

HALLÉ

ELGAR

SEA PICTURES

POLONIA

POMP AND CIRCUMSTANCE

MARCHES 1-5

SIR MARK ELDER

ALICE COOTE



SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

SEA PICTURES, OP.37

1. *Sea Slumber-Song (Roden Noel)* 5.15
2. *In Haven (C. Alice Elgar)* 1.42
3. *Sabbath Morning at Sea (Mrs Browning)* 5.47
4. *Where Corals Lie (Dr Richard Garnett)* 3.57
5. *The Swimmer (Adam Lindsay Gordon)* 5.52

ALICE COOTE MEZZO SOPRANO

6. **POLONIA, OP.76** 13.16

POMP AND CIRCUMSTANCE MARCHES, OP.39

7. *No.1 in D major* 6.14
8. *No.2 in A minor* 5.14
9. *No.3 in C minor* 5.49
10. *No.4 in G major* 4.52
11. *No.5 in C major* 6.15

TOTAL TIMING 64.58

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE

LEADER LYN FLETCHER

WWW.HALLE.CO.UK

EDWARD ELGAR (1857-1934)

SEA PICTURES, OP.37

With the exception of 'In Haven', this cycle of songs was composed in July 1899 while Elgar was at his beloved Herefordshire cottage, Birchwood. In the previous month he had achieved his first major triumph in London, with the first performance of the *Enigma Variations*. *Sea Pictures* had been commissioned by the Norwich Festival and was first performed there in October 1899 with Clara Butt as soloist and Elgar conducting. 'She sang really well', Elgar wrote, noting also that she had appropriately 'dressed like a mermaid'. The song cycle was repeated in London two days later, and two of the songs (with piano accompaniment) were sung to Queen Victoria at Balmoral within a fortnight. Their popularity was thus assured, and the cycle was one of the few works on which the composer considered he received a satisfactory financial return in those years.

With his wide knowledge of literature, Elgar took immense care in choosing the five poems. Whether or not they are great poetry is immaterial: one cannot now imagine them apart from the music. Of the poets, Roden Noel, son of the Earl of Gainsborough, published several books of verse and a life of Byron. Richard Garnett was, for nearly 50 years, on the staff of the British Museum, becoming Keeper of Printed Books. Adam Lindsay Gordon was born in the Azores, settled in Australia and shot himself in disappointment over an unsuccessful claim to a family estate in Scotland. Mrs. Browning and Alice Elgar scarcely need any introduction.

Elgar was stimulated by the five poems in much the same way as he was by O'Shaughnessy's 'The Music Makers'. Several deliberate allusions to some of his other works are embedded in the orchestral texture, and the enchanting theme of 'Where Corals Lie' derives from a quadrille written for his asylum band at Powick 20 years earlier. Mahler, one of the few other contemporary composers of orchestral song cycles, conducted *Sea Pictures* (excluding No.5) in New York in 1910. We may be sure he recognised a twin soul when he encountered the imaginative beauty of the orchestration.

'Sea Slumber-Song' gives the impression of a nocturnal seascape with the tide lapping over pebbles poetically evoked by divided strings, harp

glissandi and entrancing woodwind solos. 'In Haven', to use Alice Elgar's words, is lightly scored and was the first of the songs to be composed – as 'Love Alone Shall Stay' (lute song) for voice and piano in 1897 (published a year later). The 'Capri' of the subtitle is subtly suggested by the siciliano-like rhythm.

In 'Sabbath Morning at Sea' Elizabeth Barrett Browning's religious ecstasy aboard ship brings a solemn mood: the singer's recitative-like opening turning into impassioned melody is a strong pointer to Gerontius's vocal part. At the start of the fourth verse, the first song is quoted on the lower strings. This 'Nimrod'-like grandeur is followed, as in the *Enigma Variations*, by lightness and grace in 'Where Corals Lie', given a deliciously lilting accompaniment. It has become the best-loved song of the five, perhaps because it gave Elgar scope to express passionate yearning for the unattainable. With half an eye on *The Flying Dutchman*, Elgar's 'The Swimmer' plunges into a stormy sea and comes up with a splendid rolling theme as he breasts the waves. In the more relaxed central section, when the singer recalls 'heights and hollows of fern and heather' a quotation from 'Where Corals Lie' is gently murmured by the oboe. After that the music gathers force for the impressive ending.

POLONIA, SYMPHONIC PRELUDE, OP.76

It is time someone spoke up for *Polonia*. Usually dismissed as a pot-pourri of Polish tunes strung together as a tribute to Poland's contribution to the Allied cause in the First World War, what you will hear is a tone-poem lasting nearly 15 minutes. True, Elgar quotes Polish tunes and Chopin, but the quotations are stitched into the texture with skill and sensitivity. He had done his homework. Elgar thought highly enough of the piece to give it an opus number and he conducted the first performance in the Queen's Hall, London, on 8 July 1915. *Polonia* was commissioned by the Polish conductor and composer Emil Mlynarski and is dedicated to 'Mon ami I. Paderewski' (Ignacy Jan Paderewski the Polish pianist, conductor and politician).

The work begins with a spiky rhythmic figure (bassoons and bass clarinet) which merges into a broad tune called the *Warszawianka* ('Bravely let us raise our flag'). Soon comes a characteristically Elgarian

theme marked *nobilmente*. When this has run its course, we hear the Polish 'Choral' *The Source of Fire* first played by cellos, cor anglais and a harp and later by the full orchestra. The Warsaw theme is briefly developed and Elgar's theme is repeated. It is followed by a quotation from Paderewski's *Polish Fantasy* for piano and orchestra and there is a reference to Chopin's *Nocturne* in G minor, Op.37 No.1 played by a solo violin, during which the Paderewski theme can be heard. The earlier Chopin quotation and the Paderewski are now run together until the return of the Warsaw theme. In the build up to the coda Elgar brings in the Polish National Anthem ('Poland is not yet lost'). As this brilliantly orchestrated score reaches its conclusion, the organ joins in.

