SERGEI RACHMANINOFF (1873-1943)

The Bells Op. 35

Choral symphony on poems by Edgar Allan Poe, freely translated by Konstantin Balmont
Symphonie chorale sur des poèmes d'Edgar Allan Poe, librement traduits par Constantin Balmont
Chorsinfonie nach Gedichten von Edgar Allan Poe, frei übersetzt von Konstantin Balmont

1	|	The Silver Sleigh Bells. *Allegro ma non tanto*	6'27
2	|	The Mellow Wedding Bells. *Lento*	10'19
3	|	The Loud Alarm Bells. *Presto*	8'30
4	|	The Mournful Iron Bells. *Lento lugubre*	10'28

EDWARD ELGAR (1857-1934)

Falstaff Op. 68

Symphonic study in C minor after William Shakespeare
Étude symphonique en do mineur d'après William Shakespeare
Sinfonische Studie in c-Moll nach William Shakespeare

5	|	Falstaff and Prince Henry. *Allegro*	3'05
6	|	Eastcheap. *Allegro molto*	3'02
7	|	Gadshill - The Boar's Head. *Allegro molto*	9'20
8	|	Revelry and Sleep. *Molto tranquillo*	1'09
9	|	Dream Interlude. *Poco allegretto*	2'39
10	|	Falstaff's March. *Allegro*	2'58
11	|	The Return Through Gloucestershire. *Poco sostenuto*	1'37
12	|	Interlude. Gloucestershire, Shallow's Orchard. *Allegretto*	1'43
13	|	The New King - The hurried ride to London. *Allegro molto*	1'04
14	|	King Henry V's Progress. *Più moderato*	3'30
15	|	The Repudiation of Falstaff, and his death. *Poco più lento*	6'38

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

PHILHARMONIA CHORUS [1-4]
Mirjam Mesak, *soprano* [2]
Pavel Petrov, *tenor* [1]
Andrii Kymach, *baritone* [4]

Vasily Petrenko, *conductor*

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

First Violins	**Duncan Riddell**, **Emily Davis**, Tamás András, Janice Graham, Shana Douglas, Esther Kim, Judith Choi-Castro, Lauren Bennett, Savva Zverev, Andrew Klee, Kay Chappell, Anthony Protheroe, Erik Chapman, Adriana Iacovache-Pana, Rosemary Wainwright, Imogen East, Geoffrey Silver, Judith Templeman, Daniel Joseph, Joanne Chen, Marciana Buta, Anais Boyadjieva, Felicity Broome-Skelton
Second Violins	**Andrew Storey**, David O'Leary, Elen Hâf Rideal, Charlotte Ansbergs, Jennifer András, Peter Graham, Stephen Payne, Manuel Porta, Sali-Wyn Ryan, Charles Nolan, Inês Soares Delgado, Clare Wheeler, Lucy McKay, Sarah Thornett, Nicola Hutchings, Elspeth Macleod, Susan Evans, Susie Watson
Violas	**Abigail Fenna**, Cynthia Blanchon, Liz Varlow, Joseph Fisher, Ugne Tiškuté, Chian Lim, Esther Harling, Jonathan Hallett, Triona Milne, Pamela Ferriman, Helen Picknett, Rebecca Gould, Rebecca Carrington, Annie-May Page
Cellos	**Jonathan Ayling**, **Richard Harwood**, Chantal Webster, Roberto Sorrentino, Jean-Baptiste Toselli, William Heggart, Rachel Van Der Tang, Anna Stuart, George Hoult, Alessandro Sanguineti, Molly McWhirter, Angus McCall, Lucy Gijsbers
Double Basses	**Benjamin Cunningham**, David Gordon, Ben Wolstenholme, Joe Cowie, David FC Johnson, Martin Lüdenbach, Mark O'Leary, Lewis Reid, Cathy Colwell, Guillermo Arevalos, Elen Roberts
Flutes	**Emer McDonough**, Joanna Marsh, Lianne Barnard
Piccolo	**Diomedes Demetriades**
Oboes	**John Roberts**, Jennifer Brittlebank, Lydia Griffiths, Lauren Weavers
English horn	**Patrick Flanaghan**
Clarinets	**Katherine Lacy**, Sonia Sielaff, Lewis Graham
Bass Clarinet	**Katy Ayling**
Bassoons	**Richard Ion**, Emma Harding, Alexander Walker, Joshua Wilson
Contrabassoon	**Fraser Gordon**

Horns	**Alexander Edmundson**, **Ben Hulme**, Finlay Bain, Zoë Tweed, Paul Cott, Paul Gardham, Max Garrard
Trumpets	**Matthew Williams**, Tim Barber, Brian McGinley, Mike Allen
Trombones	**Matthew Gee**, Rupert Whitehead
Bass Trombone	**Josh Cirtina**
Tuba	**Kevin Morgan**
Timpani	**Gregory Larosa**, **Christopher Ridley**
Percussion	**Stephen Quigley**, Martin Owens, Gerald Kirby, Joe Cooper, Emmanuel Joste, Oliver Yates
Harp	**Suzy Willison-Kawalec**, Daniel De Fry, Anwen Thomas
Celesta	**Ben Dawson**
Piano	**Philip Moore**

PHILHARMONIA CHORUS

Chorus master **Gavin Carr**

Sopranos	Kristina Ammattil, Imogen Baker, Bogna Bargiel, Olivia Bell, Harriet Cameron, Jocelyn Coates, Sheena Cormack, Isobel Coughlan, Noelle Davies-Brock, Sheila Fitzgerald, Helena Galley, Emma Louise Jones, Catherine Jones-Healey, Yoshino Kitao, Jackie Leach, Katherine Liggins, Laura Macpherson, Daniele Nastri, Lillian Noble, Rosslyn Panatti, Jessica Partington-West, Ayano Sasaki-Crawley, Denise Squires, Anastasia Stepanova, Elizabeth Thomas, Madeleine Todd, Rusnė Tušlaitė, Margarida Vaz Neto, Ling Wang, Judith Ward, Alexandria Wreggelsworth
Altos	Elizabeth Album, Jenifer Ball, Barbara Barnes, Anne-Maria Brennan, Olivia Carstairs, Helen Cooper, Ursula Davies, Rhian Davies, Caroline Davies, Sarah Denbee, Sue Dodd, Deborah Holborn, Asher Joyce, Lauren Macleod, Miranda Ommanney, Pamela Pearce, Judit Remias, Alison Rieple, Helen Rotchell, Iveta Rožlapa, Katey Rylands, Camilla Seale, Sue Smith, Danny Thomas

Tenors Malcom Acheampong, Nana Amissah-Nyarkoh, Richard Ashdown, Simon Bainbridge, Christopher Beynon, Stephen Brosnan, Christian Forssander, Tim Freeman, Noah Golding, James Hutchings, Deirunas Jasiulionis, Samuel Kibble, Irinel Mateescu, Matt Norriss, David Phillips, Michael Roskell, Claudio Tonini, Anthony Yates

Basses Christian Andreas, Paul Arman, David Bryant, Paulo Cerqueira, Christopher Cherrington, Phillip Dangerfield, Robert Ebdon, Benjamin Ellis, Neville Filar, Richard Gaskell, Richard Harding, Graham Hobson, Oliver Hogg, Christopher Hollis, Oliver Jones, Ben Keohane, Peter Kirby, Jolyon Loy, Geoffrey Maddock, Fionn Ó hAlmhain, Danso Owusu-Brobbey, Benjamin Poore, Peter Quintrell, James Shirras, Felix Wareing, David Wright

Lorsque nous disons d'un artiste qu'il est devenu une icône, on lui fait un compliment. Une icône est une image, un idéal immuable. Autrement dit : la perfection à contempler et à vénérer. Mais que se passe-t-il lorsqu'elle devient si familière que nous commençons à la considérer comme acquise ? Il est alors temps de la regarder (et de l'écouter) en repartant de zéro. Dans notre série *Icons Rediscovered*, les musiciens du Royal Philharmonic Orchestra et moi-même avons revisité deux compositeurs très appréciés pouvant peut-être être qualifiés d'"icônes" – le Russe Sergueï Rachmaninov et le Britannique Edward Elgar –, en décidant de les aborder l'esprit ouvert et l'oreille fraîche.

Il s'agit pour moi d'un couplage éclairant, bien que contre-intuitif. À première vue, il n'y a peut-être pas beaucoup de points communs entre le professeur de violon du Worcestershire qui souffrait d'anxiété sociale et le grand exilé mélancolique de Russie impériale devenu (un peu à sa propre surprise) le pianiste le plus célèbre du monde. Elgar appartenait à une génération plus âgée que celle de Rachmaninov, et alors que l'aîné était le fils autodidacte d'un commerçant de province, le cadet, nanti, venait de la petite noblesse russe.

Les deux hommes atteignirent leur sommet créatif et professionnel au cours des quinze premières années du XXe siècle, et se sentirent chacun perdu et en décalage avec le monde qui émergea après la Première Guerre mondiale. Dans le cas de Rachmaninov, cette perte était non-négligeable : après avoir fui une Russie déchirée par la révolution de 1917 avec à peine plus qu'une valise remplie de partitions, il ne revit jamais sa patrie. Elgar, pour sa part, fut un pilier de l'*establishment* britannique d'après-guerre, couvert d'honneurs. Mais son élan créatif l'avait quitté. Ses amis voyaient en lui un homme solitaire et déçu qui boudait la musique et cachait ses émotions derrière sa célèbre moustache et de brusques manières de propriétaire foncier de campagne.

