

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

'Zeg dat ik een ouwe sok ben.' Alphons Diepenbrock heeft na de voorstelling van **Pelléas et Mélisande in de Muntshouwborg van Brussel lust om Claude Debussy te vermoorden**  
Leijnse, Elisabeth

*Published in:*

Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

*Publication date:*

2020

*Document Version*

Première version, également connu sous le nom de pré-print

[Link to publication](#)

*Citation for published version (HARVARD):*

Leijnse, E 2020, "Zeg dat ik een ouwe sok ben.' Alphons Diepenbrock heeft na de voorstelling van *Pelléas et Mélisande* in de Muntshouwborg van Brussel lust om Claude Debussy te vermoorden', *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. LXX, pp. 61-87.

**General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

**Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Elisabeth Leijnse

‘ZEG DAT IK EEN OUWE SOK BEN.’ ALPHONS DIEPENBROCK HEEFT NA DE  
VOORSTELLING VAN *PELLÉAS ET MÉLISANDE* IN DE MUNTSCHOUBURG VAN  
BRUSSEL LUST OM CLAUDE DEBUSSY TE VERMOORDEN

De drie kunstenaars over wie het hier zal gaan, delen het startpunt van hun biografie: ze kwamen bijna gelijktijdig op de wereld. Alphons Diepenbrock zag het levenslicht op 2 september 1862 in Amsterdam. Claude Debussy was toen elf dagen oud, geboren op 22 augustus 1862 bij Parijs. Tussen de twee componisten in, op 29 augustus 1862, werd de schrijver Maurice Maeterlinck geboren in Gent. De laatste zou bij leven het grootste succes kennen en als enige van de drie fabelachtig rijk worden. Naar aanleiding van de tekst *Pelléas et Mélisande* ontstond tussen Maeterlinck, Debussy en Diepenbrock een merkwaardige spanning, vergelijkbaar met een elektrisch veld waarin Debussy de negatieve pool was. Het verhaal omspant een kwarteeuw: van 1892 tot de Eerste Wereldoorlog.

**1892: *Pelléas et Mélisande*, een leesdrama**

Nog geen dertig jaar was Maeterlinck toen hij, mei 1892, zijn toneelstuk *Pelléas et Mélisande* publiceerde bij een Belgische uitgever. De auteur woonde toen nog bij zijn ouders. Van zijn latere fortuin had hij zelfs niet de eerste frank vergaard: om de première van zijn eigen stuk te kunnen bijwonen, in Parijs op 17 mei 1893, moest hij geld lenen bij een oom en een oude klasmakker. Toch reikte zijn reputatie als vernieuwend kunstenaar al ver over de Belgische grens. Anderhalf jaar eerder was hij voor zijn debuutdrama *La princesse Maleine* op de voorpagina van *Le Figaro* uitgeroepen tot een nieuwe Shakespeare door Octave Mirbeau, de ster van de Franse toneelkritiek. Bij het verschijnen van *Pelléas et Mélisande* haastten zich duizenden Fransen, Nederlanders, Engelsen, Duitsers, Polen (minder Belgen trouwens) naar hun boekhandelaar. Vanwaar die gretigheid? Wat was er te lezen?

Prins Golaud treft Mélisande aan in een bos. ‘Ne me touchez pas!’ zijn haar eerste woorden. Hij moest naar een ander land gaan om een andere prinses de hand te vragen, maar hij trouwt met deze onaanraakbare vrouw. Waar komt ze vandaan? Hij weet het nog altijd niet als hij haar zes maanden later naar zijn ouderlijke kasteel meeneemt. Daar woont ook zijn halfbroer Pelléas. Tussen Pelléas en Mélisande groeit onafwendbaar een verboden aantrekking. Het dichtst kan Pelléas bij Mélisande komen als hij aan de voet van haar toren haar (extreem) lange haren kust

die bij het kammen naar beneden vallen. Wanneer hij haar bij hun definitieve afscheid op de mond kust, vermoordt Golaud hem.

Deze elementaire legende in dialoog, geschreven als een serie van stotterende zinnen, hypnotiseerde een grote groep lezers. Ze waren aangetrokken door een vaag middeleeuws exotisme en een nieuwe levenswijsheid na het darwinistische naturalisme. De simpele uitspraken van de personages vormden geïsoleerd aforismen die de ondoorgrondelijkheid van het leven uitdrukten. ‘Si j’étais Dieu, j’aurais pitié du cœur des hommes...’ ‘On est triste, souvent, quand on s'aime...’ ‘Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais...’ Vele fans hadden al de eenakters *L’Intruse* en *Les Aveugles* gelezen, overgoten met dramatische ironie over de plots toeslaande dood. Een deel had kennis genomen van *L’Ornement des noces spirituelles*, Maeterlincks vertaling met inleiding van *Die gheestelike brulocht* van Ruusbroec. Dat Maeterlinck Vlaming was (die weliswaar in het Frans schreef), versterkte zijn mystieke authenticiteit.

Een tweede groep gretige lezers waren de artiesten die deze nieuwe kunstsensatie wilden gebruiken voor hun eigen creatieve werk. Oscar Wilde schreef na het lezen van Maeterlinck in 1891 zijn drama *Salomé* in het Frans, omdat hij hetzelfde literaire effect wilde bereiken van exofonie: dat een auteur niet in zijn moedertaal lijkt te schrijven. Toneelregisseurs met een symbolistische agenda dongen om de toestemming van Maeterlinck, die zich in principe verzette tegen de opvoering van zijn leesdrama’s en ze zelfs leek te saboteren door de vele decorwisselingen. Schilders en tekenaars maakten Maeterlinckse illustraties en toneeldoeken; Mélisande werd samen met Salomé en Ophelia het meest geschilderde personage van het fin de siècle. Toch zullen vooral componisten met Maeterlinck aan de slag gaan. Op *Pelléas et Mélisande* componeren rond de eeuwwisseling Debussy, Fauré, Schönberg, Sibelius en Wallace (om alleen de meest bekende te noemen) een lyrisch drama, orkestsuite of symfonisch gedicht.

