

## Alphons Diepenbrock en Antoon Derkinderen Tussen 'Gesamtkunstwerk' en 'Gemeenschapskunst'

*D. Staverman*

Op 15 november 1892 ontvangt Alphons Diepenbrock een brochure, waarin hij de publikatie van zijn *Missa* ziet aangekondigd. De brochure is ontworpen door de Bossche schilder Antoon Derkinderen. In een begeleidende brief staat:

Ik zend je dit omdat je zien zoudt, dat ik je niet vergeet; en ook anderen doen dit niet. 't Spijt me soms zoo dat er niets voor je gedaan wordt, 't ontbreekt niet aan belangstelling, maar één moet beginnen, nu - er is begonnen.

Een dag later antwoordt Diepenbrock:

O er wordt genoeg voor mij gedaan nu jij zooveel voor mij doet, jij de eenige die mijn pogingen werkelijk kent en acht buiten de persoon om. Dit is het eerste teeken van werkelijkheid.<sup>1)</sup>

Het eerste contact tussen beide kunstenaars gaat terug tot het najaar van 1888. Derkinderen is dan 29, Diepenbrock pas 26. De baan aan het gymnasium in Den Bosch, waar Diepenbrock klassieke talen doceert, valt hem zwaar. Bovendien is de overgang van het Amsterdamse universitaire en artistieke milieu naar de provinciestad Den Bosch erg groot. Aan zijn studievriend, de dichter Albert Verwey schrijft hij in november 1888:

Ik ben in een maand niet in de stad geweest, verlang vreeselijk naar Amsterdam, omdat ik hier maar één mensch heb waar ik mee praten kan.<sup>2)</sup>

Het is mogelijk dat Diepenbrock met deze laatste opmerking doelde op Derkinderen.

In Derkinderen ontdekt Diepenbrock een geestverwant met gemeenschappelijke idealen. Tot de gezamenlijke interesses behoren filosofische en cultuurhistorische literatuur en het werk van Wagner. Het vriendschap-

pelijke contact blijft niet beperkt tot betrokkenheid bij en inzet voor elkaars werken. Gesteld kan worden dat de wederzijdse stimulans bepalend is geweest voor het creatieve proces van beide kunstenaars, in een periode van zoeken naar een eigen identiteit. Als tastbaar resultaat hiervan zijn enkele gezamenlijke projecten te beschouwen. De uitgave van de *Missa* vormt daarvan een hoogtepunt. Deze verschijnt eind 1896. Diepenbrock heeft zich dan juist weer in Amsterdam gevestigd. Hierna raakt het contact met Derkinderen enigszins op de achtergrond. Het ziet er dus naar uit dat juist de tamelijk geïsoleerde situatie in Den Bosch de unieke samenwerking tussen twee kunstenaars van verschillende disciplines mede in de hand heeft gewerkt.<sup>3)</sup>

Diepenbrock en Derkinderen deelden een grote interesse in de cultuur van Middeleeuwen en Renaissance. Hierin speelde de architectuur een belangrijke rol. Zo was de opbloei van de neo-gotiek een geliefd discussie-onderwerp. In 1885 werd in Amsterdam het door Pierre Cuypers ontworpen Rijksmuseum geopend. Tijdgenoten spraken van een kathedraal. De neo-gotiek was in ons land zelfs doorgedrongen in niet-kerkelijke gebouwen.

Ook op het muzikale vlak is het negentiende-eeuws historicisme aanleiding geweest tot het ontstaan van neo-stijlen. Zo volgt Diepenbrock met belangstelling de beweging van het Caecilianisme in de kerkmuziek. Deze beweging - in wezen een terugkeer naar het Palestrinacontrapunt - wordt wel beschouwd als de parallel van de neo-gotiek in de bouwkunst.

Zowel bij Diepenbrock als bij Derkinderen valt een verregaande aandacht voor het ambacht op. Al in 1885 had Derkinderen de Nederlandse Etsclub opgericht, met als doel een oude techniek werkelijk te leren kennen. In 1893 heeft hij voor het Universiteitsgebouw in Utrecht een gebrandschilderd raam vervaardigd. Tien jaar later richt hij in zijn eigen huis een atelier in waar jonge schilders zich deze techniek eigen kunnen maken. Nog in 1906 onderneemt hij een reis naar München en Beuron om oude frescotechnieken te bestuderen. Aanleiding was wellicht de muurschildering in de Nicolaaskerk in Jutphaas, die Derkinderen kort daarvoor had gemaakt. Deze kerk was in 1875 gebouwd onder pastoor Van Heukelum, tevens de grondlegger van het Utrechtse Catharijne Convent. De kerk vormt een gaaf voorbeeld van neo-gotiek. Tot de vele ambachtelijke kunstenaars die aangezocht werden behoorde ook Wilhelm Mengelberg, de vader van de latere dirigent.

## Gemeenschapskunst

Allereerst beperk ik mij tot de korte, maar cruciale periode 1891 - 1896. 1891, omdat Diepenbrock in dat jaar zijn *Missa* (in eerste versie) heeft voltooid. Voor Derkinderen is het het jaar van de *Eerste Bossche Wand* (de schildering voor de noordelijke wand van de hal van het stadhuis). 1896, omdat in dat jaar Derkinderen de laatste hand legt aan de *Tweede Bossche Wand* (de zuidelijke muur) en de *Missa* in druk verschijnt, met de illustraties van Derkinderen. In het tijdschrift *De Kroniek* verschijnt vervolgens het artikel 'De nieuwe wandschildering van Derkinderen', van de hand van Diepenbrock.

De ontwikkeling van de ideeënwereld van beide kunstenaars laat zich in deze jaren volgen via de correspondentie en via artikelen van Diepenbrock. In de jaren 1892/93 publiceerde Diepenbrock in *De Nieuwe Gids*, het orgaan van de Tachtigers, in de jaren 1895 -1899 was hij vaste medewerker van het weekblad *De Kroniek*.

