphonie des 20. Jahrhunderts tut.

Gerald Finzi: Konzert für Klarinette und Streichorchester op. 31

„Warum versuchen Sie sich nicht an Symphonien?“, soll Vaughan Williams seinen jungen Freund und Bewunderer Gerald Finzi gefragt haben: „Die sind doch ziemlich einfach.“ Es gibt mehrere mögliche Gründe, warum Finzi seinem Rat nie gefolgt ist. Im Komponieren für die Stimme, in der minutiösen Reaktion auf Worte fand er oft die beste Inspiration, und selbst in seiner rein instrumentalen Musik beeindruckt die oft vokale Qualität der Melodik und zeigt, wie sehr sein Denken recht eigentlich melodisch geprägt ist. Das Beethoven'sche Modell symphonischer Entwicklung – „Ohne Gegensätze“, heißt es bei William Blake in ähnlichem Sinn, „gibt es keinen Fortschritt“ – war seine Sache nicht. Finzi ging es um Kontemplation, nicht um theatralische Dramatik oder aufwühlende Rhetorik, und überhaupt war absehbar, dass die große öffentliche Bühne nie jene Art von Raum sein würde, in dem sich dieser schüchterne, introvertierte, äußerst sensible Mann künstlerisch zu Hause fühlen sollte. Doch als er 1948/49 sein Klarinettenkonzert schrieb, hatte Finzi bereits genug Vertrauen in seine Eigenart entwickelt, um ein großformatiges Instrumentalwerk in Angriff zu nehmen. In gewisser Hinsicht war gerade die Klarinette dazu prädestiniert, den Anfang zu machen, galt sie doch lange Zeit als das vokalste aller Orchesterinstrumente – genau diese Eigenschaft beeindruckte Mozart so sehr, als er Anton Stadler hörte, und sie auch bewegte Brahms bei der Begegnung mit Richard Mühlfeld in solcher Weise, dass er prompt seinen Ruhestand vergaß und vier unvergleichliche Klarinettenwerke für den von ihm als „Fräulein Klarinette“ titulierten Musiker schrieb. Die Klarinette ermöglichte es Finzis groß angelegten Strukturen, sich wie riesige rhapsodische Lieder entfalten zu können. Auch für den Klang des Streichorchesters hatte Finzi während seiner Zeit beim Newbury String Orchestra großes Gespür entwickelt. Insbesondere seine Streicherteilungen sind so ergiebig und vielfältig wie die von Vaughan Williams, obschon sie nie nur nachahmend klingen.

Nachdem entschieden worden war, dass Frederick Thurston, Großbritanniens führender Klarinetist, die Uraufführung spielen würde, schrieb Finzi ihm mehrere Briefe, in denen er ihn um technische Ratschläge bat und ihn als Resonanzboden für seine Ideen nutzte. Das Ergebnis war nicht nur ein Meisterwerk *en miniature*, sondern ein Konzert, das bei Klarinettenisten auf der ganzen Welt populär geworden ist. Nicht nur, dass es trotz hoher Anforderungen gut zu spielen ist; Finzi scheint – wie es in allen großen Konzerten geschieht – in die Seele des Instruments vorgezungen zu sein und seinen Charakter zu einem wesentlichen Teil der musikalischen Entwicklung gemacht zu haben. Die Eingangssequenz des ersten Satzes belegt dies eindrucksvoll: Der Streichersatz, oft entschieden kontrapunktisch, ist leidenschaftlich, kantig, ja gequält; dann aber hält er emphatisch inne, und es folgt Stille. Es ist die Klarinette, die „in modo lirico“ („in lyrischer Weise“) die Stimmung stabilisiert und, in den Worten des berühmten biblischen Sprichworts, die Erregung mit einer sanften Antwort dämpft. Mehrfach versuchen die Streicher, die lyrischen, fließenden Betrachtungen der Klarinette zu stören, aber stets kann der Solist die Musik wieder beschwichtigen. Ein letzter, ungestümer Höhepunkt für Streicher allein führt uns zu dem Punkt, an dem Finzi den Satz ursprünglich hatte beenden wollen; auf Vaughan Williams' Vorschlag hin aber fügte er eine kurze Solokadenz an, in der es der Klarinette gelingt, die leidenschaftlichen und nachdenklichen Stimmungen zu überbrücken, bevor sie den Satz zu einem mitreißenden Abschluss bringt.

