

ALPHONS
DIEPENBROCK
Componist van het vocale

LEO SAMAMA

ALPHONS
DIEPENBROCK

Componist van het vocale



AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Deze uitgave werd mogelijk gemaakt door de volgende fondsen en stichtingen:

Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, J.E. Jurriaanse Fonds, kfHein,fonds, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Muziek Centrum Nederland, Prins Bernard Cultuurfonds, Stichting Doelwijk, Stichting G.H.G. von Brucken Fock Fonds, Stichting Harten Fonds en twee anonieme fondsen.



Foto voorzijde omslag

Portret van Alphons Diepenbrock. Foto: W.G. Hondius van den Broek, 1906 (Diepenbrock Archief Laren)

Foto achterzijde omslag

Leo Samama. Foto: © Noor Kamerbeek, 2012

Ontwerp omslag

Studio Ron van Roon, Amsterdam

Ontwerp binnenwerk

www.hoogmoed.nl

Lithografie

BFC, Amersfoort

ISBN 978 90 8964 545 6

e-ISBN 978 90 4851 645 2 (pdf)

e-ISBN 978 90 4851 646 9 (ePub)

NUR 661

© Leo Samama / Amsterdam University Press, Amsterdam 2012

Tweede druk 2013

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden. De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

Voor Odilia Vermeulen en Ton Braas

Inhoudsopgave

Ten geleide	xi
Voorwoord	xiii
Een algemene verkenning	1
1912	1
Positiebepaling	2
Vakbekwaamheid	4
Klank en begrip	5
Kerk en theater	8
Universeel kunstenaar	9
Vakbroeders	11
Invloedssfeer	12
Standpunten	14
Inertie en hunkering	16
Correspondentie	17
Sehnsucht boven vervulling	19
Het leven van Alphons Diepenbrock	23
Familie en jeugd	23
Gymnasium en studie	27
Amsterdam rond 1880	31
<i>De Nieuwe Gids</i>	37
Leraar in Den Bosch	42
Elisabeth de Jong van Beek en Donk	52
Huwelijk	59
De weg omhoog	63
Mokje en Cécile	69
Richard Strauss	72
Eerste successen	76
Vriendschappen	82
Te Deum	91
Mahler en Debussy	95
A.A. Noske	99
Het Rembrandtjaar	102
Marsyas	105
Elisabeth en Johanna	110
Johanna en Elisabeth	116
Hoger en hoger	126
Vijftig jaar	134
Lydische Nacht	140

Oorlog	149
Waak op, Nederland	154
Missa in die festo	158
Crisis	162
De vogels	164
Faust	168
Vrede	172
Electra	177
Finis vitae	180
De muziek	187
Inleiding	187
Tijdgenoten	191
Regensburger caecilianisme	194
Kleinere koorwerken en kerkliederen	199
Missa in die festo	205
Te Deum	211
Wereldlijke koorwerken	216
Het liedoeuvre	228
De vroege liederen	229
Rond Verlaine	236
Geistliche Lieder en Hymnen an die Nacht	240
Van Perk tot Thijm	246
Im grossen Schweigen	250
Rembrandt	252
Van Baudelaire tot Hölderlin	253
Van Lerberghe tot Verhagen	261
Oorlogsliederen	265
Instrumentale werken	267
Toneelmuziek	270
Marsyas, of De betooverde bron	272
Gijsbrecht van Aemstel	275
De vogels	278
Faust	280
Electra	282

CHRONOLOGISCHE LIJST VAN WERKEN VAN DIEPENBROCK	287
ARTIKELEN EN INGEZONDEN TEKSTEN VAN DIEPENBROCK	291
BIBLIOGRAFIE	295
REGISTER VAN COMPOSITIES VAN DIEPENBROCK	299
REGISTER VAN ARTIKELEN VAN DIEPENBROCK	303
NAMENREGISTER	305



Alphons Diepenbrock door W.G. Hondius van den Broek, 1912

Ten geleide

During the many years I was leading the Royal Concertgebouw Orchestra, I became very much involved in the repertoire of my great predecessor Willem Mengelberg. The music of both his friends Gustav Mahler and his Dutch colleague Alphons Diepenbrock proved to be a marvelous combination, not only on CD but also in the concert hall. Thus I performed several scores by Diepenbrock, among others the deeply felt Hymne an die Nacht 'Gehoben ist der Stein' with the late soprano Arleen Augèr, the joyous Overture to Aristophanes' The Birds and the impressive 'Electra-suite'. Together with the Mahler symphonies, which are so close to my heart, these Dutch masterly wrought compositions gave me an exquisite insight in the richness of Dutch musical life between 1900 and the first world war. The Dutch should be proud with such a composer, a true master of the lied and the orchestral song. Therefore I am most happy that the Dutch musicologist and composer Leo Samama has written an extensive study on Alphons Diepenbrock on the occasion of his 150th birthday. He deserves such an homage by all means!



Riccardo Chailly
Gewandhauskapellmeister

Voorwoord bij de tweede druk

Bij een tweede druk horen – het is bijna onvermijdelijk – enkele correcties. Odilia Vermeulen, Elisabeth Leijnse en Ton Braas hebben de illustraties uit de familiearchieven opnieuw aan een datumanalyse onderworpen. De resultaten zijn overgenomen bij de illustraties op de pagina's 51, 57, 73, 96, 115, 161, 173, 181 en 186. Tot slot heeft Jacques Kleverlaan mij op basis van onderzoek kunnen overtuigen dat Diepenbrock de uitvoering van de Academische feestmarsch niet zelf heeft gedirigeerd. Dit ondanks een berichtgeving in die zin in de *Amsterdamsche Courant en Het Nieuws van den Dag* van 23 juni 1882.

Voorburg, januari 2013

Voorwoord bij de eerste druk

Honderd jaar geleden werd Alphons Diepenbrock in het algemeen gezien als de belangrijkste levende Nederlandse componist. Toen al zag men in hem de meest vooraanstaande vaderlandse componist sinds Sweelinck. Zijn orkestwerken werden door Willem Mengelberg met het Concertgebouworkest uitgevoerd, de pianoliederen door vocale co-ryfeeën als Aaltje Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Johannes Mes-schaert en Gerard Zalsman. Wanneer een werk van Diepenbrock in première ging, stonden de kranten eerst vol met voorbesprekingen en daarna met recensies. Kort na 1900 verschenen de eerste essays over zijn werken, zoals in de bundel *Muzikale fantasieën en kritieken* (1904) van J.C. Hol. Na zijn dood bleef de aandacht voor zijn muziek onverminderd aanhouden, en niet alleen tijdens herdenkingsjaren als 1946 of 1962. Nadat Balthazar Verhagen en Elisabeth Diepenbrock in 1921 het Alphons Diepenbrock Fonds hadden opgericht en vanaf 1933 ook de jonge musicoloog Eduard Reeser zich over de nalatenschap van de componist ontfermde, verschenen ook zijn grotere werken in druk. Alphons Diepenbrock was opgenomen in de canon van de Nederlandse muziekgeschiedenis.

