



DIEPENBROCK

COMPLETE SONGS

Roberta Alexander *soprano*
Jard van Nes *mezzo soprano* · Christa Pfeiler *mezzo soprano*
Christoph Prégardien *tenor* · Robert Holl *bass/baritone*
Rudolf Jansen *piano*

Alphons Diepenbrock 1862-1921
Complete Songs

Drie Ballades Op.1

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. I. Entsagung | 7'05 |
| 2. II. Der Fischer | 4'43 |
| 3. III. Der Aend kommt gezogen | 3'54 |

Zwei Gesänge nach Dichtungen von
Goethe Op.2

- | | |
|---|------|
| 4. I. Mignon | 6'42 |
| 5. II. Der König in Thule | 4'36 |
| 6. Die Liebende schreibt | 4'12 |
| 7. Hinüber wall'ich | 4'31 |
| 8. Es war ein alter König | 2'58 |
| 9. Lied der Spinnerin | 4'39 |
| 10. Der Abend | 6'44 |
| 11. Kann ich im Busen heisse
Wünsche tragen? | 3'36 |
| 12. Liebesklage | 4'11 |
| 13. Celebrität | 5'12 |

Songs to French Lyrics

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 14. Recueillement | 5'56 |
| 15. Les chats | 3'41 |
| 16. L'invitation au voyage | 5'49 |
| 17. En sourdine | 4'01 |
| 18. Claire de lune | 2'59 |
| 19. Mandoline | 1'52 |
| 20. Écoutez la chanson bien douce | 4'46 |
| 21. Puisque l'aube grandit | 6'28 |
| 22. La Chanson de
l'Hypertrophique | 3'41 |
| 23. Incantation | 6'23 |
| 24. Berceuse | 5'35 |

Songs to Latin, Italian and Dutch lyrics

- | | | | |
|----------------------------|------|--|------|
| 25. Ave Maria | 3'02 | 31. Meinacht | 3'29 |
| 26. Simeon's Lofzang | 2'47 | 32. Ik ben eenzaamheid
niet meer alleen | 4'22 |
| 27. Preghiera alla Madonna | 5'56 | 33. Avondzang | 3'18 |
| 28. Come raggio di sol | 3'07 | 34. Zij sluimert | 4'45 |
| 29. De klare dag | 4'53 | 35. Bejaard | 2'07 |
| 30. Maanlicht | 2'44 | | |

Roberta Alexander *soprano* (tracks 6-7, 9-10, 18-20, 22, 28, 32)

Jard van Nes *mezzo soprano* (tracks 4-5, 11-12, 17, 24, 31)

Christa Pfeiler *mezzo soprano* (tracks 16, 21, 23, 25, 35)

Christoph Prégardien *tenor* (tracks 1-3, 27, 29-30, 33-34)

Robert Holl *bass/baritone* (tracks 8, 13, 14, 15, 26)

Daniël Esser *cello* (track 24)

Rudolf Jansen *piano* (tracks 1-23, 25-35)

Recording: 24-25 February 1994 (tracks 8, 13, 14-15, 26), 25-27 April 1994 (tracks 6-7, 9-10, 18-20, 22, 28, 32), 17-19 May 1994 (tracks 4-5, 11-12, 17, 31), 23-25 August 1994 (tracks 1-3, 27, 29-30, 33-34), 10 January 1995 (track 24), 12-13 April 1995 (tracks 16, 21, 23, 25, 35), Singelkerk, Amsterdam, The Netherlands

Recording producers: Lodewijk Collette, Joan Berkhemer, Myrthe van Dijk

Recording engineer: Rob Heerschop

Piano: Fazioli 278

Cover: John William Godward, The Signal, 1899. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

© 1995 (tracks 1-13), 1996 (tracks 14-35) NM Classics

© 2021 Brilliant Classics

ALPHONS DIEPENBROCK

The foundation of the oeuvre of Alphons Diepenbrock [alfons deepenbrock] (1862-1921), a composer whose work consists primarily of vocal music, is the solo song with piano or organ accompaniment. Early on, while still a student of classical languages at the University of Amsterdam, Diepenbrock exclusively wrote songs and vocal quartets - aside from the *Academische Feestmarsch* of 1882 - using either German or Dutch texts. From 1898 he also employed French poetry, and after 1910 all his songs were in the French language.

Diepenbrock's early language preferences and their subsequent shift reflects the two most important musical influences he experienced: initially drawn towards Wagner (as was most of his entire generation), he felt later in life more affinity with Claude Debussy. Nevertheless, his individual approach to both was always clearly evident: only a very few of his compositions stooped to the level of imitation. This is all the more remarkable when one considers that Diepenbrock developed as a musician almost entirely without the benefit of professional guidance. For a time, when he was a schoolboy, he had violin lessons with Frans Coenen and he reached a degree of proficiency that later permitted him to perform the classical repertoire as a viola player in amateur quartets. As a gymnasium student he also took singing lessons for a time with the later celebrated lied vocalist Johannes Messchaert. Through this he not only gained experience in singing sixteenth-century music in small vocal ensembles, he also learned to conduct. The insights thus gained into the voice and its capabilities later served him as a composer. That Diepenbrock evidently taught himself to play the piano by working his way through piano reductions of Wagner's music left a mark on the technique needed to play the piano accompaniment of his songs. His piano writing was essentially orchestral, rather than pianistic, hence it is not surprising that he orchestrated many of his songs, some even years after they were composed. In light of Diepenbrock's autodidactic development, one can only marvel at the maturity and flawlessness of even his first published songs. Traditional episodes notwithstanding, the *Three Ballades*, Op.1, published in 1885 by A. Roothaan in Amsterdam, are

