

An impressionistic painting of Central Park and the New York City skyline. The foreground is filled with dense, leafless trees in shades of brown, purple, and green. In the middle ground, a large, open park area with a winding path and a few small figures is visible. The background shows a dense cityscape with various buildings and a prominent church spire under a hazy, blue sky.

# ROMANZO DI CENTRAL PARK

Songs by Charles Ives

GERALD FINLEY  
JULIUS DRAKE

hyperion

## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
Sung texts and translation	☞	<i>page 8</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 17</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 22</i>

*[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*



*hyperion*

# Charles Ives (1874–1954)



1	<b>On the Counter</b> 1920 Charles Ives	[1'28]
2	<b>The Circus Band</b> 1894 Charles Ives	[2'13]
3	<b>Two Little Flowers (and dedicated to them)</b> 1921 Charles Ives, Harmony Twichell Ives	[1'21]
4	<b>Ilmenau</b> 1901/2 Johann Wolfgang von Goethe	[2'12]
5	<b>A Night Song</b> 1895 Thomas Moore	[1'19]
6	<b>Down East</b> 1919 Charles Ives	[3'07]
7	<b>Premonitions</b> 1921 Robert Underwood Johnson	[1'50]
8	<b>The See'r</b> 1920 Charles Ives	[1'01]
9	<b>Songs my mother taught me</b> 1895 Adolf Heyduk, tr. adapted from Natalie Macfarren	[2'25]
10	<b>In the Alley</b> 1896 Charles Ives	[1'58]
11	<b>Mists</b> 1910 Harmony Twichell Ives	[1'38]
12	<b>They are There!</b> 1917, rev. 1942 Charles Ives	MAGNUS JOHNSTON violin [2'53]
13	<b>In Flanders Fields</b> 1917, rev. 1919 John McCrae	[2'58]
14	<b>The South Wind</b> 1899, rev. 1908 Harmony Twichell Ives	[2'41]
15	<b>My Native Land</b> 1895 Heinrich Heine, tr. possibly adapted from Eduard Lassen	[1'41]
16	<b>Watchman!</b> 1913 John Bowring	[1'43]
17	<b>The Children's Hour</b> 1901 Henry Wadsworth Longfellow	[2'28]
18	<b>Evidence</b> c1898, rev. 1910 Charles Ives	[1'19]
19	<b>The World's Wanderers</b> 1895 Percy Bysshe Shelley	[1'43]
20	<b>Slow March</b> 1887/8 Charles Ives	[1'50]
21	<b>Omens and Oracles</b> c1900 'Owen Meredith' (Edward Robert Bulwer-Lytton)	[2'52]
22	<b>Those Evening Bells</b> 1903, rev. 1907 Thomas Moore	[1'53]
23	<b>Allegro</b> 1900 Charles Ives	[1'20]
24	<b>Evening</b> 1921 John Milton	[1'59]
25	<b>The Last Reader</b> 1921 Oliver Wendell Holmes	[1'39]
26	<b>To Edith</b> 1919 Harmony Twichell Ives	[1'27]
27	<b>At the River</b> 1916 Robert Lowry	[2'29]
28	<b>A Christmas Carol</b> 1894 Charles Ives	[2'07]
29	<b>The Light that is Felt</b> 1904 John Greenleaf Whittier	[2'11]
30	<b>Romanzo (di Central Park)</b> 1900 Leigh Hunt	MAGNUS JOHNSTON violin [2'58]

GERALD FINLEY baritone  
JULIUS DRAKE piano



**I**VES WROTE SONGS through his entire creative life—from *Slow March* for the funeral of the family cat (probably 1887) to *In the Mornin'* (1930), a setting of the Negro spiritual *Give me Jesus!*. This aspect of his art brings us closer than any other to his emotional core. In all he composed around 200 songs—far more than the famous collection of *114 Songs* he published privately in 1922. The following brief notes give the dating of each song as recorded in *114 Songs*, but these are frequently at variance with the compositional history, which is also outlined.

It was quite a frequent practice for Ives to compose a song to one text and then, years later, adapt it to a quite different one. A significant number of new songs were composed in 1920–21 for inclusion in *114 Songs*; but equally important are the large number which Ives arranged and adapted from works in other *genera* which had always had a ‘hidden’ song basis. In fact, many of Ives’s songs began life as ‘songs without words’—suggested by a specific text, and setting that text, but as purely instrumental pieces for a chamber ensemble, with one instrument taking the ‘voice’ part. ‘The principal reason for this’, he wrote in his autobiographical *Memos*, ‘was because singers made such a fuss about the intervals, time, etc. . . . when they were arranged later for voice and piano, they were weakened in many cases, also simplified—which I should not have done. This is no way to write a song—but it’s the way I wrote some—take it or leave it, Eddy!’


The range of style and approach in Ives’s text-setting is startling—from simple, sentimental ballads to complex and strenuous philosophical discourses, sometimes encompassing the most dissonant and virtuosic piano parts, sometimes with the accompaniment pared down to an almost minimalist phrase-repetition. Even those composed in a superficially conventional or ‘polite’ tonal

idiom usually contain harmonic, rhythmic or accentual surprises somewhere—because the vocabulary of the late-Romantic Lied (though it was a genre he well understood) was eventually inadequate for the way Ives felt poetry, and for what he was impelled to say about poetry in music.

*On the Counter* [1], as with many of these songs composed to Ives’s own text, is one of his meditations on the power of old tunes remembered, deftly woven out of song-quotations. In a footnote to *114 Songs* Ives wrote: ‘Though there is little danger of it, it is hoped that this song will not be taken seriously, or sung, at least, in public.’ *The Circus Band* [2] is dated 1894 and also has words by Ives. One of his most famous songs, it enacts a boy’s excitement at a circus parade, with plenty of the participants out of step. It was originally a quickstep march for band or piano—the song version was made soon afterwards. In the 1930s Ives encouraged his copyist George F Roberts to make an orchestral version, which is often heard.

Ives and his wife Harmony Twichell jointly wrote the words of *Two Little Flowers (and dedicated to them)* [3], an unabashedly loving tribute to their adopted daughter and her playmate Susanna Minturn, composed in 1921. *Ilmenau* [4] sets one of Goethe’s most famous lyrics, in German, providing it, as an alternative, with a translation into English by Harmony. Ives dated it 1902 in *114 Songs* but it was probably composed earlier. With its simple, largely chordal accompaniment, it is an utterance of piercing lyricism.


*A Night Song* [5] is dated 1895 and sets words by Thomas Moore. This is one of a group of eight songs Ives called ‘Sentimental Ballads’. It is a beautiful piece in late-Victorian drawing-room mode. *Down East* [6] was composed in 1919; the text is by Ives. It is perhaps partly derived from a lost *Down East Overture* for orchestra of



about 1897. The song opens in a kind of Impressionistic haze, a texture Ives often used in songs evoking childhood memories; and the whole piece, with its suggestions of Irish ballad and hymn-tune, is an essay in memory, ending in a quote from *Nearer, my God, to Thee*. *Premonitions* [7], to a poem by Robert Underwood Johnson, started life in 1918 as a sketch for chamber ensemble with or without voices and was arranged for voice and piano in 1921. In a short space it traverses a wide range of mood in Ives's most complex, mature idiom. *The See'r* [8], another song to a text of Ives's own, is a pawky portrait of a village character watching the world go by. It was written in 1920—or, more likely, arranged from a portion of the *Beecher Overture* he had been working on in 1904.

*Songs my mother taught me* [9] was written in 1895: the text is a translation by Natalie Macfarren of the Czech poem by Adolf Heyduk that had already been set (rather famously) by Dvořák. Around 1903 Ives made a chamber-ensemble version of this song under the title *An Old Song Deranged*—in his 'psychological biography' of the composer Stuart Feder takes this to imply that Ives's mother Mollie could have suffered from dementia, but there is no hard evidence: the title may have been a passing word-play.

One of a group that Ives described as 'Street Songs', *In the Alley* [10], to a text of his own, is a song rife with autobiographical associations and jokes. Ives composed it in 1896, 'after a session at Poli's'—a reference to Poli's Theatre in New Haven, where Ives used to go to hear the seven-piece orchestra and their pianist George Felsberg accompanying vaudeville shows and blackface minstrels. Felsberg was legendary for being able to improvise and accompany while reading a newspaper—one bar in *In the Alley* designates the right hand to turn the newspaper while the left hand takes the right hand part. In *114 Songs*




it is proclaimed as 'Not Sung by Caruso, Jenny Lind, John McCormack, Harry Lauder, George Chappell or the Village Nightingale', and Ives added a note: 'This song (and the same may be said of others) is inserted for association's sake—on the grounds that that will excuse anything; also, to help clear up a long disputed point, namely:—which is worse? the music or the words?'

*Mists* [11] was composed 1910. The poem is by Ives's wife Harmony—an elegy after her mother's sudden death that year. The manuscript, written while on vacation at Elk Lake in the Adirondacks, is dated 'last mist at Pell's Sep 20 1910'. This exquisite and deeply felt setting, with its brume of Impressionistic harmonies in contrary motion, is among Ives's most atmospheric songs.

When the USA entered the Great War in 1917, Ives wrote a number of 'war songs'. The barnstorming *They are There!* [12] (subtitled *Fighting for the People's New Free World*) is composed to a text of his own. (Strictly speaking, in 1917 the song was *He is There!: They are There!* is the revision Ives made of it in 1942 for use in World War 2.) This is a quick march in  $\frac{4}{4}$  time, and over a dozen patriotic songs are quoted in the piano part and voice, including *The Battle Cry of Freedom*, *The Star-Spangled Banner* and *Reveille*. For all his pacificism, Ives was pugnacious in his defence of democracy, which shines through in his own privately recorded performance of this song, singing to his own accompaniment.