POMP AND CIRCUMSTANCE MARCHES 1-5, OP.39

Elgar composed five of a projected six military marches between 1901 and 1930. He took the title *Pomp and Circumstance* from Shakespeare's *Othello*: 'The neighing steed and the shrill trump, the spirit-stirring drum, the ear-piercing fife, the royal banner, and all the quality, pride, pomp and circumstance of glorious war'. Four of these marches were composed in the ten years from 1900 to 1910, his greatest creative period and the high noon of his fame in his lifetime. He intended that one of the set should be for a soldier's funeral, but none is remotely funereal. He liked march rhythm and he first caught the national ear with the *Imperial March* of 1897, the year of Queen Victoria's Diamond Jubilee. This was followed by the *Triumphal March* in the cantata *Caractacus* of 1898 and there is the sombre and almost elegiac *Coronation March* written for King George V's coronation in 1911. But *Pomp and Circumstance* was an unprecedented effort to give the ceremonial military march symphonic status. Elgar enjoyed colourful pageantry and was proud of his wife's army connections (her father had been an Indian Army general). He told an interviewer in 1904:

'I like to look on the composer's vocation as the old troubadours or bards did. In those days it was no disgrace for a man to be turned on to step in front of an army and inspire them with song. For my part, I know that there are a lot of people who like to celebrate events with music To these people I have given tunes. Is that wrong?'

In regard to one tune in particular, the answer to that question can only be 'No'. On 12 January 1901 Elgar wrote to A. J. Jaeger ('Nimrod' of the *Enigma Variations*): 'Gosh, man, I've got a tune in my head'. Four months later he played this same tune to another of the 'friends pictured within' the *Enigma Variations*. She was Dora Penny ('Dorabella'), to whom Elgar said: 'I've got a tune that will knock 'em – knock 'em flat'. It was the melody of the trio section of *Pomp and Circumstance March* No. 1 in D major, a tune now known to millions as 'Land of Hope and Glory'. This march and No. 2 in A minor were first performed in Liverpool on 19 October 1901 by the Liverpool Orchestral Society, a semi-professional orchestra conducted by Alfred E. Rodewald, a cotton broker and

distinguished amateur musician and a friend of Elgar. They were repeated three days later at a London Promenade Concert conducted by Henry J. Wood in a half-full Queen's Hall (the Boer War was not going well). After the D major March, which Wood with a showman's flair placed second, the audience 'simply rose and yelled', as Sir Henry recorded years later in his autobiography, and it had to be played three times. Jaeger told Elgar, who was not present, that it was the greatest success for a new work that he had ever witnessed. The composer Charles Villiers Stanford, with whom Elgar was still on speaking terms at this date, said he preferred the A minor March but that in the D major 'you have translated Master Rudyard Kipling into music certainly, and said "blooming beggar" in quite his style . . . uncommon fine stuff'. Whether Elgar valued that compliment may be doubted.

It was the tune of the trio of No.1 that caused all the enthusiasm and Elgar was told that, if words were fitted to it, it would 'go round the world'. The notion that it was King Edward VII who suggested this is dubious. It may have been the contralto Clara Butt. At any rate, Elgar took the hint and, with some alteration of its note values, the tune that lies so easily on instruments became, more awkwardly, the chorus 'Land of Hope and Glory' as the climax of the *Coronation Ode* of 1902 with words supplied by A. C. Benson.

Each march is dedicated to a particularly close friend, making a kind of appendix in that respect to the *Enigma Variations*. No.1 was for Rodewald and his orchestra, No.2 for Granville Bantock, whose brave venture on behalf of English music at the Tower, New Brighton, of all unlikely places, had included the second performance of the *Variations* in July 1899. No.3 in C minor is dedicated to Ivor Atkins, organist of Worcester Cathedral, who had prepared the first Three Choirs Festival performance of *The Dream of Gerontius* in 1902. Another Three Choirs organist, Dr G. R. Sinclair of Hereford, is the dedicatee of No.4 in G major, perhaps compensation because the 11th (G.R.S.) Variation is really about his bulldog Dan. Sinclair's successor, Percy Hull, received the March No.5 in C major. Elgar conducted the first performance of No.3, on 8 March 1905 (in the same programme as the first performance of the *Introduction and Allegro for Strings*) and he also conducted the first performance of No.4 on 24 August 1907. No.5 did not appear until 20

September 1930, when Wood conducted. Elgar sketched the first theme on an Ordnance Survey map when out driving in the Worcestershire countryside with his chauffeur Richard Mountford in June 1929. It was a theme he had first invented fifty years earlier.

Each of the five marches is written on the same pattern of a vigorous, rhythmical first section followed by a broad lyrical trio, but they are nevertheless extraordinarily varied in character. Nos. 1 and 4 are the best known because of their unforgettably singable trios, great tunes of the kind, as Elgar rightly remarked, that come to a composer once in a lifetime. (Words were provided for No.4 by A. P. Herbert during the Second World War, but they never caught on). Stanford was probably right in regarding the Schubertian No.2 as the finest, its initial nervous energy, closely related to the *Cockaigne* overture which preceded its composition, and its restless trio reflecting an emotional as well as tonal minor key. No.3 also has a dark quality only later dispelled by glittering orchestration, and No.5 is altogether lighter in mood but no less elaborately scored. These splendid pieces, like Elgar's lighter works in other forms, cannot and should not be regarded separately from his larger works for they permeate others among his compositions in a nutritious manner. Like Berlioz, Tchaikovsky and Mahler, he absorbed the march into the symphony. The majestic central melody of the G major March was written in June 1907, the month he began in earnest to compose his First Symphony, which begins with a solemn march, the *idée fixe* of the whole work. The *Larghetto* of the Second Symphony is a type of funeral march which can be mentioned in the same breath as Beethoven's in the 'Eroica' Symphony; it commemorates Rodewald as well as Edward VII. And where in choral music is there a nobler and more elevating march than at the end of Part I of *The Dream of Gerontius*? Lastly, in the fourth movement of the poignant, war-weary and world-weary Cello Concerto of 1919, there is a sudden brief recall of the rhythms and flashing colours of *Pomp and Circumstance*. The 'pride, pomp and circumstance of glorious war' had by then been shown for what they really are, but the mastery of Elgar's music remained undimmed and untainted.

Michael Kennedy © 2014

EDWARD ELGAR (1857-1934)

SEA PICTURES, OP.37

In Haven excepté, ce cycle de mélodies fut composé en juillet 1899, alors qu'Elgar séjournait à Birchwood, son cher cottage du Herefordshire. Le mois précédent, il avait rencontré son premier grand triomphe à Londres, avec la création des *Variations Enigma*. *Sea Pictures* était une commande du Festival de Norwich, et c'est là que l'ouvrage fut créé en octobre 1899 ; la soliste était Clara Butt et Elgar était à la baguette. « Elle a vraiment bien chanté », écrivit Elgar, notant également que, comme il se devait, elle était « vêtue en sirène ». Le cycle de mélodies fut repris à Londres deux jours plus tard, et quinze jours ne s'étaient pas écoulés que deux des numéros (avec accompagnement de piano) étaient chantés à Balmoral à la reine Victoria. Leur popularité fut ainsi assurée, et le cycle fut l'un des rares ouvrages pour lesquels le compositeur considérait avoir alors perçu une compensation financière satisfaisante.