imbued with their composer's personal style; the opening bars of *Der Fischer*, for example, combine three elements that later became characteristic for his entire oeuvre: the ascending octave leap, the descending melodic line and the triplet. In addition, the polyphonic-like treatment and the nature of the voice leading (clearly derived from orchestral examples) often reappeared in later compositions. Surprisingly, the *Three Ballades* show little trace of Wagnerian harmony. By way of contrast, however, this influence is unmistakably felt in the *Zwei Gesänge*, Op.2 - published in 1889 by Steyl & Thomas in Frankfurt. Indeed, the very first chord of Mignon is identical to the Tristan chord (f / b / d sharp / g sharp; also notated f / c flat / e flat / a flat), a sonority that fascinated listeners at that time and one that periodically reappeared well into the twentieth century. In his youth Diepenbrock showed especial fondness for the ballad, perhaps because his father so loved those written by Carl Loewe.

Both *Der König in Thule* and *Der alte König* are of this genre. The ballad, a form derived from the epic poem, enabled Diepenbrock to create strong contrasts and to indulge in passages of heightened dramatic passion - for example, that preceding the final strophe of *Der König in Thule*, where the sounds of Wagner's *Ring* are clearly heard. *Der alte König* is marked by its musical diction, faithful down to the finest details, of Heine's poem - characteristically, Diepenbrock's text treatment is meticulously loyal to poetic rhythm. A fine example can be found at the words 'er nahm eine junge Frau', where through a confusing juxtaposition of triplets and duplets the composer 'ironically' interprets meaning. The sound of the Goethe song, *Die Liebende schreibt*, composed three years previously, is much less massive. Indeed, the intense longing expressed in the vocal part is swathed in transparent, floating lyricism by the piano. With *Hinüber wall'ich*, in 1894 Diepenbrock first turned to one of his most treasured poets (together with Goethe): Friedrich von Hardenberg, who under the pseudonym Novalis wrote in 1799 the *Hymnen an die Nacht* cycle, from which *Hinüber wall'ich* is taken. In this song Diepenbrock was able to musically unite the rapture and the reflection inherently implied in the title *Hymne an die Nacht*. What makes this song so exciting - Gustav Mahler considered it the finest of the

Diepenbrock's songs he knew is the blend of long melodic lines for the voice with a highly detailed, technically demanding piano overflowing with harmonic subtleties. A totally different aspect of Diepenbrock's art surfaces in the *Lied der Spinnerin*, on a text by Clemens Brentano (a childhood friend of the composer's great-uncle Cardinal Melchior von Diepenbrock): dolefully hushed music whose almost entirely four-part piano accompaniment is confined to the descant register. (This song, of which not another like it exists in the whole of the vocal repertoire, was later orchestrated by the composer for strings and horn.) *Der Abend*, in contrast, also on a text by Brentano, is redolent of peaceful dignity. Originally conceived as a vocal duet with organ accompaniment, then reworked for soprano and organ, this song was finally set for soprano and piano, but its parentage reveals itself in the long-held *b* pedal points.

Love's lyricism, a recurrent theme in Diepenbrock's songs, is given verbal expression by Caroline von Günderode. These words approach the most intensely imaginable sentiments of longing and desperation. Von Günderode, incidentally, tormented by a hopeless love affair, took her own life when she was just a young woman. Her sonnet *Kann ich im Busen heisse Wünsche tragen* inspired Diepenbrock to create deeply stirring music whose tempestuous piano part unveils a restlessness left unexpressed in the vocal line.

Diepenbrock set a second Von Günderode poem, *'Ist alles stumm und leer'*, in a song entitled *Liebesklage*, a work with a more measured and uniform flow. The 'horrifying melancholy' the composer found encapsulated in this song is in part the result of a recurrent, short *appoggiatura* (a style element that can be found throughout his oeuvre) appearing in both the vocal and piano parts. The last German song by Diepenbrock, the posthumously published *Celebrität* (on a poem by Goethe), deserves a more detailed introduction.

Generally speaking, a condemnation of 'middleclass' (today we would say of the 'tourist') gaucheness, Diepenbrock specifically intended it to express his contempt of the appetite for sensation and effect he thought to see in Richard Strauss after he attended a performance in 1907 of this colleague's *Salome*. Diepenbrock, a Nietzsche adept par

excellence, thought it absurd that Strauss (whose *Don Juan* and *Tod und Verklärung* he highly admired) employed in *Also sprach Zarathustra* the Gregorian 'Credo in unum Deum' which then flowed into a quasi-religious episode for divided strings marked 'mit Andacht' [with attention]. The beginning of this passage is quoted in the piano part of *Celebrität* at the words 'Jeder hat seine Andacht davor' [Everyone had attention for it], and again at the close with the words 'Und jeder sprach bei Bier und Brat' [And everyone spoke over beer and bread]. This parodic song in *Meistersinger*-style is alone among Diepenbrock's pre-World War I work (even the *Te Deum*!) in that it does not end *pianissimo*. Still, for him it was both in the literary and musical sense a 'joke'.