*In Flanders Fields* [13] is another 1917 'war song', very different in temper from *He is There!*. It sets—at his business partner Julian Myrick's request—a poem by John McCrae, who had been medical referee for their insurance firm, Mutual Life, in Montreal. Myrick had it premiered at a luncheon for Mutual managers at the Waldorf Hotel. The audience was understandably non-plussed, and Ives was distressed by the poor performance, and he revised the song in 1919. It partly derives from a




lost march of 1899 and is a dirge for the war dead, opening with a bitter fanfare and containing sardonic references to *Columbia*, *Gem of the Ocean*, *God Save the King*, the *Marseillaise* and several other national tunes.

*The South Wind* [14] was originally composed in about 1899 as a setting of Heinrich Heine's poem 'Die Lotosblume', but as Ives noted in *114 Songs* he felt 'the setting was unsatisfactory, and other words were written for it'. This was a new poem by Harmony Twichell, soon to become Ives's wife, and the re-casting took place in 1908. Nevertheless *114 Songs* prints the two texts as alternatives. Gravely expansive, this is one of Ives's finest homages to the spirit of post-Brahmsian Romanticism.

*My Native Land* [15] dates from 1895 and sets a Heine poem in an anonymous English translation (possibly adapted from a translation by Eduard Lassen): Ives was fond of the poem and made two settings—the one in *114 Songs* which we hear on this disc is the earlier. The themes of dreaming and attachment to home always drew a sympathetic response from him.

*Watchman!* [16] is one of a group of four songs (*At the River* is another) based on hymn-tune themes, adapted from some of Ives's chamber works. The words are by John Bowring and the tune by Lowell Mason, but the song was adapted in 1913 from the wordless setting in Ives's Violin Sonata No 2 of 1907, with the sometimes complex piano part untouched. Ives gave the same hymn-tune to the choir in the first movement of his Symphony No 4.

*The Children's Hour* [17] was composed in 1901 to words by Longfellow (from a much longer poem). This is an example of the exquisite lyrical simplicity of which Ives was capable; the flowing outer sections (with delicate high chiming tones from the left hand crossing the right) frame a recitative-like centre. Note the children's names: fifteen years later Ives and Harmony would adopt an Edith as their daughter.





*Evidence* [18] is dated 1910, but here again Ives had substituted his own words to what was a much earlier setting (about 1898) of the poem 'Wie Melodien zieht es mir' by Klaus Groth (also set by Brahms, in his Op 105). In this lyric landscape, the onset of night is symbolized in the voice's drooping, descending phrases.

*The World's Wanderers* [19], with its two-bar refrain, was—like *My Native Land*—composed in 1895 to a German text by Heine. Later (perhaps not much later) Ives adapted the song to the Shelley poem it now sets. *Slow March* [20] stands as the very last item in *114 Songs*, signifying that it was the first to be composed—one of the very earliest pieces by Ives we possess. Written in 1887 or 1888, to words contributed by the Ives family and his uncle Lyman Brewster, it commemorates the burial of the family cat. Ives noted long after on the manuscript that Harmony found it in the cellar on 16 May 1921, to which fact it undoubtedly owed its publication the following year. The music is based on the 'Dead March' from Handel's *Saul*.

*Omens and Oracles* [21], composed about 1900, is another of Ives's 'Sentimental Ballads': its emotional extremities well fulfil that description. Ives noted that the author of the text was not known to him, although it has been identified as an adaptation of a poem by Owen Meredith, a pseudonym of Robert Bulwer-Lytton, first Earl of Lytton (son of the better-known novelist Edward Bulwer-Lytton, first Baron Lytton). *Those Evening Bells* [22], adapted in 1907 from a 1903 song to a different text, is another of Ives's settings of Thomas Moore: parallel fifths in the left hand and arpeggiated chords in the right create a 'bell-like' play of overtones. The excitable *Allegro* [23] was initially sketched in 1900 as a setting of German verse—Ives tried fitting two different poems by different authors to the vocal line before giving up and writing the poem himself.

*Evening* [24] was composed in 1921; the words are from Milton's *Paradise Lost*. Apparently at one time this



was intended as the first item in *114 Songs*, which proceeds in reverse chronological order from latest to earliest songs. (It is now the second item.) The mood is valedictory, suggesting a gentle harmony of all life, and closing with a quotation from Beethoven's Piano Sonata 'Les Adieux'.

*The Last Reader* [25] was arranged for voice and piano in 1921, and furnished with a text by Oliver Wendell Holmes, but started life as a song without words for chamber ensemble in 1911. Ageing, the power of song, and memory are all eloquently celebrated here in Ives's most refined mature idiom. The music quotes the hymn-tune 'Cherith', adapted from an oratorio by Louis Spohr and usually sung to the words 'Remember, Lord, what Thou hast laid on us'.

Harmony Ives supplied the text of *To Edith* [26], a tender paeon to the Iveses' four-year-old adopted daughter, in January 1919. The music was adapted, as Ives noted, from an old song (now lost) that he had written in 1892. *At the River* [27] is dated 1916; the text and basic tune come from the revivalist hymn by Robert Lowry, now famous from the setting in Aaron Copland's *Old American Songs*. Ives arranged this song from the second movement of his Violin Sonata No 4; there may have been an earlier version for cornet and violins. Note the very free accentuation of the words, which causes the song to end with an 'unanswered question' of its own.

*A Christmas Carol* [28] probably dates from Christmas 1894; the poem is Ives's own and the Berceuse-like rhythm and devotional atmosphere establish parallels with many another carol, such as Warlock's *Balulalow*.

*The Light that is Felt* [29] sets a poem by John Greenleaf Whittier, a poet Ives admired so much he sketched some of a *Whittier Overture* for orchestra. He seems to have set the poem first as an anthem for use in church in about 1895, and arranged the song version in 1904. The theme of the desire to recapture the faith and simplicity of the child is a recurrent one in his work.

Finally, *Romanzo (di Central Park)* [30] was composed in 1900. The title is Ives's own: the text is a concoction which Leigh Hunt called 'A Love Song'—he used it in his essay 'Rhyme and Reason' as an illustration of a poem 'of which we require no more than the rhymes, to be acquainted with the whole ...'. In an after-note Ives mentions that 'the above collection of notes and heart-beats' shows 'the influence, on the youthful mind' of an unnamed composer, much admired at the time he was writing the song. The Ives scholar John Kirkpatrick found a jotting which identifies this figure as the once-popular Victor Herbert. *Romanzo (di Central Park)* is also one of a number of settings in *114 Songs* which, Ives noted: 'have little or no musical value—(a statement which does not mean to imply that the others have any too much of it). These are inserted principally because ... they are good illustrations of types of songs, the fewer of which are composed, published, sold or sung, the better it is for the progress of music generally. It is asked—(probably a superfluous request)—that they be not sung, at least in public, or given to students as examples of what not to sing.' Despite this eloquent disclaimer, the *Romanzo* is a real charmer.

CALUM MACDONALD © 2008

---

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---

**1 On the Counter**

Tunes we heard in 'ninety two', soft and sweet,  
Always ending 'I love you'—phrases nice and neat;  
The same old chords, the same old time, the same old  
sentimental sound,  
Shades of Hawley, Smith, and Nevin in new songs abound.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**2 The Circus Band**

All summer long, we boys  
Dreamed 'bout big circus joys!  
Down Main street, comes the band,  
Oh! 'Aint it a grand  
And glorious noise!

Horses are prancing,  
Knights advancing;  
Helmets gleaming,  
Pennants streaming,  
Cleopatra's on her throne!  
That golden hair is all her own.

Where is the lady all in pink?  
Last year she waved to me I think,  
Can she have died? Can! that! rot!  
She is passing but she sees me not.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**3 Two Little Flowers (and dedicated to them)**

On sunny days in our backyard,  
Two little flowers are seen,  
One dressed, at times, in brightest pink  
And one in green.  
The marigold is radiant,  
The rose passing fair;  
The violet is ever dear,  
The orchid, ever rare;  
There's loveliness in wild flow'rs  
Of field or wide savannah,  
But fairest, rarest of them all  
Are Edith and Susanna.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954) and  
HARMONY TWICHELL IVES (1876–1979)

**4 Ilmenau**

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh',  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

*Over all the treetops*

*Is rest,*

*A gentle breeze*

*Scarcely stirs*

*Their waving crest;*

*All the birds are silent each in his quiet nest.*

*So my heart, waiting,*

*Soon will rest.*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749–1832)

*Wandrer's Nachtlied* (1780)

English translation by HARMONY TWICHELL IVES (1876–1979)

**5 A Night Song**

The young May moon is beaming, love,  
The glow-worm's lamp is gleaming,  
How sweet to rove  
Through Morna's grove,  
When the drowsy world is dreaming, love!  
Then awake!—the heav'ns look bright, my dear,  
'Tis ne'er too late for delight,  
And best of all the ways  
To lengthen days  
Is to steal a few hours from the night, my dear!


THOMAS MOORE (1779–1852): 'The Young May Moon', *A Selection of Irish Melodies*, v (1813), stanza 1 (of 2)

**6 Down East**

Songs! Visions of my homeland,  
Come with strains of childhood,  
Come with tunes we sang in school days  
And with songs from mother's heart;







Way down east  
In a village by the sea,  
Stands an old, red farm house  
That watches o'er the lea;  
All that is best in me,  
Lying deep in memory,  
Draws my heart where I would be,  
Nearer to thee.