In 1935 schreef Reeser een beknopte monografie over Diepenbrock, gevolgd door een bondige beschrijving van zijn leven en werken in de serie *Néerland's Muziekleven* in zakformaat in 1944. In 1980 verscheen een uitgebreidere biografie van de hand van Wouter Paap. Tussen 1962 en 1998 bracht Eduard Reeser met de jongste dochter van de componist, Thea Vermeulen-Diepenbrock en na haar overlijden in 1995 terzijde gestaan door haar dochter Odilia Vermeulen en Ton Braas, in tien kloeke banden de *Brieven en docu-*

menten van Alphons Diepenbrock uit. Het resultaat van deze titanenarbeid, met name ook door de uitgebreide annotaties die zijn toegevoegd, is voor mij een onmisbare bron geweest, maar niet minder aanleiding tot momenten van twijfel. Het leven van Diepenbrock wordt immers soms bijna van dag tot dag in de bijgevoegde chronologie beschreven. In het voorwoord tot het achtste deel van de *Brieven en documenten* bekende Reeser dat Thea Vermeulen van meet af aan het plan had opgevat samen met hem een biografie te schrijven 'die deels uit citaten uit brieven en recensies, deels uit muzikale analyses had moeten bestaan'. Reeser is daar in de laatste jaren van zijn leven niet meer aan toe gekomen.

Wellicht mag ik het daarom als mijn 'lotsbestemming' beschouwen dat het Alphons Diepenbrock Fonds mij benaderde met de vraag een monografie over Diepenbrock te schrijven. Eduard Reeser was meer dan dertig jaar mijn mentor, van wie ik onzeglijk veel geleerd heb, eerst als student en daarna steeds meer ook als mens en vriend. In werkelijkheid kwam ik al veel eerder met Diepenbrock en zijn muziek in aanraking. Als kind woonde ik in Laren in het Gooi, op een paar honderd meter van Holtwick, het huis waar eerst Diepenbrock en zijn gezin aan de grote stad ontsnapten, en later Matthijs Vermeulen met zijn tweede echtgenote, Thea Diepenbrock, gewoond heeft. Met hun dochter, Odilia, fietste ik enige tijd gelijk op naar de middelbare school in Baarn. In mijn tienerjaren leerde ik de muziek van Diepenbrock kennen toen uitgeverij Donemus grammofoonplaten uitbracht met de ouverture *De vogels* en delen uit de muziek voor *Marsyas*, gedirigeerd door Bernard Haitink. Ik was me toen echter niet bewust van enige relatie tussen Odilia en haar grootvader.

Nu het boek voltooid is kan ik slechts constateren dat het de aanvankelijke wens van Thea Vermeulen en Eduard Reeser niet heeft kunnen inlossen. Noodgedwongen heb ik in mijn monografie tal van interessante zaken uit de veelzijdige correspondentie van Diepenbrock moeten overslaan, in de hoop dat een ander deze te zijner tijd ter hand zal nemen voor een vervolgstudie. Ook het analytische deel is beknopt gebleven, zij het voorzien van vele muziekvoorbeelden. De werkelijke toets van Diepenbrocks oeuvre blijft vanzelfsprekend het gevoel van het beluisteren van de klinkende muziek. Ik spreek dan ook de hoop uit dat deze studie uitvoerende musici en programmeurs zal aansporen de muziek van Diepenbrock die plaats op de podia te verlenen die zij ten volle verdient. Alleen zo kunnen ook de liefhebbers 'de vreugde van exquis genot' smaken, zoals een recensent toentertijd schreef, die de werken van Diepenbrock ons ook in de 21e eeuw kunnen verschaffen.

Ik wil het Alphons Diepenbrock Fonds danken voor het in mij gestelde vertrouwen. Bij het schrijven van dit boek werd ik terzijde gestaan door een kundige en betrokken leescommissie. Pauline Micheels dacht vooral mee over vorm en opzet. Florian Diepenbrock wees mij op tal van details die ook mijn denken over Diepenbrock als mens heeft verdiept. Ik wil echter vooral Odilia Vermeulen en Ton Braas danken voor de wijze waarop zij over langere tijd mij met hun wijze raad en fijnzinnige kritiek terzijde hebben gestaan. Zij hebben mij ertoe aangezet deze monografie te schrijven zoals deze nu voor u ligt. Ik wil dit boek dan ook aan hen opdragen, in vriendschap.

Robert Spannenberg heeft mij geholpen met de door hem verrichte research. Ook Elisabeth Leijnse en Thom de Booy zijn mij tot steun geweest. Het onovertroffen Nederlands Muziek Instituut (Margaret Krill, Lodewijk Muns en Rik Hendriks) voorzag mij van foto's en handschriftkopieën, Muziek Centrum Nederland (MCN) van partituren. Daarnaast zijn afbeeldingen opgenomen van zowel het Stadsarchief Amsterdam als het Stadsarchief's-Hertogenbosch. Verreweg de meeste afbeeldingen komen echter uit het familiearchief dat beheerd wordt door Odilia Vermeulen. De muziekvoorbeelden zijn door de auteur gezet met hulp van Davo van Peursen (MCN) en Eltjo de Lang. Ten slotte dank ik Maaïke Groot en Inge van der Bijl van Amsterdam University Press dat zij ook dit boek van mij in hun fonds hebben willen opnemen en de uitgave ervan zo nauwgezet en betrokken hebben begeleid.

In de geciteerde brieven, dagboekteksten en recensies is de orthografie aangepast aan de hedendaagse spelling. Alle titels van de werken van Diepenbrock zijn vermeld in de spelling zoals aangegeven in de oevrelijst samengesteld door Eduard Reeser en Ton Braas.

