



Deutsche
Grammophon

2531199

BENJAMIN BRITTEN

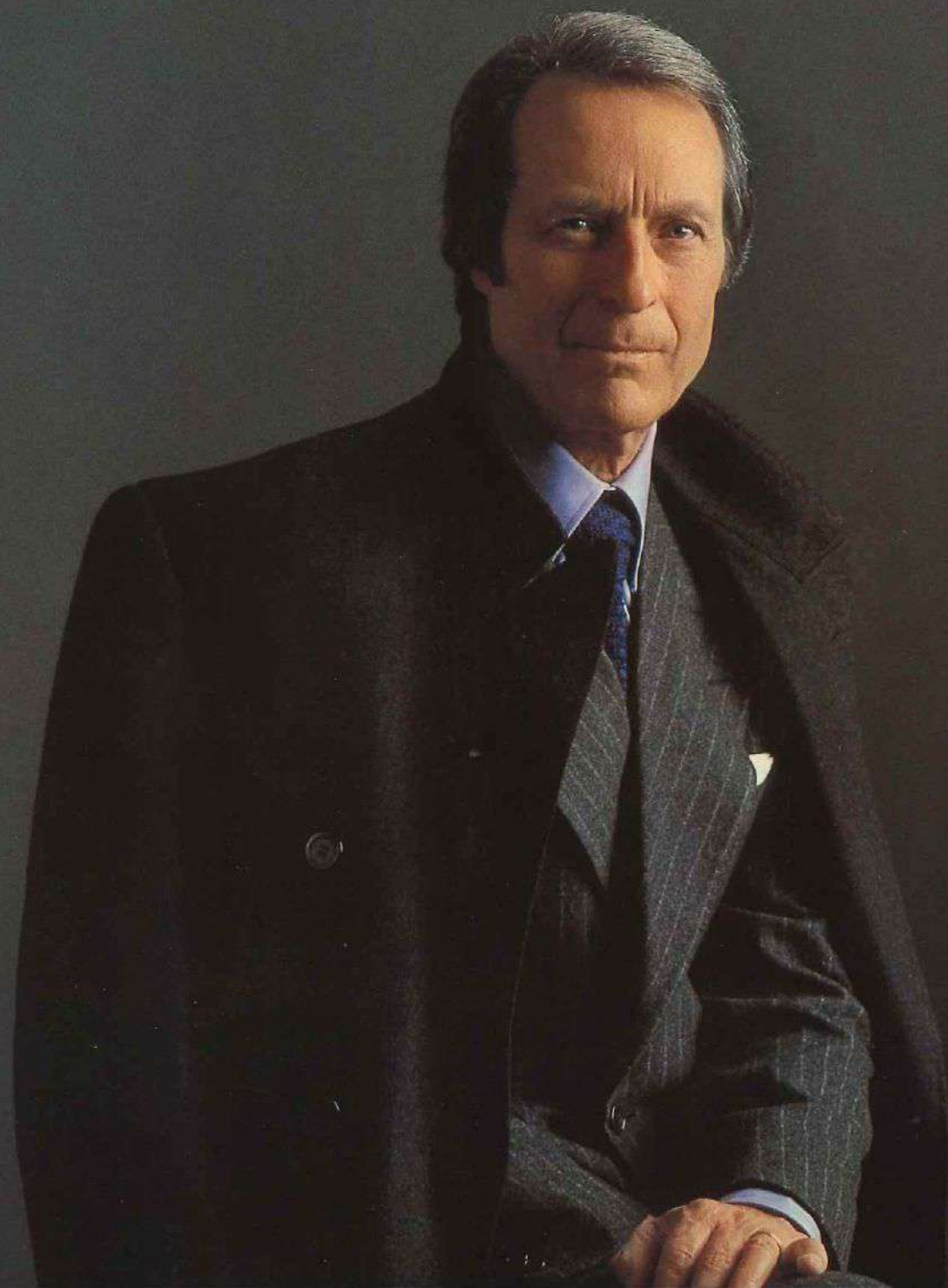
Serenade for Tenor, Horn & Strings · Les Illuminations

ROBERT TEAR · DALE CLEVINGER

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA · PHILHARMONIA ORCHESTRA

CARLO MARIA GIULINI

STEREO





Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/Colección NAPOLI
Caja/cajón N° 3...
28 de...
Inventario N°: 000188

BENJAMIN BRITTEN

(1913–1976)

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 1:

Serenade for Tenor Solo, Horn and Strings, Op. 31

Serenade für Tenor, Horn und Streicher op. 31

Sérénade pour ténor, cor et cordes, op. 31

Serenata per tenore, corno e archi, op. 31

- | | |
|---|--------|
| I. Prologue. Andante | [1'26] |
| II. Pastoral. Lento | [3'19] |
| “The day's grown old” (Charles Cotton) | |
| III. Nocturne. Maestoso | [3'20] |
| “The splendour falls on castle walls”
(Alfred Lord Tennyson) | |
| IV. Elegy. Andante appassionato | [5'00] |
| “O Rose, thou art sick” (William Blake) | |
| V. Dirge. Alla marcia grave | [3'18] |
| “This ae nighte, every nighte”
(Anonymous, 15th century) | |
| VI. Hymn. Presto e leggiero | [2'02] |
| “Queen and huntress, chaste and fair” (Ben Jonson) | |
| VII. Sonnet. Adagio | [3'44] |
| “O soft embalmer of the still midnight” (John Keats) | |
| VIII. Epilogue. Andante | [1'40] |

ROBERT TEAR, Tenor
DALE CLEVENGER, Horn

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA
CARLO MARIA GIULINI

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 2:

Les Illuminations

pour ténor et orchestre à cordes, op. 18

für Tenor und Streichorchester op. 18

for Tenor and String Orchestra, Op. 18

per tenore e orchestra d'archi, op. 18

Poésies par Arthur Rimbaud

- | | |
|--|--------|
| I. Fanfare. Maestoso — Largamente | [2'08] |
| «J'ai seul la clef de cette parade» | |
| II. Villes. Allegro energico | [2'45] |
| «Ce sont des villes!» | |
| III. a. Phrasé. Lento ed estatico | [1'05] |
| «J'ai tendu des cordes de clocher à clocher» | |
| III. b. Antique. Allegretto, un poco mosso | [2'09] |
| «Gracieux fils de Plan!» | |
| IV. Royauté. Allegro maestoso | [1'38] |
| «Un beau matin, chez un peuple fort doux» | |
| V. Marine. Allegro con brio | [1'05] |
| «Les chars d'argent et de cuivre» | |
| VI. Interlude. Moderato ma comodo | [3'39] |
| «J'ai seul la clef de cette parade» | |
| VII. Being Beauteous. Lento ma comodo | [3'46] |
| «Devant une neige,
un Etre de beauté de haute taille» | |
| VIII. Parade. Alla marcia — Sempre ritmico, quasi senza
espressione — Animato — Poco largamente —
a tempo vivace | [2'41] |
| «Des drôles très solides» | |
| IX. Départ. Largo mesto — Largamente | [2'09] |
| «Assez vu. La vision c'est rencontrée à tous les airs» | |

ROBERT TEAR, Tenor

PHILHARMONIA ORCHESTRA
CARLO MARIA GIULINI

Gesangstexte auf Beilage · Song Texts enclosed · Ci-inclus, les textes chantés
Testi sul fascicolo allegato

Es ist ein bezeichnendes Paradox, daß jene Werke, die Britten in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs, als er in Amerika schhaft zu werden versuchte, vollendete, von einer ständigen Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition zeugen. Die entscheidende Schaffensperiode in der Entwicklung des jungen Komponisten ist durch folgende Werke gekennzeichnet: ein Violinkonzert, ein Klavierkonzert für die linke Hand, ein französischer Liederzyklus nach Texten von Rimbaud, die italienische (und italianisierende) Belcanto-Komposition *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22, ein Streichquartett, Werke für zwei Klaviere und die dreisätzige *Sinfonia da Requiem* op. 20, deren Stil an Mahler erinnert. Diese enge Bindung an die europäische Tradition lockerte sich unwillkürlich nach der Rückkehr Britten nach England im Jahre 1942. An einer Reihe von Stücken aus dem *Hymn to St. Cecilia* op. 27 und vor allem an der intensiven Wechselbeziehung des englischen Textes und der Musik in der *Serenade* op. 31 wird dieser Umschwung deutlich.