Ev'ry Sunday morning,  
When the chores were almost done,  
From that little parlor  
Sounds the old melodeon,  
'Nearer my God to Thee, nearer to Thee,'  
With those strains a stronger hope  
Comes nearer to me.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**7 Premonitions**

There's a shadow on the grass  
That was never there before;  
And the ripples, as they pass,  
Whisper of an unseen oar;  
And the song we knew by rote  
Seems to falter in the throat;  
A footfall, scarcely noted, lingers near the open door.

Omens that were once but jest  
Now are messengers of fate;  
And the blessing held the best  
Cometh not or comes too late.  
Yet, whatever life may lack,  
Not a blown leaf beckons back.  
'Forward!' is the summons—'forward! where new horizons wait.'


ROBERT UNDERWOOD JOHNSON (1853–1937)  
'Premonition', *Poems* (1902)

**8 The See'r**

An old man with a straw in his mouth  
sat all day long before the village grocery store;  
he liked to watch the funny things a-going by!

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**9 Songs my mother taught me**



Songs my mother taught me in the days long vanished,  
Seldom from her eyelids were the tear drops banished.  
Now I teach my children each melodious measure  
Often tears are flowing from my memory's treasure.

ADOLF HEYDUK (1835–1923): *Kdyz mne stará matka zpívat učivala*  
English translation adapted from NATALIE MACFARREN (1826–1916),  
as used in Dvořák's *Cigánské melodie* ('Gypsy Melodies'), Op 55 No 4

**10 In the Alley**

On my way to work one summer day,  
Just off the main highway,  
Through a window in an alley  
Smiled a lass, her name was Sally,  
O could it be!  
O could it be she smiled on me!

All that day, before my eyes, amidst the busy whirl,  
Came the image of that lovely Irish girl,  
And hopes would seem to rise,  
As the clouds rise in the skies,  
When I thought of her and those beaming eyes.

So that evening, dressed up smart and neat,  
I wandered down her street,  
At the corner of the alley  
Was another man with Sally,  
And my eyes grew dim,  
She smiles on him, and only on him!

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**11 Mists**

Low lie the mists;  
They hide each hill and dell;  
The grey skies weep  
With us who bid farewell.  
But happier days  
Through memory weaves a spell,  
And brings new hope  
To hearts who bid farewell.

HARMONY TWICHELL IVES (1876–1979)

**12 They are There!**

There's a time in many a life,  
When it's do though facing death  
And our soldier boys will do their part  
That people can live in a world where all will have a say.  
They're conscious always of their country's aim,  
Which is Liberty for all.  
Hip hip hooray you'll hear them say  
As they go to the fighting front.

*Brave boys are now in action  
They are there, they will help to free the world  
They are fighting for the right  
But when it comes to might,  
They are there, they are there, they are there,  
As the Allies beat up all the warhogs,  
The boys'll be there fighting hard  
And then the world will shout the battle cry of Freedom.  
Tenting on a new camp ground.*

When we're through this cursed war,  
All started by a sneaking gouger, making slaves of men  
Then let all the people rise,  
And stand together in a brave, kind Humanity.  
Most wars are made by small stupid selfish bossing groups  
While the people have no say.  
But there'll come a day  
Hip hip hooray when they'll smash all dictators to the wall.

*Then it's build a people's world nation booray  
Ev'ry honest country free to live its own native life.  
They will stand for the right,  
but if it comes to might,  
They are there, they are there, they are there.  
Then the people, not just politicians,  
Will rule their own lands and lives.  
Then you'll hear the whole universe shouting the battle cry  
of Freedom.*

*Tenting on a new camp ground,  
Tenting tonight.  
For it's rally round the flag of the people's new free world  
Shouting the battle cry of Freedom.*

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

**13 In Flanders Fields**

In Flanders fields the poppies blow  
Between the crosses, row on row,  
That mark our place; and in the sky  
The larks, still bravely singing, fly  
Scarce heard amidst the guns below.

We are the Dead. Short days ago  
We lived, felt dawn, saw sunset glow,  
Loved, and were loved, and now we lie  
In Flanders fields.

Take up our quarrel with the foe:  
To you from falling hands we throw  
The torch; be yours to hold it high.  
If ye break faith with us who die  
We shall not sleep, though the poppies grow  
In Flanders fields.

JOHN McCRAE (1872–1918): 'In Flanders Fields' (1915)

**14 The South Wind**

When gently blows the South Wind  
First through the Northern Wood,  
With eagerness he goeth  
Where long a tree has stood.  
He lifts the leafy cov'ring  
That lies close at its base,  
And there with sweetest welcome,  
Looks up his old love's face.

Beneath the snow she waits him  
And keeps her leave's brave dress,  
Her fair blossom opens  
At his first caress.  
Each year that flower greets him,  
For him, for him alone,  
Her heart with love's beauty,  
Through her brief day has shone.

HARMONY TWICHELL IVES (1876–1979)





15 **My Native Land**

My native land now meets my eye,  
The old oaks raise their boughs on high,  
Violets greeting seem,  
Ah! 'tis a dream!

And when in distant lands I roam,  
My heart will wander to my home;  
While these visions while these fancies teem,  
Still let me dream.

Based on HEINRICH HEINE (1797–1856): untitled poem published in *Der Salon*, i (1834); possibly adapted from an English translation by EDUARD LASSEN (1830–1904)

16 **Watchman!**

Watchman, tell us of the night,  
What its signs of promise are:  
Traveller, o'er yon mountain's height,  
See that glory beaming star!  
Watchman, aught of joy or hope?  
Traveller, yes—it brings the day,  
Promised day of Israel.  
Dost thou see its beauteous ray?  
Traveller, See!

SIR JOHN BOWRING (1792–1872): 'Watchman' (1825), stanza 1 (of 3)

17 **The Children's Hour**

Between the dark and the daylight,  
When the night is beginning to lower,  
Comes a pause in the day's occupations,  
That is known as Children's Hour.

I hear in the chamber above me  
The patter of little feet,  
The sound of a door that is opened,  
And voices soft and sweet.

From my study I see in the lamplight  
Descending the broad hall stair,  
Grave Alice, and laughing Allegra,  
And Edith with golden hair.

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW (1807–1882)  
'The Children's Hour' (1863), stanzas 1–3 (of 10)

18 **Evidence**

There comes o'er the valley a shadow,  
The hilltops still are bright;  
There comes o'er the hilltop a shadow,  
The mountain's bathed in light;  
There comes o'er the mountain a shadow,  
But the sun ever shines thro' the night!

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

19 **The World's Wanderers**

Tell me, Star, whose wings of light  
Speed thee in thy fiery flight,  
In what cavern of the night  
Will thy pinions close now?

Tell me, Moon, thou pale and grey  
Pilgrim, of heav'ns homeless way,  
In what depth of night or day,  
Seekest thou repose now?

PERCY BYSSHE SHELLEY (1792–1822): 'The World's Wanderers', unfinished poem, first published in *Posthumous Poems* (1824); stanza 1 (of 2), set by Ives as two four-line stanzas.

20 **Slow March**

One evening just at sunset we laid him in the grave;  
Although a humble animal his heart was true and brave.  
All the family joined us, in solemn march and slow,  
From the garden place beneath the trees and where the  
sunflowers grow.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

21 **Omens and Oracles**

Phantoms of the future, spectres of the past,  
In the wakeful night came round me sighing, crying  
'Fool beware!

Check the feeling o'er thee stealing! Let thy first love be thy last!  
Or, if love again thou must, at least this fatal love forbear!  
*Amara!*

Now the dark breaks. Now the lark wakes. Now the voices fleet  
away.

Now the breeze about the blossom; now the ripple in the reed;  
Beams and buds and birds begin to sing and say,  
'Love her for she loves thee.' And I know not which to heed.  
*O, Cara Amara!*

OWEN MEREDITH (Pseudonym of Robert Bulwer-Lytton, 1831–1891)  
'Omens and Oracles', *Marab* (1892); adapted by Ives and attributed as  
'Author unknown to composer'

22 **Those Evening Bells**

Those evening bells! Those evening bells!  
Many a tale their music tells  
Of youth, and home and that sweet time,  
When last I heard their soothing chime.

And so 'twill be when I'm gone;  
That tuneful peal will still ring on  
While other bards will walk these dells,  
And sing your praise, sweet evening bells.

THOMAS MOORE (1779–1852)  
'Those Evening Bells', *A Selection of National Popular Airs*, i (1818),  
stanzas 1 and 3 (of 3)

23 **Allegro**

By morning's brightest beams,  
My heart lightest seems,  
For in my waking thoughts gay hopes do shine;  
Before me lies the day,  
And ere it dies away,  
Who knows what may be mine!  
So straight I leave my night's abode  
To fare upon the day's long road  
And think with rapture ere sun's decline  
What may be mine!

By evening's pale gleam,  
Still the fancies teem,  
And on my resting, new hopes I see;  
Before me lies the night,  
And ere the morning light,  
These hopes may come to me!  
So straight I leave my day's abode  
To fare upon the night's long road  
Again with rapture greet I the sunshine  
And what may be mine!

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

24 **Evening**

Now came still Evening on, and Twilight gray  
Had in her sober livery all things clad;  
Silence accompanied; for the beast and bird—  
They to their grassy couch, these to their nests  
Were slunk, but the wakeful nightingale;  
She all night long her amorous descant sung;  
Silence is pleased . . .