Fort de sa vaste culture littéraire, Elgar mit un soin extrême à choisir les cinq poèmes. La qualité intrinsèque de ces textes n'est pas en question, car ils sont devenus indissociables de leur musique. Les auteurs en sont Roden Noel, fils du comte de Gainsborough, qui publia plusieurs recueils de vers et une biographie de Byron ; Richard Garnett, qui quant à lui fut pendant près de cinquante ans employé au British Museum, où il devint responsable de la salle de lecture ; Adam Lindsay Gordon, qui naquit aux Açores, se fixa en Australie et finit par se brûler la cervelle faute d'avoir pu faire valoir ses droits de succession sur un domaine de famille situé en Écosse. Enfin, Mme Browning et Alice Elgar n'ont guère besoin de présentation.

Elgar fut stimulé par les cinq poèmes un peu de la même manière qu'il le fut par 'Nous sommes les musiciens' d'O'Shaughnessy. Il insère délibérément plusieurs allusions à certaines de ses autres œuvres dans la texture orchestrale, et le ravissant thème de *Where Corals Lie* provient d'un quadrille écrit vingt ans auparavant pour l'orchestre du personnel de l'asile de Powick, que le compositeur dirigeait. Mahler, l'un des rares contemporains d'Elgar qui écrivait des cycles de mélodies avec orchestre, dirigea *Sea Pictures* (à l'exception du n° 5) à New York en 1910. Il ne fait pas de doute qu'il reconnut une âme sœur en découvrant l'orchestration d'Elgar, aussi belle qu'imaginative.

Sea Slumber Song pourrait être une marine nocturne, avec les vagues qui viennent lécher les galets poétiquement évoquées par les cordes divisées, les glissandi de harpe et d'envoûtants solos des bois. *In Haven*, sur un texte d'Alice Elgar, présente une orchestration diaphane ; ce fut la première des mélodies du cycle à être composée, en 1897, sous le titre *Love Alone Shall Stay* et sous forme de chanson avec luth pour voix et piano. Elle fut publiée un an plus tard. *La Capri* du sous-titre est subtilement suggérée par le rythme du morceau, qui rappelle une sicilienne.

Dans *Sabbath Morning at Sea*, les transports religieux d'Elizabeth Barrett Browning à bord du navire suscitent une grande solennité : l'introduction de la soliste, apparentée à un récitatif, devient une mélodie passionnée qui annonce clairement la partie vocale du personnage central de *The Dream of Gerontius*. Au début de la quatrième strophe, la première mélodie est citée aux cordes graves. Cette majesté « digne de Nimrod » est suivie, comme dans les *Variations Enigma*, par la légèreté et la grâce de *Where Corals Lie*, qui se voit offrir un accompagnement délicieusement berceur. Elle est devenue la plus aimée des cinq mélodies, sans doute parce qu'elle donnait à Elgar l'occasion d'exprimer la fervente aspiration à l'inaccessible. Lorgnant un peu du côté du Vaisseau fantôme, *The Swimmer* d'Elgar se jette dans une mer déchaînée et en émerge pour affronter les vagues avec un thème houleux magnifique. Dans la section centrale, plus détendue, quand la soliste rappelle les « sommets et les vallons de la faune et de la flore », le hautbois murmure doucement une citation de *Where Corals Lie*. Après cela, la musique gagne en vigueur pour l'impressionnante conclusion.

POLONIA, SYMPHONIC PRELUDE, OP.76

Il est temps que des voix s'élèvent en faveur de *Polonia*, généralement balayé d'un revers de main comme s'il s'agissait simplement d'un assemblage mal ficelé de mélodies polonaises destinées à saluer la contribution de la Pologne à la cause des Alliés pendant la Première Guerre mondiale. Ce que vous allez entendre est un poème symphonique de près d'un quart d'heure. Certes, Elgar y cite des airs polonais et du Chopin, mais ces citations sont insérées dans la texture avec autant d'habileté que de sensibilité. Elgar avait fait toutes les recherches nécessaires ; il appréciait suffisamment son ouvrage pour lui affecter un numéro d'opus, et il en dirigea la création au Queen's Hall de Londres le 8 juillet 1915. *Polonia* était une commande du chef d'orchestre et compositeur polonais Emil Mlynarski, et la partition est dédiée à « mon ami I. Paderewski » (Ignacy Jan Paderewski, le pianiste, chef d'orchestre et homme politique polonais).

L'ouvrage débute sur un dessin rythmique pointu (bassons et clarinette de basset) qui se fond dans une ample mélodie dénommée la *Warszawianka* (« Hissons bravement notre drapeau »). Peu après vient un thème typique d'Elgar, marqué nobillement. Une fois celui-ci parvenu au bout de sa trajectoire, nous entendons le « choral » polonais *The Source of Fire* (La source du feu), joué d'abord par les violoncelles, le cor anglais et une harpe, et enfin par l'orchestre au complet. Le thème de Varsovie est brièvement développé, puis le thème d'Elgar est répété. Il est suivi d'une citation de la Fantaisie polonaise pour piano et orchestre de Paderewski, puis vient une référence au *Nocturne* en sol mineur op. 37 n° 1 de Chopin jouée par un violon seul, pendant laquelle on entend le thème de Paderewski. La citation précédente de Chopin et celle de Paderewski sont alors traitées de front jusqu'au retour du thème de Varsovie. Dans la montée qui mène à la coda, Elgar introduit l'hymne national polonais, « La Pologne n'est pas encore perdue ». Alors que cette partition brillamment orchestrée atteint sa conclusion, l'orgue se joint à l'ensemble.

MARCHES POMP & CIRCUMSTANCE 1 - 5, OP. 39

Elgar composa ses cinq marches militaires - sur les six prévues au départ - entre 1901 et 1930. Il emprunta le titre *Pomp and Circumstance* à *Othello* de Shakespeare : « The neighing steed and the shrill trump, the spirit-stirring drum, the ear-piercing fife, the royal banner, and all the quality, pride, pomp and circumstance of glorious war. » Quatre de ces marches furent composées dans les dix années allant de 1900 à 1910, la plus fructueuse période créative d'Elgar et l'apogée du renom dont il jouit de son vivant. L'un de ces morceaux devait être consacré aux funérailles d'un soldat, mais aucun des cinq ne présente un caractère funèbre, tant s'en faut. Le compositeur appréciait le rythme de la marche, et il retint l'attention des mélomanes de son pays une première fois avec la *Marche impériale* de 1897, l'année du soixantième anniversaire de la reine Victoria. Elle fut suivie par la *Marche triomphale* de la cantate *Caractacus* de 1898, et il signa aussi une *Marche de Couronnement* sombre et presque élégiaque à l'occasion du couronnement du roi George V en 1911. Mais *Pomp and Circumstance* constituait un effort sans précédent pour conférer un statut symphonique à la marche militaire cérémoniale. Elgar aimait bien les célébrations hautes en couleurs, et il était fier de ses liens familiaux avec l'armée - le père de son épouse avait été général de l'Armée de l'Inde. Lors d'une entrevue accordée en 1904, il confiait :