D'une certaine manière, les deux artistes finirent par incarner l'esprit musical de leur nation respective. La critique contemporaine reprocha parfois aux partitions du slave de sonner de manière "occidentale" ou "cosmopolite". Et encore aujourd'hui, on remarque souvent que le langage du Britannique appartient davantage à l'univers des Wagner et Richard Strauss qu'à celui des collecteurs de musique populaire qui essayaient au même moment de créer une esthétique typiquement "anglaise". Pourtant, en temps d'inquiétude et de désarroi, de nombreux Russes se tournent instinctivement vers Rachmaninov, de la même façon que ce sont les mélodies d'Elgar (et non toutes ces chansons traditionnelles, certes charmantes) que les Britanniques décrivent comme leur "deuxième hymne national". "Je *suis* le folklore !" clamait fièrement Elgar. Si Rachmaninov avait pu retourner en Russie et voir à quel point sa musique était aimée, il aurait peut-être dit la même chose.

Les deux compositeurs disposaient pourtant d'une qualité transcendant la nationalité – quelque chose d'éternel et d'universel. Certes, ils étaient des hommes de leur époque et de leur culture, mais ils avaient le don que possède l'artiste (parfois solitaire) de voir plus loin et plus en profondeur, de percevoir les ombres

autant que la lumière du soleil, et de ressentir les doutes et les craintes cachées sous l'apparente confiance d'une civilisation impériale à son apogée. Ce paradoxe ne semble nulle part plus évident (et émouvant) que dans les chefs-d'œuvre extraordinaires et très personnels que sont *Falstaff* et *Les Cloches*, écrits en 1913 et créés au cours de ce qui allait être le dernier automne paisible d'un monde qui sombrerait dans l'abîme, en août 1914 – en tant qu'artistes, peut-être ces musiciens le pressentaient-ils.

Les deux œuvres apparaissent comme des tentatives de sonder l'esprit d'une nation. Elgar était un lecteur vorace et un admirateur de longue date de son compatriote des Midlands William Shakespeare. Il vécut même quelque temps à Stratford-upon-Avon. Et après tout, laquelle des créations du grand Will incarne mieux l'anglicité (avec toutes ses contradictions) que le chevalier glouton Sir John Falstaff – vantard, rêveur, soldat et bouffon, une force vitale d'une irrépressible et incorrigible exubérance ? Mais comme "le Barde" lui-même – presque chaque note de l'"étude symphonique" dont nous parlons repose sur une citation spécifique de Shakespeare –, Edward connaissait le revers de la médaille : la mélancolie, l'angoisse et la conscience aiguë que toutes les bonnes choses ont une fin. Elgar fut tout au long de sa vie un homme de la campagne ; Falstaff, à la fin de la sienne, "dans son babil parlait des vertes prairies".

Pour Rachmaninov aussi, le son des cloches des églises orthodoxes était la voix et l'âme de la Russie – celle qu'il connut, un monde qui n'avait plus qu'une poignée de brèves années à vivre. Lesquelles, disait-il, "vibraient avec une émotion humaine", messagères de joie, de terreur, d'amour et de mort au timbre de bronze. Je peux comprendre pourquoi, parmi toutes ses œuvres, c'était, à l'en croire, celle qu'il appréciait le plus : le parcours émotionnel des *Cloches* possède le caractère inévitable et la force des changements de saisons en Russie, mais c'est aussi un récit de vie en soi, exprimé avec le talent inégalé du compositeur pour la mélodie. *Falstaff*, à la manière très différente d'Elgar, fait quelque chose de similaire. En explorant l'essence de leur nation respective, les deux artistes nous dévoilent les secrets les plus intimes de leur cœur et partagent avec nous ce que signifie être humain.

VASILY PETRENKO
Directeur Musical
Royal Philharmonic Orchestra
Traduction : Nicolas Derny

1913 : Londres-Moscou

On connaît volontiers 1913 comme l'année du *Sacre du printemps* ou des *Gurrelieder*, partitions monumentales, toutes de ruptures spectaculaires. Mais derrière ces arbres éclatants, une forêt plus discrète se dessine. *Falstaff* d'Elgar et *Les Cloches* de Rachmaninov, œuvres pourtant très différentes, en offrent deux exemples saisissants : l'une, satirique et elliptique ; l'autre, lyrique et funèbre. Chacune à sa manière prolonge un romantisme finissant en le poussant au-delà de ses propres frontières.

Sergueï Rachmaninov (1873-1943)

Les Cloches, cantate pour soprano, ténor, baryton, chœur mixte et orchestre, op. 35

En 1907, alors qu'il est en villégiature en Italie, Rachmaninov reçoit une lettre anonyme[1], qui lui fait découvrir *The Bells* (*Les Cloches*) d'Edgar Allan Poe, que venait d'adapter le poète symboliste russe Constantin Balmont. Tout d'abord intrigué par cette démarche – qui ne restera pas isolée dans son existence[2] –, le compositeur y voit finalement l'occasion de donner au public une nouvelle œuvre chorale après *Le Printemps*, qu'il avait composée pour baryton, chœur et orchestre en 1902. Très sensible lui-même aux sonorités des cloches, qui représentent à la fois la spiritualité profonde de la Vieille Russie mais aussi des souvenirs personnels liés à son enfance auprès de sa grand-mère, Rachmaninov perçoit dans ce texte l'opportunité de célébrer en musique la vie tout entière, depuis l'éveil de la conscience jusqu'à la mort. Il lui faudra encore quelques années avant d'oser se lancer dans cette nouvelle aventure musicale, la composition des *Cloches* ne débutant réellement qu'en 1912 – quasi concomitamment à l'écriture de cet autre chef-d'œuvre qu'est sa *Sonate pour piano n°2*.

Le texte original de Poe développe une allégorie du destin humain à travers le timbre de cloches dont la matière change entre les épisodes : clochettes d'argent des traîneaux de l'enfance, cloches d'or des noces, cloches de bronze qui sonnent l'alarme, puis cloches de fer des funérailles. Dès le premier mouvement ("Les clochettes argentées du traîneau", *Allegro ma non tanto*), l'œuvre s'ouvre sur une évocation féerique qui n'est

1 Rachmaninov ne sut jamais qui lui avait écrit cette lettre. Il faudra attendre la mort du compositeur pour que l'on découvre enfin l'identité de cette admiratrice : Maria Danilova, alors jeune étudiante en violoncelle au Conservatoire de Moscou.

2 Sous le pseudonyme de "Ré", la poétesse russe d'origine arménienne Mariette Chaguinian entreprendra en 1912 une correspondance suivie avec Rachmaninov.

pas sans rappeler les premières mesures de la *Symphonie n°4* (1901) de Mahler : les clochettes argentées tintent dans l'air glacé, accompagnant des traîneaux qui filent joyeusement. Le ténor solo dialogue avec le chœur, entonnant un chant à la fois lumineux et insouciant. La musique se déploie entre éclats triomphaux et rêveries impalpables (saisissant chœur à bouches fermées). Mais derrière le plaisir sonore, déjà, s'insinue une nostalgie voilée, comme si l'éclat de cette enfance idyllique ne pouvait durer. Le deuxième mouvement ("Les cloches dorées du mariage", *Lento*) s'ouvre sur quelques mesures sombres et graves – n'entend-on pas çà et là un écho lointain du *Dies Iræ* grégorien ? –, avant de s'éclaircir soudain en un épanchement amoureux d'une extraordinaire suavité. Ici, c'est la soprano qui, en dialogue avec le chœur, exalte la plénitude amoureuse et le ravissement nuptial, symbolisés par les cloches dorées. Les harmonies pleines et chaleureuses densifient la texture musicale, qui semble s'intensifier par vagues successives. Là encore, un trouble discret affleure, comme si le bonheur lui-même portait déjà en germe sa finitude. Tout bascule avec le troisième mouvement ("Les cloches de bronze du tocsin", *Presto*), d'une intensité dramatique rare. Seul le chœur prend ici la parole, haletant, presque halluciné. Les cloches sont désormais de bronze : elles sonnent l'alarme, la panique, la guerre, la destruction. Le texte décrit un incendie dévorant, métaphore du chaos intérieur comme de la catastrophe collective ; le tempo s'accélère donc, les dissonances se multiplient, les rythmes se heurtent, tout cela dans un kaléidoscope de souvenirs du Moussorgski de *Boris Godounov*. C'est la section la plus violente de l'œuvre, véritable poème symphonique dans le poème, où la terreur prend corps dans les sonorités écrasantes de l'orchestre. Le dernier mouvement ("Les cloches de fer du glas", *Lento lugubre*), lent et sombre, adopte une forme qui nous replace dans l'héritage de Tchaïkovski, et plus spécifiquement dans celui du finale de sa *Symphonie n°6*, dite "Pathétique" (1893), mais aussi de son opéra *La Dame de pique* (1890). Le chœur et le baryton solo déploient un chant grave et répétitif, tout de résignation, accompagné de la sonorité amère et plaintive du cor anglais. Les "cloches de fer" répètent inlassablement la présence de la mort. Le poème de Poe se termine sur l'image du glas implacable : "Il n'est point de paix ni de repos, sinon dans le silence du tombeau." La musique, elle aussi, s'éteint dans un lent effacement – et de nouveau, Rachmaninov demande au chœur de chanter bouche fermée. Le motif des "cloches d'argent" du premier mouvement se fait alors entendre, d'abord sous une forme sombre (*ut* dièse mineur), puis transposé dans la tonalité apaisée de *ré* bémol majeur, permettant à Rachmaninov de conclure son œuvre sur l'idée plus ouverte et optimiste de renouveau et de recréation cyclique…

Tout d'abord imaginé comme une "Symphonie chorale"[3], à l'instar des grandes fresques mahlériennes, cette cantate, dédiée au grand chef d'orchestre Wilhelm Mengelberg et son Orchestre du Concertgebouw, fut créée le 30 novembre du calendrier julien (13 décembre du calendrier grégorien) 1913 à Saint-Pétersbourg sous la direction du compositeur. Cette étonnante fresque devait alors s'imposer comme l'un de ses plus grands succès publics et, à ses propres yeux, comme sa meilleure partition – devant même ses concertos pour piano ou sa *Deuxième Symphonie*. Il semble qu'il ait eu le sentiment d'avoir enfin atteint là un accomplissement musical et spirituel, mêlant comme jamais auparavant lyrisme, expressivité dramatique et maîtrise formelle.

