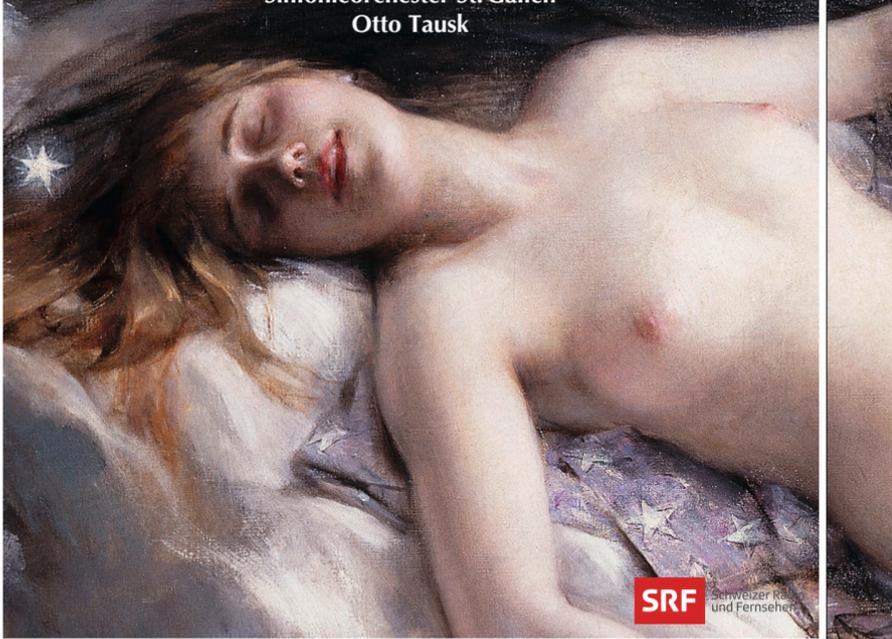


cpo

Alphons Diepenbrock

Orchestral Songs

Hans Christoph Begemann
Sinfonieorchester St. Gallen
Otto Tausk



SRF

Schweizer Radio
und Fernsehen



Alphons Diepenbroek

Alphons Diepenbrock (1862–1921)

Orchesterlieder · Orchestral Songs

- | | | |
|----------|-------------------------------|-------|
| 1 | Hymne voor orchest | 14'15 |
| 2 | Hymne an die Nacht | 15'40 |
| 3 | Der König in Thule | 4'56 |
| 4 | Es war ein alter König | 2'25 |
| 5 | Im großen Schweigen | 22'32 |
| 6 | En sourdine | 4'36 |

T.T.: 64'48

Hans Christoph Begemann, Bariton

Sinfonieorchester St. Gallen

Otto Tausk



Alphons Diepenbrock, Gustav Mahler und Willem Mengelberg, Frau Mengelberg (links) und Alma Mahler (rechts)

Diepenbrock – Orchesterlieder

Alphons Diepenbrock (1862–1921) gehörte zu den bekanntesten niederländischen Komponisten der vorletzten Jahrhundertwende. Er war mit Willem Mengelberg, dem Dirigenten des jungen Concertgebouw Orkest, mit Gustav Mahler und auch in gewissem Grade mit Richard Strauss befreundet. Das Concertgebouw Orkest führte seine Musik mit ziemlicher Regelmäßigkeit auf, und Mengelberg überließ Diepenbrock immer wieder den Taktstock, um ihn einige seiner Werke selbst im Concertgebouw dirigieren zu lassen.

Besonders überraschend dürfte die Tatsache sein, daß Diepenbrock nie zum professionellen Musiker ausgebildet wurde. Er hat nicht einen Kurs der musikalischen Lehranstalten besucht. Er war Geisteswissenschaftler und hatte mit einer – in lateinischer Sprache abgefaßten – Dissertation über das Leben Senecas promoviert. Von 1888 bis 1895 unterrichtete er Griechisch und Latein in 's Hertogenbosch. Danach verdiente er bis zu seinem Tode den Lebensunterhalt seiner Familie als Privatlehrer für die beiden alten Sprachen sowie in Philologie.

Wenn man's genau nimmt, war Diepenbrock nach landläufiger Meinung also ein Amateur. Doch in Wirklichkeit gehörte er zu den vollkommensten niederländischen Komponisten seiner Zeit, der freilich vor allem durch die Erfahrung lernte und so viele Bücher wie nur möglich über Musikgeschichte und Musiktheorie las. Außerdem besuchte er natürlich die Veranstaltungen des Concertgebouw, wann immer er dazu in der Lage war. Er mietete sich mit seiner Frau sogar eine geräumige Etagenwohnung, von der aus man den Konzertsaal in wenigen Minuten zu Fuß erreichen konnte.

Alphons Diepenbrock war der Sohn einer wohl-situierten, intellektuellen Amsterdamer Katholikenfamilie. Seine Jugend war durch den Aufschwung der

katholischen Kultur in den Niederlanden gekennzeichnet. Dazu trugen berühmte Architekten wie Diepenbrocks Onkel Pierre Cuypers, der das Rijksmuseum und den Hauptbahnhof von Amsterdam sowie zahlreiche neugotische Kirchen im ganzen Lande erbaute, und Autoren wie sein unter dem Namen Lodewijk van Deijssel bekannter Vetter Karel Alberdingk Thijm bei. Neben zahlreichen Dichtern und Malern spielte auch der Dirigent Willem Mengelberg eine Rolle, dessen Vater als Bildhauer unter anderem Cuypers katholische Kirchen mit Kunstwerken ausstattete.

Die katholische Herkunft hat Alphons Diepenbrocks Leben und Denken von der Wiege bis zum Grabe zutiefst geprägt. Erstens bei der Berufswahl, denn Griechisch und Latein stehen im Zentrum der christlichen Überlieferung. Zweitens resultierte daraus seine Vorliebe für alles Vokale. Diepenbrock hat nur sehr wenige Instrumentalwerke geschrieben. Die in der alten katholischen Tradition so eng mit dem gregorianischen Choral, dem Gottesdienst und dem Bekenntnis verbundene Singstimme war sein liebstes Instrument. Drittens schließlich beeinflusste ihn sein Katholizismus auch bei der Auswahl seiner entweder religiösen oder poetischen Texte: Er vertonte Goethe, Novalis, Nietzsche, Verlaine oder niederländische Dichter wie die »Tachtigers« (die alle in den 1880-er Jahren geboren worden waren) und sang in seinen Hymnen von verlorener oder unerfüllter Liebe, die einem höheren Ziel zustrebte.

