HALLÉ

HOLST
THE HYMN OF JESUS
DELIUS
SEA DRIFT & CYNARA
SIR MARK ELDER
RODERICK WILLIAMS
HALLÉ CHOIR
HALLÉ YOUTH CHOIR

GUSTAV HOLST (1874–1934)

THE HYMN OF JESUS

1. *Prelude* 5.33
2. *Hymn* 16.22

HALLÉ CHOIR
HALLÉ YOUTH CHOIR

FREDERICK DELIUS (1862-1934)

3. **SEA DRIFT** 27.01

RODERICK WILLIAMS BARITONE
HALLÉ CHOIR

4. **CYNARA** 11.35

RODERICK WILLIAMS BARITONE

TOTAL TIMING 62.25

HALLÉ
MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER

HALLÉ CHOIR
FRANCES COOKE CHOIR DIRECTOR

HALLÉ YOUTH CHOIR
RICHARD WILBERFORCE YOUTH CHOIR DIRECTOR

WWW.HALLE.CO.UK

HOLST THE HYMN OF JESUS
RECORDED LIVE IN THE BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER ON 15 MARCH 2012 AND IN REHEARSAL

DELIUS SEA DRIFT
RECORDED LIVE IN THE BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER ON 17 MARCH 2011 AND IN REHEARSAL

PRODUCER AND BALANCE ENGINEER
STEVE PORTNOI
ASSISTANT ENGINEERS (SEA DRIFT)
GRAHAM JACOB, VANESSA NUTTALL
ASSISTANT ENGINEERS (THE HYMN OF JESUS)
NIALL GAULT, GRAHAM JACOB
EDITING & MASTERING STEVE PORTNOI

DELIUS CYNARA
RECORDED IN THE STUDIOS OF BBC MEDIACITY, SALFORD ON 4 FEBRUARY 2012

PRODUCER ANDREW KEENER
ENGINEER SIMON EADON
ASSISTANT ENGINEER DAVE ROWELL
EDITOR STEWART FRENCH

Track 1–2 pub. Edwin F. Kalmus and Co.
Track 3 pub. Boosey & Hawkes revised/edited Beecham
Track 4 pub. Boosey & Hawkes

CD HLL 7535

GUSTAV HOLST (1874–1934)

THE HYMN OF JESUS, OP.37

During the First World War Gustav Holst had, for some of the time, lived at Thaxted in Essex, where he put on some adventurous and moving choral concerts in the church. For this choir he wrote his beautiful setting of the unaccompanied carol *This have I done for my true love*, which begins 'Tomorrow shall be my dancing day'. He was very taken with the connection between dancing and religious ritual and began to look for other such poems to set.

In this way he discovered in 1917 the lines 'Ye who dance not, know not what we are knowing' in *The Hymn of Jesus* from the Apocryphal Acts of St John. Immediately he set to work on what turned out to be a large-scale work, yet highly concentrated and intense. He made his own translation of the text from the Greek, with the help of a pupil. He then went on war service to Salonika, so the *Hymn* was not completed and published until 1919. Donald Tovey, on reading the score, wrote to Holst: 'If anybody does not like it, he doesn't like life.'

The first public performance was conducted by Holst in London in March 1920. No doubt some of the audience were shocked by this unconventional and unfamiliar kind of religious music, but generally it was appreciated and several performances followed.

The Hymn of Jesus opens with an orchestral *Prelude* based on two plainsong melodies: *Pange lingua*, played by the trombones (Holst's own instrument) and cor anglais; and then, after some swaying triads for flutes, *Vexilla regis* on the organ. The latter tune, played in austere fourths, is taken up by a distant choir of sopranos answered by the male voices with *Pange lingua*.

After a pause, the *Hymn* itself begins dramatically with the full double chorus's 'Glory to Thee, Father!', each line of the hymn being attached to the next by the women's semi-chorus's 'Amen' (sopranos in A minor, altos in F minor). Each petition is repeated thus and there is a remarkable passage where spoken words create an effect that many an avant-garde composer of today might envy.

An *andante* section begins at 'Fain would I be saved', with each division of the choir alternating. When the words 'Fain would I be known' are reached, an *allegro* in 5/4 bursts in and conveys the exaltation of 'Divine Grace is dancing'. Yet the spiritual core of this work is to be found in the solemn discords to which the choruses sing 'To you who gaze, a lamp am I', an extraordinary musical representation of the mystical experience that had haunted Holst since he was 18, when he first heard the 'Sanctus' of Bach's B minor Mass at a Three Choirs Festival performance in Worcester Cathedral. The ecstasy continues with the quieter singing of 'To you that know, a mirror'.

Now the plainsong themes return at 'Give ye heed unto my dancing', reaching a *crescendo* at 'For yours is the Passion of man'. The bare fourths are augmented now and the trumpets blaze out with a ferocity reminiscent of 'Mars' in *The Planets*. Bassoons play the *Vexilla regis* in 12/8 and the sopranos chant a wordless and ecstatic 'Ah'. After a climax on the theme of suffering, the trumpet's *Pange lingua* is heard above the choir's 'Learn how to suffer'. The music now becomes more serene, though there is one more outburst of exaltation in the coda before the last solemn 'Amen'.

Michael Kennedy © 2013

FREDERICK DELIUS (1862-1934)

SEA DRIFT FOR BARITONE, CHORUS AND ORCHESTRA

Delius is often said to have come to his full maturity with the composition of *Appalachia* (1902–03) his large-scale introduction, theme and variations for solo voice, chorus and orchestra on an old Negro slave song. *Sea Drift* (1903–04) was Delius's next major work for voices and orchestra and like *Appalachia* also has an American subject, insofar as the text is drawn from Walt Whitman, practically the national poet of the USA in his time. Delius used parts of the untitled second poem in the section entitled 'Sea-Drift' in Whitman's *Leaves of Grass*, omitting a few lines and words and making a few verbal changes. The tale of the two seabirds, the lament of the male for the loss of the female and what it reveals to the boy observer, by analogy, of the nature of love, grief and the human condition, moved Delius greatly. The result was perhaps the most poignant of all his major works.

Delius dedicated *Sea Drift* to the German composer Max von Schillings, at that time Intendant of the Berlin Opera, who had also written tone-poems about the sea. At this point in Delius's career his music was more appreciated in Germany than in his native country. The first performance took place in a German translation – as *Im Meerestreiben* – at the Festival of the Allgemeine Deutsche Musikverein in Essen on 24 May 1906, with Josef Loritz as the

soloist, conducted by Georg Witte. It was repeated in Basle in 1907, and the score was first published with the German title prominent above the English one in smaller type. Nevertheless Delius certainly composed *Sea Drift* in English: in a letter to the critic Ernest Newman he said he 'could not have done otherwise, as the lovely poem inspired my music'. It was over two years later that Henry Wood introduced the work, in English, to Great Britain, at the 1908 Sheffield Festival, with Frederic Austin as the soloist.