Songs to French lyrics

Around the turn of the century, the poetry of Charles Baudelaire (1821-1867) and Paul Verlaine (1844-1896) inspired a whole generation of composers, particularly in France. Alphons Diepenbrock, too, wrote a series of songs in French, to texts mainly by these two poets. The fact that Faunré, Duparc, Chausson and Debussy had preceded him in setting many of the poems to music did not discourage Diepenbrock, although he was acutely aware that the musical diction would pose problems for him, not being from France. He even went right into the lion's den: on 3 November, 1907, Willem Mengelberg performed his recent setting of Baudelaire's sonnet *Recueillement* in Paris, as guest conductor with the *Orchestre Colonne*. The vocal was sung by the Paris-based, but Dutch-born, baritone Jean Reder. French critics were on the whole not unsympathetic, although some complained that the composer had placed the caesura after the second word in the first tercet, rather than having the two quatrains form an integral musical unit. In Debussy's setting of *Recueillement*, however, he does exactly the same, simply because the syntax appears to demand it. The Baudelaire sonnet, ending in the words "Entends, ma cherle, entend la douce Nuit qui marche," is typical of Diepenbrock's choice of lyrics, nearly all of which glorify night. One of the few pieces not imbued with this adulation is Baudelaire's sonnet *Les chats* (which to the best of my knowledge no other composer has set to music). Capturing cats and

their ways exceedingly well, the music was no doubt inspired by the composer's own pets, highly respected members of the Diepenbrock household. In the founding motif which opens the piece, the composer emulates the 'Frühlingsschrei' (after a poem by Clemens Brentano). *L'Invitation au voyage* (1909) in nothing resembles the song of the same title by Duparc. Diepenbrock's piano-style is simple and transparent, in stark contrast to the polyphonic, orchestral annotation of most piano accompaniments in those years. It is a process which began three years previously, with *En sourdine* (Verlaine). The latter piece, however, is still indebted to Debussy, with its resonant dominant-ninth chords. Note the song of the nightingale piercing the evening quiet at the end of the piece.

It would recur later, in *Die Nacht* (Hölderlin) and *De Vogels* (The Birds, after Aristophanes).

Clair de Lune, again to words by Verlaine, consists entirely of piano and pianissimo passages. The beautiful modulating melody in the middle register commands attention. The poet's nimble, dancing *Mandoline*, veiled in the same, mysterious *chiaroscuro*, moves towards a loud close - a rarity in Diepenbrock's oeuvre.

The two other Verlaine songs are fascinating for their contrast. In *Ecoutez la chanson*, melodic passion drowns out the poem's undertones of Irony. The drama in *Puisque l'aube grandit* is only matched by that in Diepenbrock's very last composition, *Elektra* after Sophocles.

Although Baudelaire and Verlaine are central presences, Diepenbrock also turned to other French poets for inspiration. Hardly a song in the traditional sense, the harrowing *Chanson de l'hypertrophique* by the bizarre, symbolist poet Jules Laforgue is the whispered, stammering cry of a lonesome child with a heart condition. It was to be performed like a French chanson, in the fashion of cabaret-diva Yvette Guilbert, whom Diepenbrock had heard in Paris in 1891.

Incantation (Andre Gide) on the other hand, is a formally strict piece, with an elaborate *Intermezzo* for piano solo reminiscent of Diepenbrock's symphonic songs. Testament to the evolution of the composer's piano style are the points where parallel

thirds take the place of the old polyphony. This development, already visible in *L'Invitation au voyage*, is also at the core of *Berceuse*, to words by the Belgian poet Charles van Lerberghe. *Berceuse* was written for the wife of cellist Gerard Hekking, the mezzo-soprano Julie Cahen, upon the birth of her first child. Hekking (originally from Nancy; he used to call himself Hekking Denancy) played solo cello with the Concertgebouworkest. He and his wife were close friends of the Diepenbrocks. Despite its deceptively difficult cello part, *Berceuse* soon became Diepenbrock's most popular song, much to the composer's own dismay. Until the end of his life, Diepenbrock continued to look for French poets whose verses would inspire him: Albert Samain, Jean Moreas, and even Pierre Louys, from whose *Chansons de Bilitis* he copied two lyrics in the last year of his life. One, *Roses dans la Nuit*, never progressed beyond the first few bars (as had been the case with poems by Samain and Moreas). The other, *Hymne ala Nuit*, never even reached that stage.

Songs to Latin, Italian and Dutch lyrics

Church Latin has been an inexhaustible source of inspiration for Alphons Diepenbrock's compositions. The titles *Missa*, *Te Deum* *Laudamus*, *Stabat Mater dolorosa*, *Stabat Mater speciosa*, *Cae/estis Urbs Jerusalem*, *Tantum ergo Sacramentum*, *Veni Creator Spiritus*, *Ecce quomodo moritur* all refer to works for male choir and organ or male choir a cappella, with the exception of the *Te Deum*, which was scored for two mixed choirs, four soloists and orchestra.

The pieces were explicitly meant to be performed in Roman Catholic liturgy. It was a source of great disappointment and bitterness for Diepenbrock that the conservative Dutch clergy at the time was only interested in compositions in the style of Palestrina, and that his *Missa* (which he had always considered his most important work) was granted 'nihil obstat' only twenty-five years later because of its late 'modern chromaticism', Diepenbrock's monodies on Church Latin texts (*Ave Maria*, *Jesu dulcis memoria*, *O Jesu, ego amo te*, *Memorare*) have long been kept out of liturgy. Not surprisingly, Diepenbrock provided these songs with piano