Het grote, filosofische artikel 'Melodie en Gedachte', verschenen in drie afleveringen in *De Nieuwe Gids* in 1891, resp. 1892, is geënt op gesprekken met Derkinderen.

Diepenbrock schrijft:

Je zal dadelijk zien, als je 't leest, dat het in gedachte eigenlijk alleen aan jou gericht is ... De titel is 'Melodie en Gedachte of de muziek in de intellectueele evolutie'.<sup>4)</sup>

Diepenbrock beschouwt de totale Westeuropese muziekgeschiedenis, met Palestrina, Bach, Beethoven en Wagner als de vier grootste meesters der toonkunst. Vooral Palestrina, Beethoven en Wagner zullen hier ook als pijlers van Diepenbrocks eigen werken de revue passeren. Beethoven noemt hij de subjectieve lyricus:

Nu was de muziek de kunst van het indivueele, solitaire gevoel geworden, de onthulling van de geheimen eener zeldzame en eenzame menschenziel, in de immaterieelste materie, de zichzelf beluisterende, zichzelf verheerlijkende emotie, de kunst der negentiende eeuw ...<sup>5)</sup>

Volgens een brief aan Derkinderen is de kern van zijn betoog in het tweede deel van 'Melodie en Gedachte' verwoord:

de gecondenseerde historie van de ziel der negentiende eeuw, uit wier wezen ik heb gepoogd de verheerlijking van het lyrische element v/d klank in woord, toon en schilderkunst te toonen. Het is zeer algemeen en zeer abstract ...<sup>6)</sup>

Diepenbrock beperkt zich dus niet tot muziek. Uit deze brief blijkt tevens dat Diepenbrock in het artikel ook Derkinderen had genoemd, in één adem met de componisten Beethoven en Wagner en de schilders Matthijs Maris en Puvis de Chavannes. Om onbekende redenen is de naam Derkinderen echter niet afgedrukt.

Het artikel verraadt een enorme belezenheid. Maar is met zijn bloemrijke, literaire taal weinig toegankelijk: Diepenbrock richt zich bewust tot de intellectuele elite van schilders en schrijvers.

Dat zich in deze jaren een duidelijke evolutie voltrekt in het denken van Diepenbrock blijkt uit de nieuwe tendens van het artikel 'Schemeringen', dat een jaar later verschijnt.

Niet langer staat de individuele emotie centraal. Voor de classicus Diepenbrock gaat het om het behoud van de Latijnse en middeleeuwse cultuur en, direct hiermee verbonden, die van het katholicisme. Hij verwijst in dit opzicht naar Alberdingk Thym. Maar belangrijker nog is dat Diepenbrock de filosofie van de Franse schrijver Huysmans heeft ontdekt.<sup>7)</sup>

In 'Schemeringen' maakt Diepenbrock onderscheid tussen symbolistische schilderkunst en 'Gemeenschapskunst':

Het Symbolisme is een uiterste in de kunst der lyrische zelf-exaltatie ... Het Middeleeuwsche gemeenschapsleven, het religieuse en het maatschappelijke, waarin het Geloof, dit is de harmonie uit zelfverloochening tussen Daad en Gedachte, Gevoel en Rede, het leven in zijn geheel en in zijn kleinste deelen overstralend verheerlijkte, - daarvan leefde een verre conscientie, ... in de ziel van Alberdingk Thijm ... Zulke verlangens, versterkt door impulsies van Wagner's werken en meeningen, zijn conceptie van een volk als een menschheid door gemeenschap van geestelijke verlangens gegroeid tot een éénheid, als voorwaarde, als ontvanger van het kunstwerk, - dit is de oorsprong van het werk, dat de kunstenaar zelf aanduidde met den naam 'Gemeenschapskunst'.<sup>8)</sup>

Het begrip 'Gemeenschapskunst' dat Diepenbrock hier associeert met Wagner, was in 1892 geïntroduceerd door Jan Veth naar aanleiding van

Derkinderens *Eerste Bossche Wand* (over de stichting van de stad Den Bosch in de twaalde eeuw).<sup>9)</sup>

De schilder en kunstcriticus Jan Veth was een studiegenoot van Derkinderen aan de Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Bij de verklaring van de hier toegepaste monumentale stijl gebruikt Veth het beeld van de middeleeuwse kathedraal: het hoogste kunstwerk door een gemeenschap voortgebracht; één levend symbool van de hoogste gedachten en gevoelens der Middeleeuwen. Hij wijst op de nieuwe mystiek van schildersgroepen als de Nazareners en de PreRafaëlieten in een eerdere fase van de negentiende eeuw. Bovendien ziet hij de behoefte aan een nieuwe gemeenschap ook in het snel opkomende socialisme:

Een nieuwe kunst zal daarin zijn plaats moeten innemen. Dat zal niet langer zijn de kunst van het individu, maar Gemeenschapskunst, de kunst die drager is van de hoogste gevoelens en gedachten van de Nieuwe Maatschappij.<sup>10)</sup>

## Kunst en Samenleving

Hiermee zijn we aangeland bij de aloude discussie over de relatie tussen kunst en maatschappij, die evenwel in de jaren '90 in heel Europa in alle hevigheid oplaait. De Engelse Arts and Crafts Movement, met William Morris als initiatiefnemer, vond ook in Nederland navolging. *Kunst en samenleving* is de titel van de door Jan Veth vervaardigde Nederlandse versie van *The Claims of Decorative Art* van de Engelsman Walter Crane. Veths vertaling verschijnt in 1894 en wordt beschouwd als het handboek van de 'Nieuwe Kunst'. Ook voor Derkinderens boekillustraties is dit boek van groot belang.