In contrast to the clearly sectional form of *Appalachia*, and as another stage in the development of his essential idiom, he produced a fluid and highly unified tone-poem, though the single movement has seven constituent spans, determined by the flow of the text. 'The shape of it,' Delius told his amanuensis and biographer Eric Fenby towards the end of his life, 'was taken out of my hands, so to speak, as I worked, and was bred easily and effortlessly of the nature and sequence of my particular musical ideas, and the nature and sequence of the particular poetical ideas of Whitman that appealed to me'. Orchestra, soloist and chorus partake equally in the expression of intense emotion, and the evocation of the sea and its many moods. The soloist's melodic line mingles *recitative* and *arioso* in a particularly supple synthesis, while the chorus comments on the action, its contributions seamlessly woven into the general texture of the music. The interweaving of solo voice and chorus suggests how the boy's observation achieves union with the spirit of the bird as he watches it. The richness of the choral harmony disconcerted its first performers, but it was this work more than any other which launched the composer's international reputation.

The opening evokes the tidal ebb and flow of the sea with the rise and fall of the bass line, combined with a poignant falling woodwind phrase. Indeed the motion of the waves, whether peaceful or stormy, is suggested by the music throughout the work. The chorus describes the mating seabirds ('guests from Alabama') and the tale is taken up by the baritone, who is both the narrating voice of the boy and the voice of the male bird, for in Whitman's scheme the boy begins to learn of suffering and bereavement through the bird's experiences. The exalted view which Whitman takes of the seabirds' love for one another is mirrored in Delius's music, which seems to contain a number of subtle reminiscences of Wagner's *Tristan und Isolde*. Although at first the mood is one of joy and rapture, tragedy strikes as the female disappears with no explanation ('Maybe kill'd') and a great storm comes. The remainder of the work is occupied by the he-bird's laments, his imaginings that he sees or hears his love. At one point the chorus takes the role of the she-bird's spirit, telling him not to delude himself. At length, in a plangent and poignant climax, he realises that all his hopes are in vain.

In the final pages, which are among the most ravishing that Delius ever penned, the music recalls their 'happy life'; but in the darker mode of solitude, 'We two together no more'. The he-bird has accepted the inevitable, but grieves still. Delius's imaginative identification with Whitman's poem resulted in one of the most profound evocations of loss in British music.

CYNARA FOR BARITONE AND ORCHESTRA

Ernest Dowson died in 1900 at 32 and, like Delius, had spent much of his life in France. Considerably influenced by Swinburne and Verlaine, he was perhaps the archetypal poet of the 'Decadent' movement of the 1890s, and his poetry is no longer much read, though at least one famous line – 'They are not long, the days of wine and roses' – has attained a measure of immortality. The ardour and languor of his verses were however ideal matter for Delius, who took a sequence of Dowson poems as the texts for one of his greatest works, the *Songs of Sunset* for soloists, chorus and orchestra (1906-8). During 1907 he sketched a setting of one of Dowson's then best-known poems, *Cynara*, for baritone and orchestra (some of the sketches also include a chorus): this was originally intended to become part of *Songs of Sunset*, but Delius decided it was inappropriate and laid it aside.

Early in 1929 Sir Thomas Beecham, who was planning a Delius Festival towards the end of the year, asked Delius if he had any unpublished work for voice and orchestra which could be premiered at one of the concerts. Delius, now blind and semi-paralysed, had just begun working with his new amanuensis Eric Fenby, and the completion of *Cynara* became their first major task. The draft was essentially complete up to the words 'Then falls thy shadow, Cynara' in the last of the four verses, and with painful slowness the composer managed to dictate the rest of the song to Fenby, who wrote long afterwards 'I shall never forget my thrill when I took down the telling chord on the trombones on the final word "Cynara"!' Delius had resolved that if the result of his dictation failed to sound well he would give up trying to compose. Before leaving for England he had three £5 notes sewn into his jacket to give to Fenby if the result pleased him: it did, Fenby got his money, and they went on to create Delius's late masterpieces. Some time after the first performance (sung by John Goss on 18 October at Queen's Hall, with

Beecham conducting the BBC Orchestra) Delius extended the ending to make reference to the opening bars, and the work was published with a dedication to the memory of Philip Heseltine (Peter Warlock), who had made the vocal score and shortly after, like Dowson, had died young.

Who was Cynara? In Classical literature she was the mistress of the poet Horace, who tantalized him, left him, and (also) died young, leaving him unable to shake off her memory in later love-affairs. Dowson's poem refers to one of Horace's Odes, in which she is mentioned. Hopefully it does not detract from the magic of Delius's setting to know that the original of Dowson's 'Cynara', according to his friend W.B. Yeats, was the daughter of an Italian restaurant keeper in London. With its yearning violin solo, overpowering sense of hedonistic melancholy, brief dance-episode and highly effective ending, it is a fortunately preserved reminder of Delius at the height of his expressive powers.

Calum MacDonald © 2013

GUSTAV HOLST (1874–1934)

L'HYMNE DE JÉSUS, OP. 37

Pendant la Première Guerre mondiale, Gustav Holst avait demeuré pendant quelque temps à Thaxted, dans l'Essex, et il organisa, en l'église de cette ville, plusieurs concerts choraux originaux et émouvants. C'est pour le chœur local qu'il écrivit cette très belle page, qui met en musique un chant de Noël a capella, *This have I done for my true love* (Voilà ce que j'ai fait pour mon grand amour), qui débute par les paroles 'Tomorrow shall be my dancing day' (Demain sera le jour où je danserai). Il était fasciné par le lien entre la danse et les rites religieux, et il commença à chercher d'autres poèmes à mettre en musique.

C'est ainsi qu'en 1917, il découvrit les vers 'Ye who dance not, know not what we are knowing' (Vous qui ne dansez pas ne savez pas ce que nous savons) dans *L'Hymne de Jésus* tiré des Actes apocryphes de Saint Jean. Il se mit aussitôt au travail sur ce qui s'avéra être un ouvrage de grande envergure, et cependant extrêmement intense et concentré. Aidé d'un de ses élèves, il réalisa sa propre traduction à partir du grec. Puis il fut mobilisé et partit pour la guerre à Salonique, si bien que *l'Hymne* ne fut pas achevé et publié avant 1919. Ayant lu la partition, Donald Tovey écrivit à Holst : « Si quelqu'un n'aime pas ce morceau, c'est qu'il n'aime pas la vie. »

La création publique fut dirigée par Holst à Londres en mars 1920. Une partie de l'auditoire fut sûrement choquée par ce type insolite et peu conventionnel de musique religieuse, mais dans l'ensemble, le morceau fut bien apprécié et bénéficia de plusieurs exécutions après sa création.

L'Hymne de Jésus débute par un Prélude orchestral fondé sur deux mélodies de plain-chant : Pange lingua, joué par les trombones (l'instrument de Holst) et le cor anglais ; puis, après quelques triades cadencées pour les flûtes, *Vexilla regis* à l'orgue. Cette dernière mélodie, jouée sur des quartes austères, est reprise par un lointain chœur de sopranos auquel répondent les voix d'hommes avec le *Pange lingua*.