« *Je me plais à considérer la vocation de compositeur comme la voyaient les troubadours ou les bardes de jadis. À cette époque, il n'y avait rien de dégradant pour un homme à défiler devant des soldats et leur insuffler du courage par ses chansons. Pour ma part, je sais qu'il y a beaucoup de gens qui aiment célébrer des événements en musique. À ces gens, j'ai offert des mélodies. Est-ce répréhensible ?* »

Pour ce qui concerne une mélodie en particulier, on peut résolument répondre à cette question par la négative. Le 12 janvier 1901, Elgar écrivit à A. J. Jaeger (le « Nimrod » des *Variations Enigma*) : « Bon sang, mon ami, une mélodie me trotte dans la tête. » Quatre mois plus tard, il jouait cette même mélodie à une autre des amis « dépeints » dans les *Variations Enigma*. Il s'agissait de Dora Penny (« Dorabella »), à qui Elgar déclara : « J'ai un air qui va les renverser – les renverser littéralement ». C'était la mélodie de la section de trio de la Marche n° 1 en ré majeur de

Pomp and Circumstance, une mélodie désormais connue de millions de gens sous le titre « Land of Hope and Glory ». Cette pièce et la Marche n° 2 en la mineur furent créées à Liverpool le 19 octobre 1901 par la Société orchestrale de Liverpool, orchestre semi-professionnel dirigé par Alfred E. Rodewald, négociant en coton et musicien amateur émérite, en plus d'être un ami d'Elgar. Les deux marches furent reprises trois jours plus tard à Londres lors d'un concert Promenade sous la baguette de Henry J. Wood dans la salle à moitié vide du Queen's Hall (le public anglais était préoccupé par le déroulement problématique de la Guerre des Boers). Après la Marche n° 1 en ré majeur, que Wood, avec son grand sens du spectacle, fit figurer en deuxième place, les auditeurs « se levèrent d'un bond en poussant des acclamations », ainsi que Sir Henry le relata des années plus tard dans son autobiographie, et il fallut jouer trois fois le morceau. Jaeger raconta à Elgar, absent ce jour-là, qu'il s'agissait du plus grand succès rencontré par une œuvre nouvelle auquel il eût jamais assisté. Le compositeur Charles Villiers Stanford, avec qui Elgar était encore en bons termes à l'époque, déclara préférer la Marche n° 2 en la mineur, mais que dans celle en ré majeur, son confrère avait « indubitablement traduit maître Rudyard Kipling en musique », et « juré en argot dans un style qui lui ressemblait du tout au tout . . . de la belle ouvrage, exceptionnelle ». On peut douter que Elgar ait vraiment apprécié le compliment. C'est la mélodie du trio de la Marche n° 1 qui suscita tout cet enthousiasme, et quelqu'un affirma au compositeur que s'il lui adjoignait des paroles, elle ferait « le tour du monde ». Certains ont dit que cette suggestion venait du roi Édouard VII, mais rien n'est moins sûr. Il s'agissait peut-être de la contralto Clara Butt. Quoi qu'il en soit, Elgar suivit le conseil et, en altérant certaines valeurs de notes, la mélodie, si fluide pour des instruments, devint, de manière moins évidente, le chœur « Land of Hope and Glory », point culminant de *Ode de couronnement* de 1902 sur des paroles de A. C. Benson.

Chaque marche est dédiée à un ami particulièrement proche, constituant de fait une sorte d'appendice aux Variations Enigma. La Marche n° 1 était pour Rodewald et son orchestre, la Marche n° 2 pour Granville Bantock, dont la courageuse entreprise de défense de la musique anglaise à la Tour de New Brighton, endroit improbable s'il en est, avait programmé la deuxième exécution des Variations en juillet 1899. La

Marche n° 3 en ut mineur est dédiée à Ivor Atkins, l'organiste de la cathédrale de Worcester, qui avait préparé la création de *The Dream of Gerontius* au Festival des Trois Chœurs en 1902. Un autre organiste de ce festival, le professeur G. R. Sinclair de Hereford, se vit dédier la Marche n° 4 en sol majeur, sans doute pour le compenser du fait que la onzième variation (G.R.S.) décrit en fait son bouledogue, Dan. Le successeur de Sinclair, Percy Hull, fut le dédicataire de la Marche n° 5 en ut majeur. Elgar dirigea la création de la Marche n° 3 le 8 mars 1905 (au sein du même programme qui vit la création de *l'Introduction et Allegro pour cordes*), et il dirigea également la création de la Marche n° 4 le 24 août 1907. La Marche n° 5 ne vit le jour que le 20 septembre 1930, sous la baguette de Wood. Elgar en griffonna le premier thème sur une carte d'état-major alors qu'il parcourait en voiture la campagne du Worcestershire avec son chauffeur Richard Mountford en juin 1929. Cet air lui était venu cinquante ans auparavant.

Chacune des cinq marches est construite selon le même schéma - une vigoureuse première section rythmique suivie d'un ample trio lyrique -, mais leurs caractères respectifs sont pourtant extraordinairement variés. La Marche n° 1 et la Marche n° 4 sont les plus connues, sans doute grâce à leurs trios aux airs si faciles à retenir et à chanter, superbes mélodies du type de celles qui ne viennent à un compositeur qu'une seule fois dans sa vie, comme le faisait observer Elgar avec justesse. On notera que pendant la Deuxième Guerre mondiale, A. P. Herbert fournit des paroles à la Marche n° 4, mais elles ne parvinrent jamais à s'imposer. Stanford avait sans doute raison de considérer la Marche n° 2, si schubertienne, comme la plus belle des cinq, son énergie nerveuse initiale, étroitement apparentée à *l'Ouverture Cockaigne* composée juste avant, et son trio mouvementé reflétant une tonalité mineure bien accordée à son coloris émotionnel. La Marche n° 3 présente elle aussi un visage assez maussade, qui est ensuite égayé par une orchestration chatoyante, et si le caractère de la Marche n° 5 est décidément plus enjoué, son orchestration n'est pas moins raffinée. Ces pièces magnifiques, à l'instar d'œuvres plus légères d'Elgar dans d'autres formats, ne peuvent et ne doivent pas être considérées isolément de ses plus grandes œuvres, car elles imprègnent et nourrissent ses autres compositions. Tout comme Berlioz, Tchaïkovski et Mahler, Elgar