accompaniment by making a few minor alterations. A fine example of this is the first song heard, the Ave Maria composed in 1889, all the more since that song had successfully borne the composer's unrelenting test of self-criticism, when a collection of songs for the Belgian singer Berthe Seroen was compiled in 1919. Of a more drastic nature was the transcription of the Memorare for tenor and organ, composed in 1902 for J.J. Rogmans, a renowned singer at the time, who gave its first performance in 1904 during a pilgrimage to Lourdes, Diepenbrock arranged this song for voice and piano for the tenor Giuseppe Reschilian, who was attached to the Opera Italiana in the Hague from 1915 to 1918. For that purpose, not only the Latin text was to be translated into Italian (renaming it Preghiera alia Madonna), but also the sustained chords in the original organ part had to be turned into syncopated chord repetitions. Come raggio di sol (1917), the second song to Italian lyrics, has an entirely different origin. Diepenbrock accidentally heard the mezzo-soprano Anke Schierbeek, a long-time friend of the Diepenbrocks, sing Antonio Caldara's (1670-1734) aria of the same name, a much-loved item in song recitals since the early years of the century, when it was published for the first time. It surely must have been the text which moved Diepenbrock most and inspired him to compose this particular piece. The text, the origin of which has actually not been established to the present day, was to become the last song completed by him, He also made an arrangement for soprano and wind quintet.

Diepenbrock has always scored Dutch texts during his entire lifetime as a composer: in vocal quartets (XVe Eeuwsh Bruyloftslid, Rey van Burchtsaeten, Den Uil, Christus is opgestanden, De grote hond en de kleine kat); in works for chorus and orchestra (Drie Reyzen fram Gysbreght van Aemstel, Hymne aan Rembrandt); in 'symphonic songs' (Vondel's Vaart naar Agrippine, Lydische Nacht) and in recitatives in the incidental music to Marsyas, De Vogels, Faust and Electra. In 1912 he completed the twenty year old music to four 'Reyzen' (choruses) from Gysbreght van Aemstel (1637), a tragedy by Vondel. Part of this cycle was also Simeon's Lofzang for baritone, female chorus and orchestra.

Two years later he rewrote this chorus into a sacred song for baritone and piano, published in facsimile as a supplement of the weekly journal 'De Nieuwe Amsterdammer' of 5 December 1914. Ten of Diepenbrock's songs for voice and piano use Dutch poetry by his literary contemporaries, whom he also regularly met. These are mainly sonnets by poets such as Jacques Perk, Frederik van Eeden, Albert Verwey, Helene Swarth and Lodewijk van Deyssel. Diepenbrock composed most of these songs when still a student, but when a number of them were published in 1905 by A.A. Noske in Middelburg, the composer thoroughly revised these early songs. This is most evident in De klare dag (1884), in which the piano part has come to bear 'orchestral' features, characteristic of Diepenbrock's future piano reductions, The only songs retained in their original state are Maanlicht and Meinacht, although of these songs only copies are extant.

The manuscripts Diepenbrock wrote for his promotion in 1888 were namely all 'cleared up' during the good clear-out his mother had after he had left the parental home for 's-Hertogenbosch, where he was appointed teacher of classical languages at the local grammar school. What is true for the German and French songs is also true for the ones using Dutch lyrics: Diepenbrock's fondness of moods depicting evenings and nights. And what is more, in Meinacht (1885) a nightingale emerges for the first time, a bird that was to be heard time and again in Diepenbrock's later works. The surprising thing in Avondzang (also dating from 1885) is the subtle use of enharmonic modulation, as the music ends up in C-sharp from D-flat at the concluding line "Kan men zoeter dwalen?" (Can one wander more sweetly?) In Van Deyssel's only sonnet "Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen" (1898) the piano part mainly consists of restless chord repetitions, which symbolize 'the wind blowing past windows and plaintively wailing through the chimney', only subsiding little by little in the coda. Particularly the way in which the death motive is set up gradually and remains in the bass line at the end of the melancholic Zij sluimert (1900) shows Diepenbrock's masterly command of thematic development. The last song Bejaard (1917) descends from an entirely different world of emotions and thoughts. The text

is ascribed to Vada (pen-name of E. Armory-Berends) and to a great extent complies with Diepenbrock's feeling of great indignation towards the German invasion of Belgium in August 1914. The emotions this war unlocked did not fail to influence his compositions.

For the first time his predominantly elegiac music to date radiates a virile power, which in his last work reaches an impressive climax, the incidental music to Sophocles' tragedy Electra (1920)

© Eduard Reeser

Translations: John Lydon, Perro de Jong (Songs to French Lyrics)

ALPHONS DIEPENBROCK

Het lied voor een zangstem en piano resp. orgel vormt de basis van het oeuvre van Alphons Diepenbrock (1862-1921), dat voornamelijk uit vocale werken bestaat. Aan het begin van zijn componistenloopbaan als student in de Klassieke talen aan de Universiteit van Amsterdam ontstonden uitsluitend liederen en vocale kwartetten - afgezien van de Academische Feestmarsch uit 1882 -, hetzij op Duitse dan wel op Nederlandse teksten. Sinds 1898 waagde hij zich ook aan Franse gedichten, en de liederen die na 1910 zijn ontstaan zijn uitsluitend Franstalig.

Deze omslag weerspiegelt de twee belangrijkste invloeden die Diepenbrock in de loop der jaren heeft ondergaan: aanvankelijk die van Richard Wagner (zoals dat bij vrijwel al zijn generatiegenoten het geval was), later die van Claude Debussy. In beide gevallen echter is de persoonlijke verwerking van die invloeden evident; slechts bij enkele van zijn composities zou van epigonisme kunnen worden gesproken.