Die *Serenade* wurde für Peter Pears und Dennis Brain geschrieben, die beiden Solisten, die am 15. Oktober 1943 ihr erstes Konzert mit Walter Goehr und seinem Orchester in der Wigmore Hall in London gegeben hatten. Den Vertonungen von Texten Cottons, Tennysons, Blakes, Ben Jonsons, des anonymen »Lyke Wake Dirge« aus dem 15. Jahrhundert und von Keats' Sonett »To Sleep« geht ein Prolog voraus und folgt ein Epilog, ein sinnender Horngesang im Naturklang hinter der Bühne. Die *Serenade* war der erste der beiden Liederzyklen Britten, die den Abend bzw. die Nacht besingen; der zweite — mit dem Titel *Nocturne* — entstand 1958. Während von der *Serenade* eine abendliche Stimmung ausgeht, führt das *Nocturne* einen Schritt weiter: Es beschwört die Welten des Schlafs und des Traums sowie den Konflikt zwischen Bewußtem und Unbewußtem.

Britten's größter und berühmtester Beitrag zu diesem Thema ist natürlich die Oper *A Midsummer Night's Dream* op. 64 (1960), und hier finden wir einen überraschenden Zusammenhang mit Britten's Vertonung von Keats' Sonett *To Sleep* in der *Serenade*. Das Sonett, das wohl das stimmvollste Lied des ganzen Zyklus darstellt, beginnt mit einer Folge von fünf Akkorden für drei Bratschen und Solocello zu den Eingangsworten: »O soft embalmer of the still midnight«. Diese einfache Folge von Dreiklängen — D-dur, Cis-dur, Es-dur, C-dur (das nach D-dur zurückkehrt) — erscheint ebenfalls zu Beginn des 2. Aktes im *Sommernachtsstraum*, hier zuweilen variiert und mit dem ersten und zweiten Dreiklang in der Umkehrung. (Zu dem Dreiklang in D-dur tritt ferner eine Sext hinzu.) Dieses Echo der »Schlafsequenz« der *Serenade* ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß der »Schlaf«, hervorgerufen durch Oberons Zauberspruch, »bewußt« aus allen zwölf Tönen der chromatischen Tonleiter gebildet wird!

Die *Serenade* gehört zu den Werken Britten, die am deutlichsten seine emotionale und technische Sicherheit bezeugen. Besonders eindrucksvoll sind an ihr der ergreifende Prolog und Epilog, das umfassende tonale Schema sowie der zauberhafte Schritt einer fallenden großen Terz in eine andere Tonalität (F-Des) beim Übergang vom Prolog in Cottons *Pastoral*, ferner die Orchestration von Tennysons *Nocturne*, der ständige Konflikt der Dur-Moll-Terzen in Blakes *Elegy*, die technische Brillanz der Kombination von Passacaglia und Fugato in *Dirge* sowie die atemberaubende Virtuosität von Horn und Vokalpart in Jonsons *Hymn* und wiederum die völlige Ruhe in der Vertonung von Keats' Sonett. Ebenso staunt man über die von Britten bewußt oder unbewußt eingesetzte Folge harmonisch nicht verwandter Terzen, mit der er die Ruhe des Schlafs erzeugt.

(Fortsetzung des Kommentars auf Beilage)

It is a striking paradox that those works that Britten completed during his attempt to settle in America in the early years of the Second World War reveal a consistent exploration of European influences. This crucial period in the young composer's development is distinguished by two concertos (one for violin, one for piano — left hand), a cycle of Rimbaud settings (in French), Italianate »bel canto« settings (in Italian) — the *Seven Sonnets of Michelangelo* Op. 22, a string quartet, works for piano duo, and a Mahlerian symphony in three movements — the *Sinfonia da Requiem* Op. 20. This conscious Europeanism was, on Britten's return to England in 1942, exorcized by a series of works from the *Hymn to St. Cecilia* Op. 27, but most successfully in the total interrelation of English text and music in the *Serenade* Op. 31.

The *Serenade* was written for Peter Pears and Dennis Brain, who gave its first performance with Walter Goehr and his orchestra at the Wigmore Hall, London on 15 October 1943. The cycle's settings of Cotton, Tennyson, Blake, Ben Jonson, the anonymous 15th-century »Lyke

by a Prologue and Epilogue — a reflective horn fanfare played on natural harmonics and off-stage for the Epilogue. It was the first of Britten's two nocturnal song-cycles — the second, entitled *Nocturne*, was written in 1958; but whereas the *Serenade* could be described as an evocation of evening, the *Nocturne* takes us one step further into the conflict of the conscious and subconscious worlds of sleep and dreams.

Britten's most extended and celebrated essay on this subject is, of course, the opera *A Midsummer Night's Dream* Op. 64 (1960), and it is here that we find the most extraordinary link with Britten's setting of Keats's sonnet »To Sleep« in the *Serenade*. The *Sonnet*, arguably the most evocative song in the cycle, opens with a sequence of five chords scored for three violas and solo cello under the opening words: »O soft embalmer of the still midnight«. This very juxtaposition of triads — D major, C sharp major, E flat major, C major (returning to D major) — appears at the beginning of the second act of *A Midsummer Night's Dream*, sometimes differently spelt and with the order of the first and second triads reversed (the D major triad is also given an added sixth). This echo of the *Serenade*'s »sleep« sequence is all the more astonishing when one considers that the »sleep« achieved through Oberon's spell is »consciously« constructed from all twelve notes of the chromatic scale!

The *Serenade* remains one of Britten's greatest statements of emotional and technical confidence. It continues to impress by the haunting nature of the Prologue and Epilogue, by an overall tonal scheme that accommodates that magical fall of a major third in tonal centres (F — D flat) from the Prologue into the Cotton *Pastoral*, by the orchestration of the Tennyson *Nocturne*, by the brooding major/minor third conflicts of the Blake *Elegy*, by the technical brilliance of the combination of passacaglia and fugato in the *Dirge*, by the breathtaking virtuosity of both the horn and vocal writing in the Jonson *Hymn*, and the sheer tranquility of the setting of Keats's *Sonnet*. But one also marvels at that juxtaposition of harmonically unrelated triads that for Britten, consciously or subconsciously, evoked the tranquility of sleep.

(Commentary continued on leaflet)

Il y a un paradoxe frappant dans le fait que les œuvres écrites par Britten durant la période où il s'essaya de s'établir en Amérique, dans les premières années de la seconde guerre mondiale, révèlent un approfondissement poussé d'influences européennes. Cette phase décisive dans l'évolution du jeune compositeur est marquée par deux concertos (un pour violon, l'autre pour piano, destiné à la main gauche), un cycle de mélodies sur des textes de Rimbaud (en français), des compositions dans le style italien de »bel canto« (en italien), les *Sept Sonnets de Michel-Ange* op. 22, un quatuor à cordes, des œuvres pour deux pianos et une symphonie mahlerienne en trois mouvements, la *Sinfonia da Requiem* op. 20. Cet européanisme conscient fut exorcisé, après le retour de Britten en Angleterre, en 1942, par une série de compositions commençant avec l'*Hymne à Sainte Cécile* op. 27 mais surtout, de la manière la plus réussie, par l'entière corrélation existant entre les paroles anglaises et la musique dans la *Sérénade* op. 31.

La *Sérénade* fut écrite pour Peter Pears et Dennis Brain, les deux solistes qui en donnèrent la première audition, avec Walter Goehr et son orchestre, au Wigmore Hall de Londres le 15 octobre 1943. Le cycle met en musique des poèmes de Cotton, Tennyson, Blake, Ben Jonson, le »Lyke Wake Dirge« anonyme du quinzième siècle et le sonnet de Keats »To Sleep« (»Au Sommeil«) en les encadrant d'un Prologue et d'un Epilogue fournis par une méditative fanfare de cor faisant entendre la série d'harmoniques naturels et jouée en coulisse dans le cas de l'Epilogue. C'était le premier des deux cycles de mélodies de Britten inspirés par la nuit, le second, intitulé *Nocturne*, ayant été écrit en 1958, mais alors que la *Sérénade* pourrait être qualifiée d'évocation du soir, le *Nocturne* nous fait pénétrer un pas plus avant au sein du conflit des univers conscient et inconscient du sommeil et des rêves.