Après une pause, *l'Hymne* proprement dit débute de manière saisissante avec le 'Glory to Thee, Father!' (Gloire à Toi, Père !) du double chœur au complet, chaque vers de l'hymne se trouvant relié au suivant par l''Amen' du demi-chœur de femmes (sopranos en la mineur, altos en fa mineur). Chaque prière est ainsi répétée, puis intervient un passage remarquable où les mots parlés créent un effet que bien des compositeurs de l'avant-garde actuelle pourraient envier à Holst.

Une section *andante* commence sur 'Fain would I be saved' (Je voudrais être sauvé), avec les interventions alternées de chaque pupitre du chœur. Quand on en arrive aux paroles 'Fain would I be known' (Je voudrais être connu), un allegro à 5/4 fait irruption et exprime l'exaltation de 'Divine Grace is dancing' (La grâce divine danse). Cependant, le noyau spirituel de ce morceau se trouve dans les solennelles discordances sur lesquelles les chœurs chantent 'To you who gaze, a lamp am I' (Pour vous qui regardez, je suis une lampe), extraordinaire représentation musicale de l'expérience mystique qui avait hanté Holst depuis ses 18 ans, lorsqu'il avait entendu pour la première fois le 'Sanctus' de la Messe en si mineur de Bach lors d'une exécution au Three Choirs Festival en la cathédrale de Worcester. L'extase se perpétue dans le chant plus apaisé de 'To you that know, a mirror' (Pour vous qui savez, un miroir).

A présent, les thèmes de plain-chant reparaissent sur 'Give ye heed unto my dancing' (Prêtez attention à ma danse), parvenant à un crescendo sur 'For yours is the Passion of man' (Car la Passion de l'homme est vôtre). Les quartes simples sont maintenant augmentées, et les trompettes retentissent avec une férocité rappelant 'Mars' dans *Les Planètes*. Les bassons jouent le Vexilla regis en 12/8, et les sopranos psalmodient un 'Ah' extatique. Après un climax sur le thème de la souffrance, on entend le *Pange lingua* de la trompette au-dessus du 'Learn how to suffer' (Apprenez à souffrir) du chœur. La musique se fait désormais plus sereine, même si un ultime éclat exalté retentit dans la coda avant le dernier 'Amen' plein de solennité.

Michael Kennedy © 2013

FREDERICK DELIUS (1862-1934)

SEA DRIFT POUR BARYTON, CHŒUR ET ORCHESTRE

On dit souvent que Delius atteignit sa pleine maturité avec la composition d'*Appalachia* (1902–03) son introduction, thème et variations de grande ampleur pour voix soliste, chœur et orchestre inspirés par un vieux chant d'esclaves noirs. *Sea Drift* (1903–04) fut le grand opus suivant de Delius pour voix et orchestre, et comme Appalachia, son sujet était américain, dans la mesure où il doit son texte à Walt Whitman, qui de son vivant était quasiment le poète national officiel des Etats-Unis. Delius utilisa des extraits du second poème sans titre de la section 'Sea-Drift' du recueil « *Feuilles d'herbe* » de Whitman, omettant quelques vers ou mots, et modifiant quelques verbes. L'histoire de deux oiseaux des mers, la plainte du mâle qui a perdu sa femelle et ce que celle-ci révèle par analogie sur la nature de l'amour, la souffrance et la condition humaine au garçon qui en est le témoin, émurent profondément le compositeur, donnant ce qui est sans doute la plus poignante de toutes ses grandes œuvres.

Delius dédia *Sea Drift* au compositeur allemand Max von Schillings, qui était alors intendant de l'Opéra de Berlin et avait lui aussi écrit des poèmes symphoniques sur le thème de la mer. A ce stade de la carrière de Delius, sa musique était plus appréciée en Allemagne que dans son pays natal. La création se fit dans une traduction allemande – sous le titre *Im Meerestreiben* – dans le cadre du Festival de l'Allgemeine Deutsche Musikverein d'Essen le 24 mai 1906 ; le soliste était Josef Loritz, et le chef d'orchestre Georg Witte. L'ouvrage fut repris à Bâle en 1907, et la première édition de la partition faisait apparaître le titre en allemand bien visible au-dessus du titre anglais, lui-même en plus petits caractères. Il est néanmoins avéré que Delius composa Sea Drift en anglais : dans une lettre au critique Ernest Newman, il déclarait qu'il n'aurait pu faire autrement, car c'était la beauté du poème qui lui inspirait sa musique. Plus de deux années passèrent avant que Henry Wood ne présente le morceau à la Grande-Bretagne, en langue anglaise, lors de l'édition 1908 du Festival de Sheffield, avec le baryton Frederic Austin.

Par contraste avec la forme en sections nettement découpées d'*Appalachia*, et témoignant d'une nouvelle étape du développement de son langage fondamental, Delius produisit un poème symphonique fluide et extrêmement cohésif, même si son mouvement unique est composé de sept plages dont la durée est déterminée par le flux du texte. Vers la fin de sa vie, Delius fit cette révélation à son secrétaire et biographe Eric Fenby : « La forme du morceau

m'a été ôtée des mains, pour ainsi dire, à mesure que je travaillais, et elle s'est détachée sans effort de la nature et de la séquence de mes idées musicales, et de la nature et de la séquence des idées poétiques de Whitman qui me touchaient plus particulièrement ». L'orchestre, le soliste et le chœur participent dans une même mesure de l'expression d'une intense émotion, et de l'évocation de la mer toujours changeante. La ligne mélodique du soliste mêle *récitatif* et *arioso* en une synthèse particulièrement plastique, tandis que le chœur commente l'action, ses contributions tissées de manière homogène dans la trame générale de la musique. L'entrelacement de la voix du soliste avec celles du chœur semble illustrer la manière dont les observations du garçon finissent par se fondre avec l'esprit de l'oiseau tandis qu'il le regarde. L'opulence de l'harmonie chorale déconcerta les premiers interprètes, mais c'est cet ouvrage qui, plus qu'aucun autre, fit la réputation internationale du compositeur.

L'ouverture évoque les marées marines, avec la ligne de basse ascendante et descendante, alliée à une déchirante phrase des vents. En réalité, le mouvement des vagues, qu'il soit paisible ou houleux, est suggéré par la musique tout au long du morceau. Le chœur décrit les oiseaux qui s'accouplent (« des invités venus d'Alabama »), et la narration est reprise par le baryton, se faisant à la fois la voix du garçon qui raconte, et celle de l'oiseau mâle, car dans la conception de Whitman, le garçon commence à découvrir la souffrance et le deuil par le biais des expériences de l'oiseau. L'approche élevée qu'adopte Whitman pour dépeindre l'amour que les deux oiseaux ont l'un pour l'autre est reflétée par la musique de Delius, qui semble receler un certain nombre de réminiscences subtiles de *Tristan und Isolde* de Wagner. Bien qu'au début, l'atmosphère soit à la joie et la béatitude, la tragédie survient quand la femelle disparaît sans explication (« Tuée peut-être ») et qu'un violent orage éclate. Le reste du morceau est occupé par les lamentations du mâle, qui se figure voir ou entendre sa bien-aimée. A un moment, le chœur incarne l'esprit de la femelle et lui enjoint de ne pas se faire d'illusions. Enfin, dans un apogée plaintif et pathétique, il réalise que ses espoirs sont vains.