Voorburg, juni 2012



Alphons Diepenbroek door W.G. Hondius van den Broek, 1912

Een algemene verkenning

1912

Op 2 september 1912 vierde Alphons Diepenbrock in Laren zijn vijftigste verjaardag te midden van familie en vrienden. Tien dagen later, op 12 september, werd hem een feestconcert door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg aangeboden, met op het programma louter werken van de jarige: de orkestsuite uit de muziek bij *Marsyas, of De betooverde bron*, het *Vijftiende-eeuwsch bruyloftslied* en *Den uil* voor vocaal ensemble, de *Hymne voor viool en orkest*, vervolgens het voorspel, *Simeon's lofzang* en de slotscène van de muziek voor de *Gijsbrecht van Aemstel*, en ten slotte de *Hymne aan Rembrandt*. Onder de medewerkenden bevonden zich de beste Nederlandse vocalisten: de sopraan Aaltje Noordewier-Reddingius, de alt Pauline de Haan-Manifarges, de tenor Jacques van Kempen en de bas-bariton Gerard Zalsman. De bekende acteur Willem Royaards declameerde de verzen van Vondel in de slotscène van de *Gijsbrecht van Aemstel* en concertmeester Louis Zimmerman soleerde in de *Vioolhymne*.

Na afloop van het concert werd Diepenbrock gehuldigd en ontving hij een 'portefeuille' met 3.500 gulden (kort erna aangevuld met nog eens 500 gulden, hetgeen in totaal naar de huidige koopkracht ongeveer 40.000 euro is), opdat enkele van zijn grotere werken in druk zouden kunnen verschijnen. Aansluitend werd tot drie uur 's nachts gesoupeerd, waarna Willem Mengelberg, Willem Royaards, Cornelis Dopfer, administrateur H. Freyer, allen met hun echtgenotes, plus de schrijver Balthazar Verhagen, de cellist Gérard Hekking en Diepenbrocks jongste zuster Ludgardis nog enkele uren champagne hebben gedronken bij de familie Diepenbrock aan de Johannes Verhulststraat, direct achter het Concertgebouw. De volgende dag stonden de kranten vol lovende beschouwingen en recensies.

Bij zo veel eerbetoon zou je denken dat Diepenbrock op zijn lauweren kon rusten. Niets is echter minder waar. Hij heeft vaak geklaagd dat het leven hem zwaar viel, zoals blijkt uit een brief van 24 september 1915 aan een criticus:

Wie hier in Nederland tot componeren gedoemd is, is te beklagen. Wat U enige tijd geleden in de Groene schreef, dat de muziek hier niet thuis behoort, is steeds mijn stelling geweest, waaruit ik echter niet de conclusie trek – zoals vele letterkundigen doen (en het scheen ook de uwe te zijn) –, dat wij geheel *zonder muziek* moeten leven – 'zonder muziek leven' noem ik het wanneer wij *alleen de muziek van ver vlogten tijden en die in een geheel ander milieu ontstaan is zoals de zogenaamde klassieke meesters cultiveren*. Dit is nu het ideaal der 'muzikale' letterkundigen, Van Eeden en consorten. Bach en Beethoven en Mozart of Brahms en Schumann maar geen 'contemporaine' muziek. Mahler wordt hooguit geduld omdat hij dood is.

Het kernwoord is hier 'contemporaine' muziek.

Ruim twintig jaar eerder had Diepenbrock in december 1891 in *De Nieuwe Gids* zijn belangrijkste voorganger, de componist Johannes Verhulst, neergesabeld in een in memoriam: 'Zo is Verhulst voor de muzikale kunst in Holland gedurende meer dan 30 jaren de tegenwerkende, belemmerende en verlamrende kracht geweest, en eerst twee jaar voor het einde zijner alleenheerschappij vermocht de evolutie der feiten de banden breken, waarmee hij de kunst in zijn land heeft geboeid.' En verderop: 'Welnu, het schijnt dat Verhulst, nuchter en laconisch als een Hollandse liberaal van '48, tegenover de kunst der Ouden stond als een architect uit die tijd tegenover middeleeuwse architectuur, dat de artiest in hem niets voelde van de mystiek en de grote symbolen van het katholicisme. Hoe had hij anders werken van zo banale habilitet en zoetvoeligheid kunnen schrijven als zijn Missen voor mannenstemmen?' Om te besluiten met: 'Er zou hier nog meer kunnen gezegd worden om zijn nagedachtenis te eren, maar gewichtiger is het te constateren dat Verhulst voor ons geslacht niets meer is, dat hij ook voor ons oordeel inferieur is, ondanks zijn talent en de beslistheid zijner principes.'

De waterscheiding was duidelijk. 'Een nieuwe lente en een nieuw geluid' – dat moest in de muziek toch ook kunnen? In hetzelfde stuk constateerde Diepenbrock echter: 'De muziek heeft niet deel aan de opbloei der jonge Hollandse kunst. Eens is ook zij iets groots geweest in dit land. Maar tot nu toe is die grootheid niet herboren.' Terugblikkend door de voorbije eeuwen was de enige componist van vaderlandse bodem die bij Diepenbrock enige waardering kon wegdragen Jan Pieterszoon Sweelinck, de organist van de Oude Kerk in Amsterdam, die exact drie eeuwen voor hem geleefd had – 'de trouwe en stil-hartstochtelijke belijder der boven de tijden zwevende Schoonheid,' zoals Diepenbrock hem in 1895 noemde in het essay 'Muziek en Philologie'. Toch werd Sweelinck naar Diepenbrocks mening overtroefd door de twee generaties oudere Italiaanse componist Giovanni Pierluigi da Palestrina. In 'Melodie en Gedachte' verwoordde hij het aldus: 'Zijn werk is zwanenzang, in haar zingt de ziel der Middeleeuwen "in haar blanke luister".'

Positiebepaling

Terwijl Diepenbrock, terugkijkend vanuit zijn tijd, slechts Sweelinck kon noemen als vooraanstaand Nederlands componist, is de kloof tussen hem en Sweelinck niet zo groot als toentertijd werd verondersteld. Inmiddels hebben tal van studies en uitgaven dat genoegzaam uitgewezen. Na zijn dood werd de grootheid van Diepenbrock echter nog lange tijd mede afgemeten aan de omvang van die kloof – exact drie eeuwen! – en het 'moerasland' ertussen, zoals blijkt uit de eerste bijdrage van Eduard Reeser aan wat voor hem zijn magnum opus zou worden: de documentatie van leven en werk van Alphons Diepenbrock. In 1933 schreef de toen 25-jarige Reeser in de inleiding tot *De muzikale handschriften van Alphons Diepenbrock* het volgende over diens positie:

Weliswaar wordt thans algemeen ingezien dat Diepenbrock voor het tot stand komen van een zelfstandige Nederlandse toonkunst van bijzondere historische betekenis is, dat hij voor het eerst weer na de langdurige periode van muzikale verdorring,

waarin ons land sedert de dood van Sweelinck heeft verkeerd, het vertrouwen in de scheppende kracht van de muzikale Nederlander heeft doen herleven en daardoor voor een nieuwe generatie van componerende landgenoten baanbrekend werk heeft verricht; maar nog slechts weinigen zijn overtuigd van het zeer groot en oorspronkelijk talent, waarvan Diepenbrocks kunst blijkt geeft, en beseffen dat deze muziek in haar beste ogenblikken tot de hoogste uitingen behoort, waartoe de late bloei der romantiek in staat is geweest.