Der langsame Satz ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie das, was bei Finzi locker gegliederte, frei improvisierte Musik zu sein scheint, in Wirklichkeit durchaus eng verwoben ist. Die verhalten beginnenden, sogleich invertierten dreitönigen Streicherfiguren bilden den Keim, aus dem sich ein Großteil der Melodik und des Kontrapunkts ableitet, auch wenn diese Ableitungen oft subtil und eher unbewusst wahrnehmbar sind. Nun hat auch die Klarinette ihre Momente der Wildheit, aber

wieder obsiegt die Lyrik. In der Coda vereinigen sich Solist und Streicher in einem Augenblick berührender Versöhnung – umso berührender, weil man spürt, dass er zwei lange musikalische Zeitspannen hindurch angestrebt wurde. Der energische Ausbruch der Streicher zu Beginn des Rondo-Finales kommt bald zur Ruhe, und nun gewinnt Finzi aus einigen seiner Motivzellen eine lange, beschwingte Melodie von ausgeprägt folkloristischem Zuschnitt – das markanteste Beispiel lyrischer Verwandlung im gesamten Werk. Am Ende sind die Rollen auf reizvolle Weise vertauscht. Die Streicher versuchen, eine kräftige, volltönende Version der Hauptmelodie anzustimmen, aber es ist die Klarinette, die sich einmischt und auf einem brillanten Ende besteht.

© *Stephen Johnson 2019*

Das **Philharmonia Orchestra** ist ein Symphonieorchester von Weltrang für das 21. Jahrhundert. Auf seinen zahlreichen nationalen und internationalen Tourneen bietet das in der Royal Festival Hall des Londoner Southbank Centre ansässige Philharmonia Orchestra einem globalen Publikum mitreißende Aufführungen. Eine wichtige nationale Rolle spielt sie mit einem Netzwerk künstlerischer Residenzen, das es ihr erlaubt, Kommunen in ganz England sowohl durch Konzerte wie auch durch umfangreiche Programme zur Umfeld- und Publikumsbindung zu bereichern. Seit 2008 ist Esa-Pekka Salonen Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Orchesters, 2021 tritt Santtu-Matias Rouvali seine Nachfolge an. Jakub Hrůša ist Erster Gastdirigent der Philharmonia, Christoph von Dohnányi und Vladimir Ashkenazy sind ihre Ehrendirigenten.

Das Konzertangebot des Philharmonia Orchestra wird durch Programme wie „Philharmonia at the Movies“, „Music of Today“, „Philharmonia Chamber Players“ und eine Werkstatt-Reihe ergänzt. Das Orchester hat eine Reihe visionärer, von der

Kritik gefeierter Projekte durchgeführt, so etwa *City of Light: Paris 1900–1950* (2015) und *Stravinsky: Myths & Rituals* (2016), die mit dem South Bank Sky Arts Award ausgezeichnet wurden. Zusätzlich zu seiner Southbank-Residenz agiert das Philharmonia Orchestra in ganz England als Orchestra-in-Residence von Veranstaltungsstätten und Festivals und legt ein vielseitiges Tourneeprogramm auf. Auf internationaler Ebene ist das Philharmonia Orchestra in Europa, Asien und den USA aktiv.

Das internationale Renommee des Philharmonia Orchestra beruht zum Teil auf seinem außerordentlichen diskographischen Erbe, das in den letzten Jahren durch ihre Pionierarbeit auf dem Gebiet der Digitaltechnik erweitert wurde und der klassischen Musik einen Weg in die virtuelle Realität bahnt: Zur Musik von Sibelius, Mahler und Beethoven rückt der Zuschauer mittels VR in den Mittelpunkt des Orchesters.

www.philharmonia.co.uk

Michael Collins ist einer der vollendetsten Musiker seiner Generation und kann auf eine herausragende und andauernde Karriere als Solist blicken. In den letzten Jahren hat er sich aber auch als Dirigent einen Namen gemacht. Zu den Orchestern, mit denen er aufgetreten ist, gehören das Philharmonia Orchestra, das Minnesota Orchestra, das Melbourne Symphony Orchestra, das BBC Symphony Orchestra und das Kyoto Symphony Orchestra. Von 2010 bis 2018 war er Chefdirigent der City of London Sinfonia.