Dans les pages finales, qui sont parmi les plus ravissantes que Delius ait jamais écrites, la musique rappelle leur 'existence heureuse', mais sur le mode plus sombre de la solitude : 'Nous ne sommes plus ensemble'. L'oiseau mâle a accepté l'inévitable, mais porte toujours le deuil. L'identification pleine d'imagination de Delius au poème de Whitman a donné l'une des plus profondes évocations du chagrin de toute la musique britannique.

CYNARA POUR BARYTON ET ORCHESTRE

Ernest Dowson s'éteignit à 1900 à 32 ans, après avoir passé la majeure partie de sa vie en France, comme Delius. Considérablement influencé par Swinburne et Verlaine, il fut sans doute l'archétype du poète décadent des années 1890, et on ne lit plus guère ses poèmes aujourd'hui, même si au moins un vers célèbre – « Ils sont éphémères, les jours du vin et des roses » – a atteint une certaine mesure d'immortalité. Quoi qu'il en soit, son style ardent et langoureux constituait une matière idéale pour Delius, qui sélectionna plusieurs poèmes de Dowson pour l'une de ses œuvres majeures, les *Songs of Sunset* pour solistes, chœur et orchestre (1906-08). En 1907, il commença à mettre en musique l'un des poèmes alors les plus célèbres de Dowson, *Cynara*, pour baryton et orchestre (certaines esquisses font également intervenir un chœur) : à l'origine, ce morceau devait être inséré dans les *Songs of Sunset*, mais Delius décida qu'il ne convenait pas et le mit de côté.

Début 1929, Sir Thomas Beecham, qui prévoyait d'organiser un Festival Delius vers la fin de l'année, demanda au compositeur s'il détenait une œuvre inédite pour voix et orchestre susceptible d'être créée à cette occasion. Delius, qui était désormais aveugle et à moitié paralysé, venait juste de commencer à travailler avec son nouveau secrétaire Eric Fenby, et l'achèvement de *Cynara* devint leur premier grand chantier. Pour l'essentiel, le projet était terminé jusqu'aux mots 'Then falls thy shadow, Cynara' (Puis ton ombre s'allonge, *Cynara*) dans la dernière des quatre strophes, et lentement, douloureusement, le compositeur parvint à dicter le reste de la mélodie à Fenby, qui écrivit de longues années plus tard : « Je n'oublierai jamais à quel point j'étais ému en couchant sur le papier l'éloquent accord des trombones sur le mot final 'Cynara' ! » Delius avait décidé que si les fruits de sa dictée lui déplaisaient, il renoncerait à composer. Avant de partir pour l'Angleterre, il fit coudre trois billets de 5 livres dans sa veste pour les donner à Fenby si le résultat était satisfaisant : ce fut le cas, Fenby reçut son argent et tous deux s'attelèrent ensemble aux chefs-d'œuvre tardifs du compositeur. Quelque temps après la création (chantée par John Goss le 18 octobre au Queen's Hall, avec Beecham à la tête de l'Orchestre de la BBC), Delius prolongea la conclusion du morceau pour faire référence aux mesures initiales, et l'ouvrage fut publié avec une dédicace à la mémoire de Philip Heseltine (Peter Warlock), qui avait réalisé la partition chant et piano et était décédé peu après ; comme Dowson, il était encore jeune.

Qui était Cynara ? Dans la littérature classique, elle était la maîtresse d'Horace ; elle le séduisit, le quitta, mourut prématurément (elle aussi), et son souvenir ne

cessa jamais de hanter les amours ultérieures du poète. Le poème de Dowson se réfère à l'une des Odes d'Horace, où il est question de Cynara. A en croire W.B. Yeats, qui fut l'ami de Dowson, la seconde Cynara était la fille d'un Italien qui tenait un restaurant à Londres, mais on peut espérer que cela n'enlève rien à la magie de sa composition. Avec son solo de violon empreint de nostalgie, l'intensité de son caractère mélancolique et hédoniste, son bref épisode de danse et sa conclusion extrêmement efficace, elle préserve, pour notre bonheur, le souvenir d'un Delius au faîte de ses capacités expressives.

Calum MacDonald © 2013
[Traductions françaises de David Ylla-Somers]

GUSTAV HOLST (1874–1934)
THE HYMN OF JESUS, OP. 37

Während des Ersten Weltkriegs lebte Gustav Holst eine Zeit lang in der Ortschaft Thaxted in Essex. Er führte in der Dorfkirche einige ungewöhnliche und bewegende Chorkonzerte auf. Für den gleichen Chor schrieb er auch seine schöne Fassung des unbegleiteten Lieds *This have I done for my true love* (Das hab' ich für meinen wahren Liebsten getan), das mit der Zeile beginnt „Tomorrow shall be my dancing day" (Morgen werd' ich tanzen). Die Verknüpfung zwischen Tanz und religiösem Ritual faszinierte ihn und so begann er, nach weiteren geeigneten Gedichten zu suchen.

1917 stieß er auf die Zeilen „Ye who dance not, know not what we are knowing" (Die ihr nicht tanzt, ihr wisset nicht, was wir wissen), Teil einer Christushymne in den apokryphen Johannesakten. Holst machte sich sofort an die Arbeit, aus der ein groß angelegtes, doch höchst konzentriertes und intensives Werk hervorging. Mit Hilfe eines Schülers fertigte er seine eigene Übersetzung des Texts aus dem Griechischen an. Doch dann reiste er nach Thessaloniki, wo er im Kriegsdienst tätig war, und so wurde die *Hymne* erst 1919 vollendet und veröffentlicht. Donald Tovey las die Partitur und schrieb an Holst: „Wer dies nicht schätzt, der schätzt das Leben selbst nicht."

Holst dirigierte die erste öffentliche Aufführung im März 1920 in London. Teile des Publikums waren zweifellos schockiert über diese unkonventionelle und ungewohnte Art von religiöser Musik, doch generell stieß das Werk auf Zuspruch und es folgten etliche weitere Aufführungen.

Die Hymn of Jesus beginnt mit einem orchestralen Präludium, das auf den Melodien zweier alter Kirchenhymnen basiert: dem Pange lingua, vorgetragen von Posaune (Holsts eigenem Instrument) und Englischhorn, gefolgt von schwingenden Dreiklängen auf den Querflöten, und schließlich dem *Vexilla regis* auf der Orgel, in schmucklosen Quarten. Diese Melodie wird von einem Chor entfernter Sopranstimmen aufgegriffen, männliche Stimmen antworten mit *Pange lingua*.