L'œuvre la plus étendue et la plus célèbre que Britten ait consacrée à ce sujet est naturellement l'opéra *A Midsummer Night's Dream* (»Le Songe d'une nuit d'été«) op. 64 (1960), dans lequel nous trouvons le plus extraordinaire rapprochement avec la mise en musique par Britten du sonnet de Keats »To Sleep« dans la *Sérénade*. Le *Sonnet*, dans lequel on peut ou non voir la mélodie la plus évocatrice du cycle, s'ouvre par une succession d'accords, destinés à trois altos et au violoncelle solo, placés sous les premiers mots du poème »O soft embalmer of the still midnight«. Cette même juxtaposition de triades — ré majeur, ut dièse majeur, mi bémol majeur, ut majeur (retournant à ré majeur) — se présente au commencement du second acte d'*A Midsummer Night's Dream*, quelquefois différemment

triades (il convient de remarquer que la triade en ré majeur se voit également attribuer une sixte ajoutée). Cet écho de l'épisode du »sommeil« de la *Sérénade* est d'autant plus étonnant si l'on considère que le »sommeil« résultant de la formule incantatoire d'Obéron est »consciement« construit à partir des douze notes au complet de la gamme chromatique!

La *Sérénade* demeure l'une des plus grandes démonstrations de la maîtrise de Britten au niveau de l'expression et de la technique. Elle continue à impressionner par le caractère obsédant du Prologue et de l'Epilogue, par un plan tonal d'ensemble qui emprunte la chute magique d'une tierce majeure entre les centres tonals (fa — ré bémol) au Prélude pour l'adapter à la *Pastorale* de Cotton, par l'orchestration du *Nocturne* de Tennyson, par les conflits en germe entre tierce majeure et tierce mineure dans l'*Élégie* de Blake, par la brillante combinaison technique de passacaille et de fugato dans la *Dirge*, par la suffocante virtuosité tant de la partie de cor que de l'écriture vocale dans l'*Hymne* de Jonson et par la foncière tranquillité que dégage la traduction musicale du *Sonnet* de Keats. Mais on s'émerveille aussi de cette juxtaposition de triples accords n'offrant pas entre eux de relations harmoniques qui, pour Britten, évoquait, consciemment ou inconsciemment, la tranquillité du sommeil.

(Suite du commentaire sur la plaquette)

E' un sorprendente paradosso il fatto che quelle opere completate da Britten durante il suo tentativo di stabilirsi in America nei primi anni della seconda guerra mondiale, rivelino una notevole influenza delle varie culture europee. Questo periodo cruciale nell'evoluzione del giovane compositore è segnato da due concerti (uno per violino, uno per pianoforte — mano sinistra), un ciclo di canzoni su testi di Rimbaud (in francese), brani italianeggianti di bel canto (in italiano) — *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22, un quartetto per archi, composizioni per duo di pianoforte e una sinfonia mahleriana in tre tempi — la *Sinfonia da Requiem* op. 20. Questo volontario europeismo terminò al ritorno di Britten in Inghilterra nel 1942, con una serie di composizioni come l'*Hymn to St. Cecilia* op. 27, o, con ancora più successo nella corrispondenza totale fra testi inglesi e musica, la *Serenade* op. 31.

La *Serenade* fu scritta per Peter Pears e Dennis Brain, i solisti che la presentarono, con Walter Goehr e la sua orchestra, alla Wigmore Hall di Londra il 15 ottobre 1943. Il ciclo, che comprende liriche di Cotton, Tennyson, Blake, Ben Jonson, la lirica anonima del XV secolo »Lyke Wake Dirge«, e il sonetto di Keats »To Sleep«, è incorniciato da un prologo e da un epilogo — una meditativa fanfara del corno suonata con armonici naturali e dietro le quinte per l'epilogo. Questo era il primo dei due cicli di canti notturni di Britten — il secondo, intitolato *Nocturne*, fu scritto nel 1958; ma mentre la *Serenade* può essere descritta come un'evocazione della sera, il *Nocturne* ci conduce un passo più avanti nel conflitto fra il conscio e l'inconscio, nel mondo del sonno e dei sogni.

Il saggio più vasto e più celebre di Britten su questo soggetto è naturalmente l'opera teatrale *A Midsummer Night's Dream* op. 64 (Sogno di una notte di mezza estate) del 1960, e qui troviamo i riferimenti più evidenti con l'armonizzazione del sonetto di Keats »To Sleep« nella *Serenade*. Il *Sonnet*, comprensibilmente il canto più evocativo del ciclo, si apre con una sequenza di cinque accordi per tre viole e violoncello solo, e con le parole introduttive: »O soft embalmer of the still midnight« (O dolce balsamo della quieta mezzanotte). Questa giustapposizione di triadi — re maggiore, do dièse maggiore, mi bémolle maggiore, do maggiore (ritornando a re maggiore) — appare all'inizio del secondo atto di *A Midsummer Night's Dream*, talvolta enunciato differenzialmente e con l'ordine della prima e della seconda triade invertito (la triade di re maggiore è anche con una sesta aggiunta). Questa eco della sequenza del sonno nella *Serenade* è ancora più stupefacente se si considera che il »sonno« evocato attraverso la formula magica di Oberon è »consciamente« costruito su tutte e dodici le note della scala cromatica!

La *Serenade* rimane una delle più grandi prove di sicurezza emotionale e tecnica di Britten. Essa continua ad impressionare per l'inquietante natura del prologo e dell'epilogo, per un esteso schema tonale che regola quella caduta magica di una terza maggiore in centri tonali (fa — re bémolle) dal Prologo nella *Pastoral* di Cotton, per l'orchestrazione del *Nocturne* di Tennyson, per i latenti conflitti fra terza maggiore e minore nella *Elegy* di Blake, per la brillante tecnica nella combinazione di passacaglia e fugato in *Dirge*, per il virtuosismo mozzafiato del corno e della scrittura vocale in *Hymn* di Jonson, e per la pura tranquillità stilistica del *Sonnet* di Keats. Ma ci si stupisce anche per questa giustapposizione di triadi armonicamente slegate che per Britten, consciamente o inconsciamente, evocavano la tranquillità del sonno.



BENJAMIN BRITTEN · Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



JEAN ARTHUR RIMBAUD · ZEICHNUNG VON COUSSINS · Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Britten komponierte *Les Illuminations* für Sophie Wyss, die Sopranistin, die die Premieren seiner Liederzyklen *Our Hunting Fathers* (1936) und *On this Island* (1937) gesungen hatte. Die Uraufführung mit Sophie Wyss und dem Orchester Boyd Neels fand unter Neels Leitung am 30. Januar 1940 in der Aeolian Hall in London statt. Dies war das erste Orchesterkonzert des London Contemporary Music Centre, der britischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Britten wohnte der Premiere nicht bei; er lebte zu jener Zeit in den Vereinigten Staaten, nachdem er im Frühsommer 1939 zusammen mit dem Tenor Peter Pears eine Konzertreise durch die USA unternommen hatte. Pears war es auch, der am 18. Mai 1941 im Rahmen eines IGNM-Festivals in New York die amerikanische Erstaufführung der *Illuminations* sang.

Die Entstehungsgeschichte des Liederzyklus weist einige Besonderheiten auf, die hier erwähnt seien. Die beiden Lieder *Being Beateous* und *Marine* erklangen schon am 17. August 1939 in einem Queen's Hall-Promenadenkonzert. Die Leitung hatte Henry Wood, die Solistin war Sophie Wyss, im Programm stand »erste Londoner Aufführung« von »Zwei Liedern mit Streichorchester«. Von diesen beiden Liedern ausgehend, schuf Britten in den USA einen zusammenhängenden, großangelegten Zyklus von Rimbaud-Vertonungen für hohe Stimme und Streichorchester, für den er den Titel *Les Illuminations* übernahm, den Verlaine Rimbauds außergewöhnlichen Texten aus den siebziger Jahren gegeben hatte. Er vollendete den Zyklus am 25. Oktober 1939 in Amityville auf Long Island (New York) und probte brieflich mit der Solistin, von der er durch den Atlantik getrennt war.