JOHN MILTON (1608–1674)  
*Paradise Lost* (1667), Book 4, lines 598–604

25 **The Last Reader**

I sometimes sit beneath a tree  
And read my own sweet songs;  
Though naught they may to others be,  
Each humble line prolongs  
A tone that might have passed away,  
But for that scarce remembered lay.  
They lie upon my pathway bleak,  
Those flowers that once ran wild,  
As on a father's careworn cheek  
The ringlets of his child;  
The golden mingling with the gray,  
And stealing half its snows away.

OLIVER WENDELL HOLMES (1809–1894)  
'The Last Reader' (1836), stanzas 1 and 3 (of 8)





26 **To Edith**

So like a flower, thy little four-year face in its pure freshness  
That to my bedside comes each morn in happy guise  
I must be smiling too.

O, little flower-like face that comes to me, each morn for kisses  
Bend thou near me while I inhale its fragrance sweet  
And put a blessing there.

HARMONY TWICHELL IVES (1876–1979)

27 **At the River**

Shall we gather at the river,  
Where bright angel feet have trod,  
With its crystal tide for ever flowing  
By the throne of God?

Gather at the river!  
Yes, we'll gather at the river,  
The beautiful, the beautiful river,  
Yes we'll gather at the river  
That flows by the throne of God.

ROBERT LOWRY (1826–1899): 'Shall we gather at the river' (tune: 'Beautiful River'), *Happy Voices* (1865), stanza 1 (of 5) and chorus

28 **A Christmas Carol**

Little star of Bethlehem!  
Do we see Thee now?  
Do we see Thee shining o'er the tall trees?  
Little Child of Bethlehem!  
Do we hear thee in our hearts?  
Hear the Angels singing:  
Peace on earth, good will to men! Noel!

O'er the cradle of a King,  
Hear the Angels sing:  
In Excelsis Gloria, Gloria!  
From His Father's home on high,  
Lo! for us He came to die;  
Hear the Angels sing:  
Venite adoremus Dominum.

CHARLES EDWARD IVES (1874–1954)

29 **The Light that is Felt**

A tender child of summers three,  
At night, while seeking her little bed,  
Paused on the dark stair timidly,  
Oh, mother take my hand, said she,  
And then the dark will all be light.

We older children grope our way  
From dark behind to dark before;  
And only when our hands we lay  
In Thine, O God! the night is day,  
And there is darkness never more.

JOHN GREENLEAF WHITTIER (1807–1892): 'The Light that is Felt' (1884), stanzas 1–2 (of 3)

30 **Romanzo (di Central Park)**

Grove,  
Rove,  
Night,  
Delight.

Heart,  
Impart,  
Prove,  
Love.

Kiss,  
Bliss,  
Blest,  
Rest.

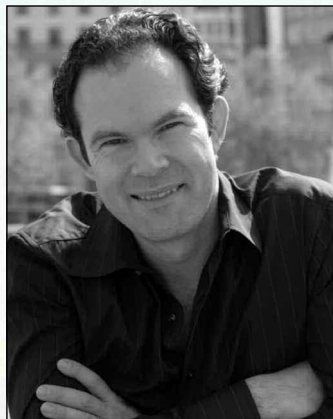
LEIGH HUNT (1784–1859): 'A Love Song', from the essay 'Rhyme and Reason', *The Liberal: Verse and Prose from the South*, i (1822)

The texts by Charles Edward Ives and Harmony Twichell Ives were published in the volume *114 Songs by Charles E. Ives*, National Institute of Arts and Letters, 1975. Every effort has been made to trace copyright holders and obtain their permission for the use of copyright material. Hyperion Records Ltd will be pleased to receive any information enabling them to rectify any omission or error in future pressings.



## GERALD FINLEY

© Benjamin Ealovega



The Canadian baritone Gerald Finley has become one of the leading singers and dramatic interpreters of his generation, performing at the major opera and concert venues in a wide variety of repertoire, all to critical acclaim. He was honoured to receive the Editor's Choice Award at the 2006 *Gramophone* Awards. His

relationships with leading conductors including Nikolaus Harnoncourt, Sir Roger Norrington, Antonio Pappano and Sir Simon Rattle have been part of a flourishing career.

Gerald Finley's work in opera has been founded on Mozart and Handel, while also encompassing Britten and Tchaikovsky; he has also created numerous leading roles including Harry Heegan in Mark-Anthony Turnage's *The Silver Tassie* at English National Opera, for which he won the 2000 Royal Philharmonic Society Award for Singers. His concert and recording work is equally prestigious, and he has premiered new works by Turnage, Saariaho and Julian Philips. He works regularly as a recitalist with Julius Drake, appearing throughout Europe and North America, and is a frequent guest at London's Wigmore Hall. Gerald Finley's earlier recording with Julius Drake of songs by Charles Ives ('A Song—For Anything', CDA67516) was widely acclaimed, as was his recording of songs by Samuel Barber (CDA67528).

Gerald Finley began singing as a chorister in Ottawa, Canada, and continued his musical studies in the UK at the Royal College of Music, King's College, Cambridge, and the National Opera Studio, before further training with Armen Boyajian in New York.

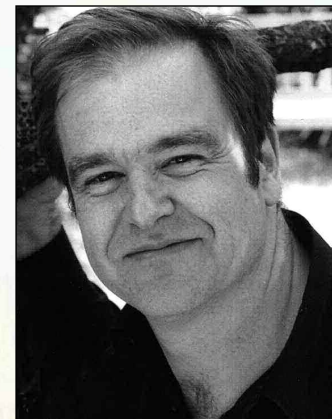
## JULIUS DRAKE

The pianist Julius Drake lives in London and specializes in chamber and vocal music, working with many of the world's leading artists, both in recital and on disc.

Among the many outstanding vocal artists he has partnered are Victoria de los Angeles, Sir Thomas Allen, Barbara Bonney, Ian Bostridge, Gerald Finley, Matthias Goerne, Dame Felicity Lott, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschrager and Willard White. He has also worked with a range of prestigious instrumentalists, and his duo with oboist Nicholas Daniel has been described by *The Independent* as 'one of the most satisfying in British chamber music: vital, thoughtful and confirmed in musical integrity of the highest order'.

Julius Drake has performed at many of the most important festivals, including those at Edinburgh, Munich, Salzburg (Schubertiade) and Tanglewood. Other concert appearances have taken him to the Lincoln Center, New York; the Concertgebouw, Amsterdam; the Musikverein and the Konzerthaus in Vienna; the Châtelet, Paris; Wigmore Hall and the BBC Proms in London; and tours to Australia, Korea and Japan.

Julius Drake has made many recordings, including award-winning discs with Ian Bostridge. For Hyperion he has recorded songs by Ivor Gurney with Paul Agnew (CDA67243), Sibelius with Katarina Karnéus (CDA67318), and Ives and Barber with Gerald Finley (CDA67516 and CDA67528 respectively).



© Marco Windham





*Also available on Hyperion*

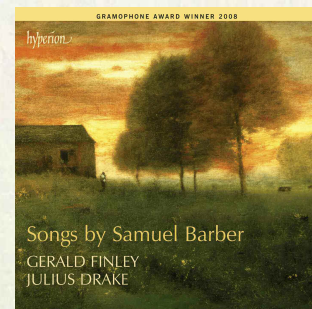
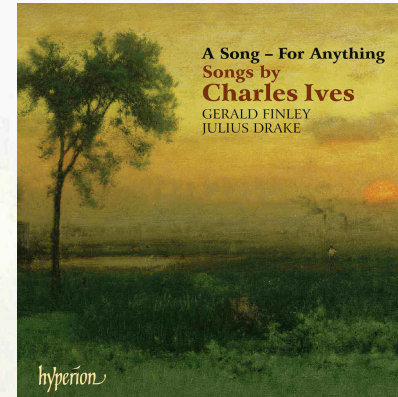
A Song – For Anything

**Songs by Charles Ives – 1**

GERALD FINLEY baritone JULIUS DRAKE piano

*CDA67516*

‘Gerald Finley and Julius Drake flourish in Ives’s complex, often contradictory, never dull musical world. Listen to *Swimmers* and the extraordinary *General William Booth*, and I swear you’ll be hooked’ (*Classic FM Magazine*) ‘Gerald Finley, Julius Drake, and Hyperion here give us the best-ever male-voice selection from one of the most astonishing volumes in vocal history ... So don’t stop now, Hyperion’ (*Fanfare*, USA) ‘Outstanding. Gerald Finley has a voice of great beauty, but it’s always under the control of his penetrating intelligence: he risks bending pitches for expressive effect, and he adapts his golden timbre and almost English diction to the childlike tones of *The Greatest Man* and the cowboy drawl of *Charlie Rutlage*. Julius Drake is an equally versatile pianist, adept alike in simplicity and complexity ... Overall, a disc offering sustained illumination and enjoyment’ (*BBC Music Magazine*)



**Songs by Samuel Barber**

GERALD FINLEY baritone JULIUS DRAKE piano

*CDA67528*

‘In my book, Samuel Barber is one of the finest of all songwriters of the 20th century. Aply assisted by the pianist Julius Drake, Finley communicates with finesse every poetic nuance, his golden baritone allied to rare poetic intelligence’ (*The Sunday Times*) ‘... one of the year’s finest vocal releases. Unmissable’ (*Classic FM Magazine*)



Recorded on 16–20 February 2007  
Recording Engineer JULIAN MILLARD  
Recording Producer MARK BROWN  
Piano STEINWAY & SONS  
Front Picture Research RICHARD HOWARD  
Booklet Editor TIM PARRY  
Executive Producer SIMON PERRY  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVIII

Front illustration: *Early Spring Afternoon, Central Park* (1911) by Willard Leroy Metcalf (1858–1925)  
Brooklyn Museum of Art, New York / Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



## CHARLES IVES *Mémoires* – 2

**D**URANT toute sa vie créative, Ives écrivit des mélodies—de *Slow March*, pour l'enterrement du chat de la famille (probablement en 1887) à *In the Mornin'* (1930), mise en musique du negro spiritual *Give me Jesus!*—qui, mieux que le reste de son art, nous font toucher le cœur de ses émotions. En tout, il composa environ deux cents mélodies—bien plus, donc, que les *114 Songs* du fameux recueil publié à ses frais en 1922. Pour chacune, la présente notice donne la date mentionnée dans les *114 Songs*, même si, comme nous le soulignons aussi, cette date entre souvent en contradiction avec l'histoire compositionnelle.