Nach einer Pause setzt nun die eigentliche *Hymne* ein, mit einem dramatischen „Glory to Thee, Father" des Doppelchors. Die einzelnen Zeilen werden jeweils mit der nächsten durch das „Amen" der Frauen verbunden (Sopran in a-Moll und Alt in f-Moll). Jede Anrufung wird auf diese Weise wiederholt. An einer Stelle erzeugen einige gesprochene Worte einen bemerkenswerten Effekt, auf den vielleicht so mancher Avantgarde-

Komponist von heute neidisch ist.

Ein *Andante*-Part beginnt mit den Worten „Fain would I be saved“, die einzelnen Teile des Chors wechseln sich ab. Die Worte „Fain would I be known“ geben den Auslöser für ein *Allegro* im 5/4-Takt, das die Ausgelassenheit des Tanzes abbildet („Divine Grace is dancing“). Der spirituelle Kern dieses Werks ist jedoch in den feierlichen Disharmonien zu finden, zu denen die Chöre singen: „To you who gaze, a lamp am I“ – eine außerordentliche musikalische Repräsentation der mystischen Erfahrung, die Holst im Alter von 18 Jahren machte und die ihn seither nicht mehr losließ: In der Kathedrale von Worcester, anlässlich des Three Choirs Festival, hörte er damals zum ersten Mal das „Sanctus“ aus Bachs h-Moll-Messe. Die Ekstase geht über in einen ruhigeren Gesang: „To you that know, a mirror“.

Die Themen der Kirchenhymnen kehren wieder – „Give ye heed unto my dancing“ – und bauen sich auf zu einem Crescendo – „For yours is the Passion of man“. Die Quarten klingen nun voller und die Trompeten ertönen mit einer Unbändigkeit, die an „Mars“ in *The Planets* erinnert. Fagotte spielen das Vexilla regis im 12/8-Takt, der Chor der Sopranstimmen seufzt ein wortloses, ekstatisches „Ah“. Das Thema des Leidens erreicht seinen Höhepunkt; das *Pange lingua* der Trompete legt sich über das „Learn how to suffer“ des Chors, Die Musik wird jetzt ruhiger, doch bricht sie noch weiteres Mal aus, in der Coda vor dem letzten feierlichen „Amen“.

FREDERICK DELIUS (1862-1934)

SEA DRIFT FÜR BARITON, CHOR UND ORCHESTER

Über Delius wird oft gesagt, er habe seine schöpferische Reife mit *Appalachia* (1902–3) erlangt, einer groß angelegten Komposition aus Einleitung, Thema und Variationen für Solostimme, Chor und Orchester, basierend auf einem alten Sklavenlied. *Sea Drift* (1903–4) war Delius’ nächstes großes Werk für Stimmen und Orchester, und wie bereits in *Appalachia* ging es auch hier wieder um Amerika: Der Text stammt aus dem Gedichtband *Leaves of Grass* von Walt Whitman, der zu seinen Lebzeiten als inoffizieller Nationaldichter der USA galt. Delius verwendete Verse aus dem unbetitelten zweiten Gedicht im Teil „Sea-Drift“, wobei er einige Zeilen und Wörter wegließ und auch einige Änderungen vornahm. Die Geschichte der zwei Meeresvögel bewegte Delius zutiefst. Im Wehklagen des Männchens über den Verlust des Weibchens offenbart sich dem Jungen, der dem Vogelgesang lauscht, das Wesen der Liebe, der Trauer und des menschlichen Seins an sich. Es entstand daraus das wohl ergreifendste von Delius’ großen Werken.

Er widmete *Sea Drift* dem deutschen Komponisten und damaligen Intendanten der Berliner Oper Max von Schillings, der ebenfalls Tongedichte über das Meer verfasst hatte. Delius’ Musik wurde zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere in Deutschland mehr geschätzt als in seinem Heimatland. Die Erstaufführung, in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Im Meerestreiben*, fand am 24. Mai 1906 im Rahmen des Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen statt, mit Josef Loritz als Solist und Georg Witte als Dirigent. 1907 folgte eine weitere Aufführung in Basel. Bei der Erstausgabe der Partitur dominierte der deutsche Titel, der englische stand in kleinerem Schriftzug darunter. Doch Delius hatte *Sea Drift* natürlich auf Englisch komponiert: Wie er in einem Brief an den Kritiker Ernest Newman schrieb, wäre es „gar nicht anders möglich gewesen, da dieses wundervolle Gedicht meine Musik inspirierte“. Mehr als zwei Jahre später auf dem Sheffield Festival 1908 wurde die englische Fassung schließlich in Großbritannien vorgestellt. Es dirigierte Henry Wood mit Frederic Austin als Solist.

Im Gegensatz zur klaren formalen Unterteilung von *Appalachia* – und als weiterer Schritt auf dem Weg zu seiner unverkennbaren Sprache – schuf Delius hier ein fließendes und in sich geschlossenes Tongedicht mit einem einzigen Satz aus sieben, vom Auf und Ab des Textes bestimmten Spannungsbögen. Wie Delius gegen Ende seines Lebens im Gespräch mit

seinem Sekretär und Biographen Eric Fenby erklärte: „Die Form wurde mir aus der Hand genommen und entwickelte sich wie von selbst aus der Art und Abfolge meiner musikalischen Ideen, und der Art und Abfolge der spezifischen poetischen Ideen Whitmans, von denen ich angetan war.“ Orchester, Solist und Chor drücken intensive Emotionen aus und evozieren ein Bild vom Meer und seinen vielen Stimmungen. In der melodischen Linie des Solisten finden *Rezitativ* und *Arioso* zu einer besonders geschmeidigen Synthese, während der Chor die Handlung kommentiert und sich dabei nahtlos in die musikalische Gesamtsstruktur einfügt. Im Verflechten von Solostimme und Chor spiegelt sich, wie der Junge den Vogel beobachtet und sich das Innerste des Tieres offenbart. Die reichen Chorharmonien waren für die ersten Sänger noch etwas befremdlich, doch es war genau dieses Werk, das den Komponisten international profilierte.

Zu Beginn wird der Wechsel der Gezeiten hervorgerufen, in Form einer an- und absteigenden Basslinie kombiniert mit einer absteigenden, bewegenden Holzbläser-Phrase. Durch das ganze Stück hindurch suggeriert die Musik Wellenbewegungen, mal friedlich, mal stürmisch. Der Chor beschreibt die sich paarenden Meeresvögel („guests from Alabama“), dann übernimmt der Bariton. Er fungiert als Erzählstimme des Jungen und als Stimme des männlichen Vogels, analog zu Whitman, bei dem der Junge Leid und Verlust durch die Erlebnisse des Vogels kennenlernt. Die überschwängliche Darstellung der gegenseitigen Liebe der Meeresvögel bei Whitman spiegelt sich in Delius’ Musik wieder, darüber hinaus finden sich subtile Anspielungen an Wagners *Tristan und Isolde*. Zunächst ist die Stimmung noch freudig und verzückt, doch schon bald geht sie über ins Tragische, als das Weibchen plötzlich verschwindet („Maybe kill’d“) und ein großer Sturm anbricht. Der Rest des Werks ist bestimmt vom Wehklagen des Männchens, das sich einbildet, das geliebte Weibchen zu sehen und zu hören. An einer Stelle übernimmt der Chor die Rolle des Weibchens, oder vielmehr dessen Geistes, und mahnt den Geliebten, sich nicht täuschen zu lassen. Gipfelnd in einer wehmütigen und ergreifenden Klage erkennt das Männchen schließlich, dass jede Hoffnung umsonst ist.