Der König in Thule – Es war ein alter König

Seine ersten Kompositionen schrieb Diepenbrock bereits, als er noch das Amsterdamer Gymnasium besuchte. Die frühesten erhaltenen Lieder entstanden zu Beginn der achtziger Jahre. Sie lassen einen außergewöhnlich begabten jungen Mann erkennen, der bereits manches

über die moderne Harmonik, über den Kontrapunkt und die Methoden der Textvertonung weiß – das Resultat unter anderem einer seltsamen Liebe zur Polyphonie Palestrinas sowie Wagners äußerst chromatischer Sprache.

Der *König in Thule* auf die berühmte Ballade aus Goethes *Faust* entstand im Sommer 1886 und wurde vor der Drucklegung 1889 gründlich revidiert. Eine weitere Revision der Musik erfolgte 1918, mithin beinahe vierzig Jahre später. Außerdem vereinfachte Diepenbrock die Komposition jetzt, um sie in seine Schauspielmusik zu Goethes *Faust* einzubinden. Die ursprüngliche Fassung von 1889 wurde 1907 instrumentiert – vor allem, weil dem Komponisten die Klavierbegleitung zu orchestral erschien. Das Wagnersche Flair des ausdrucksstarken Lieder ist offenkundig. In einem Einführungstext bezeichnete Diepenbrock die ersten Takte des Klavier als ein Motiv der Erinnerung, das den »geistigen Zustand des alten Königs ausdrückt«. Die harmonische Fortschreitung dieses Motivs bestimmt auch weite Strecken der nachfolgenden Musik.

Für das Lied *Es war ein alter König* benutzte Diepenbrock ein Gedicht von Heinrich Heine. Die erste Version schrieb er 1890, worauf er 1902 eine große Revision vornahm. Noch einmal drei Jahre später wurde das Stück veröffentlicht. Das Lied, das der Bariton Gerard Zalsman und die Alistin Pauline de Haan-Mannifarges interpretierten, erfreute sich zu Lebzeiten des Komponisten einer recht großen Beliebtheit. Von einer Darbietung der genannten Künstlerin schwärmte ein Kritiker im Jahre 1905: »Der Komponist ist ein musikalisches Genie der allerersten Ordnung und wird künftig gewiß als solches in der ganzen Welt anerkannt werden.« Die Einrichtung für Kammerorchester stellte Hendrik Andriessen, der Diepenbrock persönlich kannte, ihm sehr bewunderte und ihm seine Musik vorgelegt hatte, im Jahre 1954 her.

Hymne voor orchest

Die *Hymne voor orchest* ist die erste Orchesterfassung der 1898 entstandenen *Hymne* für Violine und Klavier. Diese Version, die die ursprüngliche Violinstimme sämtlichen (!) Geigen des Orchesters überträgt, erlebte ihre Premiere sogar noch vor der ursprünglichen Duoversion, als sie im Jahre 1899 von Willem Mengelberg und dem Concertgebouw Orkest uraufgeführt wurde. Die 1904/05 entstandene Version für Solovioline und Orchester wurde 1906 im Kurhaus von Scheveningen von Annie de Jong und dem Berliner Philharmonischen Orchester unter August Scharrer uraufgeführt.

Nachdem Diepenbrock die Fassung für Violine und Klavier vollendet hatte, diskutierte er die *Hymne* verschiedentlich mit seinem Freunde, dem Komponisten und Schriftsteller Charles Smulders, der in César Francks Tradition ausgebildet worden war. Von Smulders kam auch der Rat, die Solostimme von den ersten und den zweiten Violinen des Orchesters spielen zu lassen: Dieser Vorschlag paßt zu Diepenbrocks Aussage gegenüber dem Freunde, wonach die *Hymne* sein »lyrischer Diskurs« sei, und sie paßt gleichermaßen zu den Erinnerungen seiner Frau Elisabeth, daß nämlich das Hauptthema der *Hymne* zu einem Hochzeitsmarsch für große Orgel gehört habe. Jedenfalls spricht das Stück für den melodischen und harmonischen Einfallreichtum Diepenbrocks, der es diesbezüglich leicht mit Max Bruch, Camille Saint-Saëns, Karl Goldmark oder Edward Elgar aufnehmen kann.

Hymne an die Nacht für Altstimme und Orchester

Die beiden Hymnen für Singstimme und Orchester sind Zeugnisse der zunehmenden Schaffenskraft, die Diepenbrock während der 1890-er Jahre besonders bei

der Vertonung komplexer Gesangstexte entfaltete.

Die letzten Jahre des Jahrhunderts waren für Diepenbrock recht ungewöhnlich. Binnen kurzer Zeit wurde der komponierende Lehrer aus der Provinzstadt's Hertogenbosch ein namhafter Komponist, dessen große Werke das beste Orchester aufführte, das das Land damals zu bieten hatte – vom Concertgebouw Orkest unter Willem Mengelberg. In jener Zeit entstanden einige seiner populärsten Stücke: das *Te Deum laudamus* (1897), die *Hymne für Violine und Klavier* sowie die *Abendmahls-hymne für Sopran und Orgel* (1898), die zwei *Hymnen an die Nacht* für Sopran beziehungsweise für Alt (1899) und einige seiner besten Klavierlieder.

Die *Hymne an die Nacht* für Alt und Orchester bedient sich des Prosatextes »Muss immer der Morgen wiederkommen« von Novalis und entstand für die Altistin Pauline de Haan-Manifarges. Wie die voraufgegangene »Hymne an die Nacht« für Sopran (»Gehoben ist der Stein«) handelt es sich hierbei um ein echtes Orchesterlied, das nie für Singstimme mit Klavierbegleitung angelegt oder auch nur gedacht war. Und das Orchester ist alles andere als eine bloße Begleitung. Tatsächlich sollte man die beiden Hymnen zusammen mit *Im großen Schweigen* (1905/06) und *Die Nacht* (1909/10) als symphonische Dichtungen mit obligater Singstimme auffassen. Das Orchester ist zugleich Bühne und Bühnenbild sowie der Protagonist, der uns von den unterschiedlichen Schichten des Textes berichtet. Gustav Mahler war von diesen Orchesterliedern sehr beeindruckt.