### **1892: Diepenbrock leest *Pelléas et Mélisande***

Alphons Diepenbrock behoorde tot de eerste groep lezers. Aanvankelijk was hij niet als componist geïnteresseerd in Maeterlinck maar als intellectueel, gekant tegen het materialisme en op zoek naar een bezield verband tussen de subjectieve realiteitswaarneming en een universeel idee. Hij had in 1891 de eerste versie van zijn Missa voltooid. Zijn dorst naar (neo)mystieke literatuur was deel van een maatschappelijk-esthetisch project. Zijn belangrijkste

gesprekspartners waren toen Antoon Derkinderen, die in 1891 zijn Eerste Bossche Wand schilderde, en Andrew de Graaf, die februari 1892 in *De Nieuwe Gids* deze muurschildering in het stadhuis van Den Bosch besprak als een religieus werk omdat het de gemeenschap diende. Van Maeterlinck had Diepenbrock alles gelezen wat hij te pakken kon krijgen. De Ruusbroecvertaling uiteraard, direct na verschijnen in 1891, maar ook *Les Sept Princesses*, *Les Aveugles*, *L'Intruse*. Het interview van Jules Huret uit *L'Echo de Paris*, waarin Maeterlinck wordt geportretteerd als een schuwe Gentenaar, vond hij prachtig.<sup>1</sup>

Nog in het voorjaar van 1892 kocht hij *Pelléas et Mélisande*. Er is geen twijfel dat hij het een meesterwerk vond. Dit stuk gaf hem van Maeterlinck 'een nog veel heerlijker idee' dan al het voorgaande werk. 'Ik vind het zóó mooi, dat ik mij nu niet in staat gevoel er iets goeds van te zeggen', schreef hij aan Andrew de Graaf, die antwoordde dat hij zichzelf nog in de hand had toen hij het alleen las, maar het niet meer uthield en moest weglopen toen hij het voorlas aan twee vrienden. 'Er is niets bij te vergelijken.'<sup>2</sup> Ook op Lodewijk van Deysse bracht Diepenbrock zijn bewondering over. De Tachtiger had het stuk nog niet gelezen toen hij zijn neef opzocht in zijn kamer op de markt van Den Bosch, 24 juni 1892. Zeven uur lang praatten Van Deysse en Diepenbrock achter gesloten ramen over mystiek en literatuur, 'Loyola, Barrès, Maeterlinck, Gorter'.<sup>3</sup> Als herinnering stuurde Diepenbrock hem zijn exemplaar van *Pelléas et Mélisande*.

Wat Diepenbrock in 1892 ook zag of las, het leek allemaal naar Maeterlinck te verwijzen: Matthijs Maris, Walter Crane, Remy de Gourmont, Joris-Karl Huysmans, Novalis. Ze bevonden zich in dezelfde esthetische en levensbeschouwelijke bubbel. In juli 1892 schreef Diepenbrock aan Antoon Derkinderen:

Ik heb de werken van Novalis gekregen. Zijn leven is net een drama van Maeterlinck, vol stille verschrikkelijkheid. Het is een profeet, op iedere bladzijde staan dingen die nu pas actief worden. Het boek van Maeterlinck over hem kan iets heel moois zijn.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Alphons Diepenbrock aan Andrew de Graaf 7 april 1892: Alphons Diepenbrock, *Brieven en Documenten* (hierna: B&D) I, 352. Het interview, gebundeld in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris 1891), heeft zeker tot de eeuwwisseling het imago van Maeterlinck bij het grote publiek positief beïnvloed. Voor de vriendschappen met Andrew de Graaf en Antoon Derkinderen, en hun wederzijdse invloed: Trapman 1999, 61-73; Staverman 1994.

<sup>2</sup> Alphons Diepenbrock aan Andrew de Graaf 15 juni 1892 en Andrew de Graaf aan Alphons Diepenbrock [juli 1892]: B&D I, 355, 363.

<sup>3</sup> Alphons Diepenbrock aan Antoon Derkinderen 25 juni 1892: B&D I, 356.

<sup>4</sup> Alphons Diepenbrock aan Antoon Derkinderen 5 juli 1892: B&D I, 359.

Met spanning wachtte hij op de aangekondigde vertaling van Novalis door Maeterlinck. De schrijver in levende lijve zien, was echter niet zijn ambitie. Toch had hij zich kunnen laten introduceren door zijn goede vriendin Saar de Swart toen Maeterlinck in december 1893 in Nederland was op een door haar georganiseerde tournee. Maar net als Lodewijk van Deysse bleef hij bij Maeterlinck uit de buurt om het ideaalbeeld niet te schaden.<sup>5</sup>

Precies een jaar na het lezen van *Pelléas* ontmoette Diepenbrock een freule die eveneens weg was van de Belg, en die zijn vrouw zal worden: Elsa de Jong van Beek en Donk. Van meet af aan was hun verhouding gedrenkt in Maeterlinck-verwijzingen, ook om hun eigen relationele problemen een cachet van lotsbestemming te geven. “Il n’y a peut-être pas d’événements inutiles”, zegt de oude wijze Koning in *Pelléas et Mélisande*, schreef Fons haar. Als eerste verjaardagscadeau gaf hij haar de Franse vertaling van de essays van Ralph Waldo Emerson met een voorwoord van Maeterlinck.<sup>6</sup> Nog in 1893 vertrouwde hij Elsa toe dat hij op *Pelléas* een groot werk wilde componeren. Zij was verguld met dit plan en kocht voor hem een nieuw exemplaar van het drama (het zijne was nu bij Van Deysse). Dit zou zijn eerste compositie worden van ná hun ontmoeting:

Den 4den Dec. [1893] spraken wij over *Pelléas et Mélisande*, je zei de muziek die je er bij dacht, en toen, mijn jongetje, bestelde ik het boekje, omdat ik wist dat je het jouwe niet meer had en ik je zoo graag den text wou geven voor het eerste grootere werk dat je na ons elkaar vinden zult maken, of als het door omstandigheden niet het eerste is, waaraan je gedacht hebt en waarover wij spraken in die eerste gouden dagen.<sup>7</sup>

Van dit project zijn geen schetsen bewaard. Wel bevindt zich in het archief van Diepenbrock een andere tekst van Maeterlinck die de componist heeft gebruikt voor zijn muziek: de Franse vertaling van Novalis’ prozatekst *Muss immer der Morgen wiederkommen*, een ‘Hymne an die Nacht’ die hij in 1899 op muziek zette. Op Novalis’ proza kreeg Diepenbrock geen vat. Als tussentekst gebruikte hij daarom de vertaling van Maeterlinck uit diens *Les Disciples à Saïs, et les fragments de Novalis* uit 1895, dat hij ook onmiddellijk bij verschijnen had gekocht. Volgens hem had Maeterlinck deze hymne ‘heel handig vertaald, en veel van de duisterheid v/h origineel