Michael Collins setzt sich seit vielen Jahren für die Erweiterung des Klarinetten-repertoires ein und hat Werke von John Adams, Elliott Carter, Brett Dean sowie Mark-Anthony Turnage uraufgeführt. 2017 wurde er von der Royal Philharmonic Society als „Instrumentalist des Jahres“ ausgezeichnet.

Als gefragter Kammermusiker konzertiert Collins regelmäßig mit dem Borodin

Quartett, dem Heath Quartet, dem Belcea Quartett, András Schiff, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell und Steven Isserlis. Sein Ensemble London Winds feierte 2018 sein dreißigjähriges Jubiläum; der üppig gefüllte Terminkalender des Ensembles verzeichnet hochkarätige Engagements, darunter BBC Proms, Aldeburgh Festival, Edinburgh Festival, City of London Festival, Cheltenham International Festival und Mozartfest Bath.

Michael Collins hat ein außergewöhnlich breites Spektrum an Solorepertoire eingespielt. Im Rahmen der Queen's Birthday Honours im Jahr 2015 wurde er für seine Verdienste um die Musik zu einem „Member of the Order of the British Empire“ ernannt.

Ralph Vaughan Williams : Symphonie n° 5 en ré majeur

Au cours des années 1920 et au début des années 1930, le langage musical de Ralph Vaughan Williams s'est profondément transformé. Les caractéristiques stylistiques subsistèrent mais la rhétorique musicale devint plus concentrée, le langage harmonique plus dissonant et l'instrumentation étonnamment crue. Si la *Pastoral Symphony* (n° 3, 1916–21) peut sembler calme et sensuellement belle à une première audition, sous sa surface en revanche, se cachent des tensions inquiétantes qui ne trouvent pas de résolution. Ce sentiment de malaise, d'angoisse, voire d'horreur, devient encore plus présent dans la cantate *Sancta Civitas* (1923–25) et dans certaines sections du ballet *Job* (1927–30) pour culminer dans la furie convulsive et la désolation de la quatrième Symphonie (1931–4) qui constitue peut-être la plus grande surprise que Vaughan Williams ait causée durant sa longue et souvent surprenante carrière. Qui aurait cru que le compositeur de *The Lark Ascending* allait autant apprendre des modernistes du continent ?

On a dit à l'époque que la musique de Vaughan Williams était le reflet de son anxiété croissante face à ce qui se passait autour de lui à cette époque. Le compositeur a rejeté cette hypothèse avec véhémence : la quatrième Symphonie n'est en aucun cas « la peinture définitive d'événements extérieurs comme par exemple l'état de l'Europe » affirma-t-il. Son œuvre majeure suivante, les *Five Tudor Portraits* (1935) colorés, entraînants et tellement « vieille Angleterre », apparut comme une riposte directe à ceux qui tenaient à le présenter comme un chroniqueur de ce qu'il appelait lui-même « les temps immémoriaux ». Mais il allait réaliser l'année suivante une œuvre qui semblait une réponse à l'horreur grandissante : la pièce orchestrale et chorale *Dona Nobis Pacem* (« Donne-nous la paix »), qui anticipe en quelque sorte ce que Benjamin Britten allait accomplir vingt-cinq ans plus tard dans son *War Requiem*, résolument pacifiste.