Nog steeds is de muziek van Diepenbrock geen vast bestanddeel van de concertprogramma's, niet in ons eigen land en al helemaal niet daarbuiten. Waar ligt dat aan? Hoe moeten we ons nu, in de 21e eeuw, tot Diepenbrock en tot zijn muziek verhouden? Om hierop een antwoord te kunnen geven is het zaak de meest karakteristieke eigenschap van Diepenbrock te benoemen, die bepalend is voor de wijze van ontstaan van zijn muziek en voor de manier waarop we zijn werk het beste kunnen benaderen. Hoewel zijn composities zeker ook als zelfstandige kunstwerken genoten kunnen worden, is hun creatie in het diepst van hun wezen niet vanuit een autonome klankverbeelding ontstaan noch te duiden, maar vanuit een altijd sterk aanwezige literaire, of beter: talige impuls.

Diepenbrock schreef overwegend vocale muziek. Van zijn bijna honderd composities is nog geen handvol zonder stem, zelfs zonder tekst gedacht. Voor Diepenbrock was een tekst zo wezenlijk voor het uiteindelijke resultaat dat een goed begrip van zijn muziek nauwelijks denkbaar lijkt zonder een even goed begrip van de gebruikte teksten. Daarom ook is zijn tekstkeuze nimmer een willekeurige of gemakkelijke geweest. Niet alleen de algemene stemming van een lied, maar ook de betekenis van elke wending, elke achterliggende gedachte, was voor hem bepalend voor zowel de muzikale eenheid als de afzonderlijke muzikale frasen of de manier waarop hij woorden en zinnen in klank betekenis verschafte. Die detailwerking – we zouden bijna geneigd zijn van 'madrigalisten' of woordschilderingen te spreken – is wezenlijk voor Diepenbrocks muziek.

Richard Strauss, Gustav Mahler, ja zelfs Debussy, gingen in de regel in hun vocale werken aanzienlijk lossier om met de verhouding tussen woorden, klanken en vorm. Zij hadden meer oog voor de grote lijn en de eenheid van concept, Diepenbrock daarentegen voor de details, de nuances, de betekenis van zinsneden en woorden. Zijn muziek vereist daardoor een aanzienlijke inspanning om goed begrepen te worden. Dat onderkende hij ook zelf, zoals blijkt uit een brief van 12 februari 1914 aan de pianist en dirigent Anton Verhey: 'Vooreerst is het een zeer gevaarlijke proefneming een heel concert van één componist te geven. Is er wat bij te kijken, zoals de opera's en operettes, dan is het wat anders, maar een hele avond concert van muziek die inspanning vereist en niet in de gebruikelijke (anderhalve eeuw reeds gebruikelijke) sonatevorm (zo dierbaar voor onze muziekleeraars en critici) is geschreven, is een gevaarlijk experiment.' De enige componist die rond 1880 wat tekstbehandeling betreft en vooral het muzikale lezen van de tekst, de muzikale behandeling ervan, enigszins met Diepenbrock te vergelijken is, is Hugo Wolf. Terwijl Wolf enkele van zijn beste liederen als kleine theatrale drama's heeft uitgewerkt, verkoos

Diepenbrock binnen de begrenzingen van het lied te blijven en meer het ritme van de taal te volgen. Vanuit die optiek herkende hij niettemin de originaliteit in de liederen van Wolf, waarbij hij zich nadrukkelijk afvroeg: 'Bezit Wolf een origineel ritme of volgt hij het vers?' Hij constateerde het eerste.

Vakbekwaamheid

Al tijdens Diepenbrocks leven bleek zijn muziek niet altijd eenvoudig te vatten. En juist daarom, lijkt het, werd de componist te gemakkelijk als 'de filoloog dr. Alphons Diepenbrock' voorgesteld. Alsof een wetenschappelijke kwalificatie voor het publiek een excuus zou zijn wanneer men niet kon navoelen en begrijpen wat de componist in en met zijn muziek precies wilde duiden: hij componeerde nu eenmaal met zijn kop.... Deels was Diepenbrock daar zelf schuldig aan door menigmaal zijn status als autodidact te benadrukken. Hij werd daarom te vaak een begaafde amateur genoemd, hetgeen zijn over de jaren met veel inzet verworven professionele kennis bagatelliseert. 'Onze geleerde componist' is een dodelijke kwalificatie. Bovendien, Diepenbrock mag dan geleerd zijn geweest, en niet alleen in de filologie, hij was bovenal een bijzonder goed onderlegde en dus in alle opzichten professionele componist. Zeker na zijn veertigste levensjaar behoefde men aan dat laatste niet meer te twijfelen, al had hij nimmer een vakopleiding genoten. Dat hij niettemin nog tot kort voor zijn dood aan zijn werken bleef sleutelen, werd slechts door één drang ingegeven: het volmaakte kunstwerk te willen nalaten. Daarbij was hij als luisteraar van zijn eigen werk tevens zijn strengste criticus en zich zeer bewust van de noodzaak het gebrek aan formele opleiding te compenseren door veel te studeren en te leren. Diepenbrock was een verwoed lezer van muziektheoretische en muziekhistorische geschriften en bestudeerde talrijke boeken over harmonie, contrapunt, oude polyfone technieken, over ritme en melodie, over oude en nieuwe muziek.

Keer op keer heeft hij aan zijn techniek geschaafd, aan oude partituren 'gekrabd' en 'geochst', en na uitvoeringen, waarbij hij zich een beeld kon vormen van de verhouding tussen de reële en de gedroomde klank, eraan gesleuteld en gepeuterd, zoals hij het zelf noemde. Hij krabde fouten uit oude partituren met een radeermesje weg in plaats van een geheel nieuwe versie uit te schrijven. Aan zijn vriendin Johanna Raphael-Jongkindt schreef hij op 20 januari 1912 over het steeds weer reviseren van zijn partituren: 'Het is voor mij de enige manier om eindelijk al zijn 't ook maar enkele dingen tot stand te brengen die helemaal stralend zijn van ziel en innerlijke gloed. Wat ik daarin heb uitgedrukt is dan ook mijn eigendom en mijn leven.' Twee jaar later, op 14 juni 1914, versterkte hij deze uitlating in een wat mistroostige brief aan haar: 'Wil ik nu niet al die jaren voor niets gewerkt hebben en het gevoel hebben geheel mislukt te zijn, dan moet ik wat ik waard vind dat blijft bestaan van mijn vroegere werken op de technische hoogte brengen van hetgeen ik nu kan.'