incorporait la marche à la symphonie. La majestueuse mélodie centrale de la Marche en sol majeur fut écrite en juin 1907, le mois où il s'attela sérieusement à la composition de sa Première Symphonie, qui débute par une marche solennelle, idée fixe de l'œuvre tout entière. Le Larghetto de la Symphonie n° 2 est une sorte de marche funèbre qui soutient la comparaison avec celle de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven ; elle commémore Rodewald aussi bien qu'Édouard VII. Et y a-t-il, dans la musique chorale, un exemple de marche plus noble et plus transcendant qu'à la fin de la première partie de *The Dream of Gerontius* ? Enfin, dans le quatrième mouvement du poignant Concerto pour violoncelle de 1919, où s'exprime toute la lassitude d'un monde en guerre, on rencontre soudain un bref rappel des rythmes et des éclats de couleur de *Pomp and Circumstance*. La « fierté, la pompe et la circonstance de la glorieuse guerre » avaient alors révélé leur vrai visage, mais la maestria de la musique de Elgar, quant à elle, a conservé sa lumière et sa pureté.

Michael Kennedy

[Traduction française de David Ylla-Somers]

EDWARD ELGAR (1857–1934)

SEA PICTURES, OP. 37

Mit Ausnahme von „In Haven“ entstand dieser Liederzyklus im Juli 1899, während Elgars Aufenthalt in Birchwood, seinem geliebten Cottage in Herefordshire. Im Monat zuvor hatte er mit der Aufführung der *Enigma Variations* seinen ersten großen Triumph in London gefeiert. *Die Sea Pictures* waren eine Auftragsarbeit für das Norwich Festival und wurden im Rahmen dessen im Oktober 1899 uraufgeführt, mit Clara Butt als Solistin und Elgar als Dirigent. „Sie sang wirklich gut“, schrieb Elgar und vergaß nicht zu erwähnen, dass sie auch angemessen „wie eine Meerjungfrau angezogen“ gewesen sei. Zwei Tage später wurde der Liederzyklus in London aufgeführt und kurz darauf wurden zwei der Lieder (mit Klavierbegleitung) vor Queen Victoria in Balmoral vorgetragen. Den Liedern war eine nachhaltige Popularität beschieden, und sie gehörten zu den wenigen Werken, die dem Komponisten in jenen Jahren auch zufriedenstellende finanziellen Erträge brachten.

Als Literaturkenner wählte Elgar die fünf Gedichte mit großer Sorgfalt aus. Ob man sie für große Poesie hält, spielt keine Rolle, denn wir können uns diese Gedichte nicht mehr ohne die Musik vorstellen. Ein paar Worte zu den Dichtern – Roden Noel, Sohn des Earl of Gainsborough, veröffentlichte mehrere Gedichtbände und eine Biografie Byrons. Richard Garnett war seit fast fünfzig Jahren im British Museum tätig, unter anderem als Leiter der Abteilung Gedruckte Bücher; Adam Lindsay Gordon wurde in den Azoren geboren, ließ sich in Australien nieder und erschoss sich, nachdem er erfolglos Ansprüche auf einen Nachlass in Schottland erhoben hatte. Elizabeth Barrett Browning und Alice Elgar müssen wohl nicht eigens vorgestellt werden.

Elgar fühlte sich von den fünf Gedichten in ähnlicher Weise inspiriert wie von O'Shaughnessys „The Music Makers“. In die orchestrale Struktur eingebettet sind darüber hinaus etliche Anspielungen auf frühere Werke. So entstammt zum Beispiel das bezaubernde Thema von „Where Corals Lie“ einer zwanzig Jahre alten Quadrille aus Elgars Zeit als Musikdirektor in der Irrenanstalt von Powick. Mahler, einer der wenigen anderen zeitgenössischen Komponisten von orchestralen Liederzyklen, dirigierte die *Sea Pictures* (außer der Nr. 5) 1910 in New York. Es ist anzunehmen, dass er angesichts der fantasievollen Schönheit der

Orchestrierung eine Seelenverwandtschaft erkannte.

„Sea Slumber Song“ erweckt den Eindruck einer nächtlichen Meereslandschaft, das Gleiten der Wellen über Kieselsteine wird poetisch übersetzt durch geteilte Streicher, Harfen-Glissandi und bezaubernde Holzbläsersoli. Für „In Haven“ vertonte Elgar Verse seiner Frau in sparsamer Instrumentierung. Es war eine Adaption seiner bereits 1897 entstandenen (und im Jahr darauf veröffentlichten) Komposition „Love Alone Shall Stay (Lute Song)“ für Stimme und Klavier. Das „Capri“ im Untertitel wird subtil durch den siciliano-artigen Rhythmus hervorgerufen.

In „Sabbath Morning at Sea“ erzeugt Elizabeth Barrett Brownings religiöse Ekstase auf dem Meer eine feierliche Stimmung. Der Übergang des rezitativen Gesangs zu Beginn in eine leidenschaftliche Melodie verweist schon deutlich auf den Gesangspart des Gerontius. Am Anfang des vierten Verses wird das erste Lied von den tieferen Streichern zitiert. Auf diese ‚Nimrod‘-gleiche Grandeur folgt, wie in den Enigma Variations, Leichtigkeit und Anmut im nächsten Lied, „Where Corals Lie“. Es ist das beliebteste der fünf Lieder, vielleicht weil es die leidenschaftliche Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem ausdrückt. Mit einem Auge auf dem „Fliegenden Holländer“ stürzt sich Elgars „Swimmer“ in die stürmische See, taucht auf und stemmt sich gegen die Wellen mit einem wunderbar wogenden Thema. Im entspannteren Mittelteil, in dem die Singstimme sich an Farne und Heide erinnert („heights and hollows of fern and heather“), zitiert die Oboe sanft „Where Corals Lie“. Anschließend baut sich die Musik dynamisch zum beeindruckenden Schluss hin auf.