Diepenbrock fand in dem Text »Muss immer der Morgen wiederkommen« eine schleierhafte Tiefe, die ihm sehr entgegenkam. Er war ein Mensch der Nacht, der tiefen Ruhe. Er liebte den Gesang der Vögel in der Morgen- und Abenddämmerung, die alles menschliche Lärmen mit dem Geheimnis der verwichenen oder kommenden Nacht bedeckten. Die Skizzen zu der Hymne

für Altstimme tragen das Datum des 4. Oktober 1899 und wurden in kaum fünf Wochen vollendet. Das

Abschlussdatum der orchestrierten Partitur ist der 1. Januar 1900. Später nahm Diepenbrock verschiedene Revisionen vor, mit denen er vor allem der Altstimme einen größeren akustischen Raum gewähren wollte.

Schon die ersten Takte des Liedes führen uns zur Betrachtung des gestirnten Nachthimmels. Vor einem dunklen Vorhang hören wir die Klänge der Natur, wie der Komponist seinem Schüler J. C. Hol erläuterte. In dieser Nacht weht der Wind, und eine Trompete stört die Atmosphäre der Kontemplation. Mit raffinierten harmonischen Farben und Harmoniewechseln zeichnet Diepenbrock die Unendlichkeit der Nacht und der Natur. Nach dem ersten Trompetensolo spielen die Posaunen ein aus drei Akkorden bestehendes Motiv, das die Vergänglichkeit der Nacht beklagt. Die ersten Sonnenstrahlen sind zu sehen, und die Altstimme fragt, ob denn wirklich der Tag wiederkehren müsse.

Im großen Schweigen

1904 starb Diepenbrocks Mutter. Der Komponist war am Boden zerstört und konnte lange Zeit keine Musik schreiben. Erst im Sommer des Jahres 1905 begann er aufs Neue, und im Oktober beendete er sein eindrucksvollstes Orchesterlied *Im großen Schweigen*, worin er einen Aphorismus aus dem fünften Buch der *Morgenröthe – Gedanken über die moralischen Vorurtheile* von Friedrich Nietzsche vertonte.

Diepenbrocks Schaffenskraft wurde in diesem Sommer jedoch nicht allein durch Nietzsches Text entzündet. Quellen der Inspiration waren weiterhin die Tatsache, daß er bald Vater werden sollte (nach neunjähriger Ehe wurde am 10. August endlich die erste Tochter Joanna geboren) sowie die neue Freundschaft mit seiner

Schülerin Johanna Jongkindt, die Diepenbrock für beinahe ein Jahrzehnt als geliebte Muse begleitete. Auch die Italienreise vom Mai und Juni 1905, wobei er Nietzsches Beschreibung von Genua und dem Mittelmeer las, hatte seine Kreativität beflügelt.

»Ich glaube, daß Nietzsche hier etwas sehr Reales ausgedrückt hat, etwas »Menschliches, Allzumenschliches« – den Zweifel des modernen Menschen, des hochmütigen Philosophen am Wert seines Denkens [...] Im Angesichte der Natur, der unergündlichen See und des Abends, der das Tiefste eines menschlichen Wesens zum Ausdruck erweckt, ist dieser Moment bei Nietzsche *historisch und typisch*.« In einem Brief an Charles Smulders vom 19. März 1906 sprach Diepenbrock von dieser Idee des Absoluten und der inneren Notwendigkeit.

Nietzsches »Aphorismuse« mit seinen emotionalen Ausbrüchen und hermetischen Gedanken ist offenbar vorzüglich für eine kunstvolle Orchesterarbeit geeignet. Man hat indessen die Verwendung des ausgedehnten Textes, der trotz seines Titels aus rund dreihundert Wörtern besteht, oft kritisiert. Kann man eine philosophische Prosa tatsächlich für ein Lied benutzen? Diepenbrock hat *Im großen Schweigen* zwar etliche Male revidiert: 1911 kürzte er das Werk um ein Drittel, während er zugleich die Orchestration ausdünnte, und 1918 kam es zu weiteren Änderungen an der Partitur, die gleichwohl eine seiner einfallsreichsten, packendsten und vollkommensten Kompositionen darstellte.

Die Struktur des Werkes hält sich genau an Nietzsches Text. Die Orchestereinführung evoziert einen Spaziergänger, der die Stadt hinter sich läßt. Die Nacht bricht an, und das Orchester intoniert mit dem »Lied der rastlosen See« das Hauptmotiv der ganzen Komposition. Wir erblicken das Meer vor uns, im Hintergrund beschwören die Holzbläser das Glockengeläut der Stadt. Es ist Nacht. Stille überall. Das Meer ist öde und glänzt.

Die Nacht und das Wissen um unsere eigene Einsamkeit umfassen uns.

Endlich kommen wir zum Kern der Musik – wir akzeptieren die Sprachlosigkeit der Natur als Metapher für die Unvollkommenheit der menschlichen Rede. Besser schweigen als Lügen sagen. Das Orchester bringt den Hymnus *Ave maris stella* »Sei gegrüßt, du Stern des Meeres«. Diepenbrock deutet Nietzsche hier durch seine Musik. Der Hymnus ist die Antwort eines Katholiken auf Nietzsches urewige Fragen und Zweifel!

Ein besonderer Moment entsteht, wenn Diepenbrock die Worte »das Sprechen, ja das Denken ward mir verhasst« von einem Xylophon begleiten läßt, das hier als Instrument der Verblendung und der Verhöhnung gemeint ist. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieses Schlaginstrument (beispielsweise in der *Danse macabre* von Saint-Saëns) auch als Sinnbild des Todes zum Einsatz kommt.

Da nun das Meer ein schlechter Lehrer ist und der Abend den Menschen nicht zum Wesen erheben kann – wer oder was möchte dazu wohl in der Lage sein? In den letzten Minuten seines Orchesterliedes gibt Diepenbrock die Antwort eines Gläubigen: Die Solist hört auf zu singen, da der Mensch verstummt, während das Meer ein letztes Mal die Kulisse für den Hymnus *Ave maris stella* bietet.

