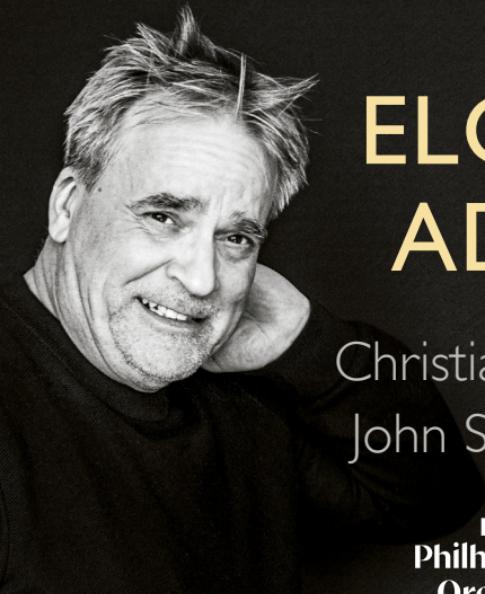


ONDINE

# ELGAR ADÈS

Christian Tetzlaff  
John Storgårds

BBC  
Philharmonic  
Orchestra





## **EDWARD ELGAR** (1857–1934)

### **Violin Concerto in B minor, Op. 61** (1910)

|   |                    |       |
|---|--------------------|-------|
| 1 | I. Allegro         | 15:44 |
| 2 | II. Andante        | 11:05 |
| 3 | III. Allegro molto | 16:13 |

## **THOMAS ADÈS** (1971–)

### **Violin Concerto** ('Concentric Paths') (2005)

|   |             |       |
|---|-------------|-------|
| 4 | I. Rings    | 3:47  |
| 5 | II. Paths   | 10:26 |
| 6 | III. Rounds | 4:37  |

**CHRISTIAN TETZLAFF**, violin

**BBC PHILHARMONIC ORCHESTRA**

**JOHN STORGÅRDS**, conductor

**“As a violinist, I rarely have such a racing pulse!”**

Christian Tetzlaff in conversation with Friederike Westerhaus

*FW: Elgar’s concerto was the starting point for this album – why was it important to you to record it now?*

CT: I played the Elgar for the first time six years ago. It was also with the BBC Philharmonic Orchestra and John Storgårds. And at the moment, it is the piece that I most enjoy playing. I wanted to record the piece because I feel I have a great sense of mission with it. It leads a somewhat shadowy existence. Nowadays it is played a bit more often, but for several decades, this was not the case. And this is more due to us violinists and less because of the composition itself. Recording the Elgar and the Adès with this orchestra was like a dream come true. The Adès was very new to me. Before the recording, I had only played it once with another orchestra. In England, both composers are part of the standard repertoire. And I had already recorded the Dvořák and Shostakovich concertos with John Storgårds, and I enjoy our collaboration very much. Everything came together wonderfully.

*FW: So two works that have not been in your repertoire for very long. In the case of Elgar, I think it’s almost astonishing that you had not played it earlier. How did you first come in contact with the piece?*

CT: In 1984, when I was 18 years old, I played Mozart’s D major concerto in Cheltenham. After the concert, an elderly woman came up to me and gave me the music to Elgar’s concerto. I lost it this year, unfortunately. She had written on the score, “In admiration for a beautiful performance of the Mozart Concerto. You will like playing THIS piece!” And I actually did not know it. Growing up here in Germany in the 1970s, Elgar was not the hottest number. I grew up more in the German-Austrian tradition. And for 20th century music, that meant Berg, Schönberg and Webern and not Sibelius and Elgar. But I was all the more keen on discovering Shostakovich, Sibelius and Elgar later on.

But for music critics and in the mainstream of what is known as “art music”, it was somehow considered wrong if a composer did not venture towards atonality, some new system or twelve-tone music. Composers like Sibelius and Elgar further developed a post-Romantic style and

made it more personal, but did not see the necessity of jumping into completely different waters.

Elgar and Sibelius also had a similar fate. From 1900 to 1910, they were on the cutting edge in terms of modernity and psychology. They were exponents of new paths. But just ten years later, during the First World War, they were suddenly old news. And this break, when Schönberg, Stravinsky, Berg and Bartók were blazing completely new trails, was not acceptable to either one of them. It was a shock – everyone else was going somewhere else, and they didn't want to go along. Elgar stopped composing at the end of the World War, and Sibelius followed suit a bit after that.

*FW: That means that you attribute this to the fact that the Elgar Concerto was so seldom played here for decades?*

CT: Yes. Here in Germany, the eloquent Theodor W. Adorno, who wrote great books about the Viennese School and music in general, did not see at all that there were completely different ways to compose. Paths that are indeed modern in terms of what they express, but not how they express it. This also applies to Janáček. All of these composers enjoyed a renaissance only much later. It was a completely snobby attitude. The new and the true development of music means ever further development of the thematic material. But “new” is a very loose term, and today of course it is completely gratuitous to think about it. The main thing is to see which music moves us and excites us – and in this respect, these composers are happily full members of the club.

Elgar wrote his violin concerto in 1910, and by then others had already stretched their antennae in other directions. And he writes a classical-romantic violin concerto in three movements, huge, highly emotional, with a furore in the first movement in the spirit of Mendelssohn. Someone once said of Elgar, that he came to the party quite late, but still had important things to say. I think that's very beautiful.

*FW: He himself said that it was a piece in which he really poured out his soul. It is one of the pieces where he reveals himself the most. Do you feel that way as well? Is this music – which has great emotional and spiritual significance for you – perhaps where he broke new ground in his time?*

CT: Yes, I mean, anyone who gets to know themselves goes down new paths, because they have a story to tell that no one else knows. And it appears to me that Elgar hides nothing. And there's

this desire – listen to me; I have a lot to say. Because of this great openness and the breadth of the piece, he is really going out on a limb. And he wrote that he would like the slow movement from the violin concerto to be played at his funeral – another a sign that he felt at home there.

In this context, it is interesting to see that Elgar's Enigma Variations, the Cello Concerto, *The Dream of Gerontius* and several other works are more deeply anchored in the standard repertoire than this core work. In my opinion, this is what normally happens to violin concertos and many other pieces over decades. I looked around to see what recordings are available of Elgar's Violin Concerto. There is a fantastic recording by Albert Sammons from 1929, conducted by Henry Wood, who was also a friend and acquaintance of Elgar. There is also quite an early recording by Jascha Heifetz. Both of them are 42 minutes long. If you look at more recent recordings, a duration of 52 to 55 minutes is quite normal. If you can so easily add ten minutes to one single work, that has a great influence on the impact of the piece.