In Nederland zien we de kentering in het denken over kunst in het feit dat de grote bloeitijd van De Tachtigers voorbij is. Tekenend is Diepenbrocks veranderende houding ten opzichte van *De Nieuwe Gids*. Na 'Schemeringen', waarin het 'l'art pour l'art-principe' in feite reeds in twijfel getrokken wordt, heeft Diepenbrock geen bijdragen van betekenis meer geschreven voor *De Nieuwe Gids*. De discussies in eigen gelederen, met name over kunst en socialisme, monden in 1893 uit in een groot conflict rond de persoon van Kloos, waarna de periodiek afzakt tot een bedenkelijk niveau. Een aantal auteurs vertrekt.

Als in januari 1895 één van hen, Pieter Lodewijk Tak, het weekblad *De Kroniek* opricht, is Diepenbrock bij de medewerkers van het eerste uur.

Het lijkt een logische stap. Het blad is breed van opzet en speelt in op de nieuwste ontwikkelingen op cultureel, maatschappelijk en politiek gebied.

Zoals *De Nieuwe Gids* het orgaan was van de Tachtigers, zou *De Kroniek* het tijdschrift worden van De Negentigers. Volgens Huizinga waren er onder de medewerkers twee stromingen, die van het socialisme en die van de mystiek. Maar, iedereen onderschreef de leus: '*Kunst en Samenleving, monumentale kunst.*'<sup>11)</sup>

Hoewel Diepenbrock is aangetrokken als medewerker muziek, aarzelt hij niet zijn geprononceerde mening te geven over de meest uiteenlopende onderwerpen. De bijdragen over muziek spitsen zich toe op twee gebieden die hem na aan het hart liggen: recensies van Wagner-opvoeringen in ons land en beschouwingen over de herleving van 'Oude Muziek'. Beide aspecten zijn onlosmakelijk verbonden met het begrip 'Gemeenschapskunst'.

## Wagner

Met de oprichting van de Wagnervereniging in 1883 door Henri Viotta begint een late officiële erkenning voor het werk van Wagner in Nederland. Het is echter interessant dat zowel Diepenbrock als Derkinderen lang voor deze datum al met het werk van Wagner kennis gemaakt hadden. In beide gevallen in de vorm van *Tannhäuser*.

Hammacher citeert Derkinderen naar aanleiding van deze gebeurtenis als volgt:

De bedoelingen van Wagner, die sommigen zoo duister schenen, waren mij direct zeer duidelijk. Toen eenige jaren later, bij mijn komst aan de Academie, Witsen, die een anti-Wagnerman was, mij zeide: 'Nu, wat beteekent dat nu, die malle vioolfiguren om het plechtige Pelgrimskoor in het Voorspel van *Tannhäuser*' toen kon ik hem uit mijn herinnering aan die eerste Rotterdamsche uitvoering antwoorden: 'Kerel, dat is een prachtige combinatie van de twee groote elementen van het Drama: het geestelijk godsdienstig leven, wijd en plechtig gedragen, - en daar tegen in en omheen, het onrustige, hartstochtelijke, materieele verlangen.'<sup>12)</sup>

Aan Jan Veth schrijft Derkinderen dat hij Wagners geschriften belangrijker vindt dan die van Schopenhauer.

Hij zegt:

De drie geestes-bewegingen:

- archeologische (-architectonische)
- socialistische
- religieuze die ontmoeten zich in zijn werken als de meest absolute monumenten van zijn tijd.<sup>13)</sup>

Dat Diepenbrock gediend zou hebben als katalysator bij het ontdekken van Wagner door Derkinderen, zoals Ernst Braches in zijn studie *Het boek als nieuwe kunst* stelt, lijkt mij op grond hiervan overdreven. Wel heeft Diepenbrock Derkinderen gestimuleerd tot zijn bezoek aan Bayreuth in 1891, waar hij zeer onder de indruk raakt van *Parsifal*. Diepenbrock bezocht de Festspiele reeds in 1886 en herhaalde zijn pelgrimage tien jaar later.

De grote invloed van het eerste bezoek is direct af te lezen aan bijvoorbeeld de vroege liederen 'Der König in Thule' en 'Mignon'. 'Mignon' was overigens de eerste compositie van Diepenbrock die Derkinderen leerde kennen. Maar ook in de *Missa* zijn de sporen van Wagners idioom nadrukkelijk aanwezig. Door dit geavanceerde karakter hoefde Diepenbrock op een liturgische uitvoering niet te rekenen. Tegelijkertijd maakt de bezetting voor mannenkoor en orgel een concertuitvoering onaanvaardbaar. Pas na 25 jaar heeft Diepenbrock dit werk kunnen horen, uitgevoerd in de Utrechtse Kathedrale kerk, in 1916.

### De uitgave van de *Missa*

In augustus 1891, na een bezoek aan Amsterdam, schrijft Diepenbrock aan Derkinderen:

De mooiste herinnering aan Amsterdam is overigens, dat Hendriks, een heel geniaal organist, de *Mis* voor mij gespeeld heeft ..., 3 uur aan een stuk. Dit heeft mij de zekerheid gegeven dat het goed is. Het klonk heerlijk. Hij zei maar weinig, maar was respectueus verrukt.<sup>14)</sup>

Diepenbrock had het manuscript van de *Missa* voor mannenkoor, tenor en orgel in juli voltooid. Het is opgedragen aan Derkinderen.

Wanneer echter Henri Viotta Diepenbrock in september van dat jaar in definitieve bewoordingen laat weten de uitvoering van de *Missa* niet haalbaar te vinden, vervliegt bij Diepenbrock elke hoop op uitvoering. Dan neemt Derkinderen het initiatief een uitgave te bewerkstelligen.

Na verspreiding van de prospectus melden zich 63 intekenaren, onder wie de dirigenten Anton Averkamp en Leon C. Bouman, de zangeressen

Cateau Esser en Catherina van Rennes, maar ook de architect Jos Cuypers en de schilders Richard Roland Holst en Jan Toorop.