Ein weiteres dieser brieflich einstudierten Lieder war aus thematischem Material entstanden, das Britten einer unvollendeten Komposition aus dem Jahre 1933 entnahm. Als er noch am Royal College of Music in London studierte, hatte er mit der Arbeit an einer Reihe von Charakterstücken für Streichquartett (*Alla Quartetto Serioso* – »Go play, boy, play«) begonnen. Von den fünf geplanten Sätzen dieser Suite wurden drei am 11. Dezember 1933 in einem Macnaghten-Lemare-Konzert für Neue Musik im Ballet Club Theatre (dem späteren Mercury Theatre) aufgeführt. Der erste dieser Sätze trug den Titel »Alla Marcia«. Ein früherer, ebenfalls »Alla Marcia« betitelter Satz, der Fragment blieb, ist für uns in diesem Zusammenhang jedoch von größerem Interesse. Dieser ältere Satz erklang, so scheint es, zumindest einmal im Hause von Brittens privatem Kompositionslehrer Frank Bridge in Sussex. Wie einem Vermerk am Ende des Autographs in der Britten-Pears Library in Aldeburgh (Suffolk) zu entnehmen ist, waren die Ausführenden Antonio Brosa (1. Violine), Ethel Bridge (2. Violine), Frank Bridge (Bratsche) und Brittens Kommilitone Bernard Richards (Violoncello).

Aus welchem Grunde auch immer Britten diesen Satz 1933 fallenließ, jedenfalls verwendete er dessen thematische und harmonische Substanz in *Parade*, einem der Lieder des Rimbaud-Zyklus, die am stärksten fesseln. Abgesehen von der Überarbeitung von Jugendwerken, wie etwa bei der Übernahme eines früheren Walzers für Klavier in das Scherzo der unveröffentlichten Violinsonate (1925) und der bekannteren Überarbeitung der *Simple Symphony*, ist dies wahrscheinlich das einzige Mal, daß Britten bewußt Material aus einer früheren Komposition in einer anderen Gattung – in diesem Fall einem größeren Werk – wiederverwendete.

Übersetzung: Jerg Trescher

Britten composed *Les Illuminations* for Sophie Wyss, the soprano who had given the premières of his earlier song-cycles, *Our Hunting Fathers* (1936) and *On this Island* (1937). *Les Illuminations* was given its first complete performance by Boyd Neel and his orchestra, with Sophie Wyss as soloist, in the first orchestral concert of the London Contemporary Music Centre (the British section of the International Society for Contemporary Music – ISCM) at the Aeolian Hall, London on 30 January 1940. The composer was not present – he was

then living in the USA, having undertaken a tour of North America in the early summer of 1939 with his recital partner, the tenor Peter Pears. It was Pears who was to give the USA première of *Les Illuminations* at an ISCM Festival concert in New York on 18 May 1941.

The history of this song-cycle is worth documenting, as it is unique amongst Britten's works for two reasons. Firstly, two of the songs, "Being Beateous" and "Marine", had already been performed at a Queen's Hall Promenade concert on 17 August 1939. They were conducted by Sir Henry Wood, with Sophie Wyss as soloist, and appeared in the programme as the "first London performance" of *Two Songs with String Orchestra*. Britten, by this time resident in America, worked these existing songs into a continuous full-scale cycle of Rimbaud settings for high voice and string orchestra. Under the collective title of *Les Illuminations* that Verlaine had attached to Rimbaud's extraordinary writings of the 1870s, Britten completed his song-cycle in Amityville, Long Island, New York on 25 October 1939. Now separated by the Atlantic, Britten undertook to rehearse his soloist by letter.

The second unusual feature pertains to the compositional process of the cycle: one of those songs 'rehearsed' by letter was constructed from thematic material that dates back to an early discarded student composition from 1933. While still at the Royal College of Music in London, the young composer had begun a projected suite of character movements for string quartet: *Alla Quartetto Serioso* – "Go play, boy, play". Of the five intended movements for this suite, three were performed at a Macnaghten-Lemare concert of new music at the Ballet Club Theatre (later known as the Mercury Theatre) London on 11 December 1933. The first of these movements was entitled "Alla Marcia", but an earlier, discarded "Alla Marcia" movement is of greater interest to us today. It would seem to have received at least one play-through, at the Sussex home of Britten's private composition teacher, Frank Bridge. On that occasion, as is marked at the foot of the autograph manuscript in the Britten-Pears Library at Aldeburgh, Suffolk, the performers were Antonio Brosa (leader), Ethel Bridge (second violin), Frank Bridge (viola), and a RCM colleague of Britten's, Bernard Richards (cello).

For whatever reason Britten saw fit to withdraw this movement in 1933, its thematic and harmonic substance returned in 1939 to furnish *Parade* – one of the most arresting songs in the Rimbaud cycle. Apart from the reworkings of juvenilia, such as the translation of one of the early piano waltzes into the scherzo of the unpublished Violin Sonata (1925) and the more familiar reworkings in the *Simple Symphony*, this is probably the only instance of Britten's consciously adapting material originally conceived for one medium for use in a work – and in this case a major work – in another medium.

© 1979 John Evans

C'est pour Sophie Wyss, le soprano qui avait donné les premières auditions de ses cycles mélodiques antérieurs, *Our Hunting Fathers* (1936) et *On this Island* (1937), que Britten composa *Les Illuminations*. L'œuvre connut sa première exécution intégrale lors du premier concert orchestral, donné par Boyd Neel et son orchestre avec Sophie Wyss en soliste, du London Contemporary Music Centre (section britannique de la Société Internationale de Musique Contemporaine – SIMC) au Aeolian Hall de Londres, le 30 janvier 1940. Le compositeur n'assista pas à cette première, car il vivait à cette époque aux Etats-Unis, ayant entrepris au début de l'été de l'année 1939 une tournée en Amérique du Nord avec son partenaire de récital, le ténor Peter Pears. Ce fut Pears qui devait donner la première audition américaine des *Illuminations* dans le cadre d'un concert du festival de l'SIMC qui eut lieu à New York le 18 mai 1941.

L'histoire de ce cycle de mélodies vaut la peine d'être relatée, car elle représente un cas unique parmi les œuvres de Britten, et cela pour deux raisons. En premier lieu deux des mélodies, «Being Beateous»

et «Marine» avaient été exécutées lors d'un concert-promenade au Queen's Hall le 17 août 1939. Les mélodies avaient été en la circonstance interprétées par Sophie Wyss avec un orchestre placé sous la direction de Sir Henry Wood et le programme mentionnait qu'il s'agissait de la «première exécution à Londres» de *Two Songs with String Orchestra* (deux mélodies avec orchestre à cordes). Britten, qui résidait en ce temps-là en Amérique, introduisit les deux mélodies existantes dans un cycle continu, d'amples proportions, qui mettait en musique, pour voix aiguë et orchestre à cordes, des poèmes en prose de Rimbaud. Sous le titre collectif des *Illuminations*, que Verlaine avait attaché aux extraordinaires écrits de Rimbaud des années 1870, Britten acheva son cycle de mélodies à Amityville, Long Island, New York, le 25 octobre 1939. Maintenant séparé de sa soliste par l'Atlantique, Britten se chargea de faire répéter celle-ci par correspondance.