***FW: And how did you decide on the tempi?***

CT: As always, I based my decisions on what is written in the score. A framework is important. What I play now lasts about 43 minutes. And it is a huge violin concerto. Especially in the slow movement, I feel like you can take an enormous amount of time, and there is much expressed in detail. So I think it is quite interesting that it is often played in different ways. Maybe it has something to do with the nature of the piece and this is why it is programmed less than other works.

When I look at it, listen to it and play it, I think, "What wonderful tutti and what depth it has everywhere!" And so I see the reason why we violinists are easily tempted to make a great work even greater. And to make something expressive even more expansive. In the 1950s and 1960s, there was a trend towards monumentality, frankincense and myrrh.

***FW: Yet the Elgar concerto had a great advocate in Fritz Kreisler, who premiered the piece. He described it as the greatest violin concerto since Beethoven. Let's look at the individual movements. The first movement has a number of rhapsodic elements, and it is spun very broadly.***

CT: The first movement, which I especially like, is unbelievably passionate and narrative, but it also has a nervous energy, particularly in the huge tutti. That urgency, those accents! And to me,

B minor is a tonality that has something unsettling about it. It is not so dramatic like the low C minor with its power and anger or D minor with its yearning for death. And what this movement is probably about is very moving. There is a very worldly hustle and bustle, virtuosity and drama. Then there is the secondary theme, the “windflower” theme, which serenades a mysterious woman. Pianissimo is indicated throughout – the solo part it is even marked pianississimo. This is counterpoint of such profound beauty that the entire movement derives its power from the tension. But it must also be said that, as a violinist, I rarely have such a racing pulse as at the end of the first movement on the last two pages. There is a virtuosity that is so profound and that the violin understands so well. This runs through the entire piece. It is ingeniously beautiful writing for the violin. And that is the other aspect that made me fall in love with the piece.

*FW: The story with the “windflower” theme has to do with the quote that Elgar wrote on the score. “Aquí está encerrada el alma de ...”, translated as “Here lies the hidden soul of ...” from the novel ‘Gil Blas’ by Alain-René Lesage.*

CT: Yes, and at the end of the quote, five dots stand for five letters. It could be “Elgar”, because he describes how greatly he appreciates the work. But there is much speculation as to whether it refers to one of his female acquaintances. And obviously, he loves these riddles and speculation, for example in the Enigma Variations. But completely apart from that, it is a magic moment of poignant beauty when this theme appears in the first movement.

And the slow movement, an andante, is really very relaxed and lovely. Although it takes an incredible amount of time and it is a very long movement, I feel complete bliss in it. Bliss is also something that you do not always have to prove or show, but rather something that you come across by chance encounter. That is what I love about this movement. It is also dramatic at times, but the impression of divine contentment remains.

*FW: Yes, I also feel that in the first theme of the second movement. It is simple and cantabile, and not complicated at all, very much unadorned.*

CT: Exactly! That is the moment when some people perhaps turned up their noses. Basically, I enjoy naïveté in music as the highest good. Late Beethoven excels in this, when he declaims what he would like to say without embellishment. And the fact that Elgar has enough confidence to

do this in 1910 is quite courageous, I think. To say: yes, Mahler wrote his Ninth Symphony and Bartók and Stravinsky went down wild paths, and despite that I am writing something whose beginning could be played as a chorale in church.

*FW: Do you mean that he also wants to express a kind of longing during this period of upheaval? That things will remain positive? A utopian longing?*

CT: That would be a positive interpretation. Or it could be something nostalgic on the eve of the First World War to say, "Look at what we once had and what we lost."

Longing in any case. We cannot tell if it is looking forward or backward. But it is also a violin concerto. And afterwards he writes a highly virtuosic, wild final movement, which radiates such joie de vivre into all the darkness and serves the violinist like few others.

*FW: What makes it such a highly virtuosic piece? He surely wrote it also with Fritz Kreisler's fingers in mind, who was a true virtuoso...*

CT: Yes, and also a very elegant violinist with a fast, small vibrato – and fiery. And that is what I see in the piece and what I hope to achieve – not just noise and not opulent but full of joy and fire celebrating the events at hand. And there are also really comical passages in this last movement, quite ironic. For example, in the second theme of the last movement, he writes a small crescendo above every note over a long passage, so that it sounds like exaggerated sighs, as if one were imitating a violinist playing very expressively. That is maybe the most operatic movement. And then shortly before the end, there is a huge cadenza, which is a meditation on the entire piece. This is a passage where there are no more bar lines. The violins play like guitars in pizzicato and the solo violin freely improvises for a long time above it. And suddenly, the piece points towards another, forward looking direction of the 20th century. What are the possibilities here when the world of sound is expanded and the form is suddenly eliminated? And I enjoy that a composer writes *ppp* for an entire line and then suddenly steps into another space just before the end. And then we come full circle with a quote from the first movement in a wild final apotheosis. The theme, which appeared there in B minor, sounds here in a brilliant B major in the horns – and then the concerto is over. Performing it gives me a feeling of visceral pleasure and joy.

*FW: You said that the Elgar cadenza points towards the future in a way. And when we listen to the album, it is followed by Thomas Adès' concerto, premiered in 2005. This is of course a completely different world of sound. But here we also encounter this somewhat free-floating and improvisatory gesture featured in Elgar's cadenza. I think that Adès' "Concentric Paths" is a very good connection.*

CT: I think that's wonderful. And of course, Adès is also a conductor and an Englishman and knows Elgar inside and out. And I have to say, that as a piece composed at the beginning of the 21st century, it can no longer feature the idea that the thematic material needs to be further developed. That no longer happens, because this is no longer an issue. This means that Adès uses a lot of sonic reflection and it is also harmonically through-composed. Although the piece is much more dissonant than Elgar's is, the modernity is not the main feature of the work, but rather develops its own psychology over the course of the piece. The work is about the idea of circling. Emotionally, the vibe is maybe a certain futility or effort, since things are always moving around in circles and have no goal just like the huge chaconne, the middle movement *Paths*. A further connection is the fact that the work by Adès is really a violin concerto, which is not always the case in modern music. A very demanding violin part and the violin is given great space to do what it does best – sing. The repeats and new interpretations of the chaconne theme in the slow movement are extremely beautiful to play, plaintive, singing, screaming. It really is a violin concerto.