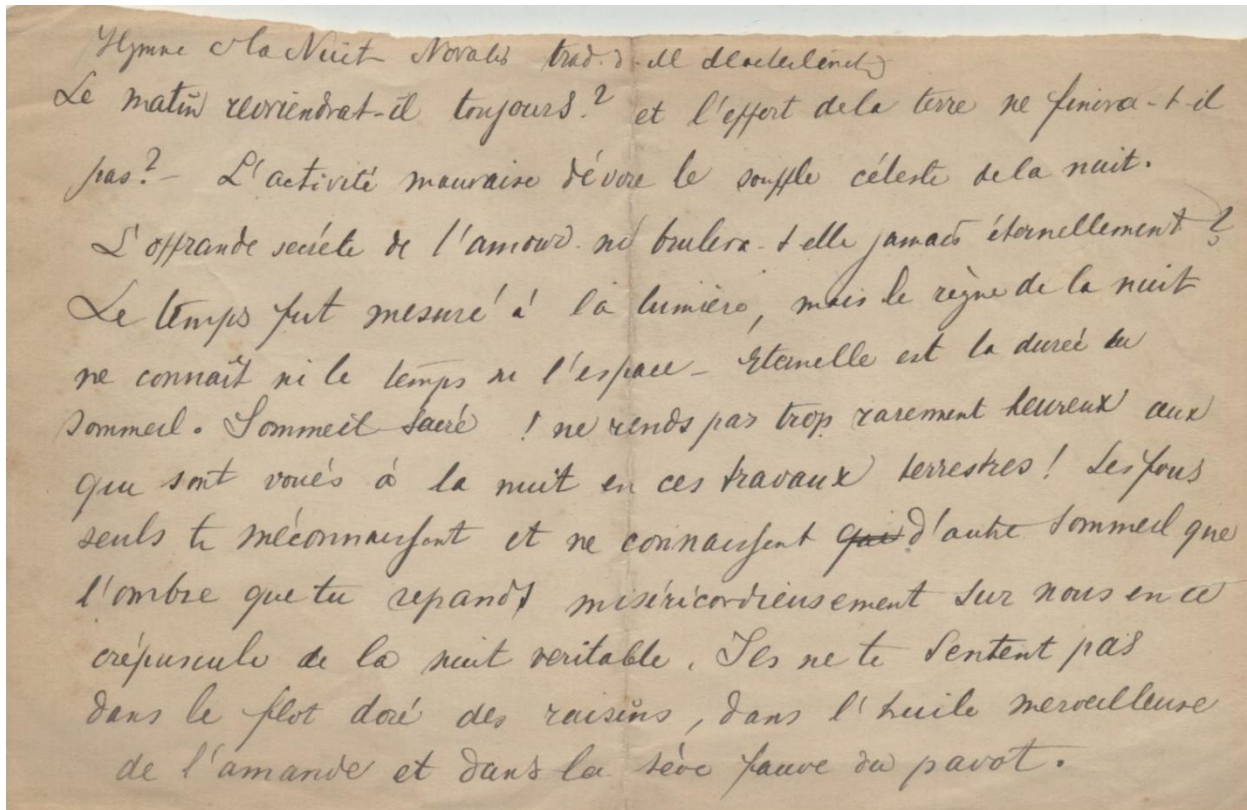
---

<sup>5</sup> Leijnse 1995, 64-65, 112-114, 316-317; Versteegh 2016, 76-82.

<sup>6</sup> Alphons Diepenbrock aan Elisabeth de Jong van Beek en Donk 12 oktober 1893: B&D II, 37. In de *Sept essais d’Emerson, traduits par J. Will, avec une préface de Maurice Maeterlinck* (Brussel 1894) schreef Diepenbrock de opdracht: ‘Aan Else op haar 26<sup>e</sup> verjaardag 22 Juli 1894 van Fons.’ Ook Maeterlincks neomystieke essaybundels *Le trésor des humbles* (1896) en *La sagesse et la destinée* (1898) zal Diepenbrock meteen na verschijnen kopen.

<sup>7</sup> Elisabeth de Jong van Beek en Donk aan Alphons Diepenbrock 9 januari 1894: B&D II, 115.

verhelderd'.<sup>8</sup> Toen Diepenbrock van het geld voor zijn vijftigste verjaardag de orkestpartituur van de althymne liet drukken, liet hij de Maeterlinck-vertaling naast de Duitse tekst zetten.



*Hymne à la Nuit – Novalis trad. de M. Maeterlinck* : rectobladzijde van een kopie van Maeterlincks vertaling van Novalis' *Muss immer der Morgen wiederkommen* in Diepenbrocks handschrift (collectie Odilia Vermeulen)

### **1893: Debussy leest *Pelléas et Mélisande***

Op 17 mei 1893 woonde Debussy in Parijs de eenmalige opvoering bij van het stuk in de avantgardistische regie van Lugné-Poe. Het evenement was mogelijk gemaakt door de jonge symbolist Camille Mauclair, die auteur, regisseur en sponsors bij elkaar had gebracht. 'La Maeterlinckophilie est une religion', observeerde *Le Figaro* in zijn kritiek.<sup>9</sup> In de zaal zaten Mallarmé, Whistler, Clemenceau, Léon Blum en vele andere (latere) coryfeeën. De Belgische

<sup>8</sup> Alphons Diepenbrock aan Charles Smulders 17 oktober 1899: B&D III, 157.

<sup>9</sup> *Le Figaro* 18 mei 1893 (recensie van Henry Fouquier). Over deze voorstelling in de 'Bouffes-Parisiens' o.a. Robichez 1957, 163-175; Herlin 2012, 41-53; Lutaud in Maeterlinck 2012, 98-100.

halfgod liep tijdens de voorstelling te ijsberen door Parijs. Debussy werd niet meteen overrompeld door het stuk. Waarschijnlijk raakte hij, zoals velen, verstoord door de achttien decorwisselingen tussen de ultrakorte scènes. De grootste bewondering kwam de toneelknecht toe, merkte *Le Figaro* fijntjes op.