Dit is des te opmerkelijker, omdat Diepenbrocks muzikale vorming nauwelijks professionele begeleiding heeft gehad. Als schooljongen heeft hij een tijdlang vioolles van Frans Coenen gehad en hij wist zich daarmee een vaardigheid te verwerven die hem later in staat stelde, als altist in amateur-kwartetten het klassieke repertoire te

vertolken. Als gymnasiast nam hij enige tijd zangles bij de later beroemd geworden liederenzanger Johannes Messchaert, waardoor hij niet alleen in kleine vocale ensembles muziek uit de 16e eeuw kon meezingen, maar ook als dirigent kon fungeren en daarbij een goed inzicht verkreeg in de vocale mogelijkheden waarop hij zijn composities kon baseren.

Pianospelen schijnt hij zichzelf geleerd te hebben aan de hand van de piano-uittrekels van Wagners werken, wat in de speltechniek, die bij het uitvoeren van zijn begeleidingen moet worden aangewend, duidelijk is te merken. Zijn pianostijl is niet primair pianistisch, maar orkestraal, en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij vele van zijn liederen heeft georkestreerd, vaak jaren later dan zij waren gecomponeerd.

In het licht van deze autodidactische vorming is het verbazingwekkend hoe rijp en gaaf reeds de eerste liederen, die hij heeft gepubliceerd, er uitzien. De Drie Ballades Op. 1, in 1885 bij A. Roothaan te Amsterdam in druk verschenen, laten ondanks traditionele episoden een eigen geluid horen; zo zijn in de eerste maten van Der Fischer drie stijlelementen gecombineerd, die voor het gehele oeuvre van Diepenbrock kenmerkend zouden worden: de octaafsprong omhoog, de dalende melodische lijn en de triool.

Ook de polyfonerende schrijfwijze en de akkoordverbindingen (duidelijk afgeleid van orkestrale voorbeelden) zijn in latere werken veelvuldig toegepast.

Merkwaardig genoeg is in de Drie Ballades van Wagneriaanse harmoniek weinig te bespeuren; in de Zwei Gesänge Op. 2 daarentegen - zij zijn in 1889 bij Steyl & Thomas te Frankfurt uitgegeven - is die invloed onmiskenbaar. Reeds het eerste akkoord in Mignon is identiek met het destijds zo fascinerende Tristan-akkoord f-bdis-gis ook genoteerd als f-cis-es-as -, dat nog tot diep in de twintigste eeuw bij talloze componisten (zelfs bij Ravel!) telkens weer opduikt.

Het is opvallend dat Diepenbrock in zijn jeugd een voorliefde voor de ballade heeft gehad, wellicht doordat zijn vader graag de ballades van Carl Loewe zong. Ook Der König in Thule en Der alte König behoren tot dit genre; deze epische dichtvorm stelde hem in staat, in het muzikale verloop sterke contrasten aan te brengen, en hij kon

er ook een dramatische hartstocht in uitleven, zoals bij voorbeeld in het tussenspel voor de laatste strofe van *Der König in Thule*, waarin de klank van Wagners Ring duidelijk hoorbaar is. In *Der alte König* valt de natuurgetrouwe muzikale dictie van Heines gedicht op - een nauwkeurige observatie van de poëtische ritmiek is kenmerkend voor Diepenbrocks tekstbehandeling-; een goed voorbeeld daarvan is de muziek bij de woorden “er nahm eine junge Frau”, waar de componist bij een verwarrende combinatie van triolen en duolen de voordrachtsaanwijzing ‘ironisch’ heeft aangebracht.

In het drie jaar eerder gecomponeerde Goethelied *Die Liebende* schreibt daarentegen is het klankbeeld veel minder massief. Het intense liefdesverlangen dat in de zangpartij tot uiting komt, wordt door de piano in een transparante zwevende lyriek gehuld.

Met *Hinüber wall’ich* betrok Diepenbrock in 1897 een dichter bij zijn componeren, die hem met Goethe het dierbaarst is geworden: Friedrich von Hardenberg, die onder de naam Novalis in 1799 een cyclus Hymnen an die Nacht dichtte, waarvan *Hinüber wall’ich* deel uitmaakt. In dit lied heeft Diepenbrock de vervoering en de bezonkenheid, die in de titel Hymne an die Nacht besloten liggen, muzikaal weten te verenigen.

Wat dit lied zo boeiend maakt - Gustav Mahler schatte het van alle hem bekende liederen van Diepenbrock het hoogst - is de samensmelting van grote melodische lijnen in de zangstem met een zeer gedetailleerde, technisch veeleisende pianopartij met een overvloed aan harmonische finesses.

Een totaal ander aspect van Diepenbrocks liedkunst vertoont het *Lied der Spinnerin* op een tekst van Clemens Brentano (een jeugdvriend van Diepenbrocks oudoom Kardinaal Melchior von Diepenbrock), - een droefgeestig-verstilde muziek, waarvan de vrijwel overal vierstemmige pianobegeleiding zich geheel in de discant afspeelt. (Diepenbrock heeft dit lied, dat in de gehele vocale literatuur zijn weerga niet vindt, later voer strijkers en hoorn geïnstrumenteerd.)

Daarentegen heeft *Der Abend*, eveneens op een tekst van Brentano, een rustige

statigheid. Dit lied was aanvankelijk als vocaal duet met orgel ontworpen, daarna voor sopraan en orgel opgezet, maar tenslotte voor sopraan en piano uitgewerkt, hoewel in de lang aangehouden liggende bessen het orgelpedaal herkenbaar is gebleven.

De liefdeslyriek die in vele liederen van Diepenbrock als bron van inspiratie heeft gefungeerd, is door de jong gestorven Caroline von Gunderode - zij maakte wegens een uitzichtloze liefdesverhouding een einde aan haar leven - onder woorden gebracht die de uiterste grenzen van verlangen en wanhoop benaderen. Haar sonnet *Kann ich im Busen heisse Wunsche tragen* heeft bij Diepenbrock muziek van diepe bewogenheid opgeroepen, waarin de onstuimigheid van de pianopartij de rusteloosheid onthult die in de zangpartij niet tot uiting is gebracht.