Leo Samama 2014

En sourdine für Mezzosopran und Klavier auf einen Text von Paul Verlaine ist insofern eine Rarität in Diepenbrocks Œuvre, als er darin recht genau ein bestehendes Modell kopiert hat – das gleichnamige Lied von Claude Debussy. Diepenbrock schrieb seine Komposition innerhalb von drei Tagen (vom 21.–23. Mai 1910) als Geburtstagsgeschenk für seine Muse, die bereits erwähnte Johanna Jongkindt, und als einen Reflex seiner neuentdeckten Affinität zu dem großen französischen

»Kollegen«, zu dessen Musik er noch wenige Jahre vorher keinen rechten Zugang gefunden hatte.

Eckhard van den Hoogen)

Hans Christoph Begemann

Der Bariton Hans Christoph Begemann und der Dirigent Otto Tausk setzen ihre erfolgreiche Zusammenarbeit bei **cpo** mit Orchesterliedern von Diepenbrock fort, nachdem die internationale Kritik die Orchesterlieder Hans Pfitzners mit Höchstpunktzahlen bewertete: „If you enjoy the orchestral Lieder of Mahler and Strauss, then this disc is a must.“ (classictoday.com) Die New York Times rühmt seinen „handsomely cushioned baritone“.

Der gebürtige Hamburger studierte bei Claus Ocker, Ernst Hoefliger und Aldo Baldin und nahm Unterricht bei Elisabeth Schwarzkopf und Hans Hotter.

Nach Stationen an den Opernhäusern in Gießen und Wuppertal hatte Begemann ein achtjähriges Engagement am Staatstheater Darmstadt, wo er mit dem Wolfram von Eschenbach im *Tannhäuser* unter Leitung Marc Albrechts debütierte. Er gastierte u.a. an den Opernhäusern von Essen, Köln, Leipzig, Chemnitz, Nürnberg, Mannheim, bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen und an der Finnischen Nationaloper Helsinki sowie 2014 beim Hong Kong Arts Festival.

Neben seinen Opernengagements hat sich Begemann besonders als Lied- und Konzertsänger einen Namen gemacht. So hat er über 300 Schubertlieder in seinem Repertoire. Der SWR präsentierte eine Reihe von „live“ gesendeten Schubertabenden, darunter die Winterreise. Im WDR nahm Begemann u.a. Lieder von Viktor Ullmann und Pavel Haas auf.

Mit dem Komponisten Wolfgang Rihm verbindet Begemann eine langjährige Zusammenarbeit. Mehrfach hat er Uraufführungen von Rihms Werken gesungen, so

die Goethe- und Rückertlieder beim Kissinger Sommer und bei der Schubertiade.de; 2012 war er beim Lucerne Festival in der Uraufführung der Symphonie „Nähe fern“ zu hören.

Bei **cpo** erschienen die Gesamtaufnahmen von *Il Templario* von Nicolai und *Arminius* von Bruch mit Begemann in der jeweiligen Titelpartie.

Hans Christoph Begemann betreut eine Gesangs-klasse an der Hochschule für Musik Mainz.

Sinfonieorchester St. Gallen

Im Sinfonieorchester St. Gallen spielen und siebzig Musikerinnen und Musiker aus über zwanzig Ländern der Welt. Diese internationale Besetzung und Offenheit spiegelt sich wider in den vielfältigen Aktivitäten des Orchesters zwischen anspruchsvollem und abwechslungsreichem Konzertprogramm, Musiktheater im Theater St. Gallen und bei den St. Galler Festspielen, Education und Kammermusik. Mit der 1909 im Jugendstil errichteten Tonhalle St. Gallen verfügt das Orchester über den schönsten Konzertsaal der Bodenseeregion als festes künstlerisches Domizil. Für das Musikleben der gesamten Ostschweiz sowie des grenznahen Auslandes nimmt das Sinfonieorchester St. Gallen eine Schlüsselstellung ein, Gastspiele innerhalb der Schweiz und im europäischen Ausland festigen seinen internationalen Ruf.

Die Geschichte des Sinfonieorchesters St. Gallen geht zurück bis in die 50-er Jahre des 19. Jahrhunderts, als eine musikbegeisterte Bürgerschaft eine Tradition von Konzertveranstaltungen ins Leben rief, in deren Verlauf u.a. Franz Liszt und Richard Wagner ihr erstes gemeinsames Konzert als Dirigenten gaben. Als fester Klangkörper und Berufsorchester gegründet wurde das Sinfonieorchester St. Gallen dann 1877 durch den Konzertverein St. Gallen, der noch heute als „Freundeskreis

Sinfonieorchester St. Gallen“ dem Orchester als wichtiger Partner und Supportorganisation zur Seite steht.

Anfang des 20. Jahrhunderts waren Geschichte und künstlerische Geschicke des Orchesters eng verbunden mit dem bedeutenden Schweizer Komponisten und Dirigenten Othmar Schoeck, der das Orchester von 1917 bis 1944 leitete und eine neue Klangkultur begründete. Nach Schoeck waren es Künstlerpersönlichkeiten wie Carl Schuricht, Paul Kletzky und André Cluytens, die dem Orchester entscheidende Impulse verließen. Von 1996 bis 2008 lag die künstlerische Leitung in Händen des tschechischen Dirigenten Jiří Kout, anschließend für vier Jahre in denen des Amerikaners David Stern. Seit der Saison 2012/2013 ist der niederländische Dirigent Otto Tausk Chefdirigent des Sinfonieorchesters St. Gallen.

Otto Tausk

„Otto Tausk ist eine Entdeckung am Pult, ein unheimlich animierender, energetischer Dirigent.“

Tiroler Tageszeitung

Seit der Saison 2012/2013 ist der Niederländer Otto Tausk Chefdirigent des Sinfonieorchesters und Theaters St. Gallen. Neben symphonischen Konzerten dirigiert er dort jede Saison diverse Opernproduktionen sowie bei den alljährlichen St. Galler Festspielen.

In seiner Heimat ist Otto Tausk regelmäßig bei den großen Orchestern zu erleben, wie dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, Rotterdam Philharmonisch Orkest, Radio Filharmonisch Orkest und Residentie Orkest. In 2011 wurde er mit dem „de Olifant“ Preis der Stadt Haarlem ausgezeichnet. Otto Tausk erhielt diesen angesehenen Preis für seine intensive Arbeit mit der Holland Symfonia, dessen Chefdirigent er viele Jahre war. Die Jury entschied einstimmig und hob besonders die

innovative und Genre-überschreitende Programmarbeit des Orchesters und seines Dirigenten hervor.