Ives avait très souvent pour habitude de composer une mélodie sur un texte puis de l'adapter, des années plus tard, sur un texte complètement différent. Un grand nombre de nouvelles mélodies furent écrites en 1920–21 pour pouvoir figurer dans ce recueil ; mais d'autres, tout aussi nombreuses, furent des arrangements et des adaptations d'œuvres en tous genres, reposant depuis toujours sur une base mélodique « cachée ». En réalité, quantité de mélodies de Ives furent d'abord des « romances sans paroles »—suggérées par un texte spécifique, qu'elles mettent en musique sous une forme purement instrumentale pour ensemble de chambre, avec un instrument assumant la partie « vocale ». « La principale raison à cela », écrivit le compositeur dans ses *Memos* autobiographiques, « c'était que les chanteurs faisaient tout un plat des intervalles, des mesures, etc. [...] lorsque, plus tard, elles furent arrangées pour voix et piano, elles furent souvent affaiblies, simplifiées aussi—ce que je n'aurais pas dû faire. Ce n'est pas comme ça que l'on écrit une mélodie—mais c'est comme ça que j'en ai écrit quelques-unes—à prendre ou à laisser, Eddy ! »

L'éventail des styles et des approches de la mise en

musique ivesienne est saisissant—des simples ballades sentimentales aux discours philosophiques complexes, avec tantôt les parties pianistiques les plus dissonantes et les plus virtuoses qui soient, tantôt un accompagnement réduit à une répétition de phrase quasi minimaliste. Même les pièces composées dans un idiome tonal en apparence conventionnel ou « poli » réservent généralement leur lot de surprises harmoniques, rythmiques ou accentuelles—car, en définitive, et même s'il le comprenait bien, le vocabulaire du lied romantique tardif ne convenait ni à la manière dont Ives ressentait la poésie, ni à ce que celle-ci lui inspirait en musique.

Comme bien des mélodies composées par Ives sur un texte de son cru, *On the Counter* <sup>[1]</sup> (« Sur le comptoir ») est une réflexion sur le pouvoir des airs anciens, habilement tissée à partir de citations mélodiques. Dans ses *114 Songs*, Ives note en bas de page : « Même si un petit risque existe, il faut espérer que cette mélodie ne sera ni prise au sérieux ni chantée, du moins en public. » *The Circus Band* <sup>[2]</sup> (« La fanfare de cirque », 1894) présente également un texte de Ives, qui signe là une de ses plus fameuses mélodies. Elle met en scène l'enthousiasme d'un garçon devant une parade de cirque dont la plupart des participants ne sont pas en cadence. À l'origine, il s'agissait d'une marche de quickstep pour fanfare ou piano—la version mélodique vint peu après. Dans les années 1930, Ives encouragea son copiste George F. Roberts à en faire une version orchestrale, souvent jouée.


Ives et sa femme Harmony Twichell co-écrivirent les paroles de *Two Little Flowers (and dedicated to them)* <sup>[3]</sup> (« Deux petites fleurs (et dédié à elles) », 1921), hommage ouvertement tendre à leur fille adoptive et à sa camarade de jeux Susanna Minturn. *Ilmenau* <sup>[4]</sup> met en musique l'un des plus célèbres poèmes lyriques de Goethe, en allemand ou bien en anglais, dans une



traduction d'Harmony. Dans ses *114 Songs*, Ives data cette œuvre de 1902, mais elle est probablement antérieure. Avec son accompagnement simple, essentiellement en accords, elle est d'un lyrisme perçant.

*A Night Song* [5] (« Un chant nocturne », 1895), sur un texte de Thomas Moore, est une des huit « ballades sentimentales », pour reprendre l'appellation ivesienne. C'est une page splendide, à la mode des salons de la fin de l'ère victorienne. Composée en 1919 sur un texte de Ives, *Down East* [6] dérive peut-être en partie d'une *Down East Overture* pour orchestre (vers 1897) aujourd'hui perdue. Elle s'ouvre sur une sorte de brume impressionniste, une texture que le compositeur utilisa souvent dans ses mélodies évoquant des souvenirs d'enfance ; cette pièce, qui rappelle une ballade irlandaise et une hymne, est un essai sur la mémoire s'achevant sur une citation de *Plus près de Toi, mon Dieu. Premonitions* [7], sur un poème de Robert Underwood Johnson, fut d'abord, en 1918, une ébauche pour ensemble de chambre, avec ou sans voix, avant d'être arrangée pour voix et piano (1921). En peu de temps, elle parcourt une large palette de climats, dans l'idiome ivesien le plus complexe, le plus abouti. *The See'r* [8] (« Le voyant »), également sur un texte de Ives, brosse le portrait pince-sans-rire d'un villageois observant le cours du monde. Cette œuvre fut écrite en 1920—ou, plus certainement, arrangée à partir d'une portion de la *Beecher Overture* à laquelle le compositeur avait travaillé en 1904.

*Songs my mother taught me* [9] (« Les chants que ma mère m'apprit », 1895) a pour texte une traduction, établie par Natalie Macfarren, d'un poème tchèque d'Adolf Heyduk déjà mis en musique (assez fameusement) par Dvořák. Vers 1903, Ives en fit une version pour ensemble de chambre intitulée *An Old Song Deranged* (« Un vieux chant dérangé »)—un titre dont Stuart Feder se sert, dans sa « biographie psychologique » du compositeur,




pour sous-entendre que la mère de ce dernier, Mollie, souffrait de démence. Mais aucune preuve tangible n'existe et peut-être ce titre ne fut-il qu'un jeu de mots.

Appartenant à un groupe baptisé « chants de rues », *In the Alley* [10], sur un texte de Ives, est une mélodie truffée de souvenirs et de plaisanteries autobiographiques. Elle fut composée en 1896, « après une séance au Poli's »—allusion au Poli's Theatre de New Haven, où Ives allait assister à des spectacles de vaudeville [équivalent américain des variétés—NdT] et de *blackface minstrels* [comédiens chanteurs grimés en Noirs—NdT]. Le pianiste George Felsberg, qui en assurait l'accompagnement avec un orchestre de sept musiciens, était légendaire pour sa capacité à improviser et à jouer tout en lisant le journal—une mesure de *In the Alley* désigne ainsi la main droite pour tourner le journal pendant que la main gauche assume la partie de la main droite. Dans les *114 Songs*, cette œuvre est ainsi annoncée : « Pas chantée par Caruso, Jenny Lind, John McCormack, Harry Lauder, George Chappell ou le rossignol du village. » Et Ives d'ajouter en note : « Cette mélodie (et cela peut valoir pour d'autres) est insérée là pour le souvenir—en pensant que cela excusera quelque chose ; aussi pour éclaircir un point longtemps controversé : qu'y a-t-il de pire ? la musique ou les paroles ? »

*Mists* [11] (« Brumes ») date de 1910 et utilise une élégie que Harmony, la femme de Ives, écrivit cette année-là après le décès subit de sa mère. Le manuscrit, rédigé pendant des vacances à Elk Lake (Adirondacks), porte la mention « dernière brume à Pell's, 20 septembre 1910 ». Avec sa brume d'harmonies impressionnistes en mouvement contraire, cette pièce exquise, au ressenti profond, est l'une des mélodies ivesiennes les plus chargées en atmosphère.


Quand les États-Unis entrèrent dans la Grande Guerre, en 1917, Ives écrivit plusieurs « chants de guerre ». *They*



*are There!* [12] (« Ils sont là », sous-titré *Fighting for the People's New Free World*) se fonde sur un texte de son cru. (À strictement parler, la mélodie de 1917 s'intitulait *He is There!*; *They are There!* est la révision qu'Ives en fit en 1942, dans l'optique de la Seconde Guerre mondiale.) C'est une marche rapide, à  $\frac{4}{4}$ , qui cite une bonne douzaine de chants patriotiques (piano et voix), notamment *The Battle Cry of Freedom*, *The Star-Spangled Banner* et *Reveille*. Malgré tout son pacifisme, Ives défendit avec pugnacité la démocratie, comme l'atteste un enregistrement privé sur lequel on l'entend chanter cette mélodie en s'accompagnant au piano.

*In Flanders Fields* [13] (« Dans les champs des Flandres ») est un autre « chant de guerre » de 1917, au tempérament bien différent de celui de *He is There!*. À la demande de son associé Julian Myrick, Ives mit en musique un poème de John McCrae, qui avait été arbitre médical pour leur compagnie d'assurances, Mutual Life, à Montréal. Myrick créa cette œuvre au Waldorf Hotel, lors d'un déjeuner organisé pour les directeurs de la compagnie. L'auditoire fut, on le comprend, dérouté et Ives, tourmenté par cette piètre interprétation, révisa son chant en 1919. C'est un chant funèbre pour ceux qui sont morts à la guerre; en partie issu d'une marche de 1899 aujourd'hui perdue, il s'ouvre sur une fanfare amère et renferme de sardoniques allusions à des airs nationaux comme *Columbia*, *Gem of the Ocean*, *God save the King* et la *Marseillaise*.