Auf den letzten Seiten schuf Delius einige der bewegendsten Momente seines gesamten Werks. Die Musik ruft das ehemals glückliche Leben der beiden Vögel hervor, aber auch die dunklere Stimmung der Einsamkeit („We two together no more“). Das Männchen trauert noch, doch es akzeptiert sein Schicksal. In Delius’ fantasievoller Interpretation des Whitman’schen Gedichts entfaltet sich eine der tiefgründigsten Darstellungen des Verlusts in der britischen Musik.

CYNARA FÜR BARITON UND ORCHESTER

Ernest Dowson starb 1900 im Alter von 32 Jahren. Wie Delius hatte auch er einen großen Teil seines Lebens in Frankreich verbracht. Er war stark beeinflusst von Swinburne und Verlaine und war vielleicht sogar der Archetyp des ‚dekadenten’ Dichters der 1890er Jahre. Seine Gedichte werden zwar heute kaum noch gelesen, eine berühmte Zeile aber hat ihm ein Stück Unsterblichkeit verliehen: „They are not long, the days of wine and roses“. Dowsons Verse, in denen Leidenschaft und Trägheit zusammentrafen, waren wie geschaffen für Delius. Eine Reihe von Dowson-Gedichten bildete die Textgrundlage für eines seiner größten Werke – *Songs of Sunset* für Solisten, Chor und Orchester (1906–8). 1907 arbeitete er an einer musikalischen Fassung eines der bekanntesten Gedichte Dowsons – *Cynara* –, für Bariton und Orchester (in einigen Entwürfen auch mit Chor). Eigentlich hatte er dieses Material für *Songs of Sunset* verwenden wollen, doch es schien ihm nicht geeignet und so legte er es beiseite.

Anfang des Jahres 1929 kam Sir Thomas Beecham auf Delius zu. Beecham plante ein Delius-Festival, das Ende des Jahres stattfinden sollte und im Rahmen dessen er ein unveröffentlichtes Werk für Stimme und Orchester zur Premiere bringen wollte. Der nun erblindete und teilweise gelähmte Komponist hatte zu dem Zeitpunkt gerade begonnen, mit seinem neuen Sekretär, Eric Fenby, zusammenzuarbeiten. Die Vollendung von *Cynara* wurde ihre erste, große gemeinsame Arbeit. Das Stück war im Entwurf mehr oder weniger fertiggestellt, bis zu den Worten „Then falls thy shadow, Cynara“ im letzten von vier Versen. Langsam und mühevoll diktierte der Komponist seinem Sekretär den Rest. Fenby schrieb lange Zeit später: „Ich werde nie meine freudige Aufregung vergessen, als ich den entscheidenden Posaunen-Akkord für das letzte Wort – Cynara! – niederschrieb.“ Delius hatte beschlossen, das Komponieren aufzugeben, falls das diktierte Werk in der Ausführung nicht gut genug klang. Bevor er nach England aufbrach, ließ er sich drei 5-Pfund-Noten in seine Jacke nähen. Sie waren für Fenby gedacht – sofern Delius denn mit dem Ergebnis zufrieden war. Fenby bekam sein Geld und Delius schuf mit ihm seine späten Meisterwerke. Einige Zeit nach der Erstaufführung (am 18. Oktober in der Londoner Queen’s Hall,

mit John Goss als Sänger und dem BBC-Orchester unter der Leitung von Beecham) verlängerte Delius den Schluss mit einem Zitat der ersten Takte. Die veröffentlichte Fassung war Philip Heseltine (Peter Warlock) gewidmet, der die Gesangspartitur geschrieben hatte und kurz darauf jung gestorben war – wie zuvor Dowson.

Doch wer war Cynara? In der klassischen Literatur ist sie als Geliebte des Horaz bekannt. Sie zog den Dichter erst in ihren Bann und verließ ihn dann (auch sie starb jung). Spätere Liebschaften blieben durch die Erinnerung an sie geprägt. Dowsons Gedicht bezieht sich auf eine der Horaz'schen Oden, in denen sie erwähnt wird. Hoffentlich tut es der Magie von Delius' Stück keine Abbruch, wenn man auf Dowsons Freund, den Dichter W.B. Yeats hört: Ihm nach soll es sich bei der Orginal-Cynara um die Tochter eines italienischen Restaurantbesitzers in London gehandelt haben. Das sehnsüchtige Violinensolo, der überwältigende Eindruck hedonistischer Melancholie, die kurze Tanzepisode und der höchst effektvolle Schluss dieses glücklicherweise erhalten gebliebenen Stücks zeigen uns einen Künstler auf dem Höhepunkt seiner Ausdruckskraft.

Calum MacDonald © 2013
[Übersetzung Katja Klier]

THE HYMN OF JESUS

Prelude

Vexilla regis prodeunt,	*The king's banners forward go,*
fulget crucis mysterium,	*the mystery of the cross glows bright,*
quo carne carnis condit *flesh*	*or whereon the body of the Lord made*
suspensus est patibulo.	*hangs on the gibbet, crucified.*
Pange lingua gloriosi	*Recount, my tongue,*
proelium certaminis	*the glorious struggle's course*
et super crucis tropaeum	*and beside the memorial cross*
dic triumphum nobilem	*tell of the noble triumph*
qualiter redemptor orbis	*by which the saviour of the world*
immolatus vicerit.	*snatched victory from death.*

Amen.

Hymn

Glory to Thee, Father!
Glory to Thee, Word!
Glory to Thee, O Grace!
Glory to Thee, Holy Spirit!
Glory to Thy Glory!
We praise Thee, O Father;
We give thanks to Thee, O shadowless light!
Amen.

Fain would I be saved: And fain would I save.
Fain would I be released: And fain would I release.
Fain would I be pierced: And fain would I pierce.
Fain would I be borne: Fain would I bear.
Fain would I eat: Fain would I be eaten.
Fain would I hearken: Fain would I be heard.
Fain would I be cleansed: Fain would I cleanse.
I am Mind of All!
Fain would I be known.
Amen.

Divine Grace is dancing: Fain would I pipe for you.
Dance ye all!
Fain would I lament: Mourn ye all!
Amen.

The Heav'nly Spheres make music for us;
The Holy Twelve dance with us;
All things join in the dance!
Ye who dance not, know not what we are knowing.
Fain would I flee: And fain would I remain.
Fain would I be ordered: And fain would I set in order.
Fain would I be infolded: Fain would I infold.
I have no home: In all I am dwelling.
I have no resting place: I have the earth.
I have no temple: And I have Heav'n.
To you who gaze, a lamp am I: To you that know, a mirror.
To you who knock, a door am I: To you who fare, the way.
Amen.