Zu den Orchestern, mit denen Otto Tausk eine enge Verbindung pflegt gehören die Orchester der BBC in Großbritannien, die Musikfabrik Köln, das Orchestre Philharmonique de Strasbourg, sowie das Tasmania Symphony Orchestra und das West Australian Symphony Orchestra. Kürzlich gab er sein sehr erfolgreiches Debüt beim Danish National Symphony Orchestra, sein US Debüt gab er beim Los Angeles Philharmonic Orchestra in der „Green Umbrella“ Konzertreihe.

Eine besondere Vorliebe hegt Otto Tausk für den Gesang. Seine Einspielung von Pfitzner-Liedern mit der Nordwestdeutschen Philharmonie und Christoph Bege mann als Solist (2011 ebenfalls bei **cpo** erschienen) wurde in der internationalen Presse gelobt und von Classica France mit dem „Choc du mois“ ausgezeichnet.

In Utrecht geboren, begann Otto Tausk seine musikalische Karriere als Geiger und wurde für sein Spiel mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. Er studierte dirigieren bei Jurjen Hempel und Kenneth Montgomery, sowie am Konservatorium von Vilnius, wo er von dem litauischen Dirigenten Prof. Jonas Aleksa unterrichtet wurde, eine Zeit, die ihn stark prägte. Von 2004 bis 2006 war Otto Tausk Assistenzdirigent von Valery Gergiev beim Rotterdams Philharmonisch Orkest. Über die Aufgabe als Mentor hinaus zeigte Gergiev ihm gegenüber seine Wertschätzung in Form von Einladungen ans Mariinski Theater St. Petersburg und zum Philharmonischen Orchester Rotterdam.

www.ottotausk.nl

Diepenbrock – Orchestral Songs

Introduction

Alphons Diepenbrock (1862–1921) was one of the best-known Dutch composers around the turn of the previous century. He became friends with Willem Mengelberg, the conductor of the then new orchestra of the Concertgebouw, with Gustav Mahler and to some extent with Richard Strauss too. The Concertgebouw Orchestra quite regularly performed his music, and Mengelberg regularly handed over his baton in order for Diepenbrock to conduct some of his own works at the Concertgebouw.

Probably most surprising is the fact that Diepenbrock was never professionally trained as a musician; he never attended classes at a musical institute. He was a classics scholar with a PhD thesis written in Latin on the life of Seneca. He taught Greek and Latin in 's Hertogenbosch between 1888 and 1895 and later, until his death, supported himself and his family as a private teacher of these languages and of philology.

Thus, strictly speaking, Diepenbrock was considered an amateur. In reality, he was one of the most accomplished Dutch composers of his day, albeit mostly through learning by experience and by reading as many books on music history and music theory as possible. And, of course, he attended the concerts at the Concertgebouw whenever possible. Diepenbrock and his wife even moved into a spacious upper-floor rental flat located only a few minutes walking distance from the concert hall.

Alphons Diepenbrock was born in Amsterdam into a well-to-do intellectual and notable Roman Catholic family. The days of his youth were marked by the upsurge of Roman Catholic culture in the Netherlands, with famous

architects like Diepenbrock's uncle Pierre Cuypers (who built the Amsterdam Rijksmuseum and Central Railway Station as well as numerous churches in the neo-Gothic style all over the country), with authors like his cousin Karel Alberdingk Thijm, better known as Lodewijk van Deijssel, with numerous poets and painters, and even with the conductor Willem Mengelberg, whose father was a sculptor of Roman Catholic art for churches by Cuypers.

Diepenbrock's Catholic background deeply influenced his life and thinking from the cradle to the grave. First of all, it influenced his choice of profession, since Greek and Latin are at the heart of the Christian tradition. Secondly, his predilection for everything vocal: Diepenbrock did not write many instrumental works; the voice, which is so closely associated with plainchant, with the liturgy and the expression of faith in the old Catholic tradition, was his most beloved instrument. Thirdly, his selection of his texts, whether religious or poetic; Diepenbrock preferred lyrical or philosophical texts by Goethe, Novalis, Nietzsche, Verlaine, or by the Dutch poets of the *Tachtigers* (the generation of the eighties), texts like hymns of lost or unfulfilled love, striving towards a higher goal.

Der König in Thule and Es war ein alter König

Diepenbrock started composing when he was still attending high school in Amsterdam. His first extant songs date from the early 1880s. They are proof of an exceptionally gifted young man, with already quite some knowledge of modern harmony, counterpoint and textual setting technique, partly based on a curious love for Palestrinian polyphony on the one hand and Wagner's highly chromatic language on the other hand.

Der König in Thule (on the famous ballad from Goethe's *Faust*) was written in the summer of 1886 and thoroughly revised in 1889 for its first publication. Much later, in 1918, Diepenbrock revised the music again and simplified it in order to incorporate it into his theatre music for Goethe's *Faust*. The 1889 version of the original song was orchestrated in 1907, mainly because he thought the piano accompaniment was too orchestral. The Wagnerian flavour of this expressive song is obvious. In a program note Diepenbrock called the first piano bars a motif of memory: „It expresses the old King's state of mind“. The harmonic progression of this motif marks much of the subsequent music.

For *Es war ein alter König* Diepenbrock used a poem by Heinrich Heine. The first version of the song was written in 1890. A major revision was realised in 1902 and published three years later. During Diepenbrock's life this song, as presented by the baritone Gerard Zalsman and the alto Pauline de Haan-Mannifarges, became quite popular. Based on a performance by the latter in 1905, a critic declared: „The composer is a musical genius of the very first order, and will in the future certainly be recognized as such by the whole world“. The orchestration for chamber orchestra made by Hendrik Andriessen (who had met Diepenbrock, showed him his music and had an immense admiration for him) dates from 1954.

Hymne voor orkest

The *Hymne voor orkest* is the first orchestration of the *Hymne* for violin and piano, which Diepenbrock composed in 1898. This orchestral version, which assigns the violin part to all the orchestral violins together (I), was even premiered before the original one, in 1899, by the Concertgebouw Orchestra under Willem

Mengelberg. The version for violin solo and orchestra followed in 1904–05 and was premiered in the Scheveningen Kurhaus in 1906 by Annie de Jong and the Berliner Philharmonisches Orchester under August Scharrer.