*The South Wind* [14] (« Le vent du Sud ») fut originellement composée vers 1899 sur « Die Lotosblume » de Heinrich Heine mais, comme le révèlent les *114 Songs*, Ives sentit que « la mise en musique n'était pas satisfaisante et d'autres paroles furent écrites ». Cette refonte eut lieu en 1908, avec un nouveau poème d'Harmony Twichell, qui allait bientôt épouser Ives. Reste que les *114 Songs* présentent les deux textes, au choix. Solennelle-




ment expansive, cette œuvre constitue l'un des plus beaux hommages ivesiens à l'esprit du romantisme post-brahmsien.

*My Native Land* [15] (« Mon pays natal », 1895) présente un poème de Heine dans une traduction anglaise anonyme (adaptation possible d'une traduction d'Eduard Lassen). Ives adorait ce poème, dont il réalisa deux mises en musique—celle des *114 Songs*, entendue ici, est la première. Les thèmes du rêve, de l'attachement à son chez-soi suscitèrent toujours une réaction bienveillante de la part d'Ives.

*Watchman!* [16] (« Veilleur! ») est l'une des quatre mélodies (*At the River* en est une autre) fondées sur des thèmes d'hymnes et adaptées de certaines œuvres de chambre ivesiennes. Les paroles sont de John Bowring et l'air de Lowell Mason, mais la mélodie fut adaptée, en 1913, à partir de la musique sans paroles de la Sonate pour violon n° 2 de Ives (1907), en préservant la partie de piano, parfois complexe. Dans le premier mouvement de la Symphonie n° 4, Ives confie cette même hymne au chœur.

*The Children's Hour* [17] (« L'heure des enfants ») fut composée en 1901 sur un texte de Longfellow (tiré d'un poème beaucoup plus long). Cette mélodie illustre bien l'exquise simplicité lyrique dont Ives était capable; de fluides sections extrêmes (avec de délicats sons aigus carillonnants à la main gauche, qui croise la main droite) encadrent un centre de type récitatif. Notez les noms des enfants: quinze ans plus tard, Ives et Harmony adopteront une petite Edith.


*Evidence* [18] est datée de 1910 mais, là encore, Ives a substitué ses propres mots à ceux de « Wie Melodien zieht es mir », le poème de Klaus Groth qu'il avait mis en musique vers 1898 et dont Brahms fit une version dans son op. 105. Dans ce paysage lyrique, le début de la nuit est symbolisé par les phrases vocales fléchissantes, descendantes.



Avec son refrain de deux mesures, *The World's Wanderers* [19] (« Les vagabonds du monde ») fut, tout comme *My Native Land*, composée en 1895 sur un texte allemand de Heine. Plus tard (mais pas forcément beaucoup plus tard), Ives adapta cette mélodie sur un poème de Shelley et c'est cette mouture que l'on connaît aujourd'hui. Placée à la toute fin des *114 Songs*, ce qui en fait la pièce la plus ancienne de ce recueil, *Slow March* [20] (« Marche lente ») est l'une des toutes premières œuvres de Ives à nous être parvenues. Écrite en 1887 ou en 1888 sur des paroles fournies par la famille de Ives et par son oncle Lyman Brewster, elle commémore l'enterrement du chat de la maison. Bien plus tard, Ives mentionna sur le manuscrit que cette pièce fut découverte à la cave par Harmony, le 16 mai 1921—ce qui lui valut probablement d'être publiée l'année suivante. Sa musique est fondée sur la « Dead March » de *Saul* (Haendel).

*Omens and Oracles* [21] (« Augures et oracles »), composée vers 1900, est ce que Ives appelle une « ballade sentimentale »—une description qui convient parfaitement à ses extrémités émotionnelles. Ives nota que ce texte lui était d'auteur inconnu, mais on sait depuis qu'il s'agit de l'adaptation d'un poème d'Owen Meredith, pseudonyme de Robert Bulwer-Lytton (fils d'Edward Bulwer-Lytton, romancier plus connu). *Those Evening Bells* [22] (« Ces cloches vespérales »), adaptée en 1907 d'une mélodie de 1903 composée sur un autre texte, met encore en musique des vers de Thomas Moore : des quintes parallèles à la main gauche et des accords arpégés à la main droite créent un jeu d'harmoniques « carillonnant ». Le nerveux *Allegro* [23] fut initialement ébauché en 1900, sur des vers allemands. Ayant tenté en vain d'adapter à sa ligne vocale deux poésies d'auteurs différents, Ives écrivit son propre poème.

*Evening* [24] (« Soir ») fut composée en 1921 sur un extrait du *Paradise Lost* de Milton. À un moment, cette




pièce aurait dû inaugurer les *114 Songs*, qui vont de la mélodie la plus récente à la plus ancienne (elle figure désormais en deuxième position). L'humeur est aux adieux dans cette évocation d'une harmonie paisible, celle de toute la vie, qui s'achève en citant la Sonate pour piano « Les Adieux » de Beethoven.

Arrangée pour voix et piano en 1921, *The Last Reader* [25] (« Le dernier lecteur ») présente un texte d'Oliver Wendell Holmes mais fut d'abord une romance sans paroles pour ensemble de chambre (1911). Le vieillissement, le pouvoir des mélodies et le souvenir sont célébrés ici avec éloquence, dans ce que l'idiome ivesien abouti a de plus raffiné. La musique cite l'hymne « Cherith », adaptée d'un oratorio de Louis Spohr et généralement chantée sur les paroles « Rappelle-toi, Seigneur, ce que tu nous as procuré ».


Harmony rédigea le texte de *To Edith* [26], qui apostrophe tendrement sa fille adoptive, alors âgée de quatre ans (janvier 1919). Comme il le précisa, Ives retravailla cette musique à partir d'un vieux chant de 1892, désormais perdu. *At the River* [27] est datée de 1916 ; le texte et l'air de base proviennent de l'hymne revivaliste de Robert Lowry, aujourd'hui connue par la version qu'en donna Aaron Copland dans ses *Old American Songs*. Ives arrangea cette mélodie à partir du deuxième mouvement de sa Sonate pour violon n° 4 ; peut-être en exista-t-il une version antérieure pour cornet à pistons et violons. Notez la très libre accentuation des mots, qui fait s'achever la mélodie sur une « question sans réponse ».

*A Christmas Carol* [28] (« Un chant de Noël ») date probablement de Noël 1894 et repose sur un poème de Ives ; le rythme de berceuse et l'atmosphère dévotionnelle rappellent quantité d'autres *carols*, comme *Balulalow* de Warlock. *The Light that is Felt* [29] (« La lumière que l'on ressent ») exprime en musique des vers de John Green-



leaf Whittier, poète que Ives admira au point d'esquisser une *Whittier Overture* pour orchestre. Ce poème semble avoir été traité d'abord sous forme d'*anthem* (1895), pour un usage liturgique, puis sous la présente forme mélodique (1904). Le désir de retrouver la foi et la simplicité de l'enfance est un thème récurrent chez Ives.

Pour terminer, *Romanzo (di Central Park)* <sup>30</sup>—le titre est de Ives—date de 1900. Le texte est un mélange que Leigh Hunt baptisa « A Love Song »—il s'en servit dans son essai « Rhyme and Reason » comme exemple de poème « dont les rimes suffisent à nous faire connaître l'ensemble ». Dans une note rédigée a posteriori, Ives souligna que cette « collection de notes et de battements de cœur » montre « l'influence, sur l'esprit juvénile » d'un compositeur qu'il ne nomme pas, mais qu'il admirait beaucoup lors de la conception de cette mélodie.



Le spécialiste de Ives, John Kirkpatrick, a découvert une note griffonnée selon laquelle il s'agirait de Victor Herbert, artiste naguère populaire. *Romanzo (di Central Park)* est, remarqua Ives, comme bien d'autres pièces des *114 Songs*, une de ces mélodies qui « n'ont pas ou peu de valeur musicale—(ce qui ne veut pas dire que les autres en aient trop). Elles sont insérées surtout parce que ... elles illustrent bien ces mélodies qui, moins elles sont composées, publiées, vendues et chantées, mieux le progrès de la musique se porte. On demande—(probablement une requête surperflue)—qu'elles ne soient pas chantées, du moins en public, ou qu'elles soient données aux étudiants comme exemple de ce qu'il ne faut pas chanter. » Un désaveu éloquent qui n'enlève rien au charme de *Romanzo*.

CALUM MACDONALD © 2008

Traduction HYPERION

## CHARLES IVES *Lieder* – 2

IVES SCHRIEB sein ganzes kreatives Leben hindurch Lieder—von *Slow March* für das Begräbnis der Katze der Familie (wahrscheinlich 1887) bis *In the Mornin'* (1930), einer Vertonung des Spirituals *Give me Jesus!*. Dieser Aspekt seiner Kunst bringt uns seinem emotionalen Kern näher als alle anderen: insgesamt komponierte er etwa 200 Lieder—wesentlich mehr als die berühmte Sammlung von *114 Songs*, die er 1922 privat veröffentlichte. Die folgenden kurzen Anmerkungen geben das Entstehungsdatum jedes Liedes, wie es in *114 Songs* angegeben wird, obwohl diese Daten oft nicht mit der Kompositionsgeschichte übereinstimmen, die ebenfalls skizziert wird.