Edward Elgar (1857-1934)
Falstaff, étude symphonique en do mineur, op. 68

S'il est un personnage de la littérature anglaise que les compositeurs se sont plu à mettre en musique, c'est bien Sir John Falstaff, le gros chevalier hâbleur, ivrogne, et paradoxalement touchant, né sous la plume de Shakespeare. À l'instar de Verdi (*Falstaff*, 1893) et bien avant ses compatriotes Holst (l'opéra *At the Boar's Head*, 1925), Vaughan Williams (l'opéra *Sir John in Love*, 1929) ou encore Walton (pour le film de Laurence Olivier *Henry V*, 1944), Edward Elgar a consacré à ce héros burlesque l'une de ses œuvres les plus personnelles et les plus touchantes.

Présent dans plusieurs pièces de Shakespeare – *Henry IV*, *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor* –, Falstaff est tour à tour une figure comique, un miroir de la décadence aristocratique, une incarnation de l'anti-héros et un reflet tendre et cruel de l'humanité. Elgar choisit de concentrer son inspiration sur les deux parties de son *Henry IV*, et plus précisément sur la relation ambiguë entre Falstaff et le prince Hal, futur Henri V : amitié, fascination, manipulation et, *in fine*, trahison.

Dans la lignée des poèmes symphoniques de Franz Liszt ou Richard Strauss – on ne peut s'empêcher ici de penser aux *Don Quichotte* et *Till Eulenspiegel* de ce dernier –, le compositeur dépasse la simple évocation pittoresque ou anecdotique. Son *Falstaff* tient davantage de l'étude de caractère. Son architecture musicale complexe est tissée d'un fascinant réseau de motifs qui se répondent, s'opposent, se métamorphosent. L'œuvre est construite en quatre grandes sections, entrecoupées de deux interludes.

3 Rachmaninov pensa même en faire sa *Troisième Symphonie*, avant de préférer laisser cet intitulé à son troisième opus purement orchestral (1936).

La première partie – relativement courte – se présente sous forme de conversations entre Falstaff et le prince Hal, fils du roi Henry IV. Elle introduit les principaux thèmes qui nourriront l'œuvre. Dès les premières mesures, Elgar esquisse un portrait en mouvement de notre héros : l'ouverture présente un motif vif, syncopé, capricieux, aux contours heurtés, comme une signature rythmique du personnage. S'y mêlent déjà des lignes plus tendres et lyriques, annonciatrices de la complexité de Falstaff, être de chair et de rêve, de fanfaronnade et de solitude. À cette figure centrale s'oppose celle du prince Hal, incarnée par un thème noble, élancé, calme, qui reviendra tout au long de l'œuvre sous diverses formes, selon que le futur roi se laisse séduire par son vieux compagnon ou se détache progressivement de lui.

La deuxième section, plus animée, illustre les frasques de Falstaff avec ses compagnons de beuveries. Nous sommes ici tout d'abord dans la rue londonienne d'Eastcheap. Falstaff et ses compagnons de débauche ourdissent un mauvais coup : ils envisagent d'aller dans la forêt de Gadshill détrousser les voyageurs… Mais le forfait se retourne contre eux et c'est Falstaff lui-même qui se retrouve détroussé – par le prince Hal ! Elgar, qui qualifiait ici son travail de "gargantuesque", excelle dans la peinture musicale de cette agitation : fanfares moqueuses, envolées de bois, jeux de timbres presque grimaçants, tout concourt à faire de cette séquence un tableau quasi burlesque. Mais derrière la satire affleure déjà une certaine mélancolie, perceptible dans les interventions plus douces des cordes, comme un arrière-plan de lucidité dans la pantomime. Notre héros n'a plus qu'à retourner à sa chère taverne du "Boar's Head" pour cuver son chagrin. Il s'y endormira, rêvant à ses jeunes années, quand il était page du comte de Norfolk (premier interlude, dit "du rêve"). C'est sans doute le passage le plus poignant de l'œuvre, où Elgar déploie un langage harmonique plus flottant, presque fauréen, et laisse entrevoir le cœur blessé de ce personnage en marge.

Le rêve vire au cauchemar avec le réveil brutal du héros et le retour à la réalité. Falstaff doit marcher à la tête de soldats et se préparer à livrer combat. Cette bataille de Shrewsbury sera pour Falstaff une nouvelle occasion de montrer sa pusillanimité légendaire. On ne sait plus ce qui, du sérieux ou du grotesque, prend ici le pas. Après la débâcle de son "armée d'épouvantails", il rend visite au juge Shallow – autre personnage truculent d'*Henry IV* – dans le Gloucestershire. Elgar profite de sa traversée des vergers de Shallow pour nous offrir le second interlude de l'œuvre, une sorte de pastorale dont il nous indique qu'elle doit avoir "une saveur anglaise d'antan" !

Dans la quatrième et dernière partie de l'œuvre, le roi est mort et son fils, le prince Hal, accède au trône. Falstaff, qui s'est précipité à Londres, est confiant dans les faveurs du nouveau monarque, qu'il croit être son ami – un thème ample, plein de fanfaronnade, accompagne cet épisode. Face à lui, un thème noble

s'élève, implacable, tandis que la figure du chevalier se désagrège musicalement : Falstaff, contrairement à ses attentes, se voit en effet plusieurs fois repoussé malgré ses cajoleries, puis finalement renvoyé et banni : "Je ne te connais pas, vieil homme. Fais tes prières !" Elgar atteint ici une puissance dramatique rare, dans un style dépouillé, tendu, sans grandiloquence. La fin, d'une économie poignante, évoque la mort de Falstaff – non pas dans un fracas tragique, mais dans un effacement douloureux, presque silencieux. Une allusion très brève au thème du prince Hal se fait entendre : Falstaff, à l'article de la mort, songe au jeune prince de jadis, avec qui il faisait les quatre cents coups. Mais ce prince fantasque a laissé place à un roi sévère et, pour reprendre les mots d'Elgar, c'est "l'homme fermement ancré dans le réel [qui] a triomphé" du doux rêveur…

Méditation sur l'échec, le déclin et la dignité, peinture de l'homme qui s'efface, lucide, sachant qu'il n'aura jamais joué qu'un rôle secondaire dans l'histoire des puissants, *Falstaff* est achevé le 5 août 1913 pour une création en octobre de la même année au Festival de Leeds, sous la direction du compositeur.

JEAN-JACQUES GROLEAU

12

When we say that an artist has become an icon, we mean it as a compliment. An icon is an image, an unchanging ideal – perfection, in other words, to be contemplated and revered. But what happens when an icon becomes so familiar that we start to take it for granted? Then it's time to look – and listen – afresh. In our *Icons Rediscovered* series, the musicians of the Royal Philharmonic Orchestra and I revisited two much-loved composers who might, perhaps, be described as 'icons': the Russian Sergei Rachmaninoff and the Englishman Edward Elgar. And we set out to approach them with open minds and fresh ears.

To me, these two composers make an illuminating (if counterintuitive) pairing. On the surface, perhaps, there are not many points of similarity between the socially anxious Worcestershire violin teacher and the tall, melancholy exile from Imperial Russia who (slightly to his own surprise) became the world's most famous pianist. Elgar belonged to an older generation than Rachmaninoff, and while Elgar was the self-made son of a provincial shopkeeper, Rachmaninoff was an affluent member of the Russian gentry.

Both men found their creative and professional peak in the first decade and a half of the 20th century, and both felt lost and displaced in the world that emerged from the First World War. In Rachmaninoff's case, the loss was unignorable; having fled a revolution-torn Russia in 1917 with little more than a suitcase full of scores, he never saw his homeland again. Elgar, on the other hand, was a pillar of the post-war British Establishment, laden with honours. But his creative impulse had left him. Friends saw a lonely, disappointed man who shunned music and hid his emotions behind that famous moustache, and the brusque manner of a country squire.

Somehow, both composers came to embody the musical spirit of their nations. Contemporary critics occasionally grumbled that Rachmaninoff's music sounded 'western' or 'cosmopolitan', and even today it's often remarked that Elgar's musical language belongs to the world of Wagner and Richard Strauss, rather than the folk-music collectors who were trying to create a distinctly 'English' music at around the same time. And yet, in times of anxiety and emotion, many Russian listeners turn instinctively to Rachmaninoff, just as it is Elgar's melodies (not all those admittedly lovely folk songs) that British listeners describe as their 'second national anthem'. 'I *am* folk music!' said Elgar, with pride – and had Rachmaninoff been able to return to Russia and see how much his music was loved, he might have said much the same thing.