Hierdoor geïnspireerd begint Diepenbrock in het najaar van 1893 aan een bewerking van de partituur voor twee mannenkoren. Aan Derkinderen schrijft hij:

Ik kan nu veel beter dan toen het ding overzien en weet nu goed dat het vlak moet zijn zonder relief (dit is zonder dikmatigen pathos), in effenen gedragen goudglans, kalm-horizontaal. De mis van Liszt is dogmatisch met een phantastisch-ritueel, dus dilettantisch-ritueel elementje. Uit de mijne wil ik alle relief uit hebben, zoodat hij heelemaal wordt, wat ik in het begin altijd bedoelde: comtemplatief-mystiek.<sup>15)</sup>

Bedoeld is waarschijnlijk de zg. *Graner-Messe* van Liszt. De religieuze werken van Liszt houden Diepenbrock bezig, want hij schaft ook het oratorium *Christus* aan.

In de eerste maanden van 1894, wanneer Diepenbrock grotendeels in beslag genomen wordt door de revisie van de *Missa*, is het contact met Derkinderen heel intensief. Derkinderen begint in deze periode aan de voorbereidingen van de *Tweede Bossche Wand*. Net als Diepenbrock heeft hij een evolutie doorgemaakt, die zich in deze nieuwe schilderijen zal manifesteren. Refererend aan de aanhef van Diepenbrocks artikel 'Schemeringen' schrijft hij op 1 februari:

En dikwijls denk ik aan den aanhef van je stuk, waar zoo heel veel moois in stond, al kennen we beiden de nog vollediger eischen der Uniteit. - 'Nog eenmaal moge ... enz.' Dit is eigenlijk het thema van het Bossche werk en de essence van het verlangen van eenige weinige artiesten.<sup>16)</sup>

Twee weken later schrijft Diepenbrock hem:

Mijn Mis wordt heelemaal nieuw ... Je zult, hoop ik, wel vooruitgang erin vinden als je het ziet. Het is een noodwendige revolutie van het dilettantisch-artistieke naar het simpel-architectonische. Eén ding heb ik van Cuypers geleerd dat een groote indruk als jongen op mij maakte, dat hij zei dat de Gotiek dit voor had boven ander 'bouwstijlen', dat ieder detail constructieve en tevens decoratieve waarde had. Dit heeft langzamerhand mij ook de muziek leeren begrijpen en jij bent de eenige die begrijpt, wat ik bedoel met het overmaken van mijn Mis onder dit gezichtspunt.<sup>17)</sup>



Diepenbrock verwijst hier naar de periode waarin hij tekenlessen volgde op het atelier van Pierre Cuypers.

Interessant in dit citaat is het verband dat hij legt tussen zijn miscompositie en de gotiek. Diepenbrock beschouwt een muzikale compositie als architectuur. Hiermee komen we terug op de kathedraal als symbool. Voor Diepenbrock en Derkinderen geconcretiseerd in de laat-gotische St. Jans-kathedraal, die nu juist het centrale thema van de *Tweede Bossche Wand* vormt.

## De Tweede Bossche Wand

Bij de presentatie van de wandschilderingen van de *Tweede Bossche Wand* (zomer 1896) krijgt Derkinderen een stroom van kritiek te verwerken.

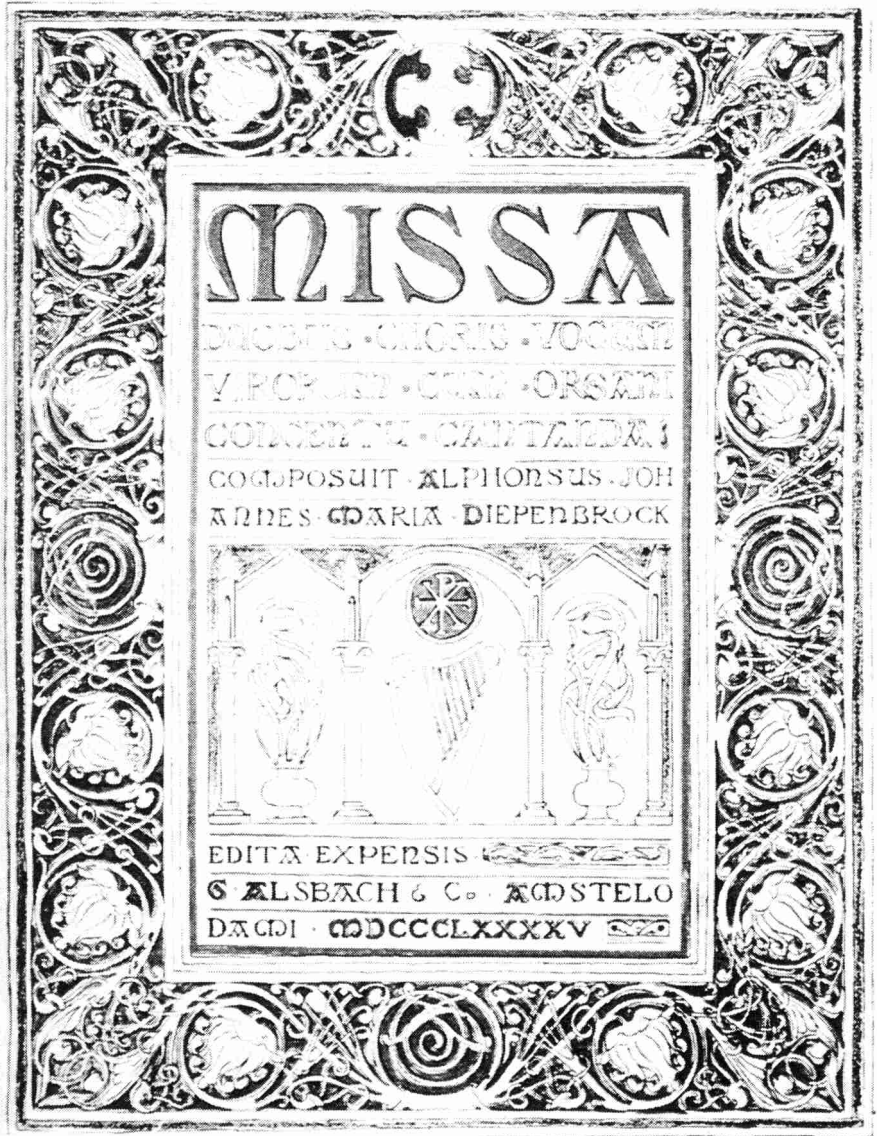
Zowel Jan Veth als Diepenbrock bespreken de schilderijen in *De Kroniek*. Veth, die Derkinderen tot dusverre had gesteund, vindt dat Derkinderen te eenzijdig is gericht op de Middeleeuwen. Hij acht deze stijl niet levensvatbaar. Diepenbrocks mening staat hier lijnrecht tegenover. Reeds in juni 1894, na het zien van de eerste schetsen had hij Derkinderen spontaan geschreven:

Want ik heb nu weer levendiger dan vroeger gevoeld, hoe wat in jou zwaar galmt in mij een weerklank vindt, die één is met de diepste begeerten van mijn ziel. Ik begrijp nu gelukkige momenten van jaren geleden, wat ik aan Cuypers gehad heb ... Toen bevredigde mij dat, nu vind ik hetzelfde terug, de Eenheid van Leven, die de grootheid der Middeleeuwen was ...<sup>18)</sup>

In *De Kroniek* zegt Diepenbrock de schilderijen te beschouwen als een uiting van de "*wedergeboorte van het monumentale leven*". In vergelijking met de vier jaar eerder voltooide wand ziet Diepenbrock de volgende ontwikkeling:

de wending uit het *pathos* naar den *ritus*, uit de emotie naar de contemplatie, van het lyrische naar het liturgische, uit de muziek der kleuren naar de muziek der geometrische verhoudingen.<sup>19)</sup>

Heel opmerkelijk is, dat Diepenbrock hier soortgelijke bewoordingen gebruikt als in bovengeciteerde brieffragmenten, die de herziening van de mis betreffen.



Afbeelding 1

## De decoraties bij de uitgave

In verband met het ontwerpen van de versieringen voor de *Mis*-uitgave, vraagt Derkinderen een 'Missale Romanum' te leen aan Diepenbrock. We zien op het titelblad dat inderdaad gebruik gemaakt is van traditionele symbolen als het kerkgebouw, met daarbinnen de Davidsharp en wierookvaten (zie *afb. 1*).

## Artistieke credo

De summiere recensies naar aanleiding van het verschijnen van de uitgave in oktober 1896, geven ons enige indruk van de positie van het werk in die tijd.

Daniel de Lange noemt de *Mis*, wegens de combinatie van contrapunt en geavanceerde harmonie, een gebeurtenis van belang voor de muzikale wereld in Nederland. Diepgaander is de beschouwing van de componist Charles Smulders in *De Kroniek*, waarin hij de *Mis* voor alles een ritueel werk noemt, dat het beeld van een kathedraal oproept.<sup>20)</sup> Vanwege het mystieke karakter vindt hij de ongewone keuze voor uitsluitend mannenstemmen en orgel te prijzen. Zijn compositie-technische bezwaren laat hij onbesproken, omdat hij Diepenbrock ter wille wil zijn. Smulders had Diepenbrock ook een uitvoering van de *Mis* in Luik in het vooruitzicht gesteld, die echter nooit heeft plaatsgevonden.

Interessanter is Diepenbrocks eigen visie op kerkmuziek, zoals die blijkt uit zijn correspondentie met J.A.S. Van Schaik en uit zijn artikelen over Lorenzo Perosi en de Regensburgerschool.

Van Schaik, zelf ook componist, was een leerling van de Regensburgerschool, die een hernieuwing van de kerkmuziek voorstond, strikt gebaseerd op Gregoriaans en vocale polyfonie in Palestrinastijl. Chromatiek en andere verworvenheden van de Neu-Deutsche Schule waren in deze kringen verdacht.

In 1900 wijst Diepenbrock Van Schaik terecht die had beweerd dat zijn *Stabat Mater* en *Missa* niet liturgisch bedoeld waren:

Wat nu de *Mis* betreft die U zoo vriendelijk was te noemen, deze is werkelijk nergens anders voor geschreven dan voor de kerk. Een andere vraag is ook hier of zij bruikbaar is voor de liturgie. Het streven haar daaraan dienstbaar te maken moge mislukt zijn, ... men moge vinden dat de moderne tonaliteit en vorm niet beantwoordt aan de eischen van goede kerkmuziek, - dat ik op mijne wijze gestreefd heb te voldoen aan

En, in een volgende brief:

Maar dit wilde ik: het beter doen dan Liszt, en de middelen der moderne muziek niet ongebruikt laten. Ik verbeeldde mij dus de principen der Regensburgerschool met een vrijere muzikale uiting te vereenigen. Dat laatste moest natuurlijk, daar ik in dien tijd vol was van Wagner, op een Wagneriaansche Mis uitloopen, met 'Leitmotiven', chromatiek, en harmonie, uiterlijk althands, want innerlijk is deze veel te abstract om haar Wagneriaansch te kunnen noemen.<sup>22)</sup>

De kwestie zit Diepenbrock hoog. Nog in 1901 schrijft hij aan de Utrechtse dirigent P.J. Jos Vranken:

Dat ik zou erkend hebben, dat de Mis niet geschreven is voor den katholieken eeredienst, is het ergste en voor mij pijnlijkste misverstand, want het is de absolute negatie van mijn artistiek Credo.<sup>23)</sup>

In dit licht is het verbazingwekkend dat het in 1916 juist Van Schaik was die het 'nihil obstat' - het officiële fiat voor een liturgische uitvoering van de *Missa* - bewerkstelligde.