Doordat hij er al vroeg plezier in schiep vocale ensembles te leiden, vervolgens zijn eerste grotere werk, de *Academische feestmarsch* (1882), zelf als dirigent ten doop moest houden en later door Mengelberg bij wijze van spreken voor de leeuwen geworpen werd

om zijn werken bij 's lands meest vooraanstaande orkest te dirigeren, beseft Diepenbrock dat ook daarin studie nodig was. Ten eerste door bij dirigenten de kunst af te kijken, vooral tijdens repetities, maar ook door over de techniek van het dirigeren te lezen, zoals in het toentertijd baanbrekende essay *Über das Dirigieren* (1896) van Felix Weingartner, dat hij in 1903 aanschafte. Met name door zijn liefde voor en studie van de polyfonie kwam Diepenbrock tot een manier van dirigeren waarbij hij veel aandacht schonk aan het horizontale van de muziek, de afzonderlijke stemmen. Elisabeth Diepenbrock besprak in haar dagboek in december 1910 de speciale techniek van haar echtgenoot en legde uit: 'Hij doet alles met zijn handen, zonder stok en dirigeert voortdurend rubato op de melodie niet op de ritmiek.'

In het artikel 'Beethovenswindel' dat op 9 juli 1911 in het weekblad *De Amsterdammer* verscheen, ging Diepenbrock nader in op het fenomeen dirigeren:

Iedereen weet dat het dirigeren *als kunst* nog van betrekkelijk jonge datum is, en dat Wagner de grondslagen tot deze kunst in zijn praktijk en geschriften heeft vastgelegd, voortbouwend in theorie en praktijk op de indrukken die hij in zijn jeugd te Parijs van Habeneck vooral en ook van Berlioz had ontvangen. Nu was het karakteristieke van deze nieuwe dirigeerkunst, die een vrucht der Franse en niet der Germaanse cultuur was, het emanciperen van het melos uit de banden van het metrum, met andere woorden het handhaven van de oratorische numerus (retorisch gesproken) tegenover de starre dwang van het ritme, een kunstvermogen dat, naar men nu eerst begint te beseffen, op een geheimzinnige, van de antieke retoriek over de middeleeuwse kerkzang tot in de moderne muziek voortlopende kunsttraditie berust, zonder welke er feitelijk geen muziek mogelijk is, en waaraan Mahler in zijn partituren op even praktische als geniale wijze telkens hulde brengt als hij de dirigent met dikke letters voorschrijft: 'Zeit lassen.'

Uit een brief van 12 juni 1920 aan H.J. den Hertog, die Diepenbrock in de *Groene Amsterdammer* na een uitvoering van het *Te Deum* bekritiseerd had, wordt enigszins duidelijk wat Diepenbrock voor ogen stond: 'Wat U in mijn directie van het *Te Deum* laakte is immers juist datgene waar het op aan komt, en wat bijv. Mengelberg [...] op *mijn muziek* en door *mijn voorlichting* geleerd heeft: het dirigeren op de levende melodisch-ritmische kwintessence der muziek en niet zoals U het wenst het maatslaan op de dode metrische schema's.' Diepenbrock was dus een polyfonist en geen 'Taktmeister'.

Klank en begrip

Wanneer we de werken van Diepenbrock opnieuw beschouwen en proberen ze van uit de tijd van hun ontstaan ook in onze tijd plaats en betekenis te geven, dan moeten we vaststellen dat zaken als historisch perspectief of literaire, filosofische en liturgische ontwikkelingen van toen voor de luisteraar van nu geen rol spelen om zijn muziek als zelfstandige kunstwerken te kunnen genieten. De geschiedenis is per definitie actueel voor

de beschouwer ervan, zelfs al zijn de feiten, de kaders waarbinnen objecten van kunst zijn ontstaan, historisch. Voor onze waardering van zijn muziek is het dan ook onbelangrijk of Diepenbrock met zijn orkestliederen eerder of later dan zijn vriend en collega Gustav Mahler was. Of dat veel van zijn composities met een religieuze of liturgische inslag zijn voortgekomen uit het katholieke reveil van de tweede helft van de negentiende eeuw, en zelfs ten dele ook ontstaan zijn uit verzet tegen de muzikale decreten die vanuit Regensburg over de katholieke wereld werden uitgezonden, decreten die Diepenbrock aanvaardbaar met enthousiasme omhelsd had.

Voor ons is van belang hoe zijn muziek nu klinkt en nu begrepen kan worden. Daarbij moeten we ons wel realiseren dat enkele wezenlijke elementen in de werken van Diepenbrock zich nog steeds even krachtig en nadrukkelijk aandienen: de talige kant ervan, de nauwe relatie met poëzie en proza, met liturgische en religieuze teksten, met de grote toneelstukken van het wereldpodium, Diepenbrocks verbondenheid met de wereld van Sophocles, Vondel en Goethe, de wereld van de vroege Duitse Romantiek, met de Latijnse en Franse cultuur, met de dromen van de Tachtigers, met het streven naar een katholieke gemeenschapskunst naar middeleeuws voorbeeld. Deze bronnen hebben hem aangezet tot het schrijven van zijn muziek. Meer nog hebben zij ertoe geleid dat zijn muziek klinkt zoals ze klinkt. Het unieke resultaat van Diepenbrocks componeren, van die onverbrekelijke relatie tussen literatuur en muziek, tussen droom en werkelijkheid, kan echter ook als een zwak punt van zijn kunst worden opgevat. Hij schreef immers geen symfonieën, kwartetten of sonates, en bereikte daarom overwegend een gespecialiseerd publiek van liefhebbers van de vocale kunst.