POLONIA, SYMPHONIC PRELUDE, OP.76

Es wird Zeit, dass *Polonia* einmal angemessen gewürdigt wird. Üblicherweise wird das Werk abgetan als ein Potpourri aus polnischen Melodien, entstanden als Tribut an Polen für dessen Beitrag auf Seiten der Alliierten im Ersten Weltkrieg. Zunächst einmal handelt es sich um ein fast fünfzehnminütiges Tongedicht. Und ja, Elgar zitiert polnische Melodien und Chopin, aber diese Zitate sind kunstvoll und feingefühlig in die Struktur eingewoben. Elgar hatte seine Hausaufgaben gemacht. Er war überzeugt genug von der Komposition, dass er ihr eine Opus-Nummer gab, und er selbst dirigierte die Uraufführung am 8. Juli 1915 in der Londoner Queen’s Hall. *Polonia* wurde von dem polnischen Dirigenten und Komponisten Emil Mlynarski in Auftrag gegeben und trägt die Widmung „Mon ami I. Paderewski“ (Ignacy Jan Paderewski, polnischer Pianist, Dirigent und Politiker).

Das Werk beginnt mit einer markanten rhythmischen Figur (Fagotte und Bassklarinette). Diese mündet in eine breite Melodie, die „Warschawjanka“ („Lasst uns tapfer die Fahne heben...“). Bald folgt ein typisch Elgar’sches Thema, das als *nobilmente* gekennzeichnet ist. Als dieses zum Ende kommt, erklingt der polnische ‚Choral‘ („Z dymem pozarów“ – „Mit dem Rauch der Feuer“), zunächst gespielt von Cellos, Englischhorn und Harfe, später dann vom ganzen Orchester. Das Warschau-Thema wird kurz entwickelt und Elgars Thema wiederholt. Daran schließt sich ein Zitat von Paderewskis Polnischer Fantasie für Klavier und Orchester an; auch findet sich eine Bezugnahme zu Chopins *Nocturne* in g-Moll, Op. 37 Nr. 1, gespielt von einer einzelnen Geige, während das Paderewski-Thema zu hören ist. Das Chopin-Zitat und Paderewski werden parallel vorgetragen, bis das frühere Warschau-Thema wiederkehrt. Im dramatischen Aufbau zur Koda fügt Elgar die polnische Nationalhymne ein („Noch ist Polen nicht verloren“). Während sich diese brillant orchestrierte Komposition zu ihrem Ende neigt, tritt die Orgel hinzu.

POMP AND CIRCUMSTANCE MARCHES 1–5, OPUS 39

Elgar komponierte zwischen 1901 und 1930 fünf von geplanten sechs Märschen. Den Titel ‚Pomp and Circumstance‘ entnahm er Shakespeares *Othello*: „The neighing steed and the shrill trump, the spirit-stirring drum, the ear-piercing fife, the royal banner, and all the quality, pride, pomp and circumstance of glorious war“¹. Vier der Märsche entstanden in den Jahren von 1900 bis 1910 – Elgars kreativste Schaffensphase und der Höhepunkt seines Erfolgs zu Lebzeiten. Obwohl einer der Märsche für ein Soldatenbegräbnis vorgesehen war, hat keines der Stücke etwas Trauermarschartiges an sich. Elgar mochte Marschrhythmen und hatte bereits 1897, dem Jahr von Queen Victorias sechzigjährigem Thronjubiläum, mit dem *Imperial March* landesweit Aufmerksamkeit erlangt. 1898 folgte der *Triumphal March* in der Kantate *Caractacus* und 1911 der dunkle, fast elegische *Coronation March*, der anlässlich der Krönung von George V. geschrieben worden war. Mit *Pomp and Circumstance* aber versuchte Elgar, dem zeremoniellen Militärmarsch den Stellenwert einer Sinfonie zu verleihen. Er mochte die farbenfrohen Paraden und war stolz auf die militärische Tradition in der Familie seiner Frau (ihr Vater war General in der Indischen Armee gewesen). Wie er 1904 in einem Interview schilderte:

„Ich vergleiche die Rolle des Komponisten gerne mit derjenigen der Troubadoure und Barden aus vergangenen Zeiten. Damals war es keine Schande, wenn man gebeten wurde, vor eine Armee zu treten und die Männer durch ein Lied zu erbauen. Was mich angeht, so weiß ich, dass viele Menschen feierliche Anlässe gerne mit Musik begehen. Diesen Menschen habe ich Lieder geschenkt. Ist das falsch?“

Die Antwort kann nur ‚nein‘ lauten, insbesondere in einem speziellen Fall. Am 12. Januar 1901 schrieb Elgar an A. J. Jaeger (den ‚Nimrod‘ aus den *Enigma Variations*): „Gütiger Himmel, ich habe da eine Melodie in meinem Kopf“. Vier Monate später spielte er die gleiche Melodie einer Freundin vor, die ebenfalls in den *Enigma Variations* ‚porträtiert‘ worden war. Dies war Dora Penny (‚Dorabella‘), zu der Elgar sagte: „Ich habe da eine Melodie, die wird sie alle umhauen – glatt umhauen.“ Es handelte sich um den Trio-Teil von *Pomp and Circumstance*, Marsch Nr. 1 in D-Dur, eine Melodie, die unter dem Titel „Land of Hope and Glory“ heute Millionen bekannt ist. Dieser Marsch wurde zusammen mit Nr. 2 in a-Moll am

19. Oktober 1901 in Liverpool durch die Liverpool Orchestral Society uraufgeführt – ein semiprofessionelles Orchester unter der Leitung von Alfred E. Rodewald, einem Baumwollhändler, ausgezeichneten Amateurmusiker und Freund Elgars. Drei Tage später folgte eine Aufführung im Rahmen eines Prom-Konzerts in London, mit Henry J. Wood als Dirigent, in einer nur halbvollen Queen’s Hall (der Burenkrieg lief nicht gut). Am Ende des D-Dur-Marschs, den Wood mit dem Flair eines Showman an zweite Stelle gesetzt hatte, sei das Publikum aufgesprungen und habe nur noch gejubelt, wie Sir Henry es Jahre später in seiner Autobiografie beschrieb; dreimal habe man das Stück spielen müssen. Jaeger berichtete Elgar, der selbst nicht anwesend war, er habe eine solche Reaktion auf ein neues Werk noch nie erlebt. Der Komponist Charles Villiers Stanford, mit dem Elgar zu dem Zeitpunkt noch Kontakt hatte, zog den a-Moll-Marsch vor, doch habe Elgar in dem D-Dur-Stück „gewiss Mister Rudyard Kipling in Musik übersetzt und ‚Teufelskerl‘ gesagt ganz in seinem Stil... ein ungewöhnliches, feines Werk.“ Ob Elgar sich über das Kompliment gefreut hat, sei dahingestellt. Es war die Melodie des Trios von Marsch Nr. 1, die so viel Begeisterung auslöste, und Elgar wurde suggeriert, dass sie, mit einem passenden Text dazu, „um die ganze Welt gehen könnte“. Für das Gerücht, König Edward VII. habe diesen Vorschlag gemacht, gibt es keinen Beleg. Es könnte ebenso die Altistin Clare Butt gewesen sein. Jedenfalls hörte Elgar auf den Rat. Mit einigen Änderungen der Notenwerte wurde aus der Melodie, die so leicht von Instrumenten getragen wird, der etwas ungelente Refrain „Land of Hope and Glory“, der Höhepunkt der *Coronation Ode* von 1902, mit Text von A.C. Benson.