Yet these two composers also possessed a quality that transcended nationality – something eternal, and universal. Yes, they were men of their time and culture, but they had the artist's (sometimes lonely) gift of seeing further and deeper, perceiving shadows as well as sunlight, and feeling the doubts and fears that lay beneath the outward confidence of an imperial culture at its glittering height. Nowhere is that paradox clearer

(and more moving) than in these two extraordinary, deeply personal masterpieces, *Falstaff* and *The Bells* – both written in 1913 and premiered (and perhaps, as artists, these composers sensed it) in what would be the last peaceful autumn of the world that vanished into the abyss in August 1914.

Both works are attempts to probe the spirit of a nation. Elgar was a voracious reader and a lifelong admirer of his fellow-Midlander William Shakespeare (he even lived for a short while in Stratford-upon-Avon). And after all, which of Shakespeare's creations embodies Englishness (in all its contradictions) more completely than the gluttonous knight Sir John Falstaff – boaster, dreamer, soldier and buffoon, a life-force of unstoppable, incorrigible exuberance? But like the Bard himself (and almost every note of Elgar's 'symphonic study' is based on a specific quote from Shakespeare), Elgar could see the flipside too: the melancholy, the anxiety, and an intense awareness that all good things must pass. Elgar was a lifelong countryman; Falstaff, at his end, 'babbled of green fields'.

For Rachmaninoff, too, the sound of Orthodox church bells were the voice and soul of Russia – his Russia, a world that had only a few brief years left to live. The bells of old Russia, he said 'vibrated with human emotion', bronze-voiced heralds of joy, terror, love and death. I can understand why, of all his works, it was (he said) the one that he valued the most. The emotional journey of *The Bells* has the inevitability and the force of the changing seasons in Russia, but it's also a narrative of life itself, expressed with Rachmaninoff's unrivalled gift for melody. *Falstaff,* in Elgar's very different way, does something similar. In exploring the essence of their respective nations, Elgar and Rachmaninoff show us the innermost secrets of their own hearts – and share something of what it means to be human.

VASILY PETRENKO
Music Director
Royal Philharmonic Orchestra

1913: London-Moscow

We think of 1913 as the year that saw the premieres of two monumental and spectacularly disruptive works: Stravinsky's *The Rite of Spring* and Schoenberg's *Gurrelieder*. Yet behind these two giant sequoias, a less attention-seeking tract of woodland can be discerned. Two striking yet very different examples are Elgar's symphonic poem *Falstaff* and Rachmaninoff's cantata *The Bells* – the one, satirical and ambivalent, the other lyrical and funereal. Yet each in its way extended the life of a dying romanticism by pushing it beyond its boundaries.

Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

The Bells, Op. 35

Choral symphony on poems by Edgar Allan Poe, freely translated by Konstantin Balmont

In 1907, while holidaying in Italy, Rachmaninoff received an anonymous letter[1] drawing his attention to the poem *The Bells* by Edgar Allan Poe, which had just been translated by the symbolist Russian poet Konstantin Balmont. Initially intrigued by the mysterious letter – a circumstance that would later repeat itself [2] – the composer eventually decided to give the public a new choral work to follow *Spring*, a single-movement cantata for baritone, chorus and orchestra he had written in 1902. Highly susceptible to the sounds of the bells, which to him represented not only the profound spirituality of Old Russia, but also personal memories of his childhood in the care of his grandmother, Rachmaninoff realised that the text provided an opportunity to celebrate the whole of life in musical terms, from the first awakening of consciousness until death. It was several years before he committed himself to this new musical adventure, and the composition of *The Bells* did not really begin until 1912 – almost simultaneously with the writing of that other masterpiece, the *Piano Sonata No. 2*.

1 Rachmaninoff never learnt who the letter writer was. It was only after the composer's death that his admirer's name was revealed as that of Maria Danilova, who at that time had been a young cello student at the Moscow Conservatoire.

2 Under the pseudonym 'Ré' a Russian poetess of Armenian origin, Marietta Shaginyan, maintained a correspondence with Rachmaninoff in 1912.

Poe's sonorous words explore an analogy for human fate through the sound of the bells, whose character alters in each new episode: silver bells for childhood, golden wedding bells, bronze bells sounding an alarm, and finally, funeral bells of iron. With the first movement ('Listen, hear the silver bells', *Allegro ma non tanto*), the work opens on a magical winter landscape recalling the beginning of Mahler's *Symphony No. 4*: silver bells tinkling in the frozen air, as the sleighs glide joyously along through the snow. The tenor solo interacts with the chorus in a serene, carefree cantilena. Yet behind the enchanting sonorities, triumphal outbursts and dreamy reveries (the chorus humming expressively with closed lips), there is already an undertone of nostalgia, as if this bright childhood idyll cannot last. The second movement ('Hear the mellow wedding bells / Golden bells!' *Lento*) begins in a curiously grave and sombre mood – one seems to hear a distant echo of the *Dies Irae* plainsong – suddenly lit up by an outpouring of love of unparalleled sweetness. Here, the soprano soloist is supported by the chorus in an exalted hymn to nuptial rapture, symbolised by golden bells. The saturated, passionately warm harmonies intensify the texture in successive emotional waves, yet there is also a faintly disturbed sense that this bliss carries within itself the seed of its own transience. Everything changes with the third, intensely dramatic movement ('The bronze alarm bells', *Presto*). The chorus, now alone, gives vent to its fears in nightmarish, near-breathless cries and gasps. Here, the bells are of bronze, sounding the alarm in a panic of war and destruction. The words describe the devouring fire, a metaphor for personal interior chaos as well as for collective catastrophe. The tempo accelerates, dissonances multiply and cross-rhythms clash in kaleidoscopic memories of Mussorgsky's *Boris Godunov*. It is the most violent section of the work, a virtual symphonic poem within the poem itself, the embodiment of terror in a welter of orchestral sound. The last movement ('The tolling funeral bells', *Lento lugubre*), slow and melancholy, adopts a form inherited from the finale of Tchaikovsky's Sixth Symphony of 1893 (the '*Pathétique*'), and from his opera *Pique Dame* (1890). The chorus and baritone solo here present a heavy, dramatically repetitive song full of resignation, accompanied by the plaintive, bittersweet sound of the cor anglais. The iron bells toll relentlessly, announcing the presence of death. Poe's poem, as adapted by Balmont's Russian text, ends with the image of the implacable death knell: 'There is neither rest nor respite, save the quiet of the tomb!' The music too slowly dies away, as the chorus again sings wordlessly with closed mouths. The motif of the 'silver bells' of the opening movement is heard once more, first in a sombre C sharp minor, then transposed into the peaceful tonality of D flat major, allowing Rachmaninoff to end the work on a more open and optimistic note of renewal and cyclical re-creation. Initially conceived as a 'Choral Symphony',[3] along the lines of Mahler's own grand symphonic frescoes, this

3 Rachmaninoff even thought of calling it his *Third Symphony*, before he decided in favour of giving the title to his third purely instrumental symphony, in 1936.

cantata, dedicated to the great conductor Willem Mengelberg and his Concertgebouw Orchestra, was given its first performance in Saint Petersburg on 30 November (13 November, New Style), conducted by the composer. This astonishingly imaginative panorama turned out to be one of his greatest public successes, and he regarded it as his best score – even rating it above his piano concertos and *Second Symphony.* Seemingly, he had the distinct feeling that here he had finally reached a pinnacle of musical and spiritual accomplishment, with a synthesis of lyricism, dramatic expressivity and technical mastery that he had never previously achieved.

Edward Elgar (1857-1934)
Falstaff, Symphonic Study in C minor, Op. 68

If there is one character in English literature that composers have delighted in portraying, it is Shakespeare's Sir John Falstaff: a fat, boastful, drunken knight, yet paradoxically also a touching figure. Following Verdi's opera *Falstaff* (1893) and well before his English compatriots Holst (*At the Boar's Head,* 1925), Vaughan Williams (*Sir John in Love*, 1929) or Walton (the Laurence Olivier film *Henry V* of 1944), Edward Elgar devoted to this iconic figure of fun one of his most personal and affecting works.

Appearing in several Shakespeare plays – *Henry IV*, *Henry V* and *The Merry Wives of Windsor* – Falstaff is alternately a comic figure, a symbol of aristocratic decadence, the embodiment of the anti-hero, tenderhearted yet also cruel – in short, a reflection of humanity. Elgar decided to focus on the two parts of *Henry IV*, more precisely on the ambiguous relationship between Falstaff and Prince Hal, the future Henry V: one of friendship, fascination, manipulation and finally betrayal.

In line with the symphonic poems of Franz Liszt and Richard Strauss – the latter's *Don Quixote* and *Till Eulenspiegel* here inevitably called to mind – Elgar goes well beyond mere picturesque or anecdotal description. His *Falstaff* is more of a character study. Its complex musical architecture is interwoven with a delicate web of motifs that answer or challenge one another, and undergo constant transformation, within the work's overall structure of four extended sections interspersed with two interludes.

The first, relatively brief section depicts conversations between Falstaff and Prince Hal, the eldest son of King Henry IV. It also introduces the work's main themes. Already in the opening bars, Elgar sketches a kinetic portrait of our unlikely hero; at the outset with a rapid, syncopated, temperamental motive, bumpily disjunct: a kind of rhythmic thumbnail sketch of the character. It is soon joined by more tender and lyrical melodic lines,

to herald Falstaff's complexity: a being of flesh and dreams, of noisy bluster but also of pensive solitude. This central figure is contrasted with that of Prince Hal, personified in a noble, willowy and calmly self-assured theme that returns throughout the work in a number of guises, according to whether the future King is seen allowing himself to be enticed by his old companion, or progressively detaching himself from him.