Het is aannemelijk dat Debussy pas in juli 1893 het drama las, na een verblijf bij zijn vriend Ernest Chausson die een gedicht uit Maeterlincks debuutbundel *Serres chaudes* op muziek zette.<sup>10</sup> Debussy raakte verrukt van de gedichten uit *Serres chaudes* in vrije verzen. Op de dag van de voorstelling van Lugué-Poe had Maeterlinck in een interview met Jules Huret verklaard dat ook *Pelléas* was geschreven in vrije verzen die typografisch als proza waren gedrukt.<sup>11</sup> Debussy wist dat hij nu, na verschillende misgrepen, de goede tekst te pakken had voor zijn nieuw soort muziekdrama; het was zaak het stuk zo snel mogelijk als libretto te claimen. In 1891 was hem al *La Princesse Maleine* ontglipt toen Huret voor hem om autorisatie had gevraagd: Maeterlinck had zijn stuk beloofd aan de veel bekendere componist Vincent d'Indy (die er niets mee deed).<sup>12</sup> Slim zette Debussy deze keer als bemiddelaar de symbolistische dichter Henri de Régnier in, die de voorstelling van Lugué-Poe een schitterende recensie had gegeven. Onmiddellijk gaf Maeterlinck 'van ganser harte elke nodige autorisatie' aangezien de dichter goedkeurde wat de heer Debussy had gemaakt.<sup>13</sup> Hij had nog geen noot van hem gehoord.

Zodra het verlossende woord binnen was, begin augustus 1893, sloeg Debussy aan het componeren als een 'jonge barbaar', zo schreef hij aan Chausson.<sup>14</sup> Maar twee maanden later verscheurde Debussy zijn opzet. Zijn liefdesduet van Pelléas en Mélisande in het vierde bedrijf leek hem bij nader inzien stijf te staan van Wagner, wat erg ongelukkig uitkwam omdat hij juist

---

<sup>10</sup> Volgens vroege biografen van Debussy – Louis Laloy als eerste – las de componist het stuk al in 1892. In Herlin 2012 wordt dit overtuigend ontkracht met materiële en inhoudelijke argumenten.

<sup>11</sup> *Le Figaro* 17 mei 1893.

<sup>12</sup> Maurice Maeterlinck aan Jules Huret 23 juni 1891: Herlin 2012, 45. Volgens de componist Alfred Bruneau in 'The young French composers of today' in het Londense weekblad *The Musician* van 23 juni 1897 hield Debussy een partituur geschreven voor *La Princesse Maleine* in portfolio; deze bevindt zich niet in de nalatenschap. Erik Satie was aan *La Princesse Maleine* begonnen zonder autorisatie van Maeterlinck, zoals blijkt uit het schilderij 'Marthe au piano' van Maurice Denis uit oktober 1891, waarop de partituur in Saties handschrift is te zien van een 'Menuet de la Princesse Maleine'.

<sup>13</sup> Henri de Régnier aan Maurice Maeterlinck begin augustus 1893: Leblanc 1931, 166; Maurice Maeterlinck aan Henri de Régnier 8 augustus 1893: Debussy 2005, 152; facsimile in Herlin 2012, 54.

<sup>14</sup> Claude Debussy aan Ernest Chausson 3 september 1893: Debussy 2005, 154-156.

in het tijdschrift *L'Idée Libre* de verschijning van zijn studie *De l'inutilité du wagnérisme* had aangekondigd.<sup>15</sup>

Weer een maand later nam Debussy de trein naar Gent om aan Maeterlinck te vragen of er in zijn stuk mocht worden geknipt. Opnieuw gebruikte hij een derde persoon als duwtje in de rug: Pierre Louÿs begeleidde hem, ook geboren in Gent, gewoon als Pierre Louis. De 22-jarige vriend werkte aan de bundel waarmee hij zijn naam (met ÿ) zou vereeuwigen: *Les chansons de Bilitis*, zogenaamd authentieke gedichten van een tijdgenote van Sappho. In Gent schudden Debussy en Maeterlinck, 31 jaar, elkaar voor het eerst de hand. Het gesprek liep stroef. De vlotte Louÿs diende als bindmiddel tussen de twee houten klazen, indien we mogen afgaan op zijn verslag:

Ik stelde de vraag in zijn [Debussy's] plaats, want hij was te verlegen; en omdat Maeterlinck nog meer verlegen was dan hij, en helemaal niets antwoordde, heb ik ook voor Maeterlinck geantwoord. De scène zal ik nooit vergeten.<sup>16</sup>

Debussy geeft een ander relaas in een brief aan Ernest Chausson:

Eerst gedroeg Maeterlinck zich als een jong meisje aan wie men een toekomstige echtgenoot voorstelt, daarna is hij ontdooid, en is charmant geworden, hij heeft me over toneel gesproken echt als een bijzonder mens, voor *Pelléas* heeft hij me volledige autorisatie gegeven voor coupures, en heeft me er zelfs belangrijke aangeduid, *zelfs heel nuttige!* Hij zegt dat hij van muziek niets begrijpt, hij schuifelt door een symfonie van Beethoven als een blinde door een museum; maar echt, hij is een goede kerel, en spreekt over buitengewone dingen met de eenvoud van een exquise ziel.<sup>17</sup>

Het gesprek eindigde in een uitputting van bedankingen omdat Maeterlinck bleef betogen dat hij als schrijver meer dank was verschuldigd aan de componist dan andersom (de tijd zou hem gelijk geven). Pas twee jaar later zette hij zijn autorisatie voor coupures en uitvoering op papier, terloops en nonchalant: 'Het spreekt vanzelf dat *Pelléas* u volledig toebehoort en dat u het stuk zult laten uitvoeren waar en wanneer u dat wilt.'<sup>18</sup> Dankzij de coupures kon Debussy het aantal decorwisselingen in zijn opera terugbrengen tot twaalf.

---

<sup>15</sup> Debussy aan Ernest Chausson 2 oktober 1892: Debussy 2005, 160-161; *De l'inutilité du wagnérisme*, aangekondigd in *L'Idée Libre* van september 1893 tot februari 1894, verscheen nooit.

<sup>16</sup> Pierre Louÿs aan zijn broer Georges Louis 19 april 1914: Goujon 2002, 221-222; Debussy 2005, 176. Het gaat om een herinnering van twintig jaar later. Alle vertalingen uit het Frans in dit stuk zijn van de auteur.

<sup>17</sup> Claude Debussy aan Ernest Chausson 16 november 1893: Debussy 2005, 176.