*FW: This idea of something cyclical or something circular – how does Adès set this to music? You get the impression that there are always connecting points, that the circles sometimes also overlap and create contrasts.*

CT: I think the word rondo is a fitting description. The fact that a theme returns again and again gives you the feeling of coming full circle. This is very noticeable in the last movement *Rounds*, where the theme, as in the music of Johann Sebastian Bach, sounds as a huge expansion and at the same time in miniature, but also recognizably returns again and again as a rondo. The beauty of this music is that it is written so clearly. Everything that happens is apparent. Then there are circles on a very simple level when you listen to the first movement *Rings*. This movement sounds like something that swirls and circles. You can already hear the meaning of swirling in the word, since you are swirling around a fixed point. And in the first movement, I can hear the clear

influence of György Ligeti – I often hear that in Adès' works. The beginning of Ligeti's violin concerto is very similar. That is surely no coincidence, but it's not just copying. It is a deep, noble reverence. He starts from there and then moves in a different direction.

Both composers treat sounds reverentially; at least that's my feeling.

*FW: The second movement, 'Paths', is the central movement – also in terms of its scope. And I think there are different things reflected in the titles of the movements and in the title of the piece 'Concentric Paths'. On the one hand, the circles and then the path, which normally has a starting point and a destination.*

CT: Yes, these are contrasts, but is also a piece that sounds over time. That means the first movement, even if he describes circles, has a wild, virtuosic ending, maybe it ends in an abyss, but it has found its goal. The second movement ends as if it could go on. The low brass continue with the chaconne, during which I sing – it is like being next to a sleeping giant or monster, a menacing mood of sound, against which the violinist sings on. And the third movement *Rounds* is fascinating with its haunting mood and at the same time has the effect of a shamanic dance, an absurd, lightly threatening dance. I could not get this theme out of my head for weeks, and the themes in the last movement are moving and touching melodies, they glide like a hallucination. The movement is very short and ends as if someone said, "So now I will put down my pen." It just stops as if by chance.

The title of the concerto is *Concentric Paths*, yes. But it is simply a piece written by a composer, and he just wants to touch and move people with it. And the music simply makes a magic sound.

(Translation: Daniel Costello)

**Christian Tetzlaff** has been one of the most sought-after violinists and exciting musicians on the classical music scene for many years. “The greatest performance of the work I’ve ever heard,” Tim Ashley wrote in the *Guardian* about his interpretation of the Beethoven Violin Concerto with Daniel Harding. In the *Frankfurter Rundschau* Hans-Klaus Jungheinrich called it virtually a “rediscovery” of this frequently played work.

Concerts with Christian Tetzlaff often become an existential experience for interpreter and audience alike; old familiar works suddenly appear in an entirely new light. In addition, he frequently turns his attention to forgotten masterpieces like Joseph Joachim’s Violin Concerto, which he successfully championed, and attempts to establish important new works in the repertoire, such as the Violin Concerto by Jörg Widmann, which he premiered. He has an unusually extensive repertoire and gives approximately 100 concerts every year. Christian Tetzlaff served as Artist in Residence with the Berlin Philharmonic, participated in a concert series over several seasons with New York’s Metropolitan Opera Orchestra under James Levine and appears regularly as a guest with such ensembles as the Vienna and New York Philharmonic Orchestras, the Concertgebouw Orchestra and London’s leading orchestras.

Essential to Tetzlaff’s approach are the courage to take risks, technical brilliance, openness and alertness to life. Significantly, Christian Tetzlaff played in youth orchestras for many years. His teacher at the Lübeck University of Music was Uwe-Martin Haiberg, for whom musical interpretation is the key to violin technique. Christian Tetzlaff founded his own string quartet in 1994, and chamber music is still as important to him as his work as a soloist with and without orchestra. The Tetzlaff Quartet has received such awards as the Diapason d’Or, and the trio with his sister Tanja Tetzlaff and pianist Lars Vogt was nominated for a GRAMMY. Christian Tetzlaff has also received numerous awards for his solo albums. He plays a violin made by the German violin maker Peter Greiner and teaches regularly at the Kronberg Academy.

[christian-tetzlaff.de](http://christian-tetzlaff.de)

One of the most celebrated broadcast ensembles in the world, the **BBC Philharmonic Orchestra**'s distinctive energy, lightning speed, and iconic musical character has moved and inspired audiences for over 100 years. Founded in 1922 as the 2ZY Orchestra, the Philharmonic has played an essential part in shaping the Greater Manchester region into an unmissable cultural destination and a hub for world-class talent in orchestral music.

Outside of the Philharmonic Studio, their broadcast home at MediaCityUK, the orchestra presents a flagship series at Manchester's Bridgewater Hall as well as live concerts recorded in venues across the country, at the BBC Proms, and on tour. Whether encountered in the concert hall, heard on the air, seen on television, or streamed on BBC Sounds and iPlayer, the work of the orchestra is enjoyed by millions of listeners every year.

The orchestra's Chief Conductor is John Storgård, an inspiring musical leader who has built a close relationship with the BBC Philharmonic Orchestra over many years and Anja Bihlmaier is the Principal Guest Conductor. The trailblazing musical storyteller Julia Wolfe is the Orchestra's Composer in Residence for 2025/26.

Artistic innovation and the development of a new audience for classical music has been a keen focus of the orchestra for many years. In June 2024, the Philharmonic gave the world premiere of Huang Ruo's *City of Floating Sounds*, an immersive symphonic experience, at the cutting-edge Aviva Studios in Manchester. In March 2025, the Orchestra followed up with its latest collaboration with Aviva Studios, *Philharmonic Sessions: The Augmented Orchestra*, featuring the UK premiere of Anna Clyne's *PALETTE*. Upcoming UK and world premieres in the 2025/26 season include music by Laura Bowler, Edmund Finniss, Gabriella Smith, Julia Wolfe, and the UK premiere of *Angel's Bone*, the Pulitzer Prize-winning opera by Du Yun, produced in collaboration with English National Opera and Factory International.

Engagement work for children and young people continues to be a vital part of the orchestra's work. At the end of 2023 CBeebies broadcast *Musical Storyland*, a 10-part television series produced by the Philharmonic, featuring the musicians of the orchestra. The series brings to life famous stories from around the world using the power of music. This was the first time an orchestra has been commissioned to make a series of films for UK network television. To date, *Musical Storyland* has been requested over thirteen million times on BBC iPlayer.