The second, more animated section, describes Falstaff's escapades with his drinking companions, starting out in Eastcheap, a road in the City of London crowded with taverns. Falstaff and his unsavoury sidekicks hatch a plan to ride to Gadshill, to rob passing travellers in the wood, but the plan rebounds, and Falstaff himself is robbed – by Prince Hal! Elgar, who applies the word 'gargantuan' to one of Falstaff's themes in this section,[4] outdoes himself in his Rabelaisian musical depiction of the hurly-burly: mocking fanfares, soaring, clamorous woodwinds, the harsh timbres of grimacing faces, everything contributes to a tableau of almost burlesque character. Yet behind all the satire lurks a degree of melancholy, perceptible in the now sweetened interventions of the strings, as if more lucid thoughts were in the background during this riotous pantomime. Nothing remains for the knight but to return to his beloved Boar's Head Tavern to drown his sorrows. There he falls asleep, dreaming of the days of his youth, when he was a page to the Duke of Norfolk (this is the first interlude, which the composer called 'a dream-picture'[5]). This is without doubt the most poignant passage of the whole work; Elgar deploys here a lightly floating, almost Fauré-esque harmonic language, letting us glimpse the wounded heart of a man marginalised by society.

The dream turns to a nightmare with the brutal awakening of the hero, and his return to reality. Falstaff has to march at the head of a troop of soldiers, to take part in the Battle of Shrewsbury, a further opportunity to show his legendary fainthearted braggadocio, as he 'jokes in the face of danger'[6] – here the deadly serious is mingled with the grotesque. After the debacle of Shrewsbury, and the disbandment of his army of 'scarecrows', he pays a visit to an old friend, the almost equally truculent Justice Shallow, in 'the fields and apple trees' of Gloucestershire. Elgar sets the work's second interlude in Shallow's orchard, a kind of pastorale with, as he wrote, 'an old English flavour'.[7]

---

4 Elgar: *Falstaff* – article in *The Musical Times*, 1 September 1913, P.576: 'The gargantuan, wide-compassed *fortissimo* [theme…] exhibits his boastfulness and colossal mendacity…'

5 Ibid, P.575

6 Ibid, P. 578.

7 Ibid.

In the fourth and final section, the King is dead, and his son, Prince Hal, accedes to the throne. Falstaff, who has hastened to London with his companions, is confident he will receive favours from the new monarch, whom he believes to be his friend: this episode, set near Westminster Abbey, is accompanied by a broad march theme teeming with fanfares. Meanwhile, a noble, uncompromising theme rises up, and the portly knight falls apart as, contrary to his expectations, he is rejected several times despite all his attempts to cajole the new King, who finally dismisses and banishes him: 'I know thee not, old man. Fall to thy prayers!'[8] Here, Elgar attains a singular dramatic power, in music that is bare, tense, and without any grandiloquence. The ending, poignant in its economy, evokes the death of Falstaff, not in some tragic tumult, but with a sad sense of waning, verging on silence. There is a brief allusion to the courtly theme of Prince Hal, as Falstaff, on the brink of death, dreams of the young Prince of old, and the times they went hell-raising together. Yet that Prince of his fond illusions has been replaced by an austere King: as Elgar writes, 'the man of stern reality has triumphed' over the gentle dreamer...[9]

This symphonic meditation on failure, decline and dignity – a portrait of a man who finally erases himself from the picture, yet is still clear-sighted enough to know he has played a not insignificant role in the affairs of the powerful – *Falstaff* was completed on 5 August 1913, and was first performed in October of the same year at the Leeds Musical Festival, conducted by the composer.

JEAN-JACQUES GROLEAU
Translation: John Thornley

8 Shakespeare: *Henry IV Pt. 2* (Act V, Sc. 5, 47)

9 Elgar, ibid: P.579: 'In the distance we hear the veiled sound of a military drum; the King's stern theme is curtly thrown across the picture, the shrill drum roll again asserts itself momentarily, and with one pizzicato chord the work ends; the man of stern reality has triumphed.'

Wenn wir von einem Künstler sagen, er sei eine Ikone, meinen wir das als Kompliment. Eine Ikone ist ein Gemälde, ein unveränderbares Ideal – mit anderen Worten, ein Ausdruck von Perfektion, ein Objekt der Kontemplation und Verehrung. Doch was passiert, wenn eine Ikone uns so vertraut wird, dass wir beginnen, sie als selbstverständlich hinzunehmen? In diesem Fall ist es an der Zeit, sie noch einmal ganz von Neuem zu sehen – und zu hören. In unserer Reihe *Icons Rediscovered* haben die Musiker des Royal Philharmonic Orchestra und ich uns erneut zwei vielgeliebten Komponisten angenähert, die man mit Fug und Recht als Ikonen bezeichnen kann – dem Russen Sergei Rachmaninow und dem Engländer Edward Elgar. Wir bemühen uns also, den beiden unvoreingenommen und mit offenen Ohren zu begegnen.

Für mich persönlich bilden diese beiden Komponisten ein erhellendes (wenn auch kontraintuitives) Paar. Oberflächlich betrachtet gibt es vielleicht nicht sehr viele Ähnlichkeiten zwischen dem gesellschaftlich ambitiösen Geigenlehrer aus Worcestershire und dem großgewachsenen melancholischen Exilanten aus dem zaristischen Russland, der (durchaus zu seiner eigenen Überraschung) zum weltweit berühmtesten Pianisten avancierte. Elgar gehörte einer älteren Generation an als Rachmaninow und war der aus eigener Kraft gesellschaftlich aufgestiegene Sohn eines Krämers aus der Provinz, während es sich bei Rachmaninow um ein wohlhabendes Mitglied des russischen Adels handelte.

Beide Männer erreichten ihren schöpferischen und beruflichen Höhepunkt in den ersten anderthalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, und beide fühlten sich in der nach dem Ersten Weltkrieg entstehenden Welt deplatziert und verloren. Im Fall Rachmaninows war dieser Verlust unübersehbar; nachdem er 1917 aus dem revolutionsgebeutelten Russland mit kaum mehr als einem Koffer voller Noten geflohen war, sollte er seine Heimat nie wiedersehen. Elgar wiederum war in der Nachkriegszeit ein mit Ehrungen überladener Pfeiler des britischen Establishments. Doch er hatte seine Schaffenskraft verloren. Seine Freunde sahen einen einsamen, enttäuschten Mann, der die Musik mied und seine Emotionen hinter seinem berühmten Schnauzbart und den schroffen Manieren eines Gutsherrn verbarg.

Irgendwie scheinen beide Komponisten den musikalischen Geist ihrer jeweiligen Nation eingefangen zu haben. Zeitgenössische Kritiker murrten gelegentlich, dass Rachmaninows Musik „westlich“ oder „kosmopolitisch“ klänge, und selbst heute noch wird oft bemerkt, Elgars Musiksprache gehöre in die Welt von Wagner und Richard Strauss und nicht in die der Sammler von Volksweisen, die seinerzeit eine ausgesprochen „englische“ Musik zu kreieren suchten. Und doch wenden sich viele russische Musikliebhaber in bedrängten und emotionalen Zeiten instinktiv Rachmaninow zu, ebenso wie es Elgars Melodien (zugegeben nicht immer heitere Volkslieder) sind, die britische Hörer als ihre „zweite Nationalhymne“ bezeichnen. „Ich *bin* Volksmusik!“, sagte Elgar voller Stolz – und wäre es Rachmaninow möglich gewesen, nach Russland zurückzukehren und zu sehen, wie sehr seine Musik dort geschätzt wurde, könnte er in etwa das Gleiche gesagt haben.

Doch beiden Komponisten ist auch eine Qualität zu eigen, die über das Nationale hinausgeht – etwas Unvergängliches und Universelles. Es stimmt natürlich, dass sie in ihrer Zeit und Kultur verankert waren, doch sie hatten die (manchmal einsam machende) künstlerische Gabe, weiter und tiefer zu blicken, die Schatten ebenso zu erkennen wie die Sonne und die Zweifel und Ängste wahrzunehmen, die sich hinter dem zur Schau gestellten Selbstbewusstsein einer imperialen Kultur in ihrer glanzvollen Hochform verbargen. Nirgendwo tritt dieses Paradox deutlicher (und anrührender) zu Tage als in diesen beiden außergewöhnlichen, zutiefst persönlichen Meisterwerken, *Falstaff* und *Die Glocken*. Beide entstanden im Jahr 1913, und – dies mögen die beiden Komponisten als sensible Künstler vielleicht sogar gespürt haben – beide wurden zu einem Zeitpunkt uraufgeführt, der sich als der letzte friedliche Herbst herausstellen sollte, bevor die Welt im August 1914 im Abgrund versank.