After finishing the violin piano version of the *Hymne*, Diepenbrock discussed the piece several times with his friend, the composer and author Charles Smulders, who was trained in the tradition of César Franck. Smulders in fact advised Diepenbrock to assign the violin part to the first and second violins together. This idea in fact seems to be in line with the composer's remark to Smulders, according to which the hymn was his 'lyrical discourse'; it was also fitting for the memory of his wife Elisabeth that the main theme of the *Hymne* had originally been written for grand organ for a wedding march. The *Hymne* displays Diepenbrock's melodic and harmonic inventiveness, which can easily compete with that of Bruch, Saint-Saëns, Goldmark or Elgar.

Hymne an die Nacht for alto and orchestra

Both hymns for voice and orchestra are proof of Diepenbrock's growing creative powers in the 1890s, especially regarding the setting of complex lyrical texts. The later nineties were quite exceptional for Diepenbrock. Within a handful of years he rose from the status of a composing schoolteacher in the provincial city 's-Hertogenbosch to the rank of a renowned composer whose great works were performed by the then best orchestra in the country, the Concertgebouw Orchestra under Mengelberg. Some of his most popular works were composed during these years: the *Te Deum laudamus* in 1897, the *Hymne* for violin and piano and the *Abendmahlshymne* for soprano and organ in 1898, both *Hymnen an die Nacht*, for soprano and for alto in 1899, and some of his best songs with piano.

The *Hymne an die Nacht* for alto and orchestra, based on the Novalis prose text „Muss immer der Morgen wiederkommen“, was written for the alto Pauline de Haan-Manifarges. As with the previous hymn of the night (for soprano and orchestra), Diepenbrock has developed in the hymn for alto a true orchestral song. This score was never designed for voice and piano and not at all meant for this combination. And the orchestra is anything but a mere accompaniment. In fact, both hymns, together with *Im grossen Schweigen* (1905–06) and *Die Nacht* (1909–10), should be seen as symphonic poems with obligato voice. The orchestra is simultaneously the stage, the set, and the protagonist telling of the subliminal layers of the text. Mahler was much impressed by these orchestral songs.

Diepenbrock regarded Novalis' „Muss immer der Morgen wiederkommen“ as a deep and somewhat obscure text, which befitted him very well. He was a man of the night, of deep silence. He loved the singing of the birds at dawn or dusk, when all human noise was covered up by the mysteries of the past or coming night. The sketches for the alto hymn date from October 4, 1899. The draft was completed in less than five weeks. The final date on the orchestrated score is January 1, 1900. Later Diepenbrock made several revisions, mainly in order to provide more acoustic room for the alto voice.

Immediately during the first bars of the song we are in the middle of the night contemplating the starry sky. We hear the sounds of nature against a backdrop of darkness, as the composer explained to his pupil J.C. Hol. The wind blows through the night, and a trumpet disturbs the atmosphere of contemplation. With refined harmonic colors and harmonic shifts, Diepenbrock has painted the infinity of the night and of nature. After the first trumpet solo the trombones play a motif of three chords that expresses the complaint about the

disappearance of the night. The sun shines with its first rays, and the alto wonders if the return of the day is really necessary.

Im großen Schweigen

In 1904 Diepenbrock's mother died. He was shattered and for a long time unable to compose. It was not until the summer of 1905 that he began again and through to October composed his most impressive orchestral song, *Im grossen Schweigen*, on one of the aphorisms from the fifth book of *Morgenröthe – Gedanken über die moralischen Vorurtheile* by Friedrich Nietzsche. During that particular summer, however, Diepenbrock's creative powers were not merely triggered by Nietzsche's text.

The fact that he was an expectant father (finally, after nine years of marriage, a first daughter, Joanna, was born on August 10) was also a source of inspiration, and so was his new friendship with his pupil Johanna Jongkind, who went on to become his beloved muse for more than a decade. His trip to Italy in May and June 1905 boosted his creative spirits, especially during his reading of Nietzsche's description of Genoa and the Mediterranean Sea there.

„I think Nietzsche has expressed something quite real there, something 'Menschliches, allzumenschliches', the doubt of modern man, of the haughty philosopher with regard to the value of his thinking. [...] In the presence of nature, the unfathomable sea, and the evening that stirs toward the expression of what is deepest in a human being, this moment in Nietzsche is *historical* and *typical*.“ Diepenbrock expressed this notion of absoluteness and inner necessity in a letter of March 19, 1906 to Charles Smulders.

Although Nietzsche's 'aphorism' with its emotional outbursts and hermetic thoughts seems perfectly suited for elaborate orchestral explorations, the use of such a lengthy text (contrary to its title, it consists of some three hundred words) was often criticized. Is a philosophical prose text really suitable for a song? Diepenbrock revised *Im grossen Schweigen* several times (in 1911 he eliminated one third of the music and clarified the orchestration; in 1918 he changed the score again), but it remains one of his most inventive, gripping and accomplished compositions.

The structure of *Im grossen Schweigen* stays close to Nietzsche's text. The orchestral introduction suggests a walker leaving the city. Night is falling and the orchestra plays the 'song of the restless sea', the main motif of the whole score. The sea is in front of us; in the background we hear the bells in town played by the woodwinds. It is night. Silence everywhere. The sea is bleak and shining. We are surrounded by the night and the awareness of our own solitude.

Finally we reach the core of the music: the acceptance of the speechlessness of nature as a metaphor for the imperfection of human speech. It is better to remain silent instead of telling lies. In the orchestra the hymn *Ave maris stella* (Hail, Star of the Sea) is introduced by the woodwinds. Here Diepenbrock is interpreting Nietzsche through his music. The use of the hymn is the answer of a Roman Catholic to Nietzsche's primordial questions and doubts.

A special moment is to be heard when the words „das Sprechen, ja das Denken ward mir verhasst" (speaking, even thinking displeased me) are accompanied by a xylophone, here meant as an instrument of delusion and mockery. A parallel pointing to the use of the xylophone as the instrument of death (as in the *Danse macabre* by Saint-Saëns) is certainly no coincidence.

When the sea is held to be a poor teacher and the evening is incapable of exalting man in his human essence, who or what can? Diepenbrock offers the answer of a believer in the closing minutes of his orchestral song: the soloist stops singing, since man remains silent and the sea offers a final backdrop for the hymn *Ave maris stella*.