Chief Conductor of the BBC Philharmonic Orchestra and Turku Philharmonic Orchestra, and Principal Guest Conductor of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada, **John Storgårds** enjoys a dual career as a conductor and violin virtuoso; he is widely recognised for his creative flair for programming and his rousing yet refined performances. As Artistic Director of the Lapland Chamber Orchestra, a title he has held for more than twenty-five years, he has earned global critical acclaim for the ensemble's adventurous performances and award-winning recordings.

Storgårds appears with such orchestras as the Berliner Philharmoniker, WDR Sinfonieorchester Köln, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, BBC Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, and all major Nordic orchestras, including the Helsinki Philharmonic Orchestra of which he served as Chief Conductor from 2008 to 2015. Further afield, he appears with leading orchestras in Australia, Japan, and the United States. He collaborates with soloists such as Yefim Bronfman, Seong-Jin Cho, Sol Gabetta, Kirill Gerstein, Håkan Hardenberger, Gil Shaham, Baiba Skride, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, Anne Sofie von Otter, and Frank Peter Zimmermann.

Storgårds' vast repertoire includes all the symphonies by Sibelius, Nielsen, Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart, Schubert, and Schumann. He regularly performs world premières, many works, such as Per Nørgård's Symphony No. 8 and Kaija Saariaho's Nocturne for solo violin, having been dedicated to him. His award-winning discography includes cycles of the symphonies of Sibelius, Nielsen, and Shostakovich with the BBC Philharmonic Orchestra, released to critical acclaim by Chandos. For BIS Records, Storgårds and the Lapland Chamber Orchestra have released numerous acclaimed recordings, including Mahler's 10th symphony in a special arrangement by Michelle Castelletti. A recording of works by Rautavaara released on Ondine Records received a Gramophone Award in 2012, and in 2023, Storgårds and the BBC Philharmonic Orchestra were nominated for Gramophone magazine's "Orchestra of the Year Award".

Having studied violin with Chaim Taub, John Storgårds became concert master of the Swedish Radio Symphony Orchestra under Esa-Pekka Salonen, then studied conducting with Jorma Panula and Eri Klas. He received the Finnish State Prize for Music in 2002 and the Pro Finlandia Prize in 2012.



**„Als Geiger habe ich selten so einen Puls!“**

Christian Tetzlaff im Gespräch mit Friederike Westerhaus

***FW: Das Konzert von Elgar war für Dich der Ausgangspunkt für dieses Album – warum war es Dir wichtig, das jetzt aufzunehmen?***

CT: Das Konzert von Elgar habe ich vor sechs Jahren zum ersten Mal gespielt, damals auch mit dem BBC Philharmonic Orchestra und John Storgård. Und es ist zu dem Stück geworden, das ich im Moment am liebsten spiele. Ich wollte es aufnehmen, weil ich einen großen Missionsgeist mit dem Stück habe. Es führt ein bisschen ein Schattendasein. Jetzt wird es gerade etwas mehr gespielt, aber für einige Dekaden war das anders. Und die Gründe dafür sehe ich eher bei uns Geigerinnen und Geigern als bei der Komposition. Den Elgar und auch den Adès mit diesem Orchester aufzunehmen, war traumhaft. Das Stück von Adès war ganz frisch für mich, das hatte ich vor der Aufnahme nur einmal mit einem anderen Orchester gespielt. In England gehören beide Komponisten zum Repertoire. Und mit John Storgård hatte ich bereits die Konzerte von Dvořák und Schostakowitsch aufgenommen und genieße die Zusammenarbeit wirklich sehr. Das hat sich alles wunderbar ergeben.

***FW: Also zwei Werke, die Dich noch gar nicht so lange begleiten. Bei dem Elgar finde ich es fast erstaunlich, dass Du den nicht früher gespielt hast. Wie bist Du mit dem Stück in Kontakt gekommen?***

CT: Als ich 18 war, 1984, habe ich in Cheltenham Mozarts D-Dur-Konzert gespielt. Und nach dem Konzert kam eine ältere Dame und gab mir die Violin-Noten vom Elgar-Konzert. Die habe ich leider in diesem Jahr verloren. Aber sie hatte draufgeschrieben: „In admiration for a beautiful performance of the Mozart Concerto. You will like playing THIS piece!“ Und ich kannte es tatsächlich nicht. Wenn man hier in Deutschland aufgewachsen ist in den 1970er Jahren, war Elgar nicht so die heißeste Nummer. Ich bin eher mit der deutsch-österreichischen Tradition aufgewachsen. Und das bedeutete für das 20. Jahrhundert eben nicht Sibelius und Elgar, sondern Berg, Schönberg und Webern. Mit umso größerer Lust habe ich später Schostakowitsch, Sibelius und Elgar für mich entdeckt.

Aber für die Musikkritik und in den Hauptströmungen der in Anführungsstrichen „hohen Musik“ galt es irgendwie als der falsche Weg, wenn man als Komponist nicht in die Atonalität oder irgendwelche neuen Systeme oder Zwölftonmusik gegangen ist, sondern eher wie Sibelius und Elgar einen spätromantischen Stil weiterentwickelt und persönlicher gemacht hat, aber nicht die Notwendigkeit gesehen hat, in ganz andere Gewässer zu springen.

Elgar und Sibelius verbindet ein ähnliches Schicksal. Von 1900 bis 1910 waren beide an der Vorderfront, auch was Modernität und neue psychologische Wege anging. Sie waren die Exponenten von neuen Wegen. Und nur zehn Jahre später, mit dem Ersten Weltkrieg, waren sie plötzlich altes Eisen. Und dieser Bruch, als Schönberg, Strawinsky, Berg und Bartók radikal andere Wege gesucht haben, der war für beide nicht akzeptabel. Es war ein Schock: Alle gehen woanders hin, und ich möchte da nicht mit. Elgar hat mit Ende des Weltkriegs aufgehört zu komponieren, und Sibelius etwas später auch.