Bei beiden Werken handelt es sich um Versuche, den Geist einer Nation zu ergründen. Elgar war ein unersättlicher Leser und lebenslanger Bewunderer von William Shakespeare, der ebenfalls aus den Midlands stammte (für kurze Zeit lebte Elgar sogar in Stratford-upon-Avon). Und wenn man es bedenkt: Welche andere Figur Shakespeares verkörpert das essentiell Britische vollkommener als der gefräßige Ritter Sir John Falstaff – Angeber, Träumer, Soldat und Hanswurst voller unaufhaltsamer, unverbesserlicher, überschwänglicher Lebenskraft? Doch wie der Barde selbst (und fast jeder Ton in Elgars „Sinfonischer Studie“ basiert auf einem spezifischen Shakespeare-Zitat) konnte auch Elgar die Kehrseite sehen – die Melancholie, die Angstgefühle und ein tiefes Bewusstsein dafür, dass alle guten Dinge flüchtig sind. Elgar war sein Leben lang ein Mann vom Lande, und auch bei Falstaff heißt es, dass er vor seinem Tod „von grünen Wiesen faselte“.

Bei Rachmaninow verhielt es sich ähnlich, für ihn war der Klang orthodoxer Kirchenglocken die Stimme und Seele Russlands – seines Russlands, einer Welt, die nur noch wenige kurze Jahre existieren sollte. Die Glocken des alten Russlands, sagte er, „vibrierten mit menschlichen Gefühlen“ – Bronzeklänge, die von Glück, Schrecken, Liebe und Tod kündeten. Ich kann verstehen, warum er von all seinen Werken dieses, wie er selber gesagt hat, am meisten schätzte. Der emotionalen Reise von *Die Glocken* wohnt die unausweichliche Kraft der wechselnden Jahreszeiten in Russland inne, zugleich ist dies aber auch ein Narrativ vom Leben selbst, umgesetzt mit Rachmaninows unübertroffener melodischer Begabung. In *Falstaff* erreicht Elgar auf die ihm eigene Weise etwas ganz Ähnliches. Indem sie die Quintessenz ihrer jeweiligen Nation ausloten, enthüllen Elgar und Rachmaninow die innersten Geheimnisse ihrer eigenen Seelen – und zeigen damit, was es bedeutet, Mensch zu sein.

VASILY PETRENKO
Musikdirektor
Royal Philharmonic Orchestra
Übersetzung: Stephanie Wollny

1913: London–Moskau

1913: aus allgemeiner Sicht das Jahr des *Sacre du printemps* oder der *Gurre-Lieder*, gewaltiger, von spektakulären Brüchen geprägter Werke. Hinter diesen prächtigen Bäumen zeichnet sich indes ein weniger auffallender Wald ab. *Falstaff* von Elgar und *Die Glocken* von Rachmaninow sind bei aller Unterschiedlichkeit zwei spannende Beispiele dafür: Das eine Werk ist satirisch und vieldeutig, das andere gefühlsbetont und düster. Beide verlängern auf ihre eigene Art eine zu Ende gehende Romantik, indem sie sie über ihre Grenzen hinausführen.

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Die Glocken, Kantate für Sopran, Tenor, Bariton, gemischten Chor und Orchester Op. 35

Im Jahr 1907, als Rachmaninow in Italien auf Urlaub war, erhielt er einen anonymen Brief[1], der ihn auf das Gedicht *The Bells* von Edgar Allan Poe aufmerksam machte, das Konstantin Blamont, ein russischer Dichter des Symbolismus, gerade bearbeitet hatte. Erst irritiert über diesen Vorgang – der in seinem Leben nicht einmalig bleiben sollte[2] –, erkannte der Komponist schließlich darin die Gelegenheit, dem Publikum ein weiteres Chorwerk anzubieten, nachdem er 1902 *Der Frühling* für Bariton, Chor und Orchester geschrieben hatte. Er selbst war sehr empfänglich für Glockenklänge, sie repräsentierten für ihn die tiefe Spiritualität des alten Russlands, weckten aber auch persönliche Erinnerungen an die Kindheit bei seiner Großmutter. In dem Text sah er die Möglichkeit, musikalisch das ganze Leben zu feiern, vom Erwachen des Bewusstseins bis zum Tod. Noch brauchte er einige Jahre, bis er sich in dieses neue musikalische Abenteuer zu stürzen wagte, begann er doch mit der Komposition erst 1912 – und quasi gleichzeitig nahm er ein anderes Meisterwerk in Angriff: die *Klaviersonate Nr. 2*.

Im Text von Poe wird das menschliche Dasein sinnbildlich durch Glocken dargestellt, deren Material sich mit den jeweiligen Episoden ändert: Auf die Silberglöckchen der Pferdeschlitten aus der Kindheit folgen goldene Hochzeitsglocken, Bronzeglocken, die Sturm läuten, und die Eisenglocken der Trauerfeiern. Der erste Satz („Die Silberglöckchen des Schlittens“, *Allegro ma non tanto*) beginnt in märchenhafter Stimmung, die an die

1 Der Komponist hat nie erfahren, wer ihm diesen Brief schrieb. Erst nach seinem Tod wurde die Identität der Bewunderin bekannt: Es handelt sich um Maria Danilova, damals junge Violoncello-Studentin am Moskauer Konservatorium.

2 Unter dem Pseudonym „Re“ begann Mariette Schaguinian, eine russische Dichterin armenischer Herkunft, 1912 einen kontinuierlichen Briefwechsel mit Rachmaninow.

ersten Takte von Mahlers vierter Symphonie (1901) erinnert: In der eisigen Luft läuten die silbernen Glöckchen als Begleiter der Schlitten, die fröhlich dahineilen. Der Solotenor stimmt im Dialog mit dem Chor einen strahlenden, unbeschwerten Gesang an. Die Musik entfaltet sich mit triumphalen Glanzlichtern und kaum spürbaren Träumereien (ergreifend der mit geschlossenem Mund singende Chor). Doch hinter den freudvollen Klängen zeigt sich allmählich eine verschleierte Wehmut, als ob das Glück dieser idyllischen Kindheit nicht von Dauer sein könnte. Der zweite Satz („Die goldenen Hochzeitsglocken", *Lento*) setzt mit düsteren, ernsten Takten ein – ist nicht hier und da das ferne Echo des gregorianischen *Dies Irae* zu vernehmen? –, bevor er sich unvermittelt mit einer Woge der Liebe von außergewöhnlicher Zartheit aufhellt. Hier ist es der Sopran, der im Dialog mit dem Chor die vollkommene Seligkeit der Verliebten und die Freuden der Hochzeit verherrlicht, deren Symbol die goldenen Glocken sind. Die kompakten, sonnigen Harmonien verdichten die musikalische Textur, die sich mit aufeinander folgenden Wellen zu intensivieren scheint. Noch einmal zeigt sich eine feine Trübung, als ob das Glück selbst bereits den Keim seiner Endlichkeit in sich tragen würde. Das Ganze nimmt eine neue Wendung im dritten Satz („Die bronzenen Sturmglocken", *Presto*), der von seltener dramatischer Eindringlichkeit ist. Nur der Chor ergreift hier das Wort, keuchend, fast halluzinierend. Die Glocken sind nunmehr aus Bronze: Sie geben Alarm, verbreiten Angst, kündigen Krieg und Zerstörung an. Der Text beschreibt einen zerstörerischen Brand, Sinnbild des inneren Chaos ebenso wie der kollektiven Katastrophe; das Tempo wird rascher, die Dissonanzen häufen sich, die Rhythmen prallen aufeinander, und dies alles in einem Kaleidoskop der Erinnerungen an den Mussorgski des *Boris Godunow*. Es ist der wuchtigste Teil des Werks, eine veritable Symphonische Dichtung im Gedicht, wo der Schrecken in den überwältigenden Klängen des Orchesters Gestalt annimmt. Die Form des letzten, langsamen und düsteren Satzes („Die Eisenglocken der Trauerfeier", *Lento lugubre*) versetzt uns in die Nachfolge von Tschaikowski, genauer: in die des Finales von dessen 6. Symphonie, der „Pathétique" (1893), aber auch seiner Oper *Pique Dame* (1890). Chor und Bariton entfalten einen ernsten, repetitiven, von Resignation erfüllten Gesang, der vom bitteren, klagenden Klang des Englischhorns begleitet wird. Die „Eisenglocken" illustrieren unablässig die Präsenz des Todes. Das Gedicht von Poe schließt mit dem Bild des erbarmungslosen Totengeläuts: „Es gibt weder Rast noch Ruhe, außer in der Stille des Grabs." Auch die Musik verblasst und verlöscht langsam – und wieder verlangt Rachmaninow vom Chor, mit geschlossenem Mund zu singen. Das Motiv der Silberglöckchen aus dem ersten Satz lässt sich erneut vernehmen, erst in düsterer Gestalt (cis-Moll) und nach einer Modulation in der besänftigenden Tonart Des-Dur, so dass Rachmaninow sein Werk mit der unbefangenen, optimistischen Idee der Erneuerung und einer regelmäßig wiederkehrenden Entspannung beschließen kann …

Die Kantate war ursprünglich als eine an Mahlers große Tongemälde angelehnte Chorsymphonie konzipiert.[3] Sie wurde dem bedeutenden Dirigenten Wilhelm Mengelberg und seinem Concertgebouw-Orchester gewidmet und kam nach dem julianischen Kalender am 30. November 1913 (bzw. am 13. Dezember nach dem gregorianischen Kalender) in Sankt Petersburg unter Rachmaninows Leitung zur Uraufführung. Diese staunenswerte, ausladend dimensionierte Komposition sollte einer seiner größten Publikumserfolge werden, und er selbst betrachtete sie als sein bestes Werk – noch vor seinen Klavierkonzerten oder seiner 2. Symphonie. Er hatte vermutlich das Gefühl, damit endlich die musikalische und spirituelle Vollendung seines Schaffens erreicht zu haben, indem er wie nie zuvor Lyrismus, dramatische Ausdruckskraft und formale Meisterschaft vereinigte.