Cela nous amène au second trait insolite, se rapportant cette fois à la méthode de composition du cycle; en effet, une des mélodies «répétées» par lettres fut façonnée à partir d'un matériel thématique remontant à une ancienne composition d'étudiant de l'année 1933, que Britten avait mise de côté. Alors qu'il fréquentait encore le Royal College of Music à Londres, le jeune compositeur avait entrepris une suite qui devait consister en morceaux de caractère pour quatuor à cordes: *Alla Quartetto Serioso* – «Go play, boy, play». Des cinq mouvements qu'il projetait de donner à cette suite, trois furent exécutés lors d'un concert Macnaghten-Lemare de musique moderne au Ballet Club Theatre (connu plus tard sous le nom de Mercury Theatre) de Londres le 11 décembre 1933. Le premier de ces mouvements était intitulé «Alla Marcia» mais un mouvement «Alla Marcia» antérieur et alors abandonné est aujourd'hui d'un plus grand intérêt pour nous. Il semblerait que ce mouvement plus ancien ait été joué au moins une fois dans son entier dans le demeure que possédait dans le Sussex Frank Bridge, auprès duquel Britten prenait des leçons particulières de composition. En cette occasion les exécutants furent, comme l'indique une note figurant au bas du manuscrit autographe conservé à la Britten-Pears Library d'Aldeburgh, Suffolk, Antonio Brosa (premier violon), Ethel Bridge (deuxième violon), Frank Bridge (alto) et un camarade d'études de Britten au RCM, Bernard Richards (violoncelle).

Quelle que soit la raison qui ait pu pousser Britten à trouver opportun de retirer ce mouvement en 1933, sa substance thématique et harmonique n'en revint pas moins fournir en 1939 la matière de *Parade*, une des plus attachantes mélodies du cycle de Rimbaud. A part les arrangements de pages de jeunesse, tels que le transfert d'une des toutes premières valse pour piano dans le scherzo de la sonate pour violon (1925) demeurée inédite et les remaniements plus connus que renferme la *Simple Symphony*, il s'agit là, probablement, de l'unique cas dans lequel Britten a adapté du matériel initialement conçu pour un certain véhicule afin de l'utiliser dans une œuvre – et en l'occurrence une œuvre majeure – confié à un autre moyen d'expression musicale.

Traduction: Jacques Fournier

Britten compose *Les Illuminations* per Sophie Wyss, il soprano che aveva presentato anche i suoi precedenti cicli di canzoni *Our Hunting Fathers* (1936) e *On this Island* (1937). *Les Illuminations* fu eseguito per la prima volta completo il 30 gennaio 1940 alla Aeolian Hall di Londra, durante il primo concerto orchestrale del London Contemporary Music Centre (la sezione britannica della Società Internazionale di Musica Contemporanea – SIMC), da Boyd Neel e la sua orchestra e da Sophie Wyss. Il compositore non assistette alla prima; in quel periodo si trovava negli Stati Uniti, avendo intrapreso all'inizio dell'estate 1939 una tournée nell'America del Nord, insieme al partner dei suoi recital, il tenore Peter Pears. Fu Pears che interpretò *Les Illuminations* per la prima esecuzione statunitense, avvenuta il 18 maggio 1941 a New York durante un Festival della SIMC.

E' interessante seguire la storia di questo ciclo di canti, perché esso rappresenta un caso unico nell'ambito delle opere britteniane, e ciò per due ragioni. Per prima cosa due di queste canzoni, "Being Beateous" e "Marine" furono eseguite durante un concerto di Promenade alla Queen's Hall il 17 agosto 1939. I due brani furono diretti da Sir Henry Wood, con Sophie Wyss come solista, e furono annunciati nel programma come la "prima esecuzione londinese" di *Two Songs with String Orchestra*. Britten, a quel tempo residente in America, elaborò queste canzoni già esistenti in un ampio, unitario ciclo di canti per soprano ed archi su testi di Rimbaud. Sotto il titolo collettivo di *Les Illuminations*, che Verlaine aveva dato alle straordinarie liriche di Rimbaud degli anni 1870, Britten completò il suo ciclo in Amityville, Long Island, New York il 25 ottobre 1939. Al di là dell'Atlantico, il compositore dovette dare istruzioni alla sua solista per lettera.

Questo ci porta al secondo insolito aspetto, concernente questa volta il

processo compositivo del ciclo. Una delle canzoni "provate" per lettera era costruita su materiale tematico desunto da una vecchia composizione, messa da parte, del 1933, cioè del periodo studentesco. Mentre era ancora al Royal College of Music di Londra, il giovane compositore aveva iniziato a lavorare ad una progettata suite di movimenti caratteristici per quartetto d'archi: *Alla Quartetto Serioso* - "Go play, boy, play". Dei cinque movimenti previsti di questa suite, tre furono presentati ad un concerto di musica nuova "Macnaghten-Lemare" nel Ballet Club Theatre (noto più tardi come Mercury Theatre) di Londra, l'11 dicembre 1933. Il primo di questi movimenti era intitolato "Alla Marcia", ma un precedente movimento "Alla Marcia", scartato, è di maggiore interesse per noi oggi. Questo movimento fu, a quanto sembra, eseguito per intero almeno una volta, in casa del maestro privato di Britten per la composizione Frank Bridge, nel Sussex. In tale occasione, come egli annotò nel manoscritto autografo conservato nella Britten-Pears Library ad Alde-

burgh, Suffolk, gli interpreti furono Antonio Brosa (primo violino), Ethel Bridge (secondo violino), Frank Bridge (viola) e un compagno di collegio di Britten, Bernard Richards (violoncello).

Non sappiamo per quale ragione Britten abbia voluto scartare questo movimento nel 1933; nel 1939, comunque, la sua sostanza tematica e armonica ritornò in *Parade* - uno dei più avvincenti canti del ciclo rimbaudiano. Fatta eccezione per la rielaborazione di opere giovanili, come la trasposizione di uno dei suoi primi valzer per pianoforte nello Scherzo della sua inedita Sonata per violino (1925) e le più note rielaborazioni della *Simple Symphony*, questo è il solo caso che io conosco in cui Britten adattò consapevolmente del materiale concepito in origine per un organico, per utilizzarlo in un'altra composizione - e in questo caso un brano più ampio - destinata ad un organico differente.

Traduzione: Mirella Noack-Rofena

ILLUMINATIONS

Fanfare

I alone have the key to this parade, to this savage parade.

Towns

These are towns!

This is a people for whom these illusory Alleghenies and Lebanons reared themselves up!

These are towns!

Chalets of wood and glass move on invisible rails and pulleys.

The ancient craters, encircled by colossi and by vats of copper, roar melodiously in the flames.

These are towns!

Processions of Mabs in russet, opaline dresses rise from the ravines.

Up there, Diana suckles the harts whose feet are in the waterfalls and the brambles.

Suburban Bacchantes sob, and the moon burns and howls.

Venus enters the caves of the blacksmiths and hermits.

These are . . .

Groups of beffries give tongue to the thoughts of the peoples.

From castles fashioned in bone comes unknown music.

These are towns!

These are towns!

The paradise of the storms collapses.

The savages dance ceaselessly, dance, dance ceaselessly in the Festival of Night.

These are towns!

What kind arms and what lovely hour will give me back that place whence come my slumbers and my slightest movements?

Strophe

I have stretched cords from steeple to steeple; garlands from window to window; chains of gold from star to star, and now I dance.

Antiquity

Graceful son of Pan!

Under your brow crowned with little flowers and berries, your eyes, precious balls, are looking around.

Stained with brown dregs, your cheeks grow hollow.

Your fangs shine.

Your breast is like a zither, tinglings run in your fair arms.

Your heart beats in that belly where the dual sex sleeps.

Walk abroad at night, at night, gently moving that thigh, that other thigh and that left leg.

Royalty

One fine morning, amongst a gentle people, a man and a woman - proud creatures - were crying out in the public square:

"My friends, my friends, I want her to be Queen, I want her to be Queen!"

"I want to be Queen, to be Queen, to be Queen!"

ILLUMINATIONEN

Fanfare

Ich besitze allein den Schlüssel zu dieser wilden Parade.

Städte

Das sind Städte!

Das ist ein Volk, für das sich diese Alleghanys und Libanons der Träume erhoben haben!

Das sind Städte!

Kleine Villen aus Kristall und Holz, die sich auf unsichtbaren Schienen und Rollen fortbewegen.

Die alten Krater, umgürtet von Riesen-Statuen und Palmen aus Kupfer, heulen melodisch in den Feuern.

Das sind Städte!