La création londonienne en 1943 de la cinquième Symphonie de Vaughan Wil-

liams a également constitué une surprise mais pour une toute autre raison. Après la quatrième Symphonie et *Dona Nobis Pacem* (1937), d'aucuns conclurent que Vaughan Williams avait définitivement laissé derrière lui le langage contemplatif et folklorique de la *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* et de *The Lark Ascending*. Le visionnaire créateur de paysages musicaux dans l'esprit de Constable, Turner ou Samuel Palmer s'était effacé. Ce que la cinquième Symphonie incarnait n'était cependant pas tant un retour à son ancien style qu'un enrichissement et un développement de celui-ci. Le climat pastoral est manifeste : dans les appels étouffés du cor au début du *Preludio*, dans le ravissant solo du cor anglais auréolé d'accords de cordes éthérées qui ouvre la *Romanza*. Mais ces moments poétiques et envoûtants gagnent en puissance grâce à la façon dont Vaughan Williams les « insère » habilement dans un argument symphonique convaincant : l'expérience acquise dans l'intensification d'idées chauffées à blanc dans sa quatrième Symphonie eut manifestement un effet durable et bénéfique. On ne s'étonnera donc pas que cette symphonie fut dédiée (« sans permission ») à Jean Sibelius qui, pour de nombreux compositeurs britanniques de l'époque, incarnait la logique organique en matière de musique symphonique.

Il y a également autre chose. Cette symphonie représente une sorte de nouvelle synthèse stylistique. Avant la Première Guerre mondiale, Vaughan Williams, qui recueillait des chants folkloriques, s'était intéressé de près au phénomène des « variantes » de la musique populaire. Allant de communauté en communauté, il y trouvait parfois des mélodies qui se ressemblaient mais qui avaient manifestement une vie musicale et une identité distinctes. Il est presque certain que ces mélodies avaient un ancêtre commun mais comme elles étaient transmises oralement d'une génération à l'autre dans des colonies et des villages isolés, elles s'étaient développées de leur propre chef. Vaughan Williams a évoqué cette réalité dans ses radieux *Five Variants of « Dives and Lazarus »* étonnamment composés peu de

temps après qu'il ait commencé à travailler sur sa cinquième Symphonie en 1938. Il ne s'agit pas d'une série de variations au sens classique du terme mais plutôt d'une célébration de l'unité et de la diversité de la culture populaire. On retrouve ici une sorte de croissance organique, comparable en quelque sorte à celle que l'on retrouve chez Sibelius qui avait autrefois comparé son propre type de processus symphonique à la croissance et au développement d'une rivière. Le courant lent et régulier qui traverse le *Preludio* de la cinquième Symphonie apparaît également fluvial, mais le type de développement thématique qu'il incarne ressemble aussi au développement quasi associatif des *Five Variants*. Cette œuvre montre peut-être plus que toutes les autres à quel point les chants populaires ont profondément influencé la pensée de Vaughan Williams : on retrouve ici bien plus que des couleurs locales pittoresques.

Heureusement, il n'est pas nécessaire d'analyser l'argument symphonique pour être saisi – Vaughan Williams détestait l'idée de ne composer que pour les « connaisseurs ». Il convient malgré tout de souligner à quel point son germe musical est habilement planté dès les premières pages de la symphonie. Nous percevons presque immédiatement les doux appels de cor dans la tonalité de base, ré majeur alors qu'en dessous, les violoncelles et les basses jouent un do – une note étrangère à la gamme de ré – provoquant ainsi un léger conflit avec les cors. Une tension à peine perceptible mais omniprésente est ainsi créée provoquant une ambiguïté qui s'exprime de diverses façons dans la symphonie et qui ne trouve sa pleine résolution que dans la conclusion sereine du finale. Le *Preludio* fait entendre des passages plus sombres comme par exemple la montée en puissance plus rapide au cœur du mouvement avec ses tremolandos nerveux aux cordes. Cependant, le retour des appels introductifs du cor conduit à un point culminant magnifiquement affirmatif basé sur un motif très proche de l'« Alleluia » de *Sine nomine* (« Pour tous les saints ») un hymne que Vaughan-Williams appréciait tout particulièrement. Mais

la splendeur s'estompe et le mouvement retourne peu à peu à l'ambiguïté feutrée de l'ouverture.