Leo Samama, 2014

En sourdine for mezzo-soprano and piano to a text by Paul Verlaine is a rarity in Diepenbrock's oeuvre insofar as in it he has quite precisely copied an existing model – the song of the same name by Claude Debussy. Diepenbrock wrote his composition within three days (21-23 May 1910) as a birthday present for his muse, the abovementioned Johanna Jongkindt, and as a response to his newly discovered affinity for his great French »colleague,« to whose music he had not found any real personal access only a few years before.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

Hans Christoph Begemann

The baritone Hans Christoph Begemann and the conductor Otto Tausk now continue their successful collaboration for **cpo** with the orchestral lieder of Diepenbrock, having already drawn top marks from the international press for their recording of Hans Pfitzner's orchestral lieder. 'If you enjoy the orchestral lieder of Mahler and Strauss', wrote classicstoday.com, 'then this disc is a must', while the *New York Times* lauded his 'handsomely cushioned baritone'.

Hans Christoph Begemann was born in Hamburg and studied with Claus Ocker, Ernst Haefliger and Aldo

Baldin as well as Elisabeth Schwarzkopf and Hans Hotter. After initial engagements at the Giessen and Wuppertal operas he received an eight-year contract at the Darmstadt City Theatre, where he gave his début as Wolfram von Eschenbach in *Tannhäuser* under the baton of Marc Albrecht. He has also made guest appearances at the operas in Essen, Cologne, Leipzig, Chemnitz, Nuremberg, Mannheim, the Ludwigsburg Festival, the Finnish National Opera in Helsinki and the Hong Kong Arts Festival (2014).

In addition to his operatic roles, Begemann has drawn special acclaim as a lieder and concert singer. His repertoire includes more than 300 Schubert lieder. Southwest German Broadcasting presented a series of live broadcasts of his Schubert recitals, including *Die Winterreise*, and West German Broadcasting recorded his readings of lieder by Viktor Ullmann and Pavel Haas. He has worked together for many years with the composer Wolfgang Rihm and has premièred several of his works, including the *Goethe-Lieder* and the *Rückert-Lieder* at the Bad Kissingen Summer Festival and at the Schubertiade.de. In 2012 he sang the première of Rihm's symphony *Nähe fern* at the Lucerne Festival.

Complete recordings of Nicolai's *Il Templario* and Bruch's *Arminius* have been issued by **cpo** with Begemann in the title roles.

Today Hans Christoph Begemann heads a voice class at Mainz University of Music.

St Gall Symphony Orchestra

The St Gall Symphony Orchestra features some 70 musicians from more than 20 countries all over the world. Its international membership and open-mindedness are also reflected in its wide-ranging activities, from challenging and diverse concert programmes to stage

productions at St Gall Theatre and the St Gall Festival, and from music education to chamber music. The orchestra's permanent artistic home is one of the most beautiful concert halls in the region of Lake Constance: the St Gall Tonhalle, built in a *Jugendstil* design in 1909. The orchestra occupies a key position in the musical life of the whole of eastern Switzerland and the bordering countries. Many guest appearances in Switzerland and elsewhere in Europe have solidified its international stature.

The history of the St Gall Symphony Orchestra dates back to the 1850s when the city's music-loving citizenry established a concert tradition in which, among other things, Franz Liszt and Richard Wagner gave their first joint concert as conductors. In 1877 it was founded as a permanent professional ensemble by the St Gall Concert Society, which even today lends the orchestra its support as the 'Friends of the St Gall Symphony Orchestra'.

In the early 20th century the orchestra's history and artistic destiny were closely linked with the leading Swiss composer-conductor Othmar Schoeck, who headed the orchestra from 1917 to 1944 and gave it a new and distinctive sound. He was followed by figures of the stature of Carl Schuricht, Paul Kletzky and André Cluytens, each of whom left a lasting impression. From 1996 to 2008 the artistic director was the Czech conductor Jiří Kout, followed for four years by the American David Stern. Since the 2012–13 season the principal conductor of the St Gall Symphony Orchestra has been the Dutch conductor Otto Tausk.

Otto Tausk

'Otto Tausk is a major discovery at the conductor's desk – an uncommonly inspiring and energetic conductor.'

Tiroler Tageszeitung

Since the 2012–13 season the Dutch conductor Otto Tausk has been the principal conductor of the St Gall Symphony Orchestra and the St Gall Theatre. In addition to orchestral concerts he conducts various opera productions each season and appears at the annual St Gall Festival.

Otto Tausk can regularly be heard with the great orchestras of his native country, including the Amsterdam Concertgebouw, the Rotterdam Philharmonic, the Radio Philharmonic Orchestra and the Residentie Orkest. In 2011 he was awarded the De Olifant Prize from the city of Haarlem for his active work with the Holland Symfonia, which he served as principal conductor for many years. The jury were unanimous in their decision and specially emphasised the innovative crossover programming of the orchestra and its conductor.

Otto Tausk also maintains close relations with such orchestras as the BBC in Great Britain, the Musikfabrik Köln, the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, the Tasmania Symphony Orchestra and the West Australian Symphony Orchestra. He recently gave his highly successful début with the Danish National Symphony Orchestra; his American début took place in the 'Green Umbrella' concert series with the Los Angeles Philharmonic.

Otto Tausk has a special rapport with the human voice. His recordings of Pfitzner lieder with Christoph Begemann and the Northwest German Philharmonic (also released by **cpo** in 2011) were lauded in the international press and awarded the 'Choc du mois' from Classica France.

Born in Utrecht, Tausk began his musical career as a violinist, on which he won a number of prizes with his playing. He studied conducting with Jurjen Hempel, Kenneth Montgomery and at Vilnius Conservatory, where he was taught by the Lithuanian conductor

Professor Jonas Aleksa – a period that left a formative impression on him. From 2004 to 2006 he was assistant conductor to Valery Gergiev at the Rotterdam Philharmonic. Above and beyond his role as mentor, Gergiev demonstrated his high opinion by inviting him to conduct at the Mariinski Theatre in St Petersburg and the Rotterdam Philharmonic. www.ototausk.nl



Otto Tausk (© Marco Borggreve)



Otto Tausk & Hans Christoph Begemann (© Photo: Moritz Winde, Herforder Kreisblatt)



Sinfonieorchester St. Gallen (© Tine Edel)

[2] Hymnen an die Nacht Nr. 2 *(Novalis)*

Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. –

Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf! beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Thoren verkennen dich, und wissen von keinem Schläfe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaftigen Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich nicht in der goldenen Flut der Trauben, in des Mandelbaums Wunderöl, und dem braunen Saft des Mohnes. Sie wissen nicht, dass du es bist, der des zarten Mädchens Busen umschwebt, und zum Himmel den Schooss macht; ahnden nicht, dass aus alten Geschichten du himmelöffnend entgegentrittst, und den Schlüssel trägt zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote.