Edward Elgar (1857-1934)
Falstaff. Symphonische Studie in c-Moll Op. 68

Wenn es eine Figur der englischen Literatur gibt, welche die Komponisten gerne in Musik umgesetzt haben, dann ist das gewiss Sir John Falstaff, der fette, angeberische, trunksüchtige, aber dennoch berührende Ritter aus Shakespeares Feder. Wie Verdi (*Falstaff*, 1893) und deutlich früher als seine Landsmänner Holst (*At the Boar's Head*, Oper von 1925), Vaughan Williams (*Sir John in Love*, Oper von 1929) oder Walton (Filmmusik für *Henry V* von Laurence Olivier, 1944) hat Edward Elgar diesem ulkigen Helden eines seiner persönlichsten und bewegendsten Werke gewidmet.

Falstaff kommt in mehreren Werken Shakespeares vor – in *Heinrich IV.*, *Heinrich V.* und in *Die lustigen Weiber von Windsor* –, und er ist abwechselnd eine komische Figur, Spiegelbild der aristokratischen Dekadenz, Inbegriff des Antihelden und ein liebevolles oder schreckliches Abbild der Menschheit. Elgar sucht seine Inspiration vor allem in den beiden Teilen von *Heinrich IV.*, mit besonderem Augenmerk auf die widerspruchsvolle Beziehung zwischen Falstaff und Prinz Hal, dem zukünftigen Heinrich V.: Freundschaft, Faszination, Manipulation und, *in fine*, Verrat.

In der Tradition der Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Richard Strauss – der Gedanke an *Don Quixote* und *Till Eulenspiegel* von Letzterem drängt sich hier auf – geht Elgar über bloße bildhafte oder anekdotische

3 Rachmaninow beabsichtigte sogar, daraus seine 3. Symphonie zu machen, bevor er es vorzog, diese Bezeichnung für sein drittes rein orchestrales Werk (1936) anzuwenden.

Anspielungen hinaus. Sein *Falstaff* kommt eher einer Charakterstudie gleich. Die komplexe musikalische Architektur besteht aus einem überaus beeindruckenden Gewebe aus Motiven, die sich gegenseitig antworten, gegenübergestellt werden und sich verändern. Das Werk hat vier große Sektionen, die von zwei Zwischenspielen unterbrochen werden.

Der erste, relativ kurze Teil ist als Konversation zwischen Falstaff und Prinz Hal, dem Sohn Heinrichs IV., angelegt. Es werden die Hauptthemen eingeführt, aus denen sich das Werk speist. Von den ersten Takten an zeichnet Elgar ein bewegtes Porträt unseres Helden: In der Ouvertüre zeigt sich ein lebhaftes, synkopiertes, kapriziöses Motiv mit unterbrochenen Umrissen, das wie die rhythmische Unterschrift der Person wirkt. Dann fügen sich feinere, gefühlsbetonte Linien ein, welche die Komplexität von Falstaff ankündigen, diesem Wesen aus Leib und Traum, geprägt von Angeberei und Einsamkeit. Dieser zentralen Figur steht Prinz Hal gegenüber, verkörpert durch ein vornehmes, schlankes und ruhiges Thema, das in unterschiedlicher Form im Laufe des ganzen Werks wiederkehren wird, je nachdem, ob der zukünftige König sich von seinem alten Gefährten verleiten lässt oder sich allmählich von ihm löst.

Der zweite, lebhaftere Teil illustriert Falstaffs Eskapaden mit seinen Zechkumpanen. Wir befinden uns hier zunächst in Eastcheap, einer Straße in London. Falstaff und seine Kumpel geben sich Ausschweifungen hin und schmieden einen bösen Plan: Sie beabsichtigen, in den Wald von Gadshill zu gehen, um Reisende auszuplündern … Doch die Untat wird zum Bumerang, und Falstaff selbst wird überfallen – von Prinz Hal! Elgar, der die diesbezügliche Arbeit als „gigantisch“ bezeichnete, gestaltet dieses Treiben tonmalerisch brillant. Spöttische Fanfaren, Höhenflug der Holzbläser, Spiel mit verzerrten Klängen: Alles macht aus dieser Sequenz eine fast burleske Szenerie. Doch hinter der Satire zeigt sich bald eine gewisse Melancholie, die in den feinen Einsätzen der Streicher vernehmbar ist, wie ein heller Hintergrund einer Pantomime. Unserem Helden bleibt nichts anderes übrig, als in seine geliebte Taverne „The Boar’s Head“ zurückzukehren, um seinen Kummer zu ertränken. Dort schläft er ein und träumt von seinen Jugendjahren, als er Page des Herzogs von Norfolk war (erstes Zwischenspiel: *Dream Interlude*). Das ist zweifellos die ergreifendste Passage des Werks, Elgar entfaltet eine fließende harmonische Sprache, die ein wenig an Fauré erinnert, und lässt die verletzte Seele dieser abseitsstehenden Person durchscheinen.

Dann wird die Traumwelt zum Alptraum, denn der Held erwacht und findet sich in der brutalen Wirklichkeit wieder. Falstaff muss an der Spitze von Soldaten marschieren und sich für einen Kampf rüsten. In der Schlacht von Shrewsbury hat Falstaff erneut Gelegenheit, seine legendäre Verzagtheit vorzuführen. Man weiß nicht mehr, ob hier Ernst oder Groteske die Oberhand gewinnt. Nach dem Debakel seiner „Armee aus Strohmännern“ besucht er den Richter Shallow – eine weitere rustikale Figur aus *Heinrich IV.* – in Gloucestershire. Elgar nimmt

Falstaffs Gang durch Shallows Obstgärten zum Anlass für das zweite Zwischenspiel, eine Art Pastorale, die nach seiner Vorstellung „einen alten englischen Duft“[4] haben soll!

Im vierten und letzten Teil ist der König verstorben, und sein Sohn Prinz Hal besteigt den Thron. Falstaff ist nach London geeilt, vollkommen davon überzeugt, dass der neue Monarch ihm günstig gestimmt ist, hält er ihn doch für seinen Freund – ein ausgedehntes Thema, das Prahlerei illustriert, begleitet diese Episode. Im Gegensatz dazu erklingt ein nobles, aber auch unerbittlich anmutendes Thema, während musikalisch der Absturz des Ritters dargestellt wird: Unerwartet sieht sich Falstaff nämlich trotz seiner Schmeicheleien etliche Male zurückgewiesen und schließlich in die Verbannung geschickt: „Ich kenne dich nicht, Alter. Verrichte deine Gebete!“[5] Elgar gelingt hier eine außergewöhnliche dramatische Kraftentfaltung, wobei der Stil durchaus nüchtern, straff und völlig unprätentiös bleibt. Der Schluss ist von bewegender Knappheit, Falstaffs Tod wird geschildert – aber nicht mit tragischem Getöse, sondern ein schmerzerfülltes, fast stilles Auslöschen nimmt seinen Lauf. Eine ganz kurze Anspielung an das Thema von Prinz Hal lässt sich vernehmen: Falstaff liegt in den letzten Zügen und denkt an den jungen Prinzen von einst, mit dem er Pferde stehlen konnte. Doch dieser imaginäre Prinz hat einem strengen König Platz gemacht, und nach den Worten von Elgar hat „der Mann, der sich strikt an die Wirklichkeit hält,“[6] über den freundlichen Träumer triumphiert.

Gedanken über das Versagen, über den Niedergang und die Würde, Schilderung eines Menschen, der vergeht, hellsichtig und im Wissen, dass er in der Geschichte der Mächtigen immer nur eine Nebenrolle spielen würde: *Falstaff* wurde am 5. August 1913 vollendet und im Oktober desselben Jahres am Festival von Leeds unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt.

JEAN-JACQUES GROLEAU
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

4 https://www.jstor.org/stable/908045?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents (S. 578; abgerufen am 24.07.2025)

5 Shakespeare, *Heinrich IV.*, 2. Teil, 5. Akt, 5. Szene

6 Elgar: a.a.O., S. 579

Listen! Sleds rushing past in a row

Listen! Sleds rushing past in a row,
Rushing past in a row!
Their tiny bells ringing,
Their easy, silvery peal falls on our ears like ambrosia,
Their humming and pinging whisper of oblivion.
O how clearly, clearly, clearly –
Indeed, with sonorous childlike laughter –
In the clear night air
They tell the tale,
Of how deception and delusion
Will be followed by renewal
And that enchanting delight – delightful, tender sleep.
Sleds rushing, rushing past in a row,
Their tiny bells ringing,
Stars hear how the escaping sleds whisper,
And, following them, glow,
And dream, and shine, in the sky hovering;
And their fickle light
Silently enchanting,
Together with the ringing, together with the singing, tell of oblivion.

1 | Слышишь, сани мчатся в ряд

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят,
Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвенье говорят.
О, как звонко, звонко, звонко,
Точно звучный смех ребёнка,
В ясном воздухе ночном
Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебно наслажденье –
наслажденье нежным сном.
Сани мчатся, мчатся в ряд,
Колокольчики звенят,
Звёзды слушают, как сани, убегая, говорят,
И, внимая им, горят,
И мечтая, и блистая, в небе духами парят;
И изменчивым сияньем,
Молчаливым обаяньем,
Вместе с звоном, вместе с пеньем, о забвенье говорят.