<sup>18</sup> Maurice Maeterlinck aan Claude Debussy 17 oktober 1895: Debussy 2005, 284.

### **30 april 1902: de opera *Pelléas et Mélisande* gaat in première**

Het componeertraject van Debussy duurde negen jaar en liep uit op een psychodrama dat al vele keren is beschreven, maar nooit vanuit het perspectief van Maeterlinck.

Sinds 1897 woonde de auteur in Parijs. Hij had Gent verlaten voor de Française Georgette Leblanc. Hoewel zij zeven jaar jonger was, zangeres en actrice – metiers waartegen Maeterlinck diep wantrouwen koesterde – beschouwde hij haar als zijn betere ik. Zijn intellectuele, artistieke en spirituele bewondering voor haar kwam de idealisering nabij. Twee maanden na hun kennismaking in Brussel schreef hij in zijn agenda, dat dienst deed als dagboek:

Vóór jou had ik een afschuwelijk aarzelende ziel en kon ik mezelf alleen vinden in zeldzame momenten. Maar jij, je bent de zekerheid en de bewonderenswaardige kracht, en ik hoef nu alleen nog maar aan jou te denken om ogenblikkelijk te zijn zoals jij. Ik drink geen glas water meer, ik beweeg geen hand of ooglid meer, zonder dat ik voel dat iets onzegbaars is gekomen in mijn leven.<sup>19</sup>

Niet alleen zijn leven had hij voor haar omgegooid, maar ook zijn werk. Hij schreef nu morele essaybundels en drama's over sterke vrouwen die het noodlot overwinnen in plaats van het te ondergaan. Nog vóór hun ontmoeting in 1895 kende Maeterlinck al Georgettes diepste wens: de *Mélisande* zingen van Debussy. Haar toenmalige minnaar Camille Mauclair had hem dit geopenbaard in een pochende brief over zijn 'maîtresse'.<sup>20</sup> Toen Georgette zich aan Maeterlinck liet voorstellen, had ze zich – niets aan het toeval overlatend – gekleed als een *Mélisande à la Memling*.

Niet uit de mond van Debussy, maar uit de krant vernam Maeterlinck in mei 1901 dat de Opéra-Comique *Pelléas et Mélisande* voor het volgende seizoen had geprogrammeerd. Hij stuurde de componist een vriendelijk maar dwingend briefje, het tweede sinds hun ontmoeting bijna negen jaar eerder:

---

<sup>19</sup> Agenda 1895, aantekening op de datum 17-18 maart. Archief De Zwarte Doos, coll. MM (geen signatuur). De relatie duurde 23 jaar. Maeterlinck en Leblanc trouwden nooit, omdat zij niet kon scheiden na haar huwelijk met een Spanjaard op jonge leeftijd. Ergerlijk is de kenschets door vele publicisten van Leblanc als 'de maîtresse' van Maeterlinck, als was ze een bijvrouw.

<sup>20</sup> Benoît-Jeannin 1998, 59; Herlin 2003, 211-212; Debussy 2005, 633.

U vindt me elke avond vanaf 5 uur thuis [Rue Raynouard 67]. Maar naar een ander uur kan ik me ook schikken. Vanaf morgen verwacht ik u. Ik kijk ernaar uit uw hand weer te mogen drukken, en te spreken over onze *Pelléas*.<sup>21</sup>

De engel zat in het voorlaatste woord. Maeterlinck stelde de opera nu voor als een gezamenlijk project, terwijl hij Debussy toch alle vrijheid had gegeven voor coupures en uitvoering. Maar toen was Georgette nog niet uit de coulissen gekomen.

Maeterlinck eiste ‘absolument’ de rol van Mélisande op voor zijn vrouw, Debussy omzeilde dit met ‘nous verrons’.<sup>22</sup> Méér dan de componist verzette zich de directeur van de Opéra-Comique, Albert Carré, tegen Georgette Leblanc: rondborstig en aards, met een neiging tot overacting, was zij volgens hem niet om te buigen tot een femme-fragile. Carré had een jonge sopraan op het oog (die hij ook ten huwelijk vroeg), Mary Garden. Dat Leblanc gepasseerd werd voor Garden – ook dit lazen de Maeterlincks in de krant – was een dubbel affront: dit meisje uit Schotland had een afgrijselijk accent en weinig opera-ervaring. De schuchtere, zachtsprekende Maeterlinck kwam in een emotionele staat die hem voor zijn vrienden onherkenbaar maakte. In uitzinnige woede zwaaiend met zijn wandelstok liep hij de vier kilometer van de Rue Raynouard naar het appartement van Debussy in de Rue Cardinet met de bedoeling de componist een afrossing te geven. Bij binnenkomst van de Belg zakte Debussy in een stoel en stemde bij voorbaat toe in alles wat hem werd gevraagd; zijn vrouw Lilly kwam aanlopen met snelzout. Maeterlinck kon hem in de aanwezigheid van een vrouw niet slaan. Hij daagde hem uit tot een duel (dat hij met zijn militaire ervaring bij de Gentse Burgerwacht zeker zou hebben gewonnen). Ook deze klip wist de componist te omzeilen.<sup>23</sup>

Nadat Maeterlinck bij een proces voor de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques in het ongelijk was gesteld, deed hij nog een poging de voorstelling te boycotten via dezelfde krant die hem groot had gemaakt, *Le Figaro*. Hij publiceerde een open brief die eindigde met een banvloek:

---

<sup>21</sup> Maurice Maeterlinck aan Claude Debussy 30 mei 1901: Debussy 2005, 599.

<sup>22</sup> Citaten uit het proces-verbaal van de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques: Debussy 2005, 639.

<sup>23</sup> Men vindt dit relaas, met overlappingsen, o.a. in Leblanc 1931, 161-178 ; Garden 1952, 65-75; Benoît-Jeannin 1998, 202-209; Opstad 2009, 54-64; Debussy 2005, 637-639; brief Maurice Maeterlinck aan Henry Russell 26 november 1925: Archief De Zwarte Doos, coll. MM, BC 43.