*FW: Das heißt, dass das Elgar Konzert bei uns über Jahrzehnte so wenig gespielt worden ist, führst Du auch darauf zurück?*

CT: Ja. Bei uns in Deutschland gab es den wortmächtigen Theodor W. Adorno, der große Bücher geschrieben hat über die Wiener Schule und Musik im Allgemeinen, aber überhaupt nicht gesehen hat, dass es auch ganz andere Wege gibt. Wege, die durchaus modern sind in dem, was man erzählt, aber vielleicht nicht in dem Wie. Das betrifft auch Janáček. Die Renaissance ist bei all diesen Komponisten erst später gekommen. Das war eine solch snobistische Haltung: Das Neue und die wahre Entwicklung der Musik liegt in der immer weiteren Verarbeitung des Materials. Aber das Neue ist ein sehr schwammiger Begriff, und heutzutage ist es natürlich vollkommen überflüssig, darüber nachzudenken. Es geht ja darum, welche Musik uns bewegt und erregt – und da gehören diese Komponisten glücklicherweise inzwischen voll dazu.

Elgar hat sein Violinkonzert 1910 geschrieben, da haben die anderen ihre Fühler schon woanders hingestreckt. Und er schreibt ein klassisch-romantisches Violinkonzert, dreisäzlig, riesig, hoch emotional, mit einem im ersten Satz Mendelssohn'schen Furor. Jemand hat mal über Elgar gesagt, dass er sehr spät zu der Party gekommen ist, aber noch wesentliche Dinge zu sagen hatte. Das finde ich sehr schön.

*FW: Er sagte ja selbst sinngemäß, dass es für ihn ein Stück war, in das er wirklich seine Seele reingeschrieben hat, eines der Stücke, wo er sich am meisten zeigt. Empfindest Du das auch so? Ist das eine Musik, die für Dich eine große seelische und emotionale Aussagekraft hat – und beschreitet er genau darin vielleicht auch neue Wege in seiner Zeit?*

CT: Ja, ich meine, jeder, der sich selbst erkundet, beschreitet neue Wege, weil er von etwas erzählt, was sonst niemand weiß. Und Elgar versteckt nichts, scheint mir. Auch dieser Wunsch: Hört mir zu, ich habe viel zu erzählen. Durch diese große Offenheit und die Größe des Stückes lehnt er sich weit aus dem Fenster. Und er hat auch geschrieben, zu seiner Beerdigung hätte er gern den langsamsten Satz aus dem Violinkonzert – auch ein Zeichen, dass er sich da zu Hause gefühlt hat.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu sehen, dass Elgars Enigma-Variationen, das Cellokonzert, „Dream of Gerontius“ und einige weitere Werke tiefer im Repertoire verankert sind als dieses Kernwerk. Und das hängt für mich damit zusammen, was mit Violinkonzerten normalerweise über die Jahrzehnte passiert und viele Stücke betrifft. Ich habe mich umgeguckt, was es für Aufnahmen von Elgars Violinkonzert gibt. Es gibt eine fantastische Aufnahme von Albert Sammons von 1929, dirigiert von Henry Wood, auch ein Freund und Bekannter von Elgar. Und es gibt auch eine recht frühe Aufnahme von Jascha Heifetz. Die sind beide 42 Minuten lang. Wenn man auf jüngere Aufnahme schaut, sind 52 bis 55 Minuten ganz normal. Wenn man in einem einzigen Stück locker zehn Minuten dazutun kann, hat das auf die Wirkung des Stücks großen Einfluss.

*FW: Und wie hast Du Dich orientiert, was die Tempi angeht?*

CT: Ich habe mich wie immer daran orientiert, was in der Partitur steht. Für mich ist der Rahmen wichtig. Was ich jetzt spiele, dauert in etwa 43 Minuten. Und es ist ja ein riesiges Violinkonzert. Gerade im langsamsten Satz habe ich das Gefühl, man nimmt sich wahnsinnig viel Zeit, und es spricht alles ganz ausführlich. Deswegen fand ich die Tatsache, dass das oft anders gemacht wird, interessant. Und vielleicht hängt das dem Stück auch etwas an, und es wird deswegen weniger programmiert.

Wenn ich es mir anschau, anhöre und spiele, denke ich: Was für wunderbare Tutti und was für eine Tiefe überall! Und deswegen sehe ich den Grund auch darin, dass wir Geiger uns leicht verführen lassen, etwas Großes noch größer zu machen. Und etwas Ausdrucksvolles noch mehr auszubreiten. In den 1950er / 1960er Jahren kam dieser Drang zur Monumentalität und zum Weihrauch.

*FW: Dabei hatte das Elgar-Konzert ja mit Fritz Kreisler, der die Uraufführung gespielt hat, einen großen Fürsprecher. Er hat es als das größte Violinkonzert nach Beethoven beschrieben. Lass uns mal auf die einzelnen Sätze schauen. Der erste Satz hat ja durchaus was Rhapsodisches, er ist sehr weit ausgesponnen.*

CT: Der erste Satz, der mir besonders gut gefällt, ist unglaublich leidenschaftlich und erzählerisch, hat aber auch eine nervöse Energie, auch gerade in dem riesigen Tutti. Dieses Drängen, diese Akzente! Und h-Moll ist für mich auch eine Tonart, die was Unruhiges hat. Nicht so wie das dramatisch tiefe c-Moll mit seiner Kraft und Wut oder d-Moll mit seiner Todessehnsucht. Und sehr rührend ist, worum es wahrscheinlich in dem Satz geht: Da ist dieses ganze weltliche Treiben, Virtuosität und Drama. Und dann kommt das zweite Thema, das „Windflower“-Thema, mit dem eine geheimnisvolle Frau besungen wird. Dort ist durchgängig Pianissimo vorgezeichnet, im Solo - sogar dreifaches Pianissimo. Das ist ein solcher Gegenentwurf von einer so tiefen Schönheit, dass der ganze Satz aus dieser Spannung seine Kraft gewinnt. Aber man muss auch sagen, als Geiger habe ich selten so einen Puls, wie am Schluss des ersten Satzes auf den letzten zwei Seiten. Das ist eine Virtuosität, die so tief ist und die Geige so gut versteht. Das zieht sich übrigens durch das ganze Stück. Es ist genial schön für die Geige geschrieben. Und das ist die andere Seite, die mich das Stück so lieben lässt.

*FW: Die Geschichte mit dem „Windflower“-Thema hat ja mit dem Zitat zu tun, das Elgar der Partitur voranstellt. „Aquí está encerrada el alma de .....“, übersetzt in etwa „Hierin liegt verborgen die Seele von.....“ aus dem Roman „Gil Blas“ von Alain-René Lesage.*

CT: Ja, und am Ende des Zitats stehen fünf Punkte, für 5 Buchstaben. Es könnte „Elgar“ sein, weil er ja auch beschreibt, wie intensiv er das Stück einschätzt. Es wird aber mehr spekuliert, dass es eine seiner weiblichen Bekanntschaften ist. Und er liebt offenbar diese Rätsel und Spekulationen, zum Beispiel ja auch in den Enigma-Variationen. Aber ganz unabhängig davon ist es ein magischer Moment von ergreifender Schönheit, wenn dieses Thema im ersten Satz erscheint.