Listen to the golden wedding bell's holy call

Listen to the golden wedding bell's holy call,
What tender bliss is in that youthful song!
Through the calm night air
They appear like someone's eyes
Gleaming,
And through surging waves of melodious notes,
gazing at the moon.
From open, inviting belfries
Of enchanting delight,
Rising, falling, soar sparks of light,
Once more dim, once more gleaming,
They cast a brilliant light
Upon future ages where tender dreams slumber
in peaceful sleep,
Announced by the golden harmony of golden
bells.

2 | **Слышишь, к свадьбе зов святой**

Слышишь к свадьбе зов святой, золотой!
Сколько нежного блаженства в этой
песне молодой!
Сквозь спокойный воздух ночи
Словно смотрят чьи-то очи
И блестят,
Из волны певучих звуков на луну они
глядят,
Из призывных дивных келий,
Полны сказочных веселий,
Нарастая, упадая, брызги светлые летят.
Вновь потухнут, вновь блестят
И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность
нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых
колоколов.

Hear the howling warning bell

Hear the howling warning bell,
The very groaning bronze of hell!
These pitches declaim a horrific tale of torment.
Indeed they plead for help,
Cries sent out in the night.
Straight in the gloomy night
Every note,
This one longer, that one shorter
Cries out its own fright –
And great is their fright,

3 | **Слышишь, воющий набат**

Слышишь, воющий набат,
Точно стонет медный ад!
Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов
твердят.
Точно молят им помочь,
Крик кидают прямо в ночь,
Прямо в уши тёмной ночи
Каждый звук,
То длиннее, то короче,
Выкликает свой испуг, –

So insane are their cries,
That their tattered ringing, their insufficient sound
Can only struggle, twist, and cry, cry, cry!
Only weep for mercy
And to the giant flames
Direct their doleful wails!
But the brutal flames,
Uncaring and raucous,
Still burn.
Their light, on the rooftops,
Speeds upward, upward, upward,
As if it were saying:
I want
To rush upward, to blaze, to touch the gleaming moonbeams.
I will die, or fly up now, now to the moon!
O alarm bell, alarm bell, alarm bell
If only you would take back
That terror, those flames, that spark – that glimpse,
That first glimpse of the fire
Which you proclaim with weeping, with wailing and with chimes!
Now there is no redemption,
Everywhere there is the lick of flames,
Everywhere there is fear and indignation.
Your call,
These savage, dissonant tones,
Announce our peril.
In wild mischief they ebb and flow like a tide!
Our ears clearly catch the ever-changing sound of the waves,

И испуг их так велик,
Так безумен каждый крик,
Что разорванные звоны, неспособные звучать,
Могут только биться, виться и кричать, кричать, кричать!
Только плакать о пощаде
И к пылающей громаде
Вопли скорби обращать!
А меж тем огонь безумный,
И глухой и многошумный,
Всё горит,
То из окон, то по крыше,
Мчится выше, выше, выше,
И как будто говорит: –
Я хочу
Выше мчаться, разгораться, встречу лунному лучу,
Иль умру, иль тотчас – тотчас вплоть до месяца взлечу!
О, набат, набат, набат,
Если б ты вернул назад
Этот ужас, это пламя, эту искру, этот взгляд,
Этот первый взгляд огня,
О котором ты вещаешь, с плачем, с воплем и звеня!
А теперь нам нет спасенья,
Всюду пламя и кипенье,
Всюду страх и возмущенье!
Твой призыв,
Диких звуков несогласность
Возвещает нам опасность, –

Now ebbing, now sobbing, in the brazen,
groaning surf.

То растёт беда глухая, то спадает, как прилив!
Слух наш чутко ловит волны в перемене звуковой,
Вновь спадает, вновь рыдает медно-стонущий прибой!

Hear the funeral bell ring

Hear the funeral bell ring;
Long does it ring!
Bitter sorrow in audible pitches, a bitter life ending in slumber.
An iron note announces the funereal melancholy.
And against our wills we shiver,
Hastening from the strange entertainment
And weep, remembering that our own eyes shall be shut.
Persistent and monotonous,
That distant cry
Of the funeral bell's leaden pealing,
Indeed groaning,
Sorrowful, angry,
And lamentable,
Swelling and rumbling long,
Announcing that the sufferer sleeps in wakeless slumber.
In the bell's rusty belfry
On behalf of the righteous and the wicked
It menacingly echoes:
That the soul is entombed in stone, that the eyes are shuttered in sleep.

4 | **Похоронный слышен звон**

Похоронный слышен звон,
Долгий звон!
Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон, -
Звук железный возвещает о печали похорон!
И невольно мы дрожим,
От забав своих спешим
И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.
Неизменно-монотонный,
Этот возглас отдаленный,
Похоронный тяжкий звон,
Точно стон -
Скорбный, гневный
И плачевный,
Вырастает в долгий гул,
Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.
В колокольных кельях ржавых
Он для правых и неправых
Грозно вторит об одном: -
Что на сердце будет камень, что глаза сомкнутся сном.

The mourning torch blazes;
With the bells someone is shouting, someone
loudly announces.
A dark figure stands there,
And roars with laughter, and growls,
And screams, screams, screams;
Leaning against the belfry,
he swings the sonorous bell.
The sonorous bell sobs,
Groaning in the silent air
And slowly announcing the coffin's peace.

Факел траурный горит,
С колокольни кто-то крикнул, кто-то
громко говорит.
Кто-то чёрный там стоит,
И хохочет, и гремит,
И гудит, гудит, гудит,
К колокольне припадает,
Гулкий колокол качает -
Гулкий колокол рыдает,
Стонет в воздухе немом,
И протяжно возвещает о покое гробом.

Translation © by AHMED E. ISMAIL,
reprinted with permission from the LiederNet Archive

The **Royal Philharmonic Orchestra** (RPO), with Music Director Vasily Petrenko, is on a mission to bring the thrill of live orchestral music to the widest possible audience. The RPO's musicians believe that music can and should be a part of everyone's life, and they aim to deliver on that belief through every note. Based in London and performing around 200 concerts per year worldwide, the RPO brings the same energy, commitment and excellence to everything it plays, be that the great symphonic repertoire, collaborations with pop stars, or TV, video game and movie soundtracks. The RPO remains proud of its heritage whilst continuing to evolve and is today considered to be the world's most versatile symphony orchestra, reaching a live and online audience of more than 70 million people each year.

Innovation is in the RPO's genes. Sir Thomas Beecham, who founded the RPO in 1946, was a force of musical nature: an entrepreneur, a wit and a conductor of great integrity, and he believed that great music-making belonged to everyone – and that the new Britain that emerged from the Second World War needed an orchestra that was as adaptable as it was brilliant. This vision has remained integral to the RPO's approach. The RPO was one of the first orchestras to establish a community and education programme, RPO Resound, and the first orchestra to launch a record label.

Throughout its history, the RPO has performed with the most inspiring musicians, including André Previn, Yehudi Menuhin and Vladimir Ashkenazy, and in the world's leading concert halls, from the Elbphilharmonie in Hamburg to Carnegie Hall in New York and Suntory Hall in Tokyo. The appointment of Vasily Petrenko as Music Director in 2021 was a landmark in the RPO's history. An internationally renowned conductor of outstanding pedigree, Vasily has brought artistic leadership and a distinctive sound to the Orchestra, creating an enduring partnership and producing performances that have been lauded by audiences and critics alike. Recent highlights have included tours to major European cities, as well as to China, Japan and the USA. In London, acclaimed performances have included Mahler's choral symphonies, concerts with Yunchan Lim and Maxim Vengerov at the Royal Albert Hall, performances at the BBC Proms, and specially curated concert series, including *Icons Rediscovered* and *Lights in the Dark*.

The Royal Philharmonic Orchestra is also a household name beyond the concert platform: from British movie classics such as *The Red Shoes* and *The Bridge on the River Kwai* to the anthem for the UEFA Champions League, the RPO has been part of the soundtrack to millions of lives, sometimes without people knowing it. The Orchestra has continued to embrace advances in digital technology and attracts a growing

interviews, 'behind-the-scenes' insights and other digital output. Each year the RPO's recorded music is streamed over 50 million times, has 17 million views on YouTube, and the Orchestra welcomes around 200,000 audience members to its live performances.

At home in the UK, the RPO remains true to its pioneering, accessible roots. Now in its fourth decade, the innovative RPO Resound community and education programme continues to thrive as one of the UK's – and the world's – most innovative and respected initiatives of its kind.

Passionate, versatile and uncompromising in its pursuit of musical excellence, and with the patronage of His Majesty King Charles III and the artistic leadership of Vasily Petrenko, the Royal Philharmonic Orchestra continues to build on an enviable heritage to scale new heights. The Orchestra looks to the future with a determination to explore, to share and to reaffirm its reputation as an orchestra with a difference: open-minded, forward-thinking and accessible to all. Sir Thomas Beecham would have approved.

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles ℗ 2025
Enregistré en public les 11 avril 2024 (*Les Cloches*) et 9 juin 2024 (*Falstaff*)
au Royal Festival Hall, Londres (Royaume-Uni)
Direction artistique : Anna Barry
Prise de son et montage : Tom Lewington (Floating Earth)
Prise de son (*Falstaff* seulement), mixage et mastering : Mike Hatch (Floating Earth)
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustration digipac : © RPO
Photos couverture du livret et p.27 et p.35 © Chris Christodoulou
Photos pp.32-33 : © Frances Marshall
Maquette : Atelier harmonia mundi
Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
rpo.co.uk
philharmoniachorus.co.uk
vasilypetrenkomusic.com

HMM 902788