### **Palestrina, of De terugkeer tot het oude in de muziek**

In *De Kroniek* wijdt Diepenbrock enkele artikelen aan de herleving van de 'Oude Muziek'. Meestal gaat het om beschouwingen naar aanleiding van concerten door het Klein Koor à Cappella o.l.v. Anton Averkamp. Dit in 1890 opgerichte koor legde zich met name toe op Renaissancepolyfonie. Diepenbrock volgt het koor op de voet en bespreekt in 1893 een uitvoering van Palestrina's *Stabat Mater*. Hij wijst daarin op de grote betekenis van deze uitvoeringen van Averkamp "en voor de toonkunst van vroeger, de groote, en voor de mogelijke toonkunst der toekomst".<sup>24)</sup>

In 1896 voert Averkamp ook Diepenbrocks beide *Stabat Maters* uit. Het eerste, het *Stabat Mater Dolorosa*, wordt tijdens de liturgie uitgevoerd, in de oorspronkelijke versie voor mannenkoor. Ook de al genoemde Utrechtse dirigent P.J. Jos Vranken, de oprichter van het Palestrinakoor, heeft dit *Stabat Mater* van Diepenbrock uitgevoerd tijdens de Goede Vrijdag plechtigheden in de Utrechtse Kathedrale Kerk.

'Oude Muziek' en muziek überhaupt hebben voor Diepenbrock bijna altijd de betekenis van vocale muziek. Dit blijkt overduidelijk uit een brief aan Vranken naar aanleiding van een uitvoering van Palestrina's *Missa Papae Marcelli* in 1899:

Het zou een geluk zijn als u veel en geregeld uitvoeringen kon geven, ... Wil de muziek weer ooit worden wat zij in de Oudheid, bij de Grieken althands, en in de Middeleeuwen is geweest: de leermeesteres en opvoedster van het volk, in plaats van een tijdpassieering van dilettanten - dan zal zij ... naar 't mij voorkomt zich weer van het oude vocale element moeten doordringen, en de zang de basis worden der muziek-beoefening in plaats van de instrumenten.<sup>25)</sup>

In het artikel 'De terugkeer tot het oude in de muziek' vergelijkt Diepenbrock een mis van Palestrina met het in 1898 in Amsterdam uitgevoerde *Te Deum* en *Stabat Mater* van Verdi.

Hoewel hij het positief vindt dat Verdi in zijn *Te Deum* gebruik gemaakt heeft van het Gregoriaans, heeft hij toch weinig waardering voor de "wijze waarop hij de vrije Gregoriaansche woordmelodie op de pijnbank van den muzikalen rhythmus gespannen heeft ...".<sup>26)</sup> Een interessante opmerking wanneer men bedenkt dat Diepenbrock kort tevoren zijn eigen *Te Deum* voltooid had.

Voordat ik op het ontstaan van dit werk inga, wil ik kort stilstaan bij twee projecten waarbij Diepenbrock en Derkinderen beide betrokken waren. Het betreft de *Gijsbrecht-uitgave* en het *Beethovenportret*.

### **De *Gijsbrecht-uitgave* als 'Gesamtkunstwerk'**

In 1901 was na acht jaar de *Gijsbrecht-editie* van de Erven Bohn in Haarlem compleet; van de vele *Vondel-uitgaven* uit de late negentiende eeuw verreweg de monumentaalste. Derkinderen had zowel voor het deel met de tekst, als voor het deel met de muziek de versieringen en illustraties ontworpen. Berlage vervaardigde de toneel-decoratie-ontwerpen.

Aanvankelijk zou alleen de muziek van Bernard Zweers opgenomen worden. Tenslotte zijn ook de later ontstane *Reyen* van Diepenbrock aan de band toegevoegd. In de uitgave staat zelfs vermeld dat dit op verzoek van Zweers is gebeurd.

Een verklaring omtrent dit merkwaardige voorval geeft Zweers in een brief uit 1895 aan de drukker Tadema:

Toen ik indertijd Vondel's reyen op muziek zette, kon de Heer A. Diepenbrock zich in geenen deele met mijne opvatting vereenigen en ... zette ze ook op muziek. Ik maakte kennis met zijn werk en ... ik kon mij evenmin met zijne opvatting vereenigen. - Hoewel wij het waarschijnlijk



**A**DIEN het ontwerp voor deze Uitgave, dewelke den grooten vaderlandfchen dichter ende Agrippynfchen Zwaan te eeren beftemd was, nu ettelijke jaren her door ons en onze medearbeiders vastgefteld was, heeft alnog een ander vaderlandfch toonzetter, Alphons J. N. Diepenbrock genaamd, zich tot het muziek maken by de reizangen van dit Amfterdamfch treurfpel gedreven gevoeld, en de Amfterdamfche toonzetter Bernard Zweers daarop onze aandacht trekkende, zoo hebben wy ons tot het uitgeven van deze reizetting des genoemden heeren met vreugde doen bewegen. Deze uitgave evenwel was van de onderhavige ganfchelijk verfcheiden, ende nu deze zelve bykans voltooid raakte, zoo hebben wy, en al onze medearbeidende hiermee eenftemmig, gemeend, dat het eeren van den dichter niet volkomen en wierd, byaldien deze verfche hulde, hem door den jongeren toonzetter gebracht, aan deze verluchte uitgave vreemd bleef. Wefhalve wij, na overlegging met beide muzyckkonftena- ren, te rade gingen, alnog dit jongfte voortbrengfel hiernevens te voegen, ende tot befluit van dit deel de muzycke des heeren Diepenbrock te doen

afdrucken, een raadilag door ons te gereeder genomen, nademaal beide konftena- ren op ganfch onderfcheidene wys de begeleiding van 's dichters verzen in tonen hebben doen klinken.