Und der langsame Satz, ein Andante, ist wirklich richtig entspannt und schön. Obwohl es so wahnsinnig viel Zeit hat und ein sehr langer Satz ist, empfinde ich eine solche Seligkeit darin. Seligkeit ist ja auch etwas, wo man nicht immer was beweisen oder zeigen muss, sondern was

einem eher zustößt und begegnet. Das liebe ich an diesem Satz. Er wird zwischendurch auch dramatisch, aber es bleibt eine heilige Zufriedenheit zurück.

*FW: Ja, ich empfinde das auch schon so bei dem ersten Thema im zweiten Satz. Das ist schlicht und liebhaft, überhaupt nicht kompliziert gebaut, sondern ganz einfach.*

CT: Genau! Und das ist das, wo vielleicht einige Leute ein bisschen die Nase gerümpft haben. Ich genieße Naivität in Musik grundsätzlich als das höchste Gut. Das zeichnet auch den späten Beethoven aus, unverschnörkelt das zu erzählen, was er sagen möchte. Und dass Elgar sich das 1910 traut, das finde ich umgekehrt schon wieder mutig. Zu sagen: Ja, Mahler hat gerade seine 9. Sinfonie geschrieben und Bartók und Strawinsky gehen wilde Wege, und ich schreibe trotzdem etwas, dessen Beginn man in der Kirche als Choral spielen könnte.

*FW: Meinst Du, dass sich für ihn darin auch eine Sehnsucht ausdrückt in dieser Umbruchphase? Dass es gut bleibt? Eine utopische Sehnsucht?*

CT: Das wäre eine positive Deutung. Oder es könnte andererseits sein, dass es nostalgisch ist, am Vorabend des Ersten Weltkriegs in England: Guck mal, was war, was wir verloren haben.

Sehnsucht in jedem Fall. Ob nach vorne oder nach hinten, ist für uns nicht zu sehen. Aber es ist auch ein Violinkonzert. Und er schreibt danach einen super virtuosen, wilden letzten Satz, der eine solche Lebensfreude in all seiner Dunkelheit ausstrahlt und den Geiger bedient wie nur selten.

*FW: Was macht es denn zu so einem hochvirtuosen Stück? Er hat es sicher auch Fritz Kreisler in die Finger geschrieben, der ja nun wirklich ein Virtuose war...*

CT: Ja, und auch ein eleganter Geiger mit einem schnellen, kleinen Vibrato - und feurig. Und das ist das, was ich in dem Stück sehe und auch hoffe zu machen: Nicht larmoyant, nicht grandios, sondern voller Freude und Feuer an dem, was passiert. Und es gibt auch richtig lustige Stellen in diesem letzten Satz, etwas ironisch. Er schreibt zum Beispiel in dem zweiten Thema des letzten Satzes über eine lange Strecke auf jeder Note ein kleines Crescendo, sodass es wie übertriebenes Seufzen klingt, als ob man einen ausdrucksstarken Geiger nachmacht. Das ist vielleicht der opernhafteste Satz. Und dann kommt es zu der riesigen Kadenz kurz vor Schluss, in der

das ganze Stück reflektiert wird. Das ist eine Passage, wo es keine Taktstriche mehr gibt, wo die Geigen quasi Gitarre spielen im Pizzicato, und die Solo-Geige lange dazu frei improvisiert. Und plötzlich guckt dieses Stück doch in die andere, künftige Richtung des 20. Jahrhunderts: Was sind hier für Möglichkeiten, wenn man die klangliche Welt erweitert und die Form plötzlich aufhebt? Und ich genieße, dass ein Komponist über eine ganze Zeile dreifaches Pianissimo schreibt und man plötzlich in einen anderen Raum tritt kurz vor Schluss. Und dann geht es sehr bündig mit einem Zitat aus dem ersten Satz in eine wilde Schlussapotheose. Das Thema, das dort in h-Moll stand, kommt hier in strahlendem H-Dur in den Hörnern – und dann ist das Konzert fertig. Es ist wirklich auch eine körperliche Lust und Freude in der Ausführung.

*FW: Du sagst, die Elgar-Kadenz schaut gewissermaßen nach vorne. Und wenn man das Album hört, dann schließt sich ja das Konzert von Thomas Adès an, uraufgeführt 2005. Das ist natürlich eine ganz andere Klangwelt. Aber uns begegnet da auch dieses etwas Freischwebende und der improvisatorische Gestus, den die Kadenz bei Elgar hat. Ich finde, dass sich „Concentric Paths“ von Adès da sehr gut anschließt.*

CT: Das finde ich wunderbar. Und natürlich, Adès ist auch Dirigent und Engländer und kennt seinen Elgar in- und auswendig. Und man muss auch sagen, ein Stück, das am Anfang des 21. Jahrhunderts komponiert worden ist, kann gar nicht mehr diese Idee haben: Ich will das Material weiterentwickeln. Das hat sich praktisch erledigt, weil das nicht mehr das Thema ist. Das heißt, bei Adès finden wir ganz viel klangliche Rückbesinnung, und es ist auch harmonisch durchgehört. Das ist zwar viel dissonanter als Elgar, aber darin besteht auch bei diesem Stück nicht die Modernität, sondern es entwickelt seine eigene Psychologie im Ablauf. In diesem Stück geht es um die Idee des Kreisens. Emotional strahlt das vielleicht eine gewisse Vergeblichkeit oder Mühe aus, wenn die Dinge sich immer im Kreis bewegen und kein Ziel haben, wie die riesige Chaconne, der Mittelsatz „Paths“. Eine weitere Verbindung ist, dass auch das Stück von Adès wirklich ein Violinkonzert ist, was in modernen Stücken nicht immer der Fall ist: Ein anspruchsvoller Geigenpart, der dem, was die Geige kann – nämlich dem Singen – einen großen Raum gibt. Die Wiederholungen und Neubeleuchtungen des Chaconne-Themas im langsamen Satz sind extrem schön zu spielen, klagend, singend, schreien. Es ist wirklich ein Violinkonzert.