Deze *Pelléas* is een stuk dat mij vreemd geworden is, bijna vijandig. Omdat elke controle over mijn werk mij is afgenomen, rest mij niets dan te wensen dat zijn val snel en opzienbarend zal zijn.<sup>24</sup>

Niet de val maar het succes was opzienbarend. Alleen de première in de Opéra-Comique, vanaf 30 april 1902, werd nog licht verstoord door het boegeroep en gesis van tegen- en voorstanders. Hierna was de zaal gevuld met devote muziekliefhebbers en leergierige musici, ondanks het verbod voor studenten afgekondigd door de directeur van het Conservatoire om de voorstelling bij te wonen. Jarenlang bleef het werk op het affiche van de Opéra-Comique staan. Jonge componisten uit de hele wereld waren het aan zichzelf verplicht naar Parijs te reizen om *Pelléas* te zien, al moesten ze daar lang voor sparen. In december 1906 werd de vijftigste uitvoering gevierd.<sup>25</sup>

In januari 1907 werd de opera voor het eerst in het buitenland gespeeld: in de Brusselse Munt. Door het grote succes van deze productie werden in maart 1907 vijf extra voorstellingen gegeven. Bij de eerste zat Alphons Diepenbrock in de zaal.

### **11 maart 1907: Diepenbrock ziet *Pelléas et Mélisande* in De Munt**

Het ligt voor de hand dat ook Diepenbrock nieuwsgierig was naar dit lyrische drama: veertien jaar eerder had hij zelf muziek willen componeren op *Pelléas*. Toch moest hij enige tegenstand overwinnen. Hij had de gewoonte niet naar het buitenland te reizen voor een voorstelling; sinds de geboorte van zijn dochtertje Joanna, nu anderhalf jaar oud, leefde hij nog meer dan voorheen als een huismus. Dat hij in 1907 deelde in de cultus rond Debussy, is uit zijn correspondentie niet af te leiden. Nog maar één werk had hij van Debussy gehoord, in december 1904 onder Mengelberg: *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Hij vond dit korte orkeststuk wel 'heel mooi', schreef hij aan zijn leerlinge Johanna Jongkindt, die zich intens interesseerde voor het nieuwe Franse muzikidoom.<sup>26</sup>

Was Diepenbrock voor de voorstelling in Brussel warm gemaakt door de ronkende recensie in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*? De Belgische correspondent Karel van de Woestijne – een

---

<sup>24</sup> *Le Figaro* 14 april 1902.

<sup>25</sup> Tijdens Debussy's leven waren er 107 opvoeringen in de Opéra-Comique, tot 1908 met Mary Garden als Mélisande. Voor een overzicht van alle voorstellingen, ook buiten Frankrijk, tot Debussy's dood: Branger 2012, 315-329.

<sup>26</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 11 december 1904: B&D IV, 311. Diepenbrock woonde de Nederlandse première bij in het Concertgebouw op 11 december 1904.

fijn intellectueel en dichter uit Gent – schreef zijn kritiek in de nacht na de première overmand door een emotie die hem bijna fysiek pijn deed. Hij had zich naar de schouwburg gepord vanuit journalistieke verplichting; zijn achterdocht tegenover muzikale nieuwlichterij deelde hij met het gros van het Brusselse publiek. Daarbovenop kwam nog zijn vrees dat een opera het broze evenwicht van stilte en spreken in dit leesdrama kapot zou maken. Maar tijdens het eerste bedrijf al – vanaf het moment dat Geneviève de brief leest van Golaud – raakte hij samen met de andere toehoorders in een verrukkelijke vervoering: ‘Aanvankelijk, ja, kan men vitten; komt echter de roes, voelt men zich wegsmelten in die gevoelsheerlijkheid, is men, met heel deze hijgende tooneelzaal, verloren in die sober-verhevene klanketaal, wat kan me nog de technische beteekenis van Debussy's werk schelen?’<sup>27</sup> Volgens Van de Woestijne had Debussy de tekst niet mishandeld maar juist dichterbij gebracht: de poppen waren mensen geworden zonder hun sprookjesadem te verliezen.

Misschien speelde bij Diepenbrock (ook) een intiemere motivatie. Zijn inmiddels oud-leerlinge en oogappel Jongkindt – Jo – studeerde sinds enkele maanden bij Vincent d’Indy aan de Schola Cantorum in Parijs, een alternatief conservatorium met aandacht voor recente Franse muziek. Geestdriftig wilde Jo de nieuwe componisten spelen, en zo mogelijk ontmoeten. Diepenbrock gaf haar het adres van een winkel waar Debussy kwam. ‘Wat zou ik het heerlijk vinden, Debussy misschien eens te leren kennen.’ In de Opéra-Comique had Jo in 1906 wel al *Pelléas* gezien: een van de laatste voorstellingen met Mary Garden als Mélisande. Haar oordeel over de opera verwoordde ze kort en krachtig: ‘Dat is prachtig.’<sup>28</sup>

Op maandag 11 maart 1907 woonde Diepenbrock de avondvoorstelling bij in De Munt na een lange treinreis vanuit Amsterdam. Zijn oordeel schreef hij kort en krachtig op een briefkaart aan zijn vrouw: ‘Pelléas was afschuwelijk.’ Weer thuis deed hij haar zijn relaas, dat zij trouw opschreef in haar dagboek:

Pelléas is boeiend in ’t eerst, zegt Fons, maar hopeloos eentonig en nergens melodie, ook geen koper bijna, altijd de snerpende zinnelijke klank van violen en houten blazers. Het stuk is om te zien afstuitend en lascief, hoewel prachtig gemonteerd.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Karel van de Woestijne, “‘Pelléas et Mélisande’ in den Muntschouwburg”. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 10 januari 1907.

<sup>28</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 18 december 1906 en Johanna Jongkindt aan Alphons Diepenbrock 20 december 1906: B&D V, 288 en 289. ‘Omdat je je zoo voor Debussy intresseert’ had Diepenbrock haar al december 1905 zijn partituur geschonken van *La Damaïsselle élue*, een jeugdwerk van Debussy, zie brief Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 13 december 1905: B&D V, 58.

<sup>29</sup> Dagboek Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 15 maart 1907: B&D V, 355.

Heel wat kleurrijker is het verslag van zijn weerzin in de lange brief waarop hij Jo trakteerde. Het leest als het negatief van de lyrische bespreking van Karel van de Woestijne:

In 't begin vond ik 't mooi (het voorlezen van den brief door Geneviève). Maar eenigen tijd daarna begon mij die melodieloosheid (waarbij je toch de woorden lang niet zoo duidelijk hoort als wanneer ze enkel gesproken werden) en die monotone orkestklanken (eeuwig strijkers met sourdine en hobo's), te vervelen.