Give ye heed unto my dancing:
In me who speak, behold yourselves;
And beholding what I do, keep silence on my mysteries.
Divine ye in dancing what I shall do;
For yours is the Passion of man that I go to endure.
Ye could not know at all what things ye endure,
Had not the Father sent me to you as a Word.
Beholding what I suffer, ye know me as the Sufferer.
And when ye had beheld it, ye were not unmoved;
But rather were ye whirled along, ye were kindled to be wise.
Had ye known how to suffer, ye would know how to suffer no more.
Learn how to suffer, and ye shall overcome.
Behold in me a couch: rest on me!
When I am gone, ye shall know who I am;
For I am in no wise that which now I seem.
When ye are come to me, then shall ye know:
What ye know not, will I myself teach you.
Fain would I move to the music of holy souls!
Know in me the word of wisdom!

And with me cry again:
Glory to Thee, Father!
Glory to Thee, Word!
Glory to Thee, Holy Spirit!
Amen.

'Vexilla regis' and 'Pange lingua' by Venantius Fortunatus (c.530–c.600), translated by Louise Downes; 'Hymn' text taken from the Apocryphal Acts of St John, translated from the Greek by the composer.

SEA DRIFT

Chorus
Once, Paumanok,
When the lilac-scent was in the air and Fifth-month grass was growing,
Up this seashore in some briers,
Two feather'd guests from Alabama, two together,
And their nest, and four light-green eggs spotted with brown,

Baritone
And every day the he-bird to and fro near at hand,
And every day the she-bird crouch'd on her nest, silent, with bright eyes,
And every day I, a curious boy, never too close,
never disturbing them,
Cautiously peering, absorbing, translating.

Chorus
Shine! Shine! Shine!
Pour down your warmth, great sun!
While we bask, we two together...
Two together!
Winds blow south or winds blow north,
Day come white or night come black,

Baritone
Home, or rivers and mountains from home,

Chorus
Singing all time, minding no time,
While we two keep together.

Baritone
Till of a sudden,
Maybe kill'd, unknown to her mate,
One forenoon the she-bird crouch'd not on the nest,
Nor returned that afternoon, nor the next,
Nor ever appeared again.
And thence forward all summer in the sound of the sea,
And at night under the full of the moon in calmer weather,
Over the hoarse surging of the sea,
Or flitting from brier to brier by day,

I saw, I heard at intervals the remaining one, the he-bird,
The solitary guest from Alabama.

Chorus
Blow! blow! blow!
Blow up sea-winds along Paumanok's shore;
I wait and I wait till you blow my mate to me.

Baritone
Yes, when the stars glisten'd,
All night long on the prong of a moss-scallop'd stake,
Down almost amid the slapping waves
Sat the lone singer, wonderful, causing tears.
He call'd on his mate,
He poured forth the meanings which I of all men know.
Yes my brother I know,
The rest might not, but I have treasur'd every note,
For more than once dimly down to the beach gliding
Silent, avoiding the moonbeams, blending myself with the shadows, recalling now the obscure shapes, the echoes, the sounds and sights after their sorts,
The white arms out in the breakers tirelessly tossing,
I, with bare feet, a child, the wind wafting my hair,
Listen'd long and long.
Listen'd to keep, to sing, now translating the notes,
Following you, my brother.

Chorus
Soothe! soothe! soothe!
Close on its wave soothes the wave behind,
And again another behind embracing and lapping, every one close,
Baritone
But my love soothes not me, not me.

Chorus
Low hangs the moon, it rose late,
It is lagging – O I think it is heavy with love, with love.

Baritone
O madly the sea pushes upon the land,
With love, with love.

O night! do I not see my love fluttering out among the breakers?
What is that little black thing I see there in the white?
Loud! loud! loud!
Loud I call to you my love!
High and clear I shoot my voice over the waves,
Surely you must know who is here, is here,
You must know who I am, my love!.

Chorus
O rising stars!
Perhaps the one I want so much will rise, will rise with some of you.
O throat! O trembling throat!
Sound clearer through the atmosphere!
Pierce the woods, the earth,
Somewhere listening to catch you must be the one I want.

Baritone
Shake out carols!
Solitary here, the night's carols!
Carols of lonesome love! death's carols!
Carols under that lagging, yellow, waning moon!
O under that moon where she droops almost down into the sea!
O reckless despairing carols.
But soft! sink low!
Soft! Let me just murmur,
And do you wait a moment you husky voic'd sea.
For somewhere I believe I heard my mate responding to me,
So faint, I must be still, be still to listen,
But not altogether still, for then she might not come immediately to me. Hither my love!
Here I am! here
With this just-sustain'd note I announce myself to you,
This gentle call is for you my love, for you.

Chorus
Do not be decoy'd elsewhere,
That is the whistle of the wind, it is not my voice,
That is the fluttering, the fluttering of the spray,
Those are the shadows of leaves.

O darkness! O in vain!

Baritone
O I am very sick and sorrowful.
O brown halo in the sky near the moon, drooping upon the sea!
O troubled reflection in the sea!
O throat! O throbbing heart!
And I singing uselessly, uselessly all the night.
O past! O happy life! O songs of joy!
In the air, in the woods, over fields,
Loved! loved! loved! loved! loved!
But my mate no more, no more with me!
We two together no more.

Walt Whitman

CYNARA
Last night, ah, yesternight, betwixt her lips and mine
There fell thy shadow. Cynara! thy breath was shed
Upon my soul between the kisses and the wine;
And I was desolate and sick of an old passion,
Yea, I was desolate and bowed my head:
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

All night upon mine heart I felt her warm heart beat,
Night-long within mine arms in love and sleep she lay;
Surely the kisses of her bought red mouth were sweet;
But I was desolate and sick of an old passion,
When I awoke and found the dawn was gray:
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I have forgot much, Cynara! gone with the wind,
Flung roses, roses riotously with the throng,
Dancing, to put thy pale, lost lilies out of mind;
But I was desolate and sick of an old passion,
Yea, all the time, because the dance was long:
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I cried for madder music and for stronger wine,
But when the feast is finished and the lamps expire,
Then falls thy shadow, Cynara! the night is thine;
And I am desolate and sick of an old passion,
Yea, hungry for the lips of my desire;
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

Ernest Dowson

HALLÉ
MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS
Lyn Fletcher *Leader*
Sarah Ewins
Tiberiu Buta
Zoe Colman
Sarah Brandwood Spencer #
Alison Hunt *
Helen Bridges
Victor Hayes
Eva Thorarinsdottir
Michelle Marsh
Anya Muston
Peter Liang
Liz Rossi *
Steven Proctor *
Deirdre Ward *
Susan Voss #
Matthew Glossop #

SECOND VIOLINS
Catherine Yates
Philippa Heys
Paulette Bayley
Julia Hanson
Robert Taylor #
Caroline Abbott
Grania Royce
Elizabeth Bosworth
John Purton
Sarah Fletcher #
Sian Goodwin *
Jonathan Martindale
Susan Voss *
Robert Adlard *