Het tweede gedicht van Caroline von Gunderode, dat Diepenbrock heeft gecomponeerd, ‘*Ist alles stumm und leer*’, door de componist als *Liebesklage* betiteld, is veel meer statisch en contrastloos. Diepenbrock zelf vond dit lied “afgrijselijk melancholiek”, wat mede wordt veroorzaakt door de veelvuldige toepassing van de korte voorslag (een door het gehele oeuvre heen terug te vinden stijlelement), zowel in de zang- als in de pianopartij.

De laatste Duitstalige tekst, die Diepenbrock op muziek heeft gezet: het posthuum gepubliceerde lied *Celebrität* (een door niemand anders ooit gecomponeerd gedicht van Goethe), vraagt om een wat uitvoeriger toelichting. Dit lied is namelijk niet alleen een bespotting van de laag-bij-de grondse ‘kleinburger’ (‘toerist’ zouden wij nu zeggen), maar het is speciaal gemunt op Richard Strauss, om diens sensatiezucht en effectbejag, die Diepenbrock na het bijwonen in 1907 van een voorstelling van *Salome* meende te kunnen constateren, aan de kaak te stellen. Diepenbrock, Nietzsche-kenner bij uitnemendheid, had het indertijd bespottelijk gevonden dat Strauss (wiens Don Juan en *Die Frau ohne Schatten* hij hooglijk bewonderde) in *Also sprach Zarathustra* het Gregoriaanse ‘*Credo in unum Deum*’ te pas had gebracht met daarbij aansluitend een religieus aandoende episode van de gedeelde strijkers, die ‘mit Andacht’ moet worden uitgevoerd. In *Celebrität* is bij de woorden ‘*Jeder hat seine Andacht davor*’

in de pianopartij het begin van die episode geciteerd, en aan het slot bij de woorden 'Und jeder sprach bei Bier und Brot' nogmaals. Dit parodistische lied in Meistersinger-stijl is het eerste in Diepenbrocks oeuvre dat niet pianissimo eindigt, zoals dat bij bijna al zijn werken van voor de Eerste Wereldoorlog het geval was, zelfs bij zijn Te Deum! Maar hij beschouwde het dan ook als een 'mop', zowel in de literaire als in de muzikale betekenis van dit woord.

Liederen op Franse teksten

De dichtkunst van Charles Baudelaire (1821-1867) en Paul Verlaine (1844-1896) is gedurende de decennia rondom 1900 voor een hele generatie van vooral Franse componisten een onuitputtelijke bron van inspiratie geweest. Ook de Franstalige liederen van Alphons Diepenbrock berusten overwegend op teksten van deze beide dichters. Dat de meeste van deze teksten reeds eerder door Faure, Duparc, Chausson en Debussy waren gecomponeerd, schijnt hem in zijn creativiteit niet belemmerd te hebben, al was hij zich terdege bewust van de problemen op het gebied van de muzikale dictie, waarvoor een niet-Fransman bij het componeren van Franse gedichten kan komen te staan. Hij waagde zich zelfs in het hol van de leeuw toen Willem Mengelberg op 3 november 1907 als gastdirigent van het Orchestre Colonne te Parijs Diepenbrocks in juli 1907 gecomponeerde en kort daarop georkestreerde muziek bij Baudelaires sonnet Recueillement introduceerde, met de in Parijs woonachtige Nederlandse bariton Jean Reder als solist. Het lied werd door de Franse critici over het algemeen welwillend gerecenseerd, al vonden sommigen het ontoelaatbaar dat de componist het tweede kwatrijn van het sonnet muzikaal niet had afgerond, maar pas na de eerste twee woorden van de eerste terzine een caesuur had aangebracht, - wat Debussy in zijn compositie van Recueillement op soortgelijke wijze heeft gedaan, eenvoudig omdat de logica van de zinsbouw daarom vraagt.

Het sonnet van Baudelaire, uitmondend in de woorden: 'Entends, ma chere, entends la douce Nuit qui marche', is typerend voor de tekstkeuze van Diepenbrock, die in essentie is gericht op de verheerlijking van de nacht. Hij heeft maar weinig

liederen geschreven die niet van deze verheerlijking zijn vervuld, en daartoe behoort het (bij mijn weten door niemand anders gecomponeerde) sonnet Les chats van Baudelaire. Verrassend raak zijn hier het doen en laten van de katten muzikaal getypeerd - katten waren in Diepenbrocks gezin gerespecteerde huisgenoten. In het kernmotief, waarmee het lied begint, heeft de componist de 'Frühlingsschrei' (naar een gedicht van Clemens Brentano) willen symboliseren. In /'Invitation au voyage, dat mijlenver is verwijderd van het gelijknamige lied van Duparc, is Diepenbrocks pianostijl sterk vereenvoudigd en transparant vergeleken met de polyfone orkestrale schrijfwijze, die voor de meeste pianobegeleidingen uit de jaren omstreeks 1909 kenmerkend was. Dit proces was reeds in het drie jaar eerder gecomponeerde En sourdine (Verlaine) begonnen, maar daar overheersen nog de sonore dominant-none-akkoorden, die overduidelijk de invloed van Debussy manifesteren. Opvallend is aan het slot van dit lied het gezang van de nachtegaal in de avondlijke stilte - een klanknabootsing die later in Die Nacht van Hölderlin en De Vogels van Aristophanes veelvuldig zou worden toegepast. In het zich geheel tussen piano en pianissimo afspelende lied Clair de lune, eveneens op tekst van Verlaine, trekt vooral de prachtige modale melodie in de middenstem de aandacht.