Un scherzo fantomatique suit, orchestré avec beaucoup de délicatesse dans ses sections externes – bien que les cuivres et les timbales suggèrent quelque chose de plus maléfique dans la section centrale du trio. À la fin du mouvement, les motifs joués par les cordes avec sourdines disparaissent délicieusement dans un unique coup de timbale *pianissimo*, comme une bougie que l'on éteindrait. Vient ensuite la *Romanza*, incontestablement le cœur de la symphonie. Certaines des idées de ce mouvement trouvent leur origine dans le grand projet d'opéra de Vaughan Williams, *The Pilgrim's Progress* sur lequel il travailla de 1925 à 1951. Si Vaughan Williams n'était pas un croyant conventionnel, il se tourna en revanche à plusieurs reprises vers des thèmes religieux pour sa musique. De toute évidence, il trouva une sorte de signification transcendante dans le célèbre récit de John Bunyan sur le « pèlerin » chrétien et sa persévérance dans son cheminement spirituel à travers toutes sortes d'épreuves et de tribulations, et en distilla l'essence dans ce mouvement – en l'offrant, peut-être, comme réconfort et encouragement à un pays alors en pleine guerre.

Le mouvement final est intitulé *Passacaglia*, c'est-à-dire qu'il est construit sur un thème à la basse, ici exposé par les violoncelles, qui est ensuite constamment répété. Il aboutit finalement à un point culminant durant lequel les appels du cor du début de la symphonie sont repris par tout l'orchestre dans de grandes vagues sonores. (Il est possible d'y voir un écho du ballet *Daphnis et Chloé* de Ravel, le professeur de Vaughan Williams, bien que l'effet soit assez différent.) Comme au point culminant visionnaire du *Preludio*, la splendeur s'estompe, mais cette fois-ci elle est suivie, non pas d'un retour à une ambiguïté, mais d'une polyphonie rayonnante menée par des cordes qui, pour certains auditeurs anglais, évoquera un chœur Anglican entonnant un hymne élisabéthain dans une grande cathédrale. La tonalité

de ré majeur est désormais sans équivoque. La cadence conclusive, délicieusement longue, mène à une paix sans mélange telle qu'on la retrouve dans aucune autre symphonie du 20^e siècle.

Gerald Finzi : Concerto pour clarinette et orchestre à cordes, opus 31

« Pourquoi n'essayez-vous pas de composer des symphonies ? » aurait un jour demandé Vaughan Williams à son jeune ami et admirateur Gerald Finzi. Plusieurs raisons peuvent expliquer pourquoi Finzi ne donnera jamais suite à cette suggestion. Son inspiration la plus élevée se retrouve dans sa musique vocale qui témoigne d'une attention minutieuse à chaque mot. On est frappé, même dans sa musique instrumentale, par le lyrisme de son écriture mélodique ainsi que par le caractère éminemment mélodique de sa pensée. Le modèle du développement symphonique de Beethoven – résumé dans une phrase du poète William Blake : « sans contraintes, il n'est point de progrès » – ne lui était pas étranger. Loin du drame et de la rhétorique emphatique, Finzi est davantage chez lui dans la contemplation. De toute façon, cet homme timide, introverti et extrêmement sensible n'allait jamais se sentir à l'aise d'un point de vue artistique sous les feux de la rampe. Pourtant, lorsqu'il composa son Concerto pour clarinette en 1948–1949, Finzi avait acquis suffisamment d'assurance pour se lancer dans l'écriture d'une œuvre instrumentale d'envergure. D'une certaine façon, il n'y avait que la clarinette pour prendre l'initiative. De tous les instruments de l'orchestre, c'est elle qui est depuis longtemps considérée comme étant la plus proche de la voix humaine. Et c'est précisément cette qualité qui impressionna tant Mozart lorsqu'il entendit Anton Stadler, et qui émut tellement Brahms lorsqu'il rencontra Richard Mühlfeld au point de sortir de sa retraite et de composer quatre superbes œuvres à l'intention de l'interprète qu'il appelait « Fräulein Klarinette ». Par le biais de cet instrument, Finzi put faire évoluer ses grandes structures comme des mélodies rhapsodiques géantes. Finzi

avait également développé une profonde sensibilité pour la sonorité de l'orchestre à cordes acquise durant ses années à la tête du Newbury String Orchestra. Son utilisation des cordes divisées en particulier est aussi riche et variée que celle de Vaughan Williams mais n'apparaît jamais comme une imitation servile.