De vraag die dan blijft, is of de muziek van Diepenbrock zonder de hierboven genoemde kaders en ankers wel ten volle verstaan kan worden. Kan *Im grossen Schweigen* begrepen worden zonder kennis van Nietzsche, of *Gehoben ist der Stein* zonder affiniteit met de spiritualiteit van Novalis? Kan *Ik ben in eenzaamheid* genoten worden zonder enig inzicht in de dichtkunst van Lodewijk van Deyssel, of *Clair de lune* zonder die van Verlaine? Of de *Missa in die festo* zonder begrip van de liturgische tekst of een diepgeworteld geloof? Niet minder sterk speelt deze vraag met betrekking tot de toneelmuziek voor Vondels *Gijssbrecht van Aemstel* of *De vogels* van Aristophanes, zeker wanneer we ons realiseren dat de filoloog Diepenbrock de componist menigmaal tot beslissingen dwong met betrekking tot de wijze waarop hij een bepaalde tekst van muziek voorzag. Dat spanningsveld tussen de wetenschapper en de componist manifesteerde zich bijvoorbeeld toen Diepenbrock er door mgr. J.A.S. van Schaik op gewezen werd dat hij in het *Stabat mater dolorosa* niet de door de kerk geautoriseerde tekst had gezet. Hij had voor een oudere versie gekozen, zoals die ook door Palestrina was gebruikt, en verantwoordde dit in een brief van 28 juni 1898 aan Van Schaik aldus: 'Daar ik nu van mijn vak niet musicus maar filoloog ben, heb ik tegen de officiële lezing verschillende bezwaren. Ik vind ze namelijk alle doortrokken van de geest der "Renaissance", die bij de herziening der liturgische boeken in de aanvang der 17e eeuw voorzat.'

Liederen

Mengelberg riep in een interview in 1909 uit: 'Diepenbrock is een genie! Maar zijn muziek is zo verdraaid moeilijk!' De muziek van Diepenbrock vraagt – niet anders overigens dan die van elke andere componist – een voortdurende omgang om zich in het geheugen te kunnen nestelen, en bovendien een intensieve bestudering van de literaire achtergronden om ook tot in het diepst van haar betekenis begrepen te worden. Zijn muziek is tevens in de kern polyfoon en polymelodisch, en daarbij veelal voorzien van ritmische en melodische gebaren die ontleend zijn aan de sensibele, innige expressiviteit in de Duitse toonkunst van de late negentiende eeuw. Veel muziek van Diepenbrock wordt zo gekenmerkt door een merkwaardig spanningsveld tussen het streven naar een horizontale, Romaanse autonomie van stemmen en tegelijk de Duits-romantische gestiek van diezelfde melodieën, ook toen hij zich als componist grotendeels van de Duitse toonkunst had afgewend en de Franse als enige ethisch en esthetisch aanvaardbare onderkende. Dit beschouwde men toentertijd reeds als een samengaan van Palestrina met Wagner.

In enkele besprekingen van zijn werk werd ook Schumann erbij gehaald, maar daar was Diepenbrock niet van gediend. In 1897 gaf hij in een bespreking in *De Kroniek* van een recital waarop de *Mignon*-liederen van Schumann waren uitgevoerd, exact aan wat hem hinderde in de liederen van deze vroege romanticus. En passant lezen we hierin ook Diepenbrocks eigen esthetica:

Hier [...] ziet men de componist voortdurend trachten het kader van het strofische lied te doorbreken zonder het echter tot een vrijere, meer symfonische of polyfone melodie-ontwikkeling te brengen of een nieuw melodisch type of zelfs accent te vinden ter illustratie van deze zeer buitengemene gedichten. Hieruit ontstaat door verbrokkeling van de metrische accenten en de strofische band een mengsel van lied en recitatief, waardoor de onder de woorden gloeiende hartstocht noch met voldoende overreding gezegd, noch gezongen kan worden.

Wat Diepenbrock bij Schumann miste, heeft hij zelf wel gerealiseerd, evenals Hugo Wolf, wiens liederen hij graag aan de piano begeleidde. Tegelijk heeft het streven naar een 'symfonische of polyfone melodie-ontwikkeling' hem ook gebracht tot zijn hoogst bijzondere orkestliederen.

In 1906 had Gustav Mahler, op bezoek bij zijn collega en vriend Alphons Diepenbrock, over diens liederen opgemerkt: 'Sie sind mir alle sehr lieb.' Tussen 1895 en 1905 had Diepenbrock zich inderdaad ontwikkeld van een componerende classicus tot een liederencomponist van uitzonderlijk niveau. Zijn liederen met begeleiding van piano vonden hun weg naar concertzalen door het gehele land, dankzij een groeiende schare vooraanstaande zangers. In later jaren werden ze door het echtpaar Marie Versteegh en Gerard Zalsman tot in Shanghai, Tokio en Chicago uitgevoerd. Bovendien heeft Diepenbrock met zijn symfonische liederen een genre ontwikkeld dat toentertijd nagenoeg onbekend was: zelfs de meeste orkestliederen van Mahler zijn in essentie pianoliederden die van een

orkestbegeleiding zijn voorzien. Mahlers *Lied von der Erde* (1908-09) dateert van na de grote orkestliederen van Diepenbrock.

De *Hymne an die Nacht* 'Gehoben ist der Stein' voor sopraan en orkest (1899), de *Hymne an die Nacht* 'Muss immer der Morgen wiederkommen' voor alt en orkest (1899), *Im grossen Schweigen* voor bariton en orkest (1906) en *Die Nacht* voor mezzosopraan en orkest (1911) zijn eerder symfonische gedichten met een obligate zangpartij dan georkestreerde pianoliederden. Stuk voor stuk hebben ze ook nu nog eenzelfde zeggingskracht en hymnische bevoegenheid als waarvoor ze al na de eerste uitvoeringen geprezen werden. Dat geldt ook voor *Lydische Nacht* (1913). Tevens heeft Diepenbrock meerdere van zijn pianoliederden georkestreerd en daarmee evenzeer voldaan aan een vraag van zijn zangers als aan een eigen impuls. Ook toen was het orkestpodium de plaats waar carrières werden gemaakt. Enkele van de mooiste zettingen zijn *Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen* van Lodewijk van Deyssel, *Mignon* van Goethe, de *Abendmahls hymne* 'Wenige wissen das Geheimnis der Liebe' van Novalis, *Puisque l'aube grandit* van Verlaine, en *Der Abend* en *Lied der Spinnerin* van Brentano.