*FW: Diese Idee des Zyklischen, des Kreisenden – wie setzt Adès die musikalisch um? Es entsteht ja der Eindruck steht, dass es immer wieder anknüpft, dass sich die Kreise aber auch zum Teil überlappen und Kontraste bilden.*

CT: Ich glaub, das Wort Rondeau beinhaltet das ja auch schon. Dadurch, dass ein Thema immer wieder kommt, stellt sich ein Kreisgefühl ein. Das ist im letzten Satz „Rounds“ sehr auffällig, wo das Thema wie zum Beispiel bei Johann Sebastian Bach in einer riesigen Vergrößerung und einer ganz kleinen Form gleichzeitig läuft, aber auch als Rondeau erkennbar immer wieder kommt. Das Schöne an dieser Musik ist, dass sie so klar komponiert ist. Alles, was passiert, ist wirklich erkennbar. Dann gibt es das Kreisen auf einer ganz einfachen Ebene, wenn man den ersten Satz hört, „Rings“. Das sind Bewegungen, die sich anhören wie etwas, das wirbelt und kreist. Wirbeln hat das ja auch schon im Wort, es wirbelt um einen Punkt herum. Und im ersten Satz gibt es für mich einen deutlichen Einfluss von György Ligeti – das finde ich bei Adès häufiger. Der Anfang von Ligetis Violinkonzert ist sehr ähnlich. Und das ist sicherlich kein Zufall und auch kein Kopieren, sondern eine tiefen, edle Reverenz: Ich fange damit an und bewege das in eine andere Richtung.

Es sind beides Komponisten, die sehr ehrfürchtig mit Tönen umgehen, habe ich das Gefühl

*FW: Der zweite Satz, „Paths“, ist ja der zentrale Satz – auch von den Ausmaßen her. Und ich finde, in den Satzüberschriften und auch in der Überschrift „Concentric Paths“ kommen ja schon unterschiedliche Dinge zusammen: Einerseits die Kreise und dann ja doch der Path, der Weg, der normalerweise eher einen Anfangspunkt und eine Zielrichtung hat.*

CT: Ja, das sind Gegensätze, aber es ist ja auch ein Stück, das im Zeitfluss erklingt. Das heißt, der erste Satz, selbst wenn er Kreise beschreibt, hat ein wildes, virtuoses Ende, vielleicht endet das an einem Abgrund, aber hat doch sein Ziel gefunden. Der zweite Satz endet so, als ob es vielleicht weitergehen könnte. Die tiefen Blechbläsern spielen die Chaconne weiter, während ich dazu singe – das ist wie neben einem schlafenden Riesen oder Ungeheuer, eine klangliche Atmosphäre von Bedrohung, gegen die der Geiger immer weiter ansingt. Und der dritte Satz, „Rounds“, ist faszinierend durch eine spukhafte Atmosphäre und wirkt gleichzeitig wie ein schamanischer Tanz, ein absurder, leicht bedrohlicher Tanz. Dieses Thema habe ich wochenlang nicht aus meinem Kopf gekriegt, und auch die Themen im letzten Satz sind bewegende und

röhrende Melodien, die gleiten wie eine Halluzination. Der Satz ist sehr kurz und endet so, als würde jemand sagen: So, jetzt lege ich meinen Stift weg. Das hört einfach auf, als ob es ein Zufall ist.

Der Titel des Konzerts ist „Concentric Paths“, ja. Aber es ist auch einfach ein Stück, bei dem der Komponist etwas schreibt, von dem er meint, dass er damit berühren und bewegen kann. Und es ist klanglich magische Musik.

**Christian Tetzlaff** ist seit Jahren einer der gefragtesten Geiger und spannendsten Musiker der Klassikwelt. „The greatest performance of the work I've ever heard“, schrieb Tim Ashley im Guardian über seine Interpretation des Beethoven-Violinkonzerts mit Daniel Harding. Und Hans-Klaus Jungheinrich sprach in der Frankfurter Rundschau geradezu von einer „Neugewinnung“ dieses vielgespielten Werks.

Konzerte mit Christian Tetzlaff werden oft zu einer existenziellen Erfahrung für Interpret und Publikum gleichermaßen, altvertraute Stücke erscheinen plötzlich in völlig neuem Licht. Daneben lenkt er den Blick immer wieder auf vergessene Meisterwerke wie das Violinkonzert von Joseph Joachim, für das er sich erfolgreich stark gemacht hat, und versucht, wirklich gehaltvolle neue Werke wie das von ihm uraufgeführte Violinkonzert von Jörg Widmann im Repertoire zu etablieren. Er pflegt ein ungewöhnlich breites Repertoire und gibt rund 100 Konzerte pro Jahr. Christian Tetzlaff war Artist in Residence bei den Berliner Philharmonikern, hat eine mehrere Spielzeiten umfassende Konzertserie mit dem Orchester der New Yorker Met unter James Levine bestritten und gastiert regelmäßig u.a. bei den Wiener und den New Yorker Philharmonikern, dem Concertgebouw und den großen Londoner Orchestern.

Voraussetzung für Tetzlaffs Ansatz sind Mut zum Risiko und spieltechnische Souveränität, Offenheit und eine große Wachheit fürs Leben. Bezeichnenderweise hat Christian Tetzlaff viele Jahre in Jugendorchestern gespielt, in Uwe-Martin Haiberg hatte er an der Musikhochschule Lübeck einen Lehrer, für den die musikalische Interpretation der Schlüssel zur Geigentechnik war – nicht umgekehrt. Bereits 1994 gründete Christian Tetzlaff sein eigenes Streichquartett, und bis heute liegt ihm die Kammermusik ebenso am Herzen wie seine Arbeit als Solist mit und ohne Orchester. Das Tetzlaff Quartett wurde u.a. mit dem Diapason d'or ausgezeichnet, das Trio mit seiner Schwester Tanja Tetzlaff und dem Pianisten Lars Vogt für den Grammy nominiert. Aber auch für seine solistischen CD-Aufnahmen hat Christian Tetzlaff zahlreiche CD-Preise erhalten. Er spielt eine Geige des deutschen Geigenbauers Peter Greiner und unterrichtet regelmäßig an der Kronberg Akademie.

[christian-tetzlaff.de](http://christian-tetzlaff.de)

Das **BBC Philharmonic Orchestra**, eines der renommiertesten Rundfunkensembles der Welt, begeistert seit über 100 Jahren dank seiner einzigartigen Energie, seiner Rasanz und seines geradezu »kultigen« Charakters. Der 1922 als 2ZY Orchestra gegründete Klangkörper hat maßgeblich dazu beigetragen, dass die Region von Greater Manchester zu einem unverzichtbaren Kulturzentrum und einem Anziehungspunkt für die internationalen Spitzentalente der Orchestermusik wurde.