**D**IT werk heeft langen tijd ter voltooiing gevergd, doch deugdelyke arbeid vordert lang bepeinen en zorgvuldig uitvoeren, en 't en is het befte niet, wat in een ommezien gereed leit. Het treurfpel des dichters heeft al bykans drie eeuwen getrotfefd, en de rijpenftyd van deze uitgaaf blijkt uitermate kort, als men denzelven met den levensduur van het treurfpel zelve vergelykt. Echter het is al goed, dat het verfchijnen onzer afleveringen een eind heeft; ende wy en onze medearbeidenden befluiten met dank aan U allen voor Uwen ftetun ende geduld, ende aan onze beoordeelen voor hun be- toonde gonfte ende vriendelykheid. Ge- niet dan wel van dezen arbeid ende moge dezelve U geftadiglyk aanfterken in Uwe liefde ende verbied voor den door Gode begenadigden dichter, wiens glorie al de onze is.

Tot Haerlem, MDCCCCL  
Uwe dienstw. en ootmoedige dienaar:

DE ERVEN F. BOHN.

Afbeelding 2

daarover, en over nog veel meer, nooit eens zullen worden, zijn wij toch de beste vrienden van de wereld!! - Gedachtig aan het <du choc des opinions> enz. geef ik U in bedenking ook zijne reien uittegeven.<sup>27)</sup>

Diepenbrock had inderdaad een negatieve recensie gewijd aan de *Reyen* van Zweers.<sup>28)</sup>

Desondanks probeert Zweers de bezwaren van de uitgever tegens Diepenbrocks compositiestijl weg te wimpelen:

- Hij is geen talenvol, maar een geniaal man. - Van de praktijk heeft hij echter geen flauw begrip.

Tussen 1895 en 1901 heeft Diepenbrock echter veel gewijzigd aan de orkestratie van de *Reyen*, waarbij Charles Smulders zijn muzikale raadsman was.<sup>29)</sup>

Interessant is Derkinderens illustratie boven de introductie van Diepenbrocks muziek bij de *Reyen*. Zoals reeds door verschillende auteurs is opgemerkt, kan men hierin een symbolische uitbeelding zien van het ideaal van het 'Gesamtkunstwerk', waarvan deze uitgave een voorbeeld vormt.<sup>30)</sup> Hier zien we hoe de kunstenaars die aan *Gijsbrecht* meewerkten worden verwelkomd: de componist, de architect, de schrijver en de verlichter (zie *afb. 2*).

## Beethoven

Het laatste hoofdstuk van 'Melodie en Gedachte' opende Diepenbrock als volgt:

Op een rustig-deinend vlak van wisselende dominant- en grondtoonharmonie een elegische melodie der viool, toongestalte van weenende teerheid, bleek-opdoemend leeds-herdenken, weedom vervloeid in verukte beschouwing, tijdelijke smart tot heilige harmonie, tot ontijdelijke schoonheid verheerlijkt, sereen als in maan-nacht een marmerbeeld, en alleen door de zwellend-der gongend-fluisterende snaren-materie breekt een enkele maal als de reële bitterheid van het voorheen.<sup>31)</sup>

Dit is een beschrijving van het Adagio molto e mesto uit Beethovens strijkkwartet opus 59, nummer 1. Dit stuk is het lievelingswerk van Diepenbrock, dat ook voorkomt als motto op het *Beethovenportret* dat Derkinderen in 1902 vervaardigde.



Afbeelding 3



Ook dit *Beethovenportret* heeft een geschiedenis die teruggaat tot de Bossche periode. In juli 1893 noteerde Diepenbrock de eerste maten van het adagio voor Derkinderen. In oktober 1898 schonk Diepenbrock Derkinderen een foto van Beethovens gezichtsmasker. Hij laat deze vergezeld gaan van het citaat "*Et incarnatus est*" uit de *Missa Solemnis*.

In september 1901 bezoekt Derkinderen het Beethovenhuis in Bonn, om inspiratie op te doen voor de tekening.

Uiteindelijk toont Diepenbrock zich uiterst tevreden over het portret dat Derkinderen hem heeft geschonken:

Ik kan je niet zeggen hoe een plezier of ik aan Beethoven heb. Dit is zeker het eerste gelijkende portret wat van hem gemaakt is ... Het merkwaardigste vind ik wat je van de oogen gemaakt hebt. Die verraden het gespannen luisteren en zelfs iets van den achterdocht van den doove, en toch zijn zij zoo oneindig diep en illustreeren de noten eronder zóó goed, dat alles wat klein en zwak is daar toch weer vreemd aan is.<sup>32)</sup>  
(zie *afb. 3*)

### *Te Deum*

Het *Te Deum* is te beschouwen als het grote sluitstuk van Diepenbrocks eerste periode, waarin de koorwerken centraal stonden. Het *Te Deum* is voltooid in 1897. De eerste uitvoering vindt plaats op 10 januari 1902 tijdens het Driedaagsch Nederlandsch Muziekfeest. Het Concertgebouw-Orkest, het Amsterdamsche Toonkunst-Koor en solisten staan onder leiding van Willem Mengelberg. De pers is unaniem lovend tot zeer enthousiast.

De plannen voor het schrijven van een *Te Deum* blijken terug te gaan tot de Bossche periode. De correspondentie tussen Diepenbrock en Derkinderen geeft ook hier weer interessante achtergrondinformatie. Zo blijkt dat Diepenbrock het *Te Deum* eigenlijk aansluitend aan de *Mis* had willen componeren. Al in 1892 schrijft hij aan Derkinderen:

Een lang geliefkoosd plan voor een *Te Deum* van hooggestrekte visionaire zangen heb ik verleden week ook weer opgevat, toen mij plotseling het lang gezochte melodietype voor den geest kwam bij het lezen in een oud boekje met Latijnse poëzie uit de Middeleeuwen.<sup>33)</sup>

Twee jaar later komt hij op dit plan terug, opvallend genoeg naar aanleiding van het zien van Derkinderens *Tweede Bossche Wand*. Diepenbrocks al genoemde, bijna geëxalteerde reactie aan Derkinderen bevat een interessante opmerking:

En daarboven de hymnus die als de bries is van het Christendom, de heilige Ambrosiaanse Lofzang, die ik al twee jaar tegemoet zie, wachtend tot het oogenblik van rust en vrijheid gekomen is om hem met nieuwe tonen te zingen.<sup>34)</sup>

Derkinderen had de aanhef van het Gregoriaanse *Te Deum* verwerkt in zijn schildering, waarschijnlijk in samenspraak met Diepenbrock. De eerste schetsen van het *Te Deum* noteert Diepenbrock pas in 1896. De compositie wordt afgesloten in december 1897 en opgedragen aan Smulders, de componist die hem bij de instrumentatie van de *Reyen* zoveel advies had gegeven.