Ives komponierte häufig ein Lied auf einen bestimmten Text und adaptierte es Jahre später für einen ganz anderen. 1920–21 entstanden eine große Anzahl neuer Lieder zur Veröffentlichung in *114 Songs*; aber die große Zahl von Liedern, die Ives von Werken in anderen Genres arrangierte oder adaptierte, die von jeher ein „verstecktes“ Lied-Fundament besaßen, ist gleichermaßen bedeutend. Viele von Ives' Liedern begannen als „Lieder ohne Worte“—angeregt durch einen bestimmten Text und als Vertonung dieses Textes als reine Instrumentalstücke für Kammerensemble, in denen ein Instrument die „Gesangsstimme“ übernimmt. „Der Hauptgrund dafür“, schrieb er in seiner Autobiographie *Memos*, „war, dass Sänger sich immer über Intervalle, Tempo usw. beschwerten ... wenn sie später für Gesang und Klavier arrangiert wurden, wurden sie oft abgeschwächt oder vereinfacht—was ich nicht hätte tun sollen. Es gehört sich nicht, so ein Lied zu schreiben—aber so habe ich es manchmal getan—fang damit an, was du willst, Eddy!“

Die stilistische Bandbreite and Vielfalt im Ansatz in Ives' Vertonungen von Texten ist erstaunlich—von

schlichten, sentimental Balladen bis hin zu anstrengenden philosophischen Debatten, die manchmal äußerst dissonant und virtuose Klavierstimmen besitzen, oder in denen die Begleitung manchmal bis auf nahezu minimalistische Repetitionen von Phrasen zurückgeschraubt wird. Selbst die Lieder, die in einer oberflächlich konventionellen oder „höflichen“ Tonsprache gehalten sind, sind gewöhnlich irgendwo harmonisch, rhythmisch oder in ihrer Akzentuierung überraschend—das Vokabular des spätromantischen Liedes (obwohl ein Genre, das er gut verstand) konnte schließlich nicht mehr ausdrücken, wie Ives Poesie verstand und was er über sie in Musik ausdrücken wollte.

*On the Counter* [1], gehört wie viele dieser Lieder auf Ives' eigene Texte, zu seinen Meditationen über die Kraft alter Weisen, an die man sich erinnert, und ist geschickt aus Liedzitaten gewoben. In einer Fußnote zu *114 Songs* schrieb Ives: „Obwohl wenig Gefahr dafür besteht, hofft man, dass dieses Lied weder ernst genommen noch, zumindest nicht in der Öffentlichkeit, gesungen wird.“ *The Circus Band* [2] datiert von 1894 und ist ebenfalls auf Worte von Ives. Es ist eines seiner berühmtesten Lieder und spiegelt die Aufregung eines kleinen Jungen bei einer Zirkusparade dar, in der viele Teilnehmer aus der Reihe tanzen. Ursprünglich war es ein Schnellmarsch für Kapelle oder Klavier—die Liedfassung folgte kurze Zeit später. In den 1930er Jahren ermunterte Ives seinen Kopisten George F. Roberts, eine Orchesterfassung anzulegen, die oft zu hören ist.


Ives und seine Frau Harmony Twichell schrieben gemeinsam die Worte zu *Two Little Flowers (and dedicated to them)* [3], das der Liebe zu ihrer Adoptivtochter und ihrer Spielgefährtin Susanna Minturn ein ungeniertes Tribut zollte und 1921 komponiert wurde. *Ilmenau* [4] vertont eines der berühmtesten Gedichte



Goethes (auf Deutsch, mit einer englischen Übersetzung von Harmony als Alternative). Ives datierte es in *114 Songs* mit 1902, aber es wurde wahrscheinlich früher komponiert. Mit seiner schlichten, weitgehend akkordischen Begleitung ist es eine ergreifend lyrische Äußerung.

*A Night Song* [5] ist mit 1895 datiert und vertont Worte von Thomas Moore. Es gehört zu einer Gruppe von acht Liedern, die Ives „Sentimentale Balladen“ nannte, und ist ein wunderschönes Stück in spätviktorianischer Salonmanier. *Down East* [6] wurde 1919 komponiert; der Text stammt von Ives. Es stammt wahrscheinlich teilweise aus einer verschollenen *Down East Overture* für Orchester von circa 1897. Das Lied beginnt in einer Art impressionistischen Nebels, einer Textur, die Ives oft in Liedern verwendete, die Kindheitserinnerungen wachrufen, und das gesamte Stück mit seinen Anklängen an Hymnen und irische Balladen ist ein Essay über Erinnerungen und schließt mit einem Zitat aus *Näher, mein Gott, zu Dir*. *Premonitions* [7] auf ein Gedicht von Robert Underwood Johnson begann 1918 als Skizze für Kammermusikensemble mit oder ohne Singstimmen und wurde 1921 für Gesang und Klavier bearbeitet. Es umfasst in knappem Raum eine weite Bandbreite von Stimmungen in Ives' komplexestem, reifstem Stil. *The See'r* [8], wiederum auf einen eigenen Text von Ives, ist ein piffiges Porträt eines dörflichen Charakters, der die Welt betrachtet, die an ihm vorbeizieht. Es wurde 1920 geschrieben—oder genauer von einem Ausschnitt der *Beecher Ouvertüre* arrangiert, an der er 1904 gearbeitet hatte.


*Songs my mother taught me* [9] wurde 1895 geschrieben; der Text ist eine Übersetzung von Natalie Macfarren des tschechischen Gedichtes von Adolf Heyduk (Deutsch: *Als die alte Mutter*), von dem Dvořák bereits eine (berühmte) Vertonung gemacht hatte. Um 1903 richtete Ives unter dem Titel *An Old Song Deranged* eine



Version dieses Liedes für Kammermusikensemble ein—in seiner „psychologischen Biographie“ des Komponisten versteht Stuart Feder das als Andeutung, dass Ives' Mutter Mollie unter Demenz gelitten haben könnte, aber dafür gibt es keine festen Belege—der Titel könnte einfach ein Wortspiel [arrangiert/derangiert] sein.

*In the Alley* [10] auf einen eigenen Text stammt aus einer Gruppe von Liedern, die Ives als „Straßenlieder“ beschrieb, und steckt voller autobiographischer Anspielungen und Witze. Ives komponierte es 1896 „nach einer Session in Poli's“—ein Bezug auf Poli's Theatre in New Haven, das Ives oft besuchte, um sich das sieben Mann starke Orchester und seinen Pianisten George Felsberg anzuhören, die Vaudeville- und Minstrel-Shows begleiteten. Felsberg war legendär dafür, dass er improvisieren und begleiten konnte, während er Zeitung las—in einem Takt in *In the Alley* blättert die rechte Hand die Zeitung um während die linke Hand die Rolle der rechten übernimmt. In *114 Songs* wird das Lied als „Nicht von Caruso, Jenny Lind, John McCormack, Harry Lauder, George Chappell oder der Dorf-Nachtigall gesungen“ angekündigt, und Ives fügte die Bemerkung hinzu: „Dieses Lied (und das trifft auch auf viele andere zu) wird wegen seiner Assoziation aufgenommen—weil das alles entschuldigt und auch helfen soll, ein lang umstrittenes Argument aufzuklären: was ist schlimmer? die Musik oder die Worte?“


*Mists* [11] wurde 1910 komponiert. Das Gedicht stammt von Ives' Frau Harmony—eine Elegie nach dem plötzlichen Tod ihrer Mutter im gleichen Jahr. Das Autograph, das im Urlaub bei Elk Lake in den Adirondacks geschrieben wurde, ist mit „letzter Nebel bei Pell's, 20. Sep. 1910“ datiert. Diese feinfühlig, tief empfundene Vertonung mit seinem Dunst impressionistischer Harmonien in Gegenbewegung gehört zu Ives' atmosphärischsten Liedern.



Als die USA 1917 in den Ersten Weltkrieg eintraten, schrieb Ives eine Anzahl von „Kriegsliedern“. Das mitreißende *They are There!* [12] (mit dem Untertitel *Fighting for the People's New Free World*) ist auf einen seiner eigenen Texte komponiert. (Genau genommen hieß das Lied 1917 *He is There!—They are There!* ist die Revision, die Ives zum Gebrauch während des Zweiten Weltkriegs machte.) Es ist ein Schnellmarsch im  $\frac{4}{4}$ -Takt, und in der Klavier- und Singstimme werden über ein Dutzend patriotischer Lieder zitiert, darunter *The Battle Cry of Freedom*, *The Star-Spangled Banner* und *Reveille*. Trotz all seines Pazifismus' verteidigte Ives die Demokratie kampflustig, was in seiner eigenen Privataufnahme dieses Liedes durchscheint, in der er selbst zu seiner eigenen Begleitung sang.

*In Flanders Fields* [13] ist ebenfalls ein „Kriegslied“ von 1917, aber in einer ganz anderen Stimmung als *He is There!*. Es vertont—auf Wunsch seines Geschäftspartners Julian Myrick—ein Gedicht von John McCrae, der ein medizinischer Gutachter für ihre Versicherungsfirma Mutual Life in Montreal gewesen war. Myrick veranstaltete die Uraufführung während eines Lunches für Vorstandsmitglieder von Mutual im Waldorf Hotel. Das Publikum war verständlicherweise verblüfft, aber Ives war über die schlechte Aufführung unglücklich und revidierte das Lied 1919. Es beruht teilweise auf einem verlorengegangenen Marsch von 1899 und ist ein Klagelied für die Kriegstoten: es beginnt mit einer bitteren Fanfare und enthält sardonische Anspielungen auf *Columbia*, *Gem of the Ocean*, *God Save the King*, die *Marseillaise* und mehrere andere Nationallieder.