Ronduit wansmakelijk vond Diepenbrock de meest dramatische scènes (die in latere voorstellingen van *Pelléas* juist spraakmakend zijn geworden, vaak door een spectaculaire mise-en-scène):

De jalouzie-scène wanneer Golaud Mélisande over 't tooneel sleurt vind ik "messelijk" [Jo's woord voor misselijk], evenzoo dat gezebbel met die haren, als zij in den toren staat. Als je dit leest is het wat anders maar om te zien is dat eigenlijk walgelijk, beter geschikt voor een reclame van een haarwater of iets dergelijks. [...] De laatste scène op het sterfbed is nog het walgelijkst. De muziek is ziekelijk gedepaveerd, voor kleine pianostukjes is dit heel aardig, deze zeekwallenmuziek zonder spieren en knoken, maar 4 uur achter elkaar houd ik dat niet uit.

Samen met Debussy kletterde voor Diepenbrock nu ook de schrijver Maeterlinck naar beneden. In plaats van het leesdrama te doen leven, zoals Van de Woestijne preeft, liet Debussy de naakte waarheid zien dat de Belgische auteur een windbuil was door wie Diepenbrock zich had laten bedotten: 'Het stuk van Maeterlinck vind ik ook idioot, plat, stupide en ploertig, mij zelf nog idioter etc. dat ik dezen nonsens ±15 jaar geleden bewonderd heb.'

Uit de brief aan Jo vol sarcastische humor spreekt de behoefte van Diepenbrock om zich uitgebreid te verantwoorden tegenover de vrouw die *Pelléas* 'prachtig' had gevonden, zonder haar te ontstemmen. 'Lach mij maar uit en zeg dat ik een ouwe sok ben, ik zal toch blijven beweren dat je een engel bent, en dat ik lust had na afloop der voorstelling Debussy te vermoorden.' Tussen de regels is ook zijn angst te lezen dat Jo van hem zal vervreemden door nieuwe muzikale meesters. 'Speel je nog wel eens van mijn dingen, of zijn ze je in Parijs niet meer naar den smaak?' Als geruststelling vindt hij toch nog een woord van waardering voor haar idool: 'Ik beschouw Debussy wel in zekeren zin als een genie omdat hij het "toupet" heeft

---

om 4 uur achter mekaar zulke enerverende muziek te maken.’ Waarna nog de half-cynische toegeving: ‘Toch voel ik soms verlangen het weer te zien. Zoo went men aan gif.’<sup>30</sup>

Dit verlangen zou – als vele verlangens van Diepenbrock – nooit worden vervuld: het werd zijn eerste en laatste voorstelling van *Pelléas et Mélisande*.

### ***Pelléas et Mélisande* in De Munt: een iconische voorstelling**

Aan de uitvoering kan het niet gelegen hebben dat Diepenbrock in Brussel door het lint had willen gaan na de vier uur zeekwallenmuziek. Naar de perskritieken en het overgeleverde archiefmateriaal te oordelen, ging het om een uitzonderlijke productie.<sup>31</sup> Het affiche prijkt sinds 2013 in het Brusselse fin-de-siècle-museum als een emblematisch voorbeeld van art nouveau, symbolisme en gesamtkunst in België vóór de Eerste Wereldoorlog. De voorstelling werd met dezelfde decors en kostuums hernomen in 1911, 1913, 1943 en 1945.

Eind december 1906 had Claude Debussy met zijn (toekomstige) vrouw Emma en dochtertje Chouchou zijn intrek genomen in Hotel Métropole aan het De Brouckèreplein. De stierzangeres Mary Garden was enkele dagen na hem gearriveerd. Twee weken lang gaf hij het orkest van De Munt en de zangers zijn instructies. De pers maakte bekend dat de componist een goed humeur had, wat in zijn geval het opmerken waard was (gelukkig werden zijn brieven waarin hij de Belgische musici typeerde – rund, huisschilder, verhuizer – pas postuum gepubliceerd).<sup>32</sup> Op de ochtend van de première, 9 januari 1907, reisde hij terug naar Parijs omdat hij premières verafschuwde, en mogelijk om Maeterlinck niet tegen het lijf te lopen over wiens komst de Belgische kranten al maanden speculeerden.

Door de overstelpende belangstelling liet de directie van De Munt de kaartverkoop vroeger van start gaan. Er waren maar negen voorstellingen gepland omdat Mary Garden in februari elders was gecontracteerd. Zij was de grote publiekstrekker. Na de première werden de voorstellingen in Brusselse kranten alleen nog aangekondigd met haar naam, zonder vermelding van Maeterlinck of Debussy. Haar handelsmerk bij de vertolking van *Mélisande* was de bevroering van haar lichaam op momenten dat ze niet zong: alsof de stilte zelf op het podium stond. Tussen

---

<sup>30</sup> Alle citaten uit brief Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 17 maart 1907: B&D V, 356.

<sup>31</sup> Ik las de recensies in *La Dernière Heure*, *Durendal*, *Gazette de Charleroi*, *L'Indépendance Belge*, *Journal de Bruxelles*, *La Meuse*, *Le Patriote*, *Le petit Bleu*, *Le Peuple*, *Le Soir*, *Le Vingtième Siècle*, *Het Laatste Nieuws*. Algemeen over deze productie: Herlin 2003.

<sup>32</sup> Debussy 2005, 983-989.

de standbeeldscènes zong ze – volgens de recensenten – juist, krachtig en delicaat. De jonge bariton Georges Petit, pas afgestudeerd in Parijs, gaf een expressief tegenwicht als Pelléas. De ervaren Jean Bourbon deed het goed als wraakzuchtige Golaud.

Het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel bewaart een serie postkaarten van deze voorstelling, gerealiseerd met enkele decorstukken die hiervoor naar de studio van de fotograaf waren gebracht.<sup>33</sup> De decors ogen eenvoudig en licht in contrast met de enscenering in Parijs. Op verzoek van Maeterlinck zelf, die zijn volledige medewerking had toegezegd voor deze productie in zijn vaderland, hadden de directeuren van De Munt, Maurice Kufferath en Guillaume Guidé, decors laten bouwen in vroeg-Italiaanse renaissancestijl met byzantijnse elementen. In de Opéra-Comique was de setting middeleeuws, met gotische spitsbogen; de auteur vond dit in strijd met de tijdloosheid van zijn stuk. Voor de kostuums en artistieke synthese zorgde de symbolistische schilder Fernand Khnopff. Hij ontwierp tunieken in stoffen met bloemmotieven. Alleen Mary Garden mocht haar Mélisande-jurk uit Parijs meebrengen: zo kende het publiek haar sinds de première in 1902 dankzij de talrijke foto's in theaterbladen.