VIOLAS
Timothy Pooley
Julian Mottram
Tom Beer
Piero Gasparini
Robert Criswell
Sue Voysey
Chris Emerson
Anna Smith
Sue Baker
Allison Calderbank #
Zoe Matthews *

CELLOS
Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
David Petri
Jane Hallett
Clare Rowe
Julie-Anne Manning
Peggy Nolan #
Rebecca Harney *

DOUBLE BASSES
Roberto Carrillo-Garcia #
Daniel Storer
Yi Xin Han
Beatrice Schirmer
Rachel Meerloo
Esther Stewart
Richard Waldock *

FLUTES
Katherine Baker *
Joanne Boddington
Ronald Marlowe

OBOES
Stéphane Rancourt
Hugh McKenna #
Virginia Shaw *

COR ANGLAIS
Thomas Davey

CLARINETS
Lynsey Marsh
Rosa Campos-Fernandez

BASS CLARINET
James Muirhead *

BASSOONS
Steven Magee #
Graham Hobbs #
Sarah Burnett *
Simon Davies *

CONTRABASSOONS
Steven Magee *
Simon Davies #

HORNS
Laurence Rogers
Tom Redmond #
Julian Plummer
Richard Bourn
Andrew Maher
John Thornton *

TRUMPETS
Gareth Small
Kenneth Brown
Tom Osborne

TENOR TROMBONES
Roz Davies
Simon Powell #
David Price *

BASS TROMBONE
Adrian Morris

TIMPANI
John Abendstern

PERCUSSION
David Hext *
Erika Öhman *
Mike Harper *
Mark Wagstaff *
Julian Wolstencroft *

HARPS
Marie Leenhardt *
Eira Lynn Jones *

CELESTE
Janet Simpson *

Symphony No.5 only
* Symphony No.8 only

HALLÉ CHOIR

SOPRANOS
Lizzy Allerton #
Carole Baker *
Barbara Barratt *
Deborah Boyd #
Ruth Broadfield *
Pat Carver
Liz Charlesworth #
Femke Colbourne *
Eve Commander *
Annie Coombs
Lynne Cowley *
Claire Croft #
Sheena Cummins
Daphne Dawson
Jessica Dixon *
Joanne Dixon *
Helen Earey
Hannah Edwards *
Elaine Evans
Yvonne Flood
Ella Fontaine *
Tamandra Ford *
Izabella Goldstein #
Rachel Grimshaw
Jackie Harmer
Barbara Heap *
Sally Higginbottom *
Beatrice Hubble *
Anna Hunt
Glynys Hunter #
Matilda James *
Becca Jenkins *
Margaret Jennings
Helen Lee
Jane Lingham
Katy Lingwood
Katharine Longworth
Philli McCormick *
Jenny McKay
Sakurako Mishiro #
Christine McNeal *
Isabelle Milner *
Sarah Mitchell
Kathryn O'Leary
Rosemary Pires
Cathy Riddington
Edel Robertson #
Alexandra Rowlands #
Gill Simpson #
Ines Soria-Donlan
Dorothy Stoddard
Helen Stradling
Kerry Taylor *
Aniko Toth *
Jean Tracy *
Jean Walker #
Daphne Wallace #
Merryl Webster
Maeve Whittaker
Gladys Williams *
Rebecca Woolley #

ALTOS
Elizabeth Alberti
Felicity Allen
Victoria Bache #
Laurie Bailey
Kate Booth
Pauline Broome
Joanna Brown *
Rachel Brown
Kathy Buckley #
Rowena Cockerham *
Hannah Corner *
Gill Faragher *
Gillian Gibson
Marjory Gray
Lindsay Harford *
Sally Haywood
Claire Holmes
Sara Holroyd
Rachel Hopper *
Chris Hughes
Jill Jones #
Rosemary Jones *
Jocelyn Lavin *
Eileen Lee *
Jane Lewis *
Virginia Lloyd
Sue McKinlay
Amy Miles
Cath Monument
Liz Murray *
Judith Newton
Susan Oates *
Hannah Ogden *
Barbara Oxley
Judy Paskell
Alison Playfoot
Jean Plowright
Tessa Quayle
Maureen Rammell
Libby Reeve
Madeleine Reeves #
Kathleen Renfrew
Clare Scott
Philippa Shooter
Caroline Summers *
Gillian Wakeley
Wendy Walker
Rowena Ward

TENORS
Paul Brennan
Andy Cutler
John Elliott
David Evans
Peter Farrimond
Michael Faulkner
Len Fishenden
Tom Guest #
Phil Hilton
Chris Hopper
Phil Howarth
Ian Jones
Graham Keen *
Ronan Keaney #
John McGowan *
Greg O'Connor *
Stephen Parker
Tom Parnell
Laurence Price *
Frank Rammell
Graham Rogers
Philip Rowlands #
Joshua Stutter
Graham Worden

BASSES
Peter Aldred
Vin Allerton
James Booth *
Rob Carson
Paul Collins *
Alistair Cowley *
Philip Dobson
Michael Donmall
Graham Eagland *
Michael Edwards
Henri Egle Sorotos *
Ken Greaves
Chris Green
Richard Hartwell #
Chris Holroyd *
Steve Hopwood *
Robert Kerr *
James Kerr #
Matt Krening *
Andrew Lucas *
Sammy Matthewson
David Metcalfe
Graham Monument
Matthew Nuttall *
Andrew Paterson
Stuart Perkins
Ralston Pierce
Duncan Roberts
Colin Scales
Richard Scott *
Nigel Spooner
Martin Steward
Nigel Stones
Cliff Tinker
John Ward
Clive Weake
David Whitley *
Ian Wood
Graham Worth #

* The Hymn of Jesus only
# Sea Drift only

HALLÉ YOUTH CHOIR

SOPRANOS
Naomi Appleby
Ilaria Arnetoli
Emily Birdsey
Elizabeth Burgess
Sophie Cameron
Anise Carswell
Alannah Cowley
Tara Cox
Natalie Cox
Rebecca Jane Francis
Heather Francis
Ruth Hoare
Holly Holt
Clare MacKinnon
Georgia Morley
Sarah Ogden
Harriet Rhodes-Jones
Hannah Shakespeare
Lydia Shaw
Rachel Turner
Madelaine Williams
Ella Wyss

ALTOS
Becky Appleby
Nicholas Backhouse
Jack Ballantyne Roberts
Elizabeth Bates
Helena Cooke
Jennifer Farrell
Hannah Fry
Sarah Harrison
Charlie Kane
Chloe Logue
Bethany May
Abigail Newton
Ella Newton
Nadia Plummer
Laura Roberts
Sarah Roberts
Niamh Ross
Damson Tregaskis

TENORS
Jacob Clarke
Ryan Hunt
Patrick Owston
Adam Searle
Josh Stutter
Tom Whiston

BASSES
Jamie Boddington-Jordan
Tad Davidson
Stephen Dickie
Paddy Dodds
David Fayle
Henry Flint
Julian Jackson
Phil Jackson
David McFarlane
Matthew Nuttall
Sebastian Ritchie
Charlie Troup
Yonni Levy