Züge von Feen in fuchsroten, opalartigen Roben steigen die Schluchten hinab.

Da oben, die Läufe im Sturzbach und in den Dornen, säugen die Hirsche Diana.

Die Bacchantinnen der Vororte seufzen, und der Mond brennt und heult.

Venus betritt die Höhlen der Schmiede und der Eremiten.

Das sind . . .

Gruppen von Feuerglocken besingen die Gedanken der Völker.

Aus Schlössern, errichtet aus Knochen, dringt die unbekannte Musik.

Das sind Städte!

Das sind Städte!

Das Paradies der Unwetter stürzt ein.

Die Wilden tanzen, tanzen ohne Unterlaß das Fest der Nacht.

Das sind Städte!

Welche guten Arme, welche gute Stunde werden mir diese Gegend wiederschenken, von wo meine Schlummer und meine geringfügigsten Regungen kommen?

Phrase

Ich habe Stricke gespannt von Glockenturm zu Glockenturm; Girlanden von Fenster zu Fenster; goldene Ketten von Stern zu Stern, und ich tanze.

Antik

Holder Sohn des Pan!

Um deine Stirn, umkränzt von Blüthen und Beeren, wandern deine Augen, kostbare Kugeln.

Deine Wangen, befleckt von brauner Weinhefe, werden hohl.

Dein Knebelbart leuchtet.

Deine Brust gleicht einer Zither, Glockengeklingel kreist in deinen blonden Armen.

Dein Herz schlägt in diesem Leib, in dem zweierlei Geschlecht schlummert.

Nimm deinen Weg während der Nacht und bewege weich diesen Schenkel, diesen zweiten Schenkel und dieses Bein zur Linken.

Königswürde

An einem schönen Morgen, bei einem sehr sanftmütigen Volke, riefen ein prächtiger Mann und ein prächtiges Weib über den öffentlichen Platz hin:

„Meine Freunde, meine Freunde, ich will, daß sie die Königin sei, ich will, daß sie die Königin sei!“

„Ich will Königin sein, Königin sein, Königin sein!“

LES ILLUMINATIONS

Fanfare

J'ai seul la clef de cette parade, de cette parade sauvage.

Villes

Ce sont des villes!

C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!

Ce sont des villes!

Des chalets de cristal et de bois se meuvent sur des rails et des poulies invisibles.

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux.

Ce sont des villes!

Des cortèges de Mabs en robes rouges, opalines, montent des ravines.

Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tettent Diane.

Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle.

Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites.

Ce sont des . . .

Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples.

Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue.

Ce sont des villes!

Ce sont des villes!

Le paradis des orages s'effondre.

Les sauvages dansent sans cesse, dansent, dansent sans cesse la Fête de la Nuit.

Ce sont des villes!

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?

Phrase

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

Antique

Gracieux fils de Pan!

Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies, tes yeux, des boules précieuses, remuent.

Tachées de lie brune, tes joues se creusent.

Tes crocs luisent.

Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds.

Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe.

Promène-toi, la nuit, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

Royauté

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient, criaient sur la place publique:

«Mes amis, mes amis, je veux qu'elle soit reine, je veux qu'elle soit reine!»

«Je veux être reine, être reine, être reine!»

She laughed and trembled.
He spoke to his friends of revelation, of final proof.
They rivalled each other in their rapture.

Indeed, they became sovereigns for a whole morning, when the scarlet hangings went up on the houses, and for the whole afternoon when they came from the palm gardens.

Seascape

The carriages of silver and of copper,
The prows of steel and of silver,
Thrash the foam,
Stir up the bramble roots.
The currents of the wasteland,
And the immense tracks of the ebb-tide
Flow in circles towards the East,
Towards the columns of the forest,
Towards the piers of the jetty,
Whose jutting corners are battered by whirlpools . . . whirlpools of light.

Intermezzo

I alone have the key to this parade, to this savage parade.

Being Beauteous

Before a background of snow, a tall, beautiful Being.

Hissings of death and circles of muffled music cause this adored body to rise, to spread and to tremble like a spectre; scarlet and black wounds break out on the glorious flesh.

The true colours of life fuse, dance and separate around the vision, on the stocks.
And tremors arise and growl, and the frenzied flavour of these effects charged with the mortal hissing and the raucous music which the world, far behind us, casts on our mother of beauty, recoils and rears up.

Oh! Our bones are re-clad in a new loving body.

The ash-gray face, the shield of horsehair, the crystal arms! The cannon on which I must subside through the tangle of trees and soft air!

Parade

Downright knaves.
Several have exploited your worlds.
Having no needs, and seldom required to put into action their brilliant faculties and their experience of your consciences.
What mature men!
What mature men!
Eyes drugged like a summer night, red and black, tricolour, steel dotted with golden stars; features deformed, livid, blemished, burnt; wanton huskiness!
The cruel bearing of the tawdry finery!
There are some young people!
Oh most violent paradise of the furious grimace!
Chinese, Hottentots, Gypsies, fools, hyenas, Molochs, mad old women, sinister demons, they mingle their popular, motherly tricks with animal poses and affections.

They would interpret new pieces and "good girl" songs.

Master jugglers, they transform the place and the people and make use of irresistible comedy.

I alone have the key of this parade, of this savage parade!

Departure

Enough seen.
The vision was met with in every tune.
Enough had.
Murmurs of the towns, of the night, and in the sun, and always.
Enough known.
The decrees of life.
Oh Murmurs and Visions!
Departure in new affection and noise.

Sie lachte und zitterte.
Er sprach zu den Freunden von Offenbarung, vollendeter Prüfung.
Von Leidenschaft überwältigt stürzte ohnmächtig einer gegen den anderen.

Wahrlich, sie wurden Könige einen ganzen Morgen über, an dem karminrote Behänge an den Häusern wieder erstanden, und einen ganzen Nachmittag über, an dem sie an den Palmengärten entlang schritten.

Seestück

Die Silber- und Kupferwagen,
Buge von Stahl und Silber
Schlagen den Schaum,
Wühlen Dornenstümpfe auf.
Die Steppenströmungen
Und die unendlichen Furchen der Ebbe
Laufen kreisförmig gen Osten,
Gegen die Pfeiler des Waldes,
Gegen die Bojen der Mole,
Deren Kante bestoßen wird von den Wirbeln des Lichts . . . Wirbeln des Lichts.

Intermezzo

Ich besitze allein den Schlüssel zu dieser wilden Parade.

Being Beauteous

Vor einer Schneelandschaft ein Wesen der Schönheit von hoher Gestalt.

Todeslispeln und Kreise belangloser Musik lassen diesen angebeteten Leib emporsteigen, sich strecken und zittern wie ein Schreckbild; scharlachfarbene und schwarze Wunden brechen aus dem erhabenen Fleisch.

Farben, die dem Leben gehören, dunkeln, tanzen, lösen sich um die Vision, auf dem Lager.

Und die Schauer erheben sich und schelten, und der sich aufbauende Geschmack seiner Wirksamkeiten, sich beladend mit dem tödlichen Lispeln und den heiseren Klängen, welche die Welt, weit hinter uns, über unsere Mutter der Schönheit wirft – weicht zurück, richtet sich auf.

Oh! unsere Gebeine sind wieder bekleidet mit einem neuen liebenswerten Leibe.

O das aschfarbene Antlitz, der Schild des Haares, die Arme aus Kristall! Die Satzung, die mich zum Niederwerfen zwingt durch das Streiten von Bäumen und leichter Luft!

Parade

Recht kräftige Schlingel.
Einige haben eure Leute schon ausgebeutet.
Ohne Not und wenig darauf bedacht, ihre glänzenden Fähigkeiten anzuwenden und ihre Erfahrung aus eurem Gewissen.
Welch reife Menschen!
Welch reife Menschen!
Augen, stumpfsinnig wie die Sommernacht, rot und schwarz, dreifarbig, Stahl mit goldenen Sternen; entstellte Fratzen, bleiig, bleich, angebrannt; schäkernde Heiserkeiten!
Das grausame Gehabe von falschem Prunk!
Einige Junge gibt es!
Oh, das gewalttätigste Paradies der in Wut geratenen Grimasse!
Chinesen, Hottentotten, Zigeuner, Tröpfe, Hyänen, Moloche, alte Wahnsinnige, unheilvolle Dämonen, sie mengen volkstümliche, mütterliche Darstellungsweisen mit bestialischen Posen und Zärtlichkeiten.