Außerhalb des Philharmonic Studio, seiner Rundfunkresidenz in der MediaCityUK, präsentiert das Orchester eine herausragende Serie in der Bridgewater Hall von Manchester sowie Live-Konzerte, die an verschiedenen Orten des Landes, bei den BBC Proms und während der Tournee aufgezeichnet werden. Ob im Konzertsaal, in Rundfunk und Fernsehen oder als Stream auf BBC Sounds und iPlayer – alljährlich genießt eine millionenfache Hörerschaft die Arbeit des Orchesters.

Chefdirigent des Orchesters ist der inspirierende John Storgårds, der im Laufe vieler Jahre eine enge Beziehung zum BBC Philharmonic Orchestra aufgebaut hat. Als Erste Gastdirigentin wurde Anja Bihlmaier berufen, und Julia Wolfe, die durch ihre wegweisenden musikalischen Erzählungen bekannt wurde, ist in der Saison 2025/26 Composer in Residence des BBC Philharmonic Orchestra.

Künstlerische Innovationen und die Erschließung eines neuen Publikums für klassische Musik bilden seit langer Zeit zwei Schwerpunkte des Orchesters. Im Juni 2024 spielte das Philharmonic in den hochmodernen Aviva Studios von Manchester die Weltpremiere der *City of Floating Sounds* von Huang Ruo, die zu einem eindringlichen Erlebnis wurde. Im März 2025 folgten als bislang jüngste Kooperation mit den Aviva Studios die *Philharmonic Sessions: The Augmented Orchestra* mit der britischen Erstaufführung der *PALETTE* von Anna Clyne. Zu den kommenden Ur- und Erstaufführungen der Saison 2025/26 gehören Werke von Laura Bowler, Edmund Finnis, Gabriella Smith und Julia Wolfe sowie die britische Premiere der Oper *Angel's Bone* von Du Yun, die in Zusammenarbeit mit der English National Opera und Factory International produziert und mit einem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde.

Eine weitere wichtige Aktivität gilt nach wie vor der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Ende 2023 strahlte CBeebies die zehnteilige Fernsehserie *Musical Storyland* aus – eine Produktion des Orchesters, dessen Mitglieder darin die Hauptrollen spielen. Die Serie erweckt berühmte Geschichten aus der ganzen Welt durch die Macht der Musik zum Leben. Es war das

erste Mal, dass das britische Fernsehen ein Orchester mit der Realisation einer derartigen Reihe beauftragte. Bis heute wurde *Musical Storyland* über dreizehn Millionen Mal auf BBC iPlayer abgerufen.

[www.bbc.co.uk/philharmonic](http://www.bbc.co.uk/philharmonic)

**John Storgårds**, der Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra und des Philharmonischen Orchesters Turku sowie Erster Gastdirigent des National Arts Centre Orchestra von Ottawa, hat sowohl als Violinvirtuose wie als Dirigent Karriere gemacht. Er ist weithin für seine kreative Programmgestaltung und seine mitreißenden, kunstvollen Interpretationen bekannt. Als künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Lappland, dem er in dieser Eigenschaft seit mehr als 25 Jahren vorsteht, hat er weltweite Anerkennung für die risikofreudigen Darbietungen des Ensembles und dessen preisgekrönte Einspielungen erlangt.

Storgårds arbeitet mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem Orchestre national de France, dem BBC Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra und allen großen nordischen Orchestern – so auch mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki, bei dem er von 2008 bis 2015 als Chefdirigent wirkte. Des weiteren tritt er mit den führenden Orchestern Australiens, Japans und der USA auf. Er musiziert mit Solisten wie Yefim Bronfman, Seong-Jin Cho, Sol Gabetta, Kirill Gerstein, Håkan Hardenberger, Gil Shaham, Baiba Skride, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, Anne Sofie von Otter und Frank Peter Zimmermann.

Das umfangreiche Repertoire des Künstlers enthält sämtliche Symphonien von Sibelius, Nielsen, Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart, Schubert und Schumann. Unter den Weltpremieren, die er regelmäßig dirigiert, finden sich viele Werke, die ihm gewidmet sind – darunter sind die achte Symphonie von Per Nørgård und das *Nocturne* für Solovioline von Kaija Saariaho. Storgårds' preisgekrönte Diskographie enthält die symphonischen Zyklen von Sibelius, Nielsen und Schostakowitsch mit dem BBC Philharmonic Orchestra, die *Chandos* mit großem Erfolg veröffentlichte. Für BIS Records haben Storgårds und das Kammerorchester Lappland zahlreiche Aufnahmen eingespielt, nicht zuletzt die zehnte Symphonie von Gustav Mahler in

einer eigenen Vervollständigung und Einrichtung durch Michelle Castelletti. Eine bei Ondine Records erschienene Aufnahme mit Werken von Einojuhani Rautavaara wurde 2012 mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. 2023 wurden John Storgårds und das BBC Philharmonic Orchestra für den »Orchestra of the Year Award« des Gramophone Magazine nominiert.

John Storgårds studierte Violine bei Chaim Taub und wurde unter Esa-Pekka Salonen Konzertmeister des Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchesters, bevor er sich bei Jorma Panula und Eri Klas zum Dirigenten ausbilden ließ. 2002 erhielt er den finnischen Staatspreis für Musik und 2012 den Pro Finlandia-Preis.

[www.johnstorgards.com](http://www.johnstorgards.com)

Publisher: Novello (Elgar); Faber Music (Adès)

Recordings: January 29, 2024 (Adès); December 7–8, 2024 (Elgar),  
BBC Philharmonic Orchestra Studio, Dock 10, Salford

Executive Producer: Reijo Kiiulunen

Recording Producer: Christoph Franke (Elgar); Adam Binks (Adès)  
Sound Engineer: Stephen Rinker (BBC)  
Assistant Engineer: John Cole (BBC)  
Mixing and Mastering: Christoph Franke

© 2025 Ondine Oy, Helsinki & © 2025 BBC/Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila  
Cover & artist photos: Giorgia Bertazzi

Produced in association with the BBC Philharmonic Orchestra



JOHN STORGÅRDS AND CHRISTIAN TETZLAFF