*The South Wind* [14] wurde ursprünglich um 1899 als Vertonung von Heinrich Heines Gedicht „Die Lotosblume“ komponiert, aber wie Ives in *114 Songs* bemerkt, fand er „die Vertonung unzulänglich und andere Worte wurden dafür geschrieben“. Diese Worte waren ein neues Gedicht



von Harmony Twichell, die bald Ives' Frau werden sollte, und die Neugestaltung fand 1908 statt. *114 Songs* druckt jedoch beide Texte als Alternativen. Dieses gravitatisch-expansive Lied gehört zu Ives' besten Huldigungen an den Geist der nach-Brahmsischen Romantik.

*My Native Land* [15] datiert von 1895 und vertont ein Heine-Gedicht in einer anonymen englischen Übersetzung (wahrscheinlich aus einer Übertragung von Eduard Lassen adaptiert). Ives liebte dieses Gedicht besonders und vertonte es zwei Mal—die auf dieser CD zu hörende Fassung in *114 Songs* ist die frühere. Er reagierte von jeher sympathisch auf die Themen des Träumens und der Bindung zur Heimat.

*Watchman!* [16] gehört zu einer Gruppe von vier Liedern (darunter *At the River*), die auf Kirchenliedern basieren und aus Kammermusikwerken Ives' adaptiert wurden. Die Worte stammen von John Bowring und die Melodie von Lowell Mason, aber das Lied wurde 1913 von der textlosen Vertonung in Ives' Violinsonate Nr. 2 von 1907 adaptiert, wobei die oft komplexe Klavierbegleitung unverändert blieb. Ives gab dem Chor im ersten Satz seiner Vierten Symphonie die gleiche Melodie.

*The Children's Hour* [17] wurde 1901 auf Worte von Longfellow (aus einem wesentlich längeren Gedicht) komponiert. Dies ist ein Beispiel für die exquisite lyrische Schlichtheit, derer Ives fähig war: die fließenden Außenabschnitte (mit delikaten hohen Glockentönen der linken Hand, die die rechte kreuzt) umrahmen einen rezitativhaften Mittelteil. Man beachte die Namen der Kinder: 15 Jahre später sollten Ives und Harmony eine Edith adoptieren.

*Evidence* [18] ist mit 1910 datiert, aber auch hier ersetzte Ives die Originalworte einer wesentlich früheren Vertonung (um 1898) des Gedichtes „Wie Melodien zieht es mir“ von Klaus Groth (das auch Brahms in seinem op. 105 vertonte) mit seinen eigenen. In dieser lyrischen






Landschaft wird das Dämmern der Nacht durch die müde sinkenden Phrasen der Singstimme symbolisiert.

*The World's Wanderers* [19] mit seinem zweitaktigen Refrain wurde 1895—wie *My Native Land*—auf einen deutschen Text von Heine gesetzt. Später (womöglich nicht viel später) adaptierte Ives das Lied für das Shelley-Gedicht, das es jetzt vertont. *Slow March* [20] steht in *114 Songs* an letzter Stelle, was bedeutet, dass es das zuerst komponierte war—eines der frühesten erhaltenen Stücke von Ives. Es entstand 1887 oder 1888 anlässlich des Begräbnisses der Familienkatze auf Worte, die der Ives-Familie und seinem Onkel Lyman Brewster zugeschrieben sind. Ives notierte viel später auf der Handschrift, dass Harmony sie am 16. Mai 1921 im Keller gefunden hätte, was zweifellos zur Veröffentlichung im folgenden Jahr führte. Die Musik basiert auf dem Totenmarsch aus Händels *Saul*.

*Omens and Oracles* [21], das um 1900 geschrieben wurde, gehört zu einer Gruppe von Liedern, die Ives als „Sentimentale Balladen“ beschrieb, und seine emotionalen Extreme erfüllen diese Beschreibung vollkommen. Ives bemerkte, dass er nicht wusste, wer der Verfasser des Texts war, der später als Adaption eines Gedichts von Owen Meredith identifiziert wurde, einem Pseudonym für Robert Bulwer-Lytton (dem Sohn des besser bekannten Romanschriftstellers Edward Bulwer-Lytton). *Those Evening Bells* [22], 1907 aus einem Lied von 1903 auf einen anderen Text adaptiert, ist eine weitere Ives-Vertonung von Thomas Moore: Quintenparallelen in der linken Hand und Akkord-Arpeggien in der rechten kreieren ein „glockenhaftes“ Spiel mit Obertönen. Das aufgeregte *Allegro* [23] wurde 1900 ursprünglich als Vertonung eines deutschen Textes skizziert—Ives versuchte, zwei andere Gedichte von zwei verschiedenen Autoren in die Gesangsstimme zu zwingen, bevor er aufgab und selbst das Gedicht dafür schrieb.




*Evening* [24] wurde 1921 komponiert; die Worte stammen aus Miltons *Paradise Lost*. Dies war anscheinend zeitweise als das erste der *114 Songs* gedacht, die in umgekehrter chronologischer Folge von den letzten bis zu den frühesten Liedern angeordnet sind. (Es ist jetzt das zweite Stück.) Die Stimmung ist abschiednehmend und deutet eine sanfte Harmonie allen Lebens an; es schließt mit einem Zitat aus Beethovens Klaviersonate „Les Adieux“.

*The Last Reader* [25] wurde 1921 für Gesang und Klavier eingerichtet und mit einem Text von Oliver Wendell Holmes versehen, begann aber 1911 als Lied ohne Worte für Kammermusikensemble. Im Alter werden hier die Macht des Gesangs und der Erinnerung in Ives erlesenstem Reifestil gefeiert. Die Musik zitiert die Kirchenmelodie „Cherith“, die aus einem Oratorium von Louis Spohr abgeleitet ist und gewöhnlich auf die englischen Worte „Remember, Lord, what Thou hast laid on us“ gesungen wird.


Harmony Ives lieferte den Text zu *To Edith* [26], einer zarten Huldigung der vierjährigen Adoptivtochter der Ives' im Januar 1919. Die Musik stammte aus einem (heute verschollenen) Lied, das er 1892 geschrieben hatte. *At the River* [27] ist mit 1916 datiert; Text und Grundmelodie stammen aus der Hymne des Erweckungspredigers Robert Lowry, die heute durch die Vertonung in Aaron Coplands *Old American Songs* berühmt ist. Ives bearbeitete dieses Lied aus dem zweiten Satz seiner Violinsonate Nr. 4, und es könnte auch eine frühere Fassung für Kornett und Violinen gegeben haben. Man beachte die ganz freie Akzentuierung der Worte, durch die das Lied mit seiner eigenen „Unanswered Question“ schließt.

*A Christmas Carol* [28] datiert wahrscheinlich von Weihnachten 1894; das Gedicht ist von Ives, und der wiegenliedhafte Rhythmus und die andächtige Atmosphäre erzeugen Parallelen mit vielen anderen



Weihnachtsliedern wie etwa Warlocks *Balulalow*. *The Light that is Felt* [29] vertont ein Gedicht von John Greenleaf Whittier, einem Dichter den Ives so sehr bewunderte, dass er eine *Whittier Overture* für Orchester zu skizzieren begann. Er scheint das Gedicht zunächst etwa 1895 als Motette zum Kirchengebrauch gesetzt zu haben und richtete die Liedversion 1904 ein. Das Verlangen, den Glauben und die Einfalt eines Kindes wieder einzufangen, ist ein Thema, das in Ives' Werk periodisch auftritt.

*Romanzo (di Central Park)* [30] schließlich wurde 1900 komponiert. Der Titel stammt von Ives selbst; der Text ist ein Fabrikat, das Leigh Hunt „Ein Liebeslied“ nannte—er verwendete es in seinem Essay „Rhyme and Reason“ als Illustration für ein Gedicht, „von dem wir nicht mehr verlangen, als dass es sich reimt, um es ganz zu erfassen ...“. In einem Nachwort erwähnt Ives, dass „die obige Sammlung von Noten und Herzs schlägen den Einfluss [eines Komponisten] auf den jugendlichen Geist“ aufzeigte, den er zur Zeit der Komposition des



Liedes sehr bewunderte (der Komponist wird nicht genannt). Der Ives-Forscher John Kirkpatrick fand eine Notiz, die diese Figur als den einst sehr populären Victor Herbert identifiziert. *Romanzo (di Central Park)* gehört auch zu einer Anzahl von Vertonungen in den *114 Songs*, die in Ives Worten „nur wenig oder keinen musikalischen Wert besitzen—(das soll nicht heißen, dass die anderen deshalb allzu viel davon haben). Diese wurden hauptsächlich eingefügt, weil ... sie gute Illustrationen für Liedtypen sind, von denen es umso besser für den Fortgang der Musik im Allgemeinen ist, je weniger von ihnen komponiert, veröffentlicht oder gesungen werden. Es wird gebeten—(womöglich unnötigerweise)—dass sie nicht gesungen werden, zumindest nicht in der Öffentlichkeit, oder dass sie Studenten als Beispiele dafür gegeben werden, was sie nicht singen sollen.“ Trotz dieses eloquenten Dementis ist der *Romanzo* wahrhaftig bezaubernd.

CALUM MACDONALD © 2008  
Übersetzung RENATE WENDEL