Het lichtvoetig dansende Mandoline van dezelfde dichter, dat eveneens in een geheimzinnig clair-obscur is gehuld, verrast door het plotseling luide slot een zeldzaamheid in Diepenbrocks liedkunst. De beide andere liederen op tekst van Verlaine, die op deze CD na elkaar zijn geplaatst, vormen een boeiend contrast.

In Écoutez la chanson bien douce heeft de hartstochtelijke melodiek de ironische ondertoon in Verlaine's gedicht volledig overstemd, terwijl Puisque l'aube grandit vervuld is van een dramatiek, die bij Diepenbrock alleen nog in zijn muziek bij Sophokles' Elektra, zijn laatste werk, is aan te treffen. Hoezeer ook Baudelaire en Verlaine een centrale plaats in het Franstalige liedoeuvre van Diepenbrock innemen, bij andere Franse dichters heeft hij eveneens inspiratie gevonden. Het schrijnende Chanson de l'hypermorphique van de bizarre symbolist Jules Laforgue is weliswaar nauwelijks een lied te noemen; het is een hijgend gestamel van een eenzaam kind

met een hartkwaal, en moet worden voorgedragen als een cabaret-chanson, zoals de destijds beroemde diseuse Yvette Guilbert (Diepenbrock had haar tijdens een verblijf in Parijs in 1891 horen zingen) ze gaarne voordroeg. Daarentegen is *Incantation* op tekst van Andre Gide - de titel *Bezwering* is van Diepenbrock zelf - een volwaardig lied, waarin het uitgebreide tussenspel voor piano-solo herinneringen aan Diepenbrocks symfonische liederen oproept. De pianistische evolutie van de componist heeft haar vervulling gevonden op momenten waar de vroegere veelstemmigheid in tertstenparallelle is opgelost. Deze stijl, reeds voorbereid in *l'Invitation au voyage*, ligt ook ten grondslag aan de *Berceuse* op een gedicht van de Belgische dichter Charles van Lerberghe. Het lied is gecomponeerd voor de cellist Gerard Hekking en zijn vrouw, de mezzo-sopraan Julie Cahen, ter gelegenheid van de geboorte van haar eerste kind. Hekking (uit Nancy afkomstig; hij noemde zich een tijdlang Hekking Denancy) was solo-cellist in het Concertgebouworkest, en behoorde met zijn vrouw tot de vriendenkring van de Diepenbrocks. De *Berceuse* met haar verraderlijk-moeilijke cellopartij is reeds tijdens het leven van Diepenbrock zijn 'populairste' lied geworden (wat hem bepaald niet behaagde!).

Tot het eind van zijn leven is Diepenbrock blijven zoeken naar Franse dichters die muziek bij hem zouden kunnen oproepen: Albert Samain, Jean Moreas, zelfs Pierre Louys, uit wiens *Chansons de Bilitis* hij in het laatste jaar van zijn leven twee teksten overschreef. De ene met de titel *Roses dans la Nuit*, is echter nooit boven een muzikaal aanvangsstadium van enkele maten uitgekomen (zoals overigens ook bij de gedichten van de eerder genoemde auteurs het geval was); en bij de andere, met de titel *Hymne a la Nuit*, is Diepenbrock nog niet eens aan muzikale notatie toegekomen.

Liederen op Latijnse, Italiaanse en Nederlandse teksten

Het Kerklatijn is voor Alphons Diepenbrock een onuitputtelijke bron van inspiratie voor zijn composities geweest. De titels *Missa*, *Te Deum*, *Laudamus*, *Stabat Mater dolorosa*, *Stabat Mater speciosa*, *Caelestis Urbs Jerusalem*, *Tantum ergo Sacramentum*, *Veni Creator Spiritus*, *Ecce quomodo moritur* hebben allen - met uitzondering van

het *Te Deum* voor twee gemengde koren, vier soli en orkest - betrekking op werken voor mannenkoor en orgel, respectievelijk mannenkoor a cappella. Ze waren uitdrukkelijk bedoeld om te worden uitgevoerd in het kader van de Rooms-Katholieke liturgie. Het heeft Diepenbrock diep teleurgesteld en verbitterd, dat de toenmalige conservatieve clerus in Nederland alleen nieuwe composities in de Palestrina-stijl wenste te aanvaarden, en dat zijn *Missa* (die hij steeds als zijn belangrijkste werk heeft beschouwd) wegens laat "modern chroma" een kwart eeuw heeft moeten wachten alvorens haar het "nihil obstat" werd verleend. Ook zijn eenstemmige liederen op Kerklatijns teksten *Ave Maria*, *Jesu dulcis memoria*, *O Jesu, ego amo te*, *Memorare* - zijn lange tijd uit de liturgie geweerd.