Kerk en theater

Daarnaast componeerde Diepenbrock voor twee totaal andere podia: de kerk en het theater. De kerk als podium moeten we breed opvatten: niet alleen als concertlocatie maar ook als de ruimte voor de, in zijn geval rooms-katholieke, liturgie. Zo komen vele van zijn prachtige vocale kwartetten in kerken goed tot hun recht, evenals de twee unieke *Stabat mater*-composities, maar niet minder de liederen met orgel, zoals het *Ave Maria*, het *Geistliches Lied* 'Wenn ich ihn nur habe', *Jesu dulcis memoria*, en het *Canticum* 'O Jesu ego amo te'. In de *Missa in die festo*, die vanzelfsprekend voor de liturgie is bestemd, wordt, evenals in de twee *Stabat mater*-composities, de wereld van Palestrina beleden met de harmonische kennis van de late negentiende eeuw, Wagner voorop.

Het uitvoeringsverbod in de liturgie van de mis en de *Hymnus de Spiritu Sancto* voor mannenstemmen en orgel door de commissie tot goedkeuring van de rooms-katholieke kerkmuziek heeft de diepgelovige Diepenbrock ten zeerste gegriefd. Diepenbrock was wars van dogmatische regels, zeker wanneer deze haaks stonden op zijn streven naar een muziek die uiting geeft aan de idealen die voor hem verbonden waren met een zuivere, roomse, laatklassieke middeleeuwse wereld zoals beschreven in *Le latin mystique* van Remy de Gourmont. Een streven dat in zijn muziek alleen vleugels kon krijgen door Palestrina en Wagner in abstract-technische zin aan elkaar te verbinden. En een wereld die wonderwel paste bij het gevoel van 'vermoedheid' in het fin de siècle, waar De Gourmont in het voorwoord bij de eerste druk van zijn boek in 1892 op gewezen heeft.

De muziek van Diepenbrock voor het theater vormt een bijzondere categorie. In dit genre heeft hij – na *Marsyas*, of *De betooverde bron*, een coproductie met zijn student Balthazar Verhagen – in de laatste tien jaren van zijn leven zijn liefde kunnen belijden voor de grote teksten van Vondel (*Gijsbrecht van Aemstel*), Goethe (*Faust*), Aristophanes (*De vogels*) en Sophocles (*Electra*). In deze werken blijkt hoezeer Diepenbrock zich heeft

verdiept en ingeleefd in een wereld die nog, zoals hij dat zag, in één grote doorgaande beweging verbonden was met de antieke cultuur – een wereld die hij ineen zag storten met de opkomst van het Duitse keizerrijk en die Nietzsche voor hem ook in muzikaal-filosofische zin tot leven had gebracht in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Hoewel de samenwerking met toneelspelers, regisseurs, musici en dansers in sommige producties hem slapeloze nachten heeft bezorgd, kwamen juist hier alle facetten van zijn persoonlijkheid bijeen: de classicus, de filoloog en de componist.

Zowel de *Marsyas-suite* als de door Eduard Reeser vervaardigde suite van de toneelmuziek bij *Elektra* hebben afdoende aangetoond dat de muziek die Diepenbrock bij toneelstukken heeft geschreven, ook zelfstandig kan bestaan. Niet minder geldt dat voor de reizangen bij de *Gijsbrecht van Aemstel*. Het is dus zaak bij de muziek bij Goethes *Faust* en *De vogels* verder te kijken dan uitsluitend de ouvertures of deze in de vorm van suites op de programma's te zetten. Ook die delen waar Diepenbrock nadrukkelijk de tekst in zijn muziek geïntegreerd heeft in de vorm van melodrama's, verdienen een passende uitvoering. Juist dan wordt duidelijk hoe verschillende tradities uit de theater- en de muziekpraktijk hierin bijeenkomen, en hoezeer Diepenbrock bijgedragen heeft aan de ontwikkeling van toneel- en theatermuziek.

De laatste drie partituren die Diepenbrock voor het theater schreef, zijn tijdgenoten van die andere belangrijke compositie waarin gesproken woord en muziek samengaan: Stravinsky's *Histoire du soldat*. Enkele jaren later kwam Arthur Honegger met *Le roi David*, waarin de directheid van de muziek en de afkeer voor uiterlijke franje overeenkomsten vertonen met bijvoorbeeld de Prologos uit Diepenbrocks *Electra*. In de huidige tijd is het melodrama voor velen herkenbaar door zijn plaats in de musical. Bovendien speelt daarin de dans een aanzienlijke rol, zoals ook in de oude tragedies die Diepenbrock voor ogen had bij het componeren van zijn eigen theatermuziek. Eénmaal heeft Diepenbrock zich zelfs gewaagd aan een mengvorm tussen orkestlied en melodrama, namelijk in *Lydische Nacht*. Het gevolg van dit experiment is echter dat deze bijzondere compositie nog slechts als een zuiver orkestrale compositie in een bewerking van Eduard Reeser bekend is, zonder gesproken dan wel gezongen partij. Dat Diepenbrocks muziek een dergelijke amputatie overleven kan, is een antwoord op de hierboven gestelde vraag: kan ze zonder tekst? Ja! Ook.

Universeel kunstenaar

Na het verjaarsconcert in september 1912 schreef L. van Gigch in *De Telegraaf* het volgende: 'Inderdaad is Diepenbrock géén Nederlands, doch een universeel kunstenaar. En vooral een sterke persoonlijkheid. Weinigen misschien van onze Nederlandse componisten stonden onder zó sterke invloed van anderen, en toch bleef Diepenbrock, al Wagnerde, Mahlerde of Debussy'ste hij nóg zo zeer, steeds zichzelf.' Volgens Van Gigch is Diepenbrocks muziek – mits goed geprogrammeerd – in staat een hele avond te vullen en dat kan van menig internationaal bekende componist niet gezegd worden. Ook na honderd jaar past Diepenbrock in al zijn eigenheid uitstekend tussen generatiegenoten.

Hij was niet de man van het grote, theatrale gebaar. Daarom wagnerde en mahlerde hij slechts zeer ten dele, en eerder in het klein dan in het groot. Met ironie en veel zelfkennis zei hij eens over de muziek van Richard Strauss: 'Ik bewonder als microtechniker de macrotechniker Strauss.' Wellicht dat hij daarom ook meer aansluiting kon vinden bij Debussy, die in veel opzichten eveneens een 'microtechniker' was. Een Mahler-symfonie, een symfonisch gedicht, een opera of groots kamermuziekwerk zat er bij Diepenbrock niet in. Daarvoor was hij te weinig geïnteresseerd in absolute vormen. Wellicht vertrouwde hij ook niet voldoende op eigen kunnen om een dergelijke onderneming aan te gaan. Maar wie de ouverture tot *Marsyas* of tot *De vogels*, of *Lydische Nacht* en *Im grossen Schweigen* beluistert, moet constateren dat Diepenbrock zeer goed met grote vormen en spanningsbogen kon omgaan.