Une fois qu'il fut décidé que Frederick Thurston, le meilleur clarinettiste d'Angleterre, assurerait la création, Finzi lui demanda fréquemment des conseils d'ordre technique et put se servir de lui comme d'une caisse de résonance pour ses idées. Le résultat fut non seulement un chef-d'œuvre miniature, mais un concerto qui est depuis devenu populaire auprès des clarinettistes du monde entier. Ce succès ne tient pas seulement au fait qu'il « sonne » bien – même dans les passages plus difficiles – mais également que, comme dans tous les plus grands concertos, Finzi semble avoir pénétré l'âme de l'instrument, faisant de son caractère un élément essentiel de la narration musicale. Les premières pages du premier mouvement en font la démonstration de manière éloquente. L'écriture pour les cordes est passionnée, anguleuse, angoissée même, et fait entendre un contrepoint solide avant de s'interrompre avec emphase. C'est la clarinette, avec l'indication *in modo lirico* [d'une manière lyrique], qui stabilise l'humeur et, selon les mots du célèbre proverbe biblique, détourne la fureur avec une réponse douce. Les cordes tentent à plusieurs reprises de perturber les réflexions lyriques et fluides de la clarinette, mais le soliste parvient toujours à calmer son entourage. Une dernière apothéose frénétique pour les cordes seules nous mène au point où Finzi avait initialement l'intention de conclure le mouvement. Suite à la suggestion de Vaughan Williams, il ajouta cependant une courte cadence solo dans laquelle la clarinette parvient à relier des climats passionnés et méditatifs avant de conclure le mouvement de manière saisissante.

Le mouvement lent est un bel exemple de la façon dont, chez Finzi, malgré une apparence d'agilité, de liberté et d'improvisation, la musique est en fait très étroite-

ment construite. Les motifs de trois notes feutrées aux cordes au tout début, immédiatement renversées, fournissent la semence d'où provient une grande partie de l'écriture mélodique et contrapuntique, bien que les dérivations soient souvent subtiles et ne se fassent sentir qu'aux limites du conscient. La clarinette passe à travers des moments de folie, mais encore une fois, le lyrisme triomphe. Dans la coda, le soliste et les cordes s'unissent dans un moment de réconciliation touchante – d'autant plus que deux longs épisodes semblent l'avoir appelée de toutes leurs forces. L'élan énergétique des cordes u début du Rondo final s'apaise rapidement et Finzi extrait maintenant de certaines de ses cellules motiviques une ample mélodie chantante au ton folklorique certain – la transformation lyrique la plus frappante de l'ensemble de l'œuvre. À la fin, touche délicieuse, les rôles sont inversés. Les cordes tentent de se lancer dans une version chaleureuse et à pleine voix de la mélodie principale mais la clarinette interrompt et insiste sur une fin brillante.

© *Stephen Johnson 2019*

L'Orchestre Philharmonia est un ensemble symphonique de classe mondiale pour le 21^e siècle. Basé au Royal Festival Hall du Southbank Centre à Londres, l'orchestre entretient également un vaste programme de tournées nationales et internationales et présente des concerts excitants à travers le monde. Grâce à son réseau de résidences, l'orchestre s'est également implanté au niveau national en desservant toute l'Angleterre, tant sur scène qu'avec son important programme de sensibilisation et d'engagement. Esa-Pekka Salonen en est son chef d'orchestre principal et conseiller artistique depuis 2008. Santtu-Matias Rouvali est le chef d'orchestre principal désigné et succédera à Salonen en 2021. Jakub Hrůša est le principal chef d'orchestre invité, Christoph von Dohnányi, son chef d'orchestre honoraire à vie et Vladimir Ashkenazy, son chef lauréat.