Sie würden ebenso neue Stücke und Lieder von „guten Mädchen“ zum besten geben.

Als Meistergaukler verwandeln sie Ort und Personen und werfen sich auf die unwiderstehlich anziehende Komödie.

Ich besitze allein den Schlüssel zu dieser Parade, zu dieser wilden Parade.

Abreise

Genügend gesehen.
Die Erscheinung wurde gefunden in allen Winden.
Genügend gehabt.
Lärmen der Städte, den Abend, und in der Sonne, und immerzu.
Genügend erkannt.
Die Hemmungen des Lebens.
O Lärmen und Erscheinungen!
Abreise zu neuer Neigung und neuem Lärm!

Übersetzung: Franz von Rexroth

Elle riait et tremblait.
Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée.
Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet, ils furent rois toute une matinée, où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et tout l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

Marine

Les chars d'argent et de cuivre,
Les proues d'acier et d'argent,
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons . . . tourbillons de lumière.

Interlude

J'ai seul la clef de cette parade, de cette parade sauvage.

Being Beauteous

Devant une neige, un Etre de beauté de haute taille.

Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes.

Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent et se dégagent autour de la vision, sur le chantier.

Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, elle recule, elle se dresse.

Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!

Parade

Des drôles très solides.
Plusieurs ont exploité vos mondes.
Sans besoin, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences.
Quels hommes mûrs!
Quels hommes mûrs!
Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blémis, incendiés; des enrouements folâtres!
La démarche cruelle des oripeaux!
Il y a quelques jeunes!
O le plus violent Paradis de la grimace enragée!
Chinois, Hottentots, Bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démenées, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales.

Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons «bonnes filles».

Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique.

J'ai seul la clef de cette parade, de cette parade sauvage!

Départ

Assez vu.
La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu.
Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu.
Les arrêts de la vie.
O Rumeurs et Visions!
Départ dans l'affection et le bruit neufs.

SERENADE

Pastoral *Charles Cotton*

The day's grown old; the fainting sun
Has but a little way to run,
And yet his steeds, with all his skill,
Scarce lug the chariot down the hill.

The shadows now so long do grow,
That brambles like tall cedars show;
Mole hills seem mountains, and the ant
Appears a monstrous elephant.

A very little, little flock
Shades thrice the ground that it would stock;
Whilst the small stripling following them
Appears a mighty Polypheme.

And now on benches all are sat,
In the cool air to sit and chat,
Till Phoebus, dipping in the West,
Shall lead to world the way to rest.

Nocturne *Alfred Tennyson*

The splendour falls on castle walls
And snowy summits old in story:
The long night shakes across the lakes,
And the wild cataract leaps in glory:

Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Bugle, blow; answer, echoes, answer, dying.

O hark, O hear, how thin and clear,
And thinner, clearer, farther going!
O sweet and far from cliff and scar
The horns of Elfland faintly blowing!

Blow, let us hear the purple glens replying:
Bugle, blow; answer, echoes, answer, dying.

O love, they die in yon rich sky,
They faint on hill or field or river:
Our echoes roll from soul to soul
And grow for ever and for ever.

Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying;
And answer, echoes, answer, dying.

Elegy *William Blake*

O Rose, thou art sick;
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed of crimson joy;
And his dark, secret love
Does thy life destroy.

Dirge *Anonymous, 15th cent.*

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleet and candle-lighte,
And Christe receive thy saule.

When thou from hence away art past,
Every nighte and alle,
To Whinnymuir thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

If ever thou gav'st hos'n and shoon,
Every nighte and alle,
Sit thee down and put them on;
And Christe receive thy saule.

If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The whinnes sall prick thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

From Whinnymuir when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To Brig o' Dread thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

SERENADE

Pastorale

Der Tag wird alt; die matte Sonne
Hat nur noch einen kurzen Weg,
Doch kaum gelingt es ihren Rössern,
Den Wagen hügelab zu ziehn.

Die Schatten werden nun so lang,
Daß jeder Strauch zur Zeder wächst,
Aus Maulwurfshügeln werden Berge,
Die Mücke wird ein Elefant.

Die winzig kleine Herde dort
Beschattet dreimal größeren Grund;
Der Schäferjunge, der ihr folgt,
Erscheint als starker Polyphem.

Auf Bänken sitzen nun die Menschen
Und plaudern in der kühlen Luft,
Bis Phoebus, westwärts untertauchend,
Der Welt den Weg zur Ruhe weist.

Nocturne (Nachtstück)

Der Schimmer fällt auf Mauerwerk
Und weiße Gipfel mit alter Geschichte.
Die lange Nacht bebt über Seen,
Wild sprüht der Wasserfall im Lichte.

Tönt, Hörner, tönt, laßt wilde Echos fliegen,
Hörner, tönt; antwortet, Echos, antwortet ersterbend.

O horch, o hör, wie zart und klar,
Und zarter, klarer, weiter schwingend!
O süß und fern von Berg und Klippe
Der Elfen Hörner leise klingend!

Tönt, laßt die Purpurschluchten widerhallen,
Hörner, tönt; antwortet, Echos, antwortet ersterbend.

O Lieb, sie sterben dort im Himmel,
Verklingen über Turm und Erker.
Von Herz zu Herz braust unser Echo
Und wird nur stärker, immer stärker.

Tönt, Hörner, tönt, laßt wilde Echos fliegen,
Antwortet, Echos, antwortet ersterbend.

Elegie

O Rose, du bist krank;
Ein unsichtbarer Wurm,
Der fliegt in der Nacht,
Im heulenden Sturm,
Er fand dein Bett voll rotem Betören,
Und seine dunkle, heimliche Liebe
Wird dein Leben zerstören.

Dirge (Grablied, Trauergesang)

Diese eine Nacht, diese eine Nacht,
Alle und jede Nacht,
Feuer und Flitter und Kerzenlicht,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn du von hinnen geschieden bist,
Alle und jede Nacht,
Kommst du nach Whinnymuir zuletzt,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn du je Strümpfe und Schuhe gabst,
Alle und jede Nacht,
Setz dich nieder und zieh sie an,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn Strümpfe und Schuhe du nie jemand gabst,
Alle und jede Nacht,
Soll der Ginster dich stechen bis ins Gebein,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn du von Whinnymuir scheiden sollst,
Alle und jede Nacht,
Kommst du nach Brig o' Dread zuletzt,
Und Christus empfang deine Seele.

SERENADE

Pastorale

Le jour s'est fait vieux; le soleil déclinant
Est presque parvenu au bout de sa course [adresse,
Et pourtant les coursiers de Phébus, en dépit de toute leur
Ont du mal à faire dévaler à son chariot le versant de la colline.

Les ombres maintenant s'allongent tellement
Que les ronciers ont l'air d'être des cèdres,
Les taupinières semblent des montagnes et la fourmi
Prend l'apparence d'un monstrueux éléphant.

Un petit, tout petit troupeau
Jette une ombre trois fois plus grande que l'espace où il paît
Et le jeune pâtre qui le suit
Prend l'aspect d'un vigoureux Polyphème.

Et alors tout le monde s'assied sur les bancs,
Pour bavarder dans la fraîcheur du soir,
Jusqu'à ce que Phébus, s'enfonçant au couchant,
Montre à l'univers le chemin du repos.

Nocturne

La splendeur du couchant s'étend au-dessus des murailles du
Et des mémoriales cimes neigeuses; [château
Le vent nocturne agite la surface des lacs
Et l'impétueuse cascade rebondit dans tout son éclat.

Sonne, bugle, sonne, fais voler à travers les airs l'écho sauvage,
Sonne, bugle; répondez, échos, répondez, mourants échos.

O écoutez, ô entendez, comme le son ténu et clair,
De plus en plus ténu, de plus en plus clair, de plus en plus
Oh avec quelle couceur, lin des falaises et des récifs, [lointain!
Résonnent les cors expirants du pays des elfes!