Het zat Diepenbrock geregeld dwars dat hij niet zoals zijn muzikale collega's Mahler en Strauss een vak beheerste als dirigent om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. In een van zijn jammerklachten aan zijn vriendin Johanna Jongkindt had hij daarover in de herfst van 1909 geschreven: 'Ik heb nu eenmaal een verduiveld zwaar leven, omdat de factoren tot een bevredigend leven [...] bij mij niet aanwezig zijn, ik bedoel om een bedrijf of handwerk te vinden (notaris dokter dirigent schoolmeester bankier, etc) "das seinen Mann ernährt", en enige praktische bevrediging geeft.' Maar dat was niet het enige: 'Het voornaamste heb ik nog niet gezegd en dat komt voort uit de twijfel en de moeilijke positie tegenover de muziek waarin ik geplaatst ben. Mahler begreep trouwens niet hoe ik het hier uithield in een stad waar 't altijd regent en zo'n ontzettend lawaai is. Ik begrijp 't ook niet, of liever ik begrijp 't door de macht der gewoonte. Je bent hier nu toch eenmaal geboren.'

Diepenbrock voelde zich niet ingebed in het Nederlandse muziekleven. Bovendien stond de atmosfeer in ons land hem vaak tegen. Aan de journaliste Marie van Maanen verwoordde hij zijn misnoegen in 1913 als volgt: 'De nevel en de theologie, het calvinisme en de "deftigheid" beheersen hier alles, niet te vergeten de pedanterie en de cultus der *verlichting* [...]. Vandaar dat men hier ambtenaar, sociaal-democraat, schilder of letterkundige moet wezen.' En dus geen componist. In maart 1919 deed hij zijn beklag bij toneelschrijver Herman Heijermans: 'In het algemeen kan ik U zeggen dat daar mijn situatie als componist zowel in maatschappelijk en financieel als wat artistieke bevrediging betreft, verre van schitterend is [...]. En aan Gerard Zalsman schreef hij: 'Hier verzuurt, verschrompelt en verkilt alles.'

Toch had Diepenbrock eigenlijk niet te klagen, althans vergeleken bij de meeste van zijn vakbroeders. Voor hen gold meestentijds dat een eerste uitvoering ook de laatste was. Zijn *Te Deum* en verschillende liederen, zowel met piano als met orkest, werden in het concertcircuit vele malen meer uitgevoerd dan welke toentertijd gecomponeerde Nederlandse muziek ook. De toneelmuziek verdween niet na twee of drie voorstellingen van het podium, daar heeft Willem Royaards alles aan gedaan. Natuurlijk zijn er werken die tijdens Diepenbrocks leven onuitgevoerd zijn gebleven, maar verreweg de meeste composities hadden een plek in het toenmalige repertoire verworven. Het is echter te betreuren

dat Mengelberg na 1912 vrijwel geen Diepenbrock meer dirigeerde en toen hij eenmaal internationale faam had verworven ook geen van zijn werken mee naar het buitenland heeft genomen.

Diepenbrocks houding tegenover zijn eigen componeren was niettemin nogal tweeslachtig. Zijn vrouw maakte begin 1907 in haar dagboek een aantekening dat hij constateerde dat de polemiker de hymniker dikwijls in de weg zit en hij zegt daarom meermalen dat hij desnoods alle muziek eraan zou willen geven als hij een orgaan ter beschikking had waarin hij dagelijks alle miswassen onzer z.g.n. beschaving zou kunnen aanvallen.' Tegenover de componist Emanuel Moór zou Diepenbrock hebben opgemerkt: 'dat zijn natuur te complex is om enkel muziek te kunnen scheppen en hij meent zelf, al had hij een gewone muzikale opleiding gekregen, dat hij dan toch altijd die hang naar de oude talen en algemene cultuur zou hebben gehad.' Daarbij maakte zijn hypochondrie de situatie er ook niet beter op. Het Nederlandse klimaat zat hem tegen (als er maar zon was!), maar ook het 'Hollandse gedoe', en nog meer zijn opvallend negatieve zelfbeeld.

Over *Incantation* schreef hij de zangeres Anke Schierbeek in 1916, kort na voltooiing van het lied: 'Ik ben blij dat het je bevalt. Ik vond het eerst erg lelijk, maar ben er nu aan gewend.' Hij twijfelde menigmaal aan de kwaliteit van zijn eigen werken. Matthijs Vermeulen bracht Diepenbrocks karakter in 1916 in *De Telegraaf* pijnlijk precies onder woorden: 'Gij leeft in voortdurende weifelingen, gij zijt gevoelig en afhankelijk van iedere hindernis, slaaf van het detail, gij huivert voor de daad, gij hebt één grote schrik: de knoop door te hakken [...].' Elisabeth Diepenbrock plaatste in 1918 in een brief aan de zangeres Anke Schierbeek de karakters van haarzelf en haar echtgenoot als volgt tegenover elkaar: 'Ik geef nooit iets op vóór ik tegen alles ben aangelopen, Fons wijkt al voor een tegenstand die er nog niet is.' Zijn goede vriend van de laatste jaren, jhr. Gilles Graafland, probeerde hem een hart onder de riem te steken in een brief van 30 juni 1918: 'denk niet zo gering over je zelf – ge zijt inderdaad een "maestro", niet enkel in de kunst maar in vele goede dingen van het leven, een gevoelige ziel, door velen geliefd.'

Vakbroeders

Inderdaad was deze 'maestro' bij velen geliefd, ook bij zijn Nederlandse componerende collega's en zeker bij een jongere generatie componisten, die Diepenbrocks successen evenzeer beschouwden als successen voor de Nederlandse toonkunst in het algemeen. Omgekeerd toonde Diepenbrock belangstelling voor de muziek van zijn vakbroeders. Zijn vriendschap met Charles Smulders was er een op basis van gelijkgestemdheid: beiden waren aankomend, de een professioneel opgeleid en de ander hunkerend om meer begeleiding te ontvangen. Zijn respect en vriendschap voor Bernard Zweers was aanvankelijk die van de jongeling die van de oudere meester kon leren, maar al snel ontdekte dat hij hem voorbij was gestreefd. Met Johan Wagenaar leek de band aanvankelijk wat afstandelijker. Maar nog in april 1916 reikte Diepenbrock hem in een uitgebreid schrijven adviezen aan voor mogelijke operalibretti. Zou het niet mooi zijn wanneer hij zijn licht eens zou opsteken bij Brederode in het algemeen of bij Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*? Hij vergeleek het orkestcolo-