Jeder Marsch ist jeweils einem engen Freund gewidmet und stellt in diesem Sinne eine Fortführung der *Enigma Variations* dar. Nr. 1 war Rodewald und seinem Orchester gewidmet, Nr. 2 Granville Bantock, dank dessen tapferem Einsatz für die englische Musik – und das ausgerechnet am Tower in New Brighton – es auch zur zweiten Aufführung der *Variations* im Juli 1899 kam. Widmungsträger von Nr. 3 in c-Moll ist Ivor Atkins, Organist der Kathedrale von Worcester, der 1902 die erste ‚Three Choirs Festival‘-Aufführung von *The Dream of Gerontius* vorbereitet hatte. Einem weiteren ‚Three Choirs‘-Organisten, Dr. G. R. Sinclair aus Hereford, ist Nr. 4 in G-Dur gewidmet, vielleicht

zur Wiedergutmachung dafür, dass es in der 11. (G.R.S.-)Variation eigentlich um dessen Bulldogge Dan geht. Sinclairs Nachfolger Percy Hull schließlich wurde der Marsch Nr. 5 in C-Dur gewidmet. Elgar dirigierte die erste Aufführung von Nr. 3 am 8. März 1905 (im gleichen Programm wie die Uraufführung seines *Introduction and Allegro for Strings*), und ebenso die Uraufführung von Nr. 4 am 24. August 1907. Nr. 5 wurde zum ersten Mal am 20. September 1930 gespielt, mit Wood als Dirigent. Elgar skizzierte das erste Thema auf einer Landkarte, als er mit seinem Chauffeur Richard Mountford im Juni 1929 durch das ländliche Worcestershire fuhr. Es war ein Thema, das er bereits fünfzig Jahre zuvor erfunden hatte.

Alle fünf Märsche beginnen mit einem kraftvollen, rhythmischen ersten Teil, gefolgt von einem lyrischen Trio, und doch sind sie äußerst unterschiedlich im Charakter. Nr. 1 und 4 sind vor allem bekannt durch ihre unvergesslichen, singbaren Trios, großartige Melodien, die wie Elgar zu recht bemerkte, einem Komponisten nur einmal im Leben einfallen. (Es gab einen Text für Nr. 4 aus der Feder von A. P. Herbert, doch diese, während des Zweiten Weltkriegs in Umlauf gebrachte Version konnte sich nicht durchsetzen). Man muss wohl Stanford zustimmen, für den die ‚schubertianische‘ Nr. 2 das Meisterstück war. In der anfänglichen nervösen Energie, die an die zuvor komponierte *Cockaigne*-Ouvertüre erinnert, und dem rastlosen Trio spiegelt sich ein emotionales und auch tonales Moll. Nr. 3 hat ebenfalls etwas Dunkles, das erst später durch die funkelnde Orchestrierung aufgebrochen wird. In Nr. 5 herrscht eine deutlich hellere Stimmung, doch auch dieser Marsch ist nicht minder gekonnt komponiert. Wie Elgars leichtere Stücke insgesamt können und sollten diese hervorragenden Märsche nicht gesondert von seinen großen Werken betrachtet werden, denn sie durchdringen und befruchten andere seiner Kompositionen. Elgar integrierte den Marsch in die Sinfonie, wie es auch Berlioz, Tschaiowski und Mahler taten. Er schuf die majestätische zentrale Melodie des G-Dur-Marschs im Juni 1907, dem gleichen Monat, in dem er ernsthaft an seiner Ersten Sinfonie zu arbeiten begann. An deren Anfang steht ein feierlicher Marsch als Leitmotiv des gesamten Werks. Das Larghetto der Zweiten Sinfonie ist eine Art Trauermarsch, der im selben Atemzug wie Beethovens Trauermarsch in der Eroica-Sinfonie genannt werden kann; er entstand

im Andenken an Rodewald sowie an Edward VII. Und wo gibt es in der Chormusik einen feierlicheren und erhebenderen Marsch als am Ende von Teil 1 des *Dream of Gerontius*? Schließlich wäre da noch der vierte Satz des ergreifenden, kriegs- und weltmüden Cello Concerto von 1919 zu nennen, in dem plötzlich und kurz die Rhythmen und blinkenden Farben von *Pomp and Circumstance* aufleuchten. Da hatten sich „Pracht und Pomp des glorreichen Kriegs“ schon längst von ihrer Schattenseite gezeigt, doch die meisterliche Kunst von Elgars Musik blieb unberührt und unerschütterlich.

Michael Kennedy

[Übersetzung Katja Klier]

1. Sea Slumber Song

Sea birds are asleep,
The world forgets to weep,
Sea murmurs her soft slumber-song
On the shadowy sand
Of this elfin land;

'I, the Mother mild,
Hush thee, oh my child,
Forget the voices wild!

Isles in elfin light
Dream, the rocks and caves,
Lulled by whispering waves,
Veil their marbles bright.
Foam glimmers faintly white
Upon the shelly sand
Of this elfin land;

Sea-sound, like violins,
To slumber woos and wins,
I murmur my soft slumber-song,
Leave woes, and wails, and sins.

Ocean's shadowy might
Breathes good night,
Good night...'

The Hon. Roden Noel (1834-1894)

2. In Haven (Capri)

Closely let me hold thy hand,
Storms are sweeping sea and land;
Love alone will stand.

Closely cling, for waves beat fast,
Foam-flakes cloud the hurrying blast;
Love alone will last.

Kiss my lips, and softly say:
'Joy, sea-swept, may fade to-day;
Love alone will stay.'

Caroline Alice Elgar (1848-1920)

3. Sabbath Morning at Sea

The ship went on with solemn face;
To meet the darkness on the deep,
The solemn ship went onward.
I bowed down weary in the place;
For parting tears and present sleep
Had weighed mine eyelids downward.

The new sight, the new wondrous sight!
The waters around me, turbulent,
The skies, impassive o'er me,
Calm in a moonless, sunless light,
As glorified by even the intent
Of holding the day glory!

Love me, sweet friends, this sabbath day.
The sea sings round me while ye roll
Afar the hymn, unaltered,
And kneel, where once I knelt to pray,
And bless me deeper in your soul
Because your voice has faltered.