Sonne, fais-nous entendre la réponse des vallées couvertes de pour-
Sonne, bugle; répondez, échos, répondez, mourants échos. [pre:

O mon amour, leurs accents meurent là-bas dans le ciel
Ils expirent au-dessus de la colline, du champ ou du [embrasé,
Nos échos renvoient d'âme en âme [fleuve:
Et ne cessent de croître à tout jamais.

Sonne, bugle, sonne, fais voler à travers les airs l'écho sauvage,
Et vous, répondez, échos, répondez, mourants échos.

Elegie

O Rose, tu tombes en langueur;
Le ver invisible
Qui fuit dans la nuit
Au milieu des hurlements de la tempête
A découvert ton lit de pourpre et de volupté;
Et son amour ténébreux et secret
Ronge, détruit ta vie.

Lamentation funèbre

Cette nuit, cette nuit,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Par le feu et la grêle et la lueur des chandelles,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Quand tu seras parti de ce monde,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Tu parviendras enfin à Whinnymuir,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Si tu as jamais donné aux pauvres chaussettes et chaussures,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Assieds-toi et mets-les,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Si tu n'as jamais donné à personne chaussettes ni chaussures,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Alors les ronces s'enfonceront dans tes pieds nus,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Si tu réusis à quitter Whinnymuir,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Alors tu parviendras enfin au Pont de l'Effroi,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

From Brig o' Dread when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To Purgatory fire thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

If ever thou gav'st meat or drink,
Every nighte and alle,
The fire sall never make thee shrink;
And Christe receive thy saule.

If meat or drink thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The fire will burn thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleet and candle-lighte,
And Christe receive thy saule.

Hymn

Ben Jonson

Queen and huntress, chaste and fair,
Now the sun is laid to sleep,
Seated in thy silver chair,
State in wonted manner keep:
Hesperus entreats thy light,
Goddess excellently bright.

Earth, let not thy envious shade
Dare itself to interpose;
Cynthia's shining orb was made,
Heav'n to clear when day did close:
Bless us then with wish'd sight,
Goddess excellently bright.

Lay the bow of pearl apart,
And thy crystal shining quiver;
Give unto the flying hart
Space to breathe, how short so-ever:
Thou that mak'st a day of night,
Goddess excellently bright.

Sonnet

John Keats

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting with careful fingers and benign
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine:
O soothest Sleep! if so it please thee, close
In midst of this thine hymn my willing eyes,
Or wait the "Amen" ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities.
Then save me, or the passed day will shine
Upon my pillow, breeding many woes,
Save from curious Conscience, that still lords
Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed Casket of my Soul.

Wenn du von Brig o' Dread scheiden sollst,
Alle und jede Nacht,
Kommst du ins Fegefeuer zuletzt,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn du je gabst Fleisch oder Trank,
Alle und jede Nacht,
Wird das Feuer dich nie schrumpfen lassen,
Und Christus empfang deine Seele.

Wenn Fleisch oder Trank du nie jemand gabst,
Alle und jede Nacht,
Wird das Feuer dich brennen bis ins Gebein,
Und Christus empfang deine Seele.

Diese eine Nacht, diese eine Nacht,
Alle und jede Nacht,
Feuer und Flitter und Kerzenlicht,
Und Christus empfang deine Seele.

Hymne

Königin, Jägerin, keusch und schön,
Nun, da die Sonne schlafen ging,
Laß dich auf deinem Silberthron nieder
Und halte Hof in geziemender Pracht:
Hesperus bittet dich um dein Licht,
Göttin, du strahlend Erhabene.

Erde, laß deinen neidischen Schatten
Sich dazwischen zu schieben nicht wagen;
Cynthias helles Gestirn soll am Himmel
Leuchtend erstehn, wenn der Tag vergeht:
Segne uns mit dem ersehnten Anblick,
Göttin, du strahlend Erhabene.

Leg deinen Bogen aus Perlen beiseite
Und deinen Köcher aus blankem Kristall;
Schenke dem flatternden Herzen wieder
Ruhe zum Atmen für kurze Zeit:
Du, die die Nacht zum Tage macht,
Göttin, du strahlend Erhabene.

Sonett

O sanfter Balsam stiller Mitternacht,
Du senkst dich lind auf trübe Augen nieder,
Die sorgsam vor dem hellen Licht beschattet,
In göttliches Vergessen eingetaucht:
O süßer Schlaf! Gefällt es dir, so schließe
In dieser deiner Hymne meine Augen,
Erwarte noch das „Amen“, eh dein Mohn
Aufs Bett einlullend streut die milden Gaben.
Dann schütze mich, sonst scheint vergangner Tag,
Vielfache Sorgen brütend, auf mein Kissen,
Schütz mich vor jenem wunderlich Gewissen,
Das ruhos wacht und wie ein Maulwurf wühlt.
Dreh flink den Schlüssel in geölten Schließern,
Verschließe die Schatulle meiner Seele.

Si tu réussis à franchir le Pont de l'Effroi,
Cette nuit et toutes les nuits,
Alors tu parviendras enfin au feu du Purgatoire,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Si tu as jamais donné aux pauvres à manger ou à boire,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Alors le feu t'épargnera de ses flammes,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Si tu n'as jamais donné à personne à manger ni à boire,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Alors le feu te calcinera jusqu'aux os,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Cette nuit, cette nuit,
Chaque nuit et toutes les nuits,
Par le feu et la grêle et la lueur des chandelles,
Et que Jésus-Christ veuille recevoir ton âme.

Hymne

Reine et chasseresse, chaste et belle,
Maintenant que le soleil s'est couché,
Tiens ta cour, comme tu en as l'habitude,
Assise sur ton trône d'argent;
Hesperus implore ta lumière,
Déesse lumineuse entre toutes.

Terre, ne permets pas que ton ombre envieuse
Ait l'audace de s'interposer;
Le globe étincelant de Cynthia fut créé
Pour éclairer les cieux lorsque le jour décline;
Bénis-nous de ton apparition ardemment désirée,
Déesse lumineuse entre toutes.

Dépose ton arc de perles
Et ton carquois de cristal étincelant,
Accorde au cerf aux abois
Le temps, aussi bref soit-il, de reprendre souffle,
Toi qui fais de la nuit le jour,
Déesse lumineuse entre toutes.

Sonnet

O toi qui apportes le baume de la paix de minuit,
Fermant de tes doigts précautionneux et doux
Nos yeux se plaisant à l'obscurité, abrités de la lumière,
Enveloppés de l'ombre du divin oublié:
O Sommeil infiniment apaisant! Si tel est ton bon plaisir, ferme
Au milieu même de cet hymne mes yeux consentants
Ou bien attends l'«Amen» avant que tes pavots
Ne répandent autour de ma couche leur bienfaisante et berçante
Alors protège-moi, sinon le jour écoulé va ressurgir [accalmie].
A mon chevet, faisant naître maints chagrins.
Garde-moi de la conscience insatiatement curieuse, qui continue
A tourmenter dans les ténèbres, fouissant comme une taupe;
Tourne prestement la clef dans la serrure bien huilée
Et verrouille doucement l'Ecrin ouaté de silence de mon Ame.

Übersetzung: © 1979 Monika Lichtenfeld

Traduction: © 1979 Jacques Fournier

3301 199

Produktion · Production · Directeur de production · Direttore di produzione: Günther Breest
Aufnahmeleitung · Recording Supervision · Directeur de l'enregistrement · Direttore dell'incisione: Cord Garben (Serenade)/Hans Weber (Illuminations)

Tonmeister · Recording Engineer · Ingénieur du son · Ingegnere del suono: Hans-Peter Schweigmann
Verlag · Edition · Edizione: Boosey & Hawkes

Deutsche Übersetzung (Les Illuminations) aus: Jean Arthur Rimbaud, Das dichterische Gesamtwerk.

Hrsg. und übertragen von Franz von Rexroth. Limes Verlag, Wiesbaden/München

© 1980 Polydor International GmbH

Cover: Reinhart Wolf, Hamburg

Typographie: Werner Koberstein, Hamburg

Art Direction: Lutz Bode, Hamburg