[3] Es war einst ein König in Thule *(Johann Wolfgang von Goethe)*

Es war einst ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
einen golden Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

[2] Hymns to the Night II *(Novalis)*

Must morning always return? Will the power of the mundane never cease? Unholy bustle consumes the celestial flight of Night. Will Love's hidden sacrifice never burn eternally? To Light a season was given; but everlasting and boundless is the dominion of Night. –

Endless is the duration of Sleep. Sacred Sleep – do not gladden Night's initiates too seldom in this earthly grind. Only fools mistake you, knowing nothing of Sleep but the shadow which, in the twilight of the true Night, you pitifully cast upon us. They do not feel you in the golden flood of the grape – in the magic oil of the almond tree, in the brown juice of the poppy. They do not know that it is you who caress the bosom of the tender maiden and make a heaven of her lap; they never suspect that it is you who open the gates to Heaven and step forth to meet them out of ancient stories, bearing the key to the dwellings of the blessed, the silent messenger of infinite secrets.

[3] There once was a king in Thule *(Johann Wolfgang von Goethe)*

There once was a king in Thule,
so faithful to the grave.
His love, when she lay dying,
gave him a cup of gold.

He cherished it above all things
and drank from nothing else;
his eyes would fill with tears
whenever he emptied it.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städ' im Reich,
Gönn't' alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vatersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

[4] Es war ein alter König
(Heinrich Heine)

Es war ein alter König,
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
Der arme alte König,
Er nahm eine junge Frau.

Es war ein schöner Page,
Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;
Er trug die seidne Schleppe
Der jungen Königin.

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süß, es klingt so trübl
Sie mußten beide sterben,

And when there came his time to die
he counted the cities in his realm,
and bequeathed all to his heirs,
but only kept that cup.

He sat at the royal banquet,
his knights all seated round,
in his forefathers' lofty hall,
in his castle by the sea.

There the old carouser stood
and drank life's final glow,
then threw the sacred goblet
deep down into the waves.

He watched it fall, submerge,
sink deep into the sea.
He closed his eyes forever,
and drank nothing more.

[4] Once there was an aged king
(Heinrich Heine)

Once there was an aged king
with heavy heart and hoary brow.
This ancient, miserable king
took a young girl to be his wife.

Once there was a handsome page,
with golden hair and carefree thought.
He bore the silken train
of the young queen's gown.

Do you know the ancient lay?
It sounds so sweet, so sad!
Both of them were made to die,

Sie hatten sich viel zu lieb.

[5] Morgenröthe V 423

Im großen Schweigen (Friedrich Nietzsche)

Im großen Schweigen. – Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen. Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria – es ist jener düstere und törichte, aber süße Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht –, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles! Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. – Oh der Gleisnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten! – Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen! – Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund Etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süße Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrtum, die Einbildung, den Wahneiz lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes

their love was far too deep.

[5] Dawn V 423

In the Great Silence (Friedrich Nietzsche)

Here is the sea; here we may forget the town. True, the bells still clang the Angelus—that solemn and foolish yet sweet clamour at the cusp between day and night – but only for another moment! There, now all is silent! The sea lies before us, pale and gleaming; it cannot speak. The sky is playing its eternally silent evening games with red, yellow and green hues; it cannot speak. The small cliffs and ribs of rocks that stretch into the sea as if each were seeking the spot of greatest solitude; none of them can speak. This vast silence that suddenly befalls us is beautiful and terrible; it makes our hearts swell. Alas! the deceit lurking in this silent beauty! It could say good things, or evil too, if it wished! Its silent tongue and its look of blissful sorrow are but a ruse to mock your pity! – So be it! I am not ashamed to be the plaything of such powers! Yet I pity you, O Nature, for having to keep silent, even it is only malice that binds your tongue: nay, I pity you for the sake of your malice! – Alas! The silence deepens, and once again my heart swells within me: it is startled by a fresh truth, it too is mute, it joins the mockery when the mouth cries out into this beauty; it too enjoys the sweet malice of silence. I begin to hate speech; to hate even thought. Do I not hear error, delusion, delirium laughing behind every word? Must I not mock my pity, mock my own mockery? – O sea, O evening; you are poor teachers! You teach man to cease being human. Should he yield to you? Shall he become as you are now, pale, gleaming, silent, vast, reposing calmly upon yourself? Exalted above yourself?

spotten? – Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme
Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch
zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden,
wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm,
ungeheuer, über sich selber ruhend? über sich selber
erhaben?

[4] En sourdine (*Paul Verlaine*)

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.
Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbusiers.
Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.
Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes de gazon roux.
Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

[6] En sourdine (*Paul Verlaine*)

Calm in the half-light
Tall branches surround,
Let our love be filled by
This silence profound.
Hearts and souls blend there
And senses' ecstasy,
With the vague languor
Of pine and strawberry.
With eyelids scarce apart,
Arms crossed in dream,
From your slumbering heart
Chase forever every scheme.
Let's be convinced at last
By the sweet lulling breeze
That makes the russet grass
Wave, in ripples, at your feet.
And when solemn evening
Falls from black oaks there,
The nightingale will sing,
The voice of our despair.

Translated by J. Bradford Robinson

*Mit gedämpfter Stimme
Laß uns leis im halben Licht,
Das die hohen Zweige hüllen,
Unsre große Liebe dicht
Mit der tiefen Stille füllen.
Laß uns schmelzen Herz und Sinn
Und die wachen Seelen auch
Mit der müden Sehnsuchtsminne
In den Fichten, in dem Strauch.
Laß die Arme ruhig hangen
Und die Augen zugetan!
Aus dem Herzen, schlafbefangen,
Scheuch für ewig jeden Plan.
Lassen wir uns ganz betäuben
Von dem Hauch, der schmeichelnd wiegt,
Dir am Fuß, daß Däfte säuben,
Bunte Rasenwellen biegt.
Und wann heilig Nacht im Schleier
Durch die schwarzen Eichen irrt,
Eine Nachtigall als Leier
Unserer Wehmut singen wird.*

(Übersetzung: Ernst Hardt)



Hans Christoph Begemann

cpo 777 836-2