Het is dan ook begrijpelijk dat Diepenbrock deze liederen ook van een pianobegeleiding heeft voorzien, hetgeen met enkele kleine veranderingen mogelijk was. Het eerste lied, het in 1889 gecomponeerde *Ave Maria*, is daarvan een goed voorbeeld, temeer omdat het nog in 1919 bij het samenstellen van een liederenbundel voor de Belgische zangeres Berthe Seroen de onverbiddelijke zelfkritiek van de componist kon doorstaan. Ingrijpender was de omwerking van het *Memorare* voor tenor en orgel, in 1902 gecomponeerd voor de destijds gerenommeerde zanger J.J. Rogmans, die het in 1904 tijdens een bedevaart naar Lourdes voor het eerst heeft uitgevoerd. In 1917 heeft Diepenbrock dit lied bewerkt voor zang en piano ten behoeve van de tenor Giuseppe Reschilian, die van 1915 tot 1918 aan de Opera Italiana in Den Haag verbonden is geweest. Daartoe moest niet alleen de Latijnse tekst in het Italiaans worden vertaald (met de titel *Pregiera alia Madonna*), maar ook moesten de lang aangehouden akkoorden in de oorspronkelijke orgelpartijen worden omgezet in syncoperende akkoord-herhalingen. Het tweede lied op Italiaanse tekst, *Come raggio di sol* (1917) heeft een totaal andere achtergrond. Diepenbrock hoorde toevallig de mezzo-sopraan Anke Schierbeek - sedert jaren een vriendin des huizes - de gelijknamige aria van Antonio Caldara (1670-1734) zingen, een geliefkoosd nummer op de liederenprogramma's sinds het begin van deze eeuw, toen zij voor het eerst werd gepubliceerd.

Het moet de (overigens nog altijd niet geïdentificeerde) tekst zijn geweest die Diepenbrock heeft getroffen en hem tot een eigen compositie inspireerde; het zou het laatste lied worden dat hij heeft kunnen voltooiën. Hij instrumenteerde het tevens voor sopraan en blaaskwintet.

Nederlandse teksten heeft Diepenbrock gedurende zijn gehele componistenloopbaan op muziek gezet: als vocale kwartetten (XVe Eeuwsch Bruyloftslied, Rey van Burchtsaeten, Den Uil, Christus is opgestanden, De grate hond en de kleine kat); als koorwerken met orkest (Drie Reyzangen uit Gysbreght van Aemstel, Hymne aan Rembrandt); als 'symfonische liederen' (Vondel's Vaart naar Agrippine, Lydische Nacht) en als declamatoria in de toneelmuziek bij Marsyas, De Vogels, Faust en Electra. In 1912 completeerde Diepenbrock zijn reeds twintig jaar oude muziek bij vier Reyzangen van Vondels treurspel Gysbreght van Aemstel (1637). Hiertoe behoorde onder andere Simeon's Lofzang voor bariton, vrouwenkoor en orkest. Twee jaar later werkte hij deze Rey om tot een geestelijk lied voor bariton en piano, in facsimile verschenen als bijlage van het weekblad 'De Nieuwe Amsterdammer' van 5 december 1914. Tien van zijn liederen voor zang en piano berusten op Nederlandse gedichten van literaire tijdgenoten, met wie Diepenbrock vaak ook persoonlijk contact had. Het betreft hier voornamelijk sonnetten van dichters als Jacques Perk, Frederik van Eeden, Albert Verwey, Helene Swarth en Lodewijk van Deyssel. Het merendeel van deze liederen heeft Diepenbrock nog in zijn studententijd gecomponeerd; maar toen een aantal ervan in 1905 door AA Noske te Middelburg werd uitgegeven, heeft de componist de vroege liederen eerst nog eens grondig herzien. Het duidelijkst is dat te zien in De klare dag (1884), waar de pianopartij het orkestrale karakter heeft gekregen dat voor Diepenbrocks latere klavieruittreksels zo kenmerkend is geworden. De enige liederen die in hun oorspronkelijke staat zijn overgeleverd zijn Maanlicht en Meinacht, beide alleen in kopieën.

De manuscripten die Diepenbrock voor zijn promotie in 1888 heeft geschreven, zijn namelijk alle 'opgeruimd' tijdens de 'schoonmaak' die zijn moeder aanrichtte nadat

hij het ouderlijk huis had verlaten om aan het Gymnasium in 's Hertogenbosch een leraarschap in klassieke talen te aanvaarden. Ook voor vele Nederlandstalige liederen geldt wat reeds bij de Duits- en Franstalige is opgemerkt: Diepenbrocks voorliefde voor stemmingen die op de avond en de nacht betrekking hebben. In Meinacht (1885) verschijnt bovendien voor het eerst de nachtegaal, die later in de muziek van Diepenbrock telkens weer zijn stem zal laten horen. In Avondzang (eveneens uit 1885) verrast het geraffineerde gebruik van de enharmoniek, als bij de slotregel "Kan men zoeter dwalen?" de muziek uit Des-dur in Cis-dur belandt. In Van Deyssels enige sonnet Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen (1898) berust de pianopartij voornamelijk op rusteloze akkoordherhalingen, die "de wind die langs de ruiten henen en door de schouwe klaagt" moeten symboliseren, en die pas in het naspel langzaam tot bedaren komen. In het melancholieke Zij sluimert (1900) toont vooral de wijze waarop het doodsmotief in de loop van het lied geleidelijk wordt voorbereid en aan het slot alleen in de bas overblijft.

Diepenbrocks meesterlijke beheersing van de thematische ontwikkeling. Het laatste lied Beiaard (1917) stamt uit een heel andere gevoels- en gedachtewereld. De tekst staat op naam van Vada (pseudoniem van E. Amory-Berends) en beantwoordt in hoge mate aan Diepenbrocks diepe verontwaardiging over de Duitse inval in België in augustus 1914. De emoties, die deze oorlog bij hem opwekte, lieten ook zijn componeren niet onberoerd; voor het eerst ging van zijn voordien overwegend elegische muziek een viriele kracht uit, die in zijn laatste werk, de toneelmuziek bij de tragedie Electra van Sophocles (1920) haar indrukwekkende hoogtepunt zou bereiken.

© Eduard Reeser