Het *Te Deum* is geschreven voor concertuitvoering. De bezetting voor twee gemengde koren, solisten en orkest wijst daar reeds op. We kunnen aannemen dat Diepenbrock, na de slechte ervaringen met de *Mis*, ook de praktische kant heeft laten meewegen. Bovendien hebben soortgelijke werken van andere componisten hem hierin wellicht tot voorbeeld gediend. Diepenbrock beweerde dat hij aan het *Te Deum* van Anton Bruckner veel had gehad.

Toch nog enigszins onzeker schrijft hij op 14 oktober 1900 aan Mengelberg:

Zoo ge het *Te Deum* niet te streng voor de Concertzaal vindt (iets waar gij zelf over moet oordeelen), geloof ik dat [ik] het aan niemand beter dan aan U kan toevertrouwen.<sup>35)</sup>

Mengelberg neemt het *Te Deum* in studie en wil het aanvankelijk al in mei 1901 uitvoeren. Vervolgens komen de plannen voor het eerste Nederlandse Muziekfeest. Diepenbrock reageert aanvankelijk terughoudend:

Aanstaande voorjaar zal dan een 3-daagsch 'feest' worden gevierd, waarbij dan Zweers' *Reyen* en mijn *Te Deum* als lokvogels zullen moeten dienen. ... Een moeilijk geval. Tot duver heb ik mijn neutraliteit kunnen bewaren. Ik zie het nut er niet van in, van al dat Hollandsche gecomponeer.<sup>36)</sup>

Aldus een brief aan de dirigent J.C. Hol, een oudleerling van Diepenbrock.

Het uitstel neemt Diepenbrock echter te baat om de instrumentatie van het *Te Deum* aan een revisie te onderwerpen. In december 1901 stuurt hij eveneens aan Hol een uitvoerige analyse van het *Te Deum*.<sup>37)</sup>

Twee elementen zijn daarbij van belang. Diepenbrock zegt dat het werk is geschreven in Venetiaanse stijl, voor cori spezzati, als beurtzang. Bovendien blijkt hij enkele Gregoriaanse melodieën te hebben verwerkt in zijn *Te Deum*. Hij zegt hierover:

Het staat dus wel in verband met het Gregoriaansch, maar altijd binnen de grenzen der moderne muziek.

Dit laatste is reeds duidelijk bij de aanhef van het stuk. De trompetfanfare - het instrumentale hoofdmotief - doet onmiddellijk herinneren aan Wagners *Meistersinger*. Ook wijst hij Hol op de betekenis van het dalende tetrachord in de bas:

Het drukt het schrijden der menschheid uit, die na overwinning in een feestelijken ommegang zingend zijne dankbaarheid uit.

## Noten

1. Diepenbrock, A. 1962. *Brieven en Documenten I*. E. Reeser (red.) Amsterdam. p. 403. Voortaan aangegeven als B&D.
2. *B&D I*. p. 165.
3. Zie: *Tentoonstellingscatalogus Antoon der Kinderen en Alphons Diepenbrock*. Rotterdamsche Kunstkring, 1941.
4. *B&D I*. p. 305.
5. Herdruk. In E. Reeser (red.) 1950 *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock*. Utrecht. p. 30. Voortaan aangeduid met VG.
6. *B&D I*. p. 318.
7. De door Diepenbrock gerecenseerde bloemlezing *Le Latin Mystique* van Remy de Gourmont bevatte een voorwoord van Huysmans.
8. *VG*. p. 62/63.
9. Veth, J. 1892. *Derkinderens wandschildering in het Bossche stadhuis*. Amsterdam.
10. Geciteerd naar: Braches, E. 1973. *Het boek als Nieuwe Kunst*. Utrecht. p. 29.
11. Huizinga, J. 1950. *Leven en werk van Jan Veth*. Haarlem. p. 372/373.
12. Hammacher, A.M. 1932. *De levenstijd van Antoon der Kinderen*. Amsterdam. p. 5/6.
13. Geciteerd naar E. Braches, o.c. p. 34.
14. *B&D I*. p. 291.
15. *B&D II*. p. 65.
16. *B&D II*. p. 126.
17. *B&D II*. p. 150.
18. *B&D II*. p. 193.
19. Herdrukt in *VG*. p. 157.
20. Herdrukt in *B&D II*. p. 539.
21. *B&D III*. p. 211 e.v.
22. *B&D III*. p. 218.
23. *B&D III*. p. 273.
24. Herdrukt in *VG*. p. 68.
25. *B&D III*. p. 155.
26. Herdukt in *VG*. p. 203.
27. *B&D II*. p. 379.

28. Herdrukt in *VG*. p. 85.
29. Zie Braas, T. 1988. 'Ik heb nu eindelijk het orchestreeren zoowat geleerd'. In *Harmonie en perspectief*. Deventer. p. 46.
30. *Antoon Derkinderen 1859-1925*. Catalogus. Den Bosch, 1980. p. 117.
31. Herdrukt in *VG*. p. 42.
32. *B&D III*. p. 391.
33. *B&D I*. p. 392.
34. *B&D II*. p. 193 e.v.
35. *B&D III*. p. 245.
36. *B&D III*. p. 277.
37. *B&D III*. p. 335 e.v.