Les activités de l'orchestre sont complétées par des séries telles que Philharmonia at the Movies, Music of Today, les Philharmonia Chamber Players et le programme éducatif Insights. L'orchestre a également créé une série de projets visionnaires salués par la critique comme *City of Light : Paris 1900–1950* en 2015 et *Stravinsky : Myths & Rituals* en 2016 qui a remporté un South Bank Sky Arts Award. En plus de sa résidence au Southbank, l'Orchestre Philharmonia est également orchestre en résidence dans des salles de concert et des festivals à travers l'Angleterre et a un programme de tournée diversifié. Au niveau international, l'Orchestre Philharmonia est actif en Europe, en Asie et aux États-Unis.

La réputation internationale de l'Orchestre Philharmonia découle en partie de son extraordinaire héritage discographique renforcé ces dernières années par son travail de pionnier dans le domaine de la technologie numérique, ouvrant la voie à la musique classique en réalité virtuelle mettant en scène des musiques de Sibelius, Mahler et Beethoven qui placent le spectateur au cœur de l'orchestre.

www.philharmonia.co.uk

Michael Collins est l'un des musiciens les plus accomplis de sa génération. Tout en poursuivant une prestigieuse carrière de soliste, il est également devenu ces dernières années un chef d'orchestre très apprécié. Parmi les orchestres avec lesquels il s'est produit, mentionnons l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre symphonique de Melbourne, le BBC Symphony Orchestra et l'Orchestre symphonique de Kyoto. De 2010 à 2018, il a également été chef principal du City of London Sinfonia.

Michael Collins s'engage depuis longtemps à l'élargissement du répertoire de la clarinette et a notamment assuré la création d'œuvres de John Adams, Elliott Carter, Brett Dean et Mark-Anthony Turnage. Collins a reçu le prix de l'instrumentiste de l'année de la Royal Philharmonic Society en 2017.

Très demandé en tant que chambriste, Collins se produit régulièrement avec les quatuors Borodine, Heath et Belcea, ainsi qu'avec András Schiff, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell et Steven Isserlis. Son ensemble, London Winds, a fêté son trentième anniversaire en 2018. L'agenda chargé de l'ensemble inclut des engagements de haut niveau tels qu'aux BBC Proms, aux festivals d'Aldeburgh, d'Edimbourg, de la City of Londres, de Cheltenham ainsi qu'au Bath Mozartfest.

La discographie de Michael Collins compte un nombre impressionnant d'œuvres solos. Il a été fait Membre de l'Ordre de l'Empire britannique (MBE) pour ses services rendus à la musique en 2015.

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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.



This recording project has received support from the

Garfield Weston
FOUNDATION

Instrumentarium:

Clarinet: Yamaha Vmaster SE Artist, serial number: 05027

Recording Data

Recording: July 2019 at Watford Colosseum, England.
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Mike Hatch (Floating Earth)
Assistant sound engineer: George Collins

Equipment: Neumann, Sennheiser, Schoeps and DPA microphones; DirectOut and RME microphone pre-amplifiers;
MADI optical cabling and Ravenna Network technology; Pyramix and Reaper digital audio workstations;
PMC loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing: Matthias Spitzbarth, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Stephen Johnson 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo of Michael Collins: © Jack Lewis Williams
Photo of Gerald Finzi: © Angus McBean
Photos of the orchestra: © Camilla Greenwell
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

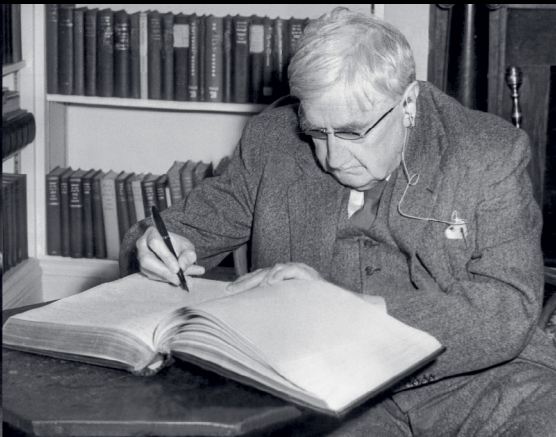
BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2367 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



GERALD FINZI



RALPH VAUGHAN WILLIAMS