And though this sabbath comes to me
Without the stolèd minister,
And chanting congregation,
God's Spirit shall give comfort.
He who brooded soft on waters drear,
Creator on creation.

He shall assist me to look higher,
Where keep the saints, with harp and song,
An endless sabbath morning,
And, on that sea commixed with fire.
Oft drop their eyelids raised too long
To the full Godhead's burning.

Elizabeth Barrett Browning (1806-1861)

4. Where Corals Lie

The deeps have music soft and low
When winds awake the airy spry,
It lures me, lures me on to go
And see the land where corals lie.

By mount and mead, by lawn and rill,
When night is deep, and moon is high,
That music seeks and finds me still,
And tells me where the corals lie.

Yes, press my eyelids close, 'tis well;
But far the rapid fancies fly
To rolling worlds of wave and shell,
And all the lands where corals lie.

Thy lips are like a sunset glow,
Thy smile is like a morning sky,
Yet leave me, leave me, let me go
And see the land where corals lie.

Richard Garnett (1835-1906)

5. The Swimmer

With short, sharp, violent lights made vivid,
To southward far as the sight can roam,
Only the swirl of the surges livid,
The seas that climb and the surfs that comb.
Only the crag and the cliff to nor'ward,
And the rocks receding, and reefs flung forward,
Waifs wreck'd seaward and wasted shoreward,
On shallows sheeted with flaming foam.

A grim, grey coast and a seaboard ghastly,
And shores trod seldom by feet of men –
Where the batter'd hull and the broken mast lie,
They have lain embedded these long years ten.
Love! when we wandered here together,
Hand in hand through the sparkling weather,
From the heights and hollows of fern and
 heather.
God surely loved us a little then.

The skies were fairer and shores were firmer -
The blue sea over the bright sand roll'd;
Babble and prattle, and ripple and murmur,
Sheen of silver and glamour of gold.

So, girt with tempest and wing'd with thunder
And clad with lightning and shod with sleet,
And strong winds treading the swift waves
 under
The flying rollers with frothy feet
One gleam like a bloodshot sword-blade swims
 on
The sky line, staining the green gulf crimson,
A death-stroke fiercely dealt by a dim sun
That strikes through his stormy winding sheet.
O brave white horses! you gather and gallop,

The storm sprite loosens the gusty reins;
Now the stoutest ship were the frailest shallop
In your hollow backs, on your high-arched
 manes.

I would ride as never a man has ridden
In your sleepy, swirling surges hidden;
To gulfs foreshadow'd through strifes forbidden,
Where no light wearies and no love wanes.

Adam Lindsay Gordon (1833-1870)

HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher *Leader*
Sarah Ewins
Tiberiu Buta
Ian Watson †#
Zoe Colman *†
Anya Muston *†
Alison Hunt *†
Helen Bridges
Nicola Clark †
Victor Hayes
John Gralak †
Eva Thorarinsdottir *
Michelle Marsh
Peter Liang
Anya Muston #
Liz Rossi *
Steven Proctor
Deirdre Ward *

SECOND VIOLINS

Eva Thorarinsdottir#
Catherine Yates
Philippa Heys *†
Paulette Bayley
Julia Hanson *#
Caroline Abbott
Grania Royce
Elizabeth Bosworth
John Purton
Rosemary Attree †#
Sam Parker †
Sian Goodwin *#
Jonathan Martindale *
Sue Voss *†
Robert Adlard *

Susannah Simmons †
Hannah Smith #
Sarah Percy #

VIOLAS

Timothy Pooley
Julian Mottram
Tom Beer *#
Piero Gasparini
Robert Criswell
Sue Voysey *†
Chris Emerson
Anna Smith *
Sue Baker
Zoe Matthews *
Christina Bean †
Jayne Coyle †
Raymond Lester †
Katerina Zacharova #
Gemma Dunne #
Martin Schafer #

CELLOS

Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
David Petri
Jane Hallett
Clare Rowe
Julie-Anne Manning *†
Rebecca Harney *
Lorna Davis †
Paul Grennan #
Adam Szabo #

DOUBLE BASSES

Roberto Carrillo-
Garcia †
Daniel Storer
Yi Xin Han
Beatrice Schirmer
Rachel Meerloo
Sian Holland †
Richard Waldock *
Esther Stewart *
James Manson #
Natasha Armstrong #

FLUTES

Katherine Baker
Joanne Boddington

PICCOLO

Ronald Marlowe *†

OBOES

Stéphane Rancourt
Virginia Shaw *†
Hugh McKenna #

COR ANGLAIS

Thomas Davey †

CLARINETS

Lynsey Marsh
Rosa Campos-
Fernandez

BASS CLARINET

James Muirhead *†

BASSOONS

Gretha Tuls #
Ben Hudson †#
Hazel Barrett †
Sarah Burnett *
Simon Davies *

CONTRABASSOON

Steven Magee †#
Alex Walker *

HORNS

Laurence Rogers
Tom Redmond †#
Julian Plummer
Richard Bourn *†
Andrew Maher
John Thornton *
Roger Clark *
Sam Yates #

TRUMPETS

Gareth Small
Kenneth Brown *†#
Tom Osborne *†
Gary Farr *

TENOR TROMBONES

Katy Jones #
Roz Davies
David Price *
Rob Holliday †

BASS TROMBONE

Adrian Morris

TUBA

Ewan Easton MBE

TIMPANI

John Abendstern

PERCUSSION

David Hext
Riccardo Lorenzo
Parmigiani
Erika Öhman *†
Mike Harper *
Mark Wagstaff *†
Julian Wolstencroft †

HARP

Marie Leenhardt
Eira Lynn Jones *†

ORGAN

Darius Battiwalla *†

* Pomp & Circumstance only
Sea Pictures only
† Polonia only

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER
WWW.HALLE.CO.UK

SEA PICTURES RECORDED IN HALLÉ ST PETER'S,
ANCOATS, MANCHESTER ON
5-7 AUGUST 2014
PRODUCER JEREMY HAYES
BALANCE ENGINEER STEVE PORTNOI
ASSISTANT ENGINEER VANESSA NUTTALL

POLONIA AND POMP AND CIRCUMSTANCE MARCHES
RECORDED IN THE STUDIOS OF
BBC MEDIACITY, SALFORD ON
4-5 FEBRUARY 2012 (POMP AND CIRCUMSTANCE MARCHES)

10 SEPTEMBER 2013 (POLONIA)
PRODUCER ANDREW KEENER
ENGINEER SIMON EADON
ASSISTANT ENGINEER DAVE ROWELL
EDITOR STEPHEN FROST

MASTERING STEVE PORTNOI

CD HLL 7536