[Illustratie 1]

De sopraan Mary Garden als Mélisande in 1907. Sinds de première in 1902 is de zangeres een beetje zwaarder geworden. @KBR, S.II 113442

[Illustratie 2]

De bariton Georges Petit als Pelléas, 1907. @KBR, S.V 72181

[Illustratie 3]

De alt Jeanne Bourgeois als Geneviève, moeder van Pelléas et Golaud, 1907. @KBR, S.II 113448

[Illustratie 4]

De toren van Mélisande, 1907. @KBR, S.II 113447

[Illustratie 5]

Enscenering van het laatste bedrijf: het sterfbed van Mélisande, 1907. @KBR, R-2009-26107

---

<sup>33</sup> Vervloet 2012, 23-27 en passim.

Niet één afbrekende kritiek kreeg de voorstelling. Recensenten struikelden over de superlatieven: het orkest onder Sylvain Dupuis speelde uiterst soepel, de mise-en-scène was verrukkelijk poëtisch, de stemmen en acteerprestaties overtuigden zonder uitzondering. Niet één recensent vergat het applaus te vermelden waar geen eind aan leek te komen toen, na middernacht al, het doek was gevallen. Van de Woestijne schreef: ‘En dat is toch ook een criterium, zou ik meenen, dáar vooral waar een heele zaal, eerst vooringenomen als ik-zelf, bij het einde der laatste bedrijven tot twaalfmaal toe de vertolkers terugriep.’

Net zomin als Debussy nam Maeterlinck – hier toch in een thuiswedstrijd – de ovatie in ontvangst. Twee dagen eerder had hij de Brusselse krant *Le petit Bleu* geschreven:

Ik zou willen dat men weet dat ik absoluut vreemd ben aan deze voorstellingen, omdat ik gedwongen werd elke betrekking met de directeurs van de ‘Munt’ te verbreken die mij eerst schitterende projecten hebben voorgespiegeld, en vervolgens enkele oude decors hebben opgelapt, de meest overjarige waarschijnlijk ontleend aan *Les Huguenots* [opera van Meyerbeer] en de meest onfrisse aan *La Juive* [opera van Halévy].<sup>34</sup>

Niet het decor was echter het pijnpunt, maar alweer Georgette Leblanc. Maeterlinck had in ruil voor zijn medewerking de garantie gekregen dat zijn levensgezellin eindelijk als Mélisande op de planken zou staan. Groot was de verbijstering – bij haar, bij hem, maar ook bij Debussy – toen in oktober 1906 in *L’Eventail*, het weekblad van De Munt, de definitieve cast werd bekendgemaakt met Mary Garden in de hoofdrol. Als een haas zo snel berichtte Debussy aan Leblanc dat hij nergens van afwist, geen schuldige aan kon wijzen, maar vooral ‘dat het nergens toe dient dat de incidenten die zoveel kwaad hebben aangericht, zich zouden herhalen’.<sup>35</sup>

Opnieuw was Georgette als Mélisande opzijgeschoven en Maeterlinck in het diepst van zijn wezen getroffen. Tot een handgemeen kwam het niet. De schrijver blies stoom af in zijn domein bij de Zuid-Franse stad Grasse in het gezelschap van zijn bulldog Golaud. Het proces dat hij wilde aanspannen tegen Kufferath en Guidé ging niet door omdat ‘de twee notoire schurken

---

<sup>34</sup> Maurice Maeterlinck aan Gérard Harry (hoofdredacteur van *Le petit Bleu*) 6 januari 1907, Archief De Zwarte Doos, coll. MM, BXLVIII37. In *Le petit Bleu* van 10 januari 1907 verscheen alleen een verzachtende parafrase van deze brief.

<sup>35</sup> Claude Debussy aan Georgette Leblanc 8 oktober 1906: Debussy 2005, 973. Zie ook Herlin 2003, 214-216. *L’Eventail* had eerder, 2 september 1906, bericht dat Georgette Leblanc haar rol al instudeerde met Debussy.

aan het hoofd van de Munt' (in Maeterlincks woorden) hun belofte niet op papier hadden gezet.<sup>36</sup>

### **Maart 1907: het verblijf van Diepenbrock in Brussel**

Na de voorstelling op 11 maart 1907 verbleef Diepenbrock nog vier dagen in Brussel. Hij logeerde bij het Belgische muzikantenechtpaar Albert en Gabrielle Zimmer in Saint-Gilles, 64 Rue Henri Wafelaerts. Vele huizen in deze nieuwe straat hadden decoratieve details in art nouveau; om de hoek stond het extravagante woonhuis met atelier van de architect Victor Horta. Door deze artistieke buurt liep Diepenbrock met zijn ziel onder de arm. De temperatuur kwam amper boven het vriespunt, er stond een strakke wind en het regende – het recept om hem diep ongelukkig te maken. 'Ik verlang zoo naar jelui beiden terug', schreef hij zijn vrouw en het lieve dochttertje.<sup>37</sup> Het huis van de Zimmers vond hij koud en ongezellig zonder kachels (de woning had centrale verwarming). Twee andere logés waren er, die met hem uit Amsterdam waren meegereisd om *Pelléas* te zien: de alt Cato Loman en de Hongaarse componist Emanuel Moór. De laatste was een onvermoeibaar prater en plannenmaker, die Diepenbrock totaal voor zich opeiste. Storend waren ook de bekrompen Belgen met hun onnatuurlijke Frans vol clichés. 'Ennui colossal' stond in zijn volgende bericht aan Elsa.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Maurice Maeterlinck aan Gérard Harry 13 januari 1907, Archief De Zwarte Doos, coll. MM, BXLVIII38. In het Frans staat 'les deux notoires fripouilles qui dirigent la Monnaie'.

<sup>37</sup> Alphons Diepenbrock aan Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 13 maart 1907: B&D V, 352.

<sup>38</sup> Alphons Diepenbrock aan Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 14 maart 1907: B&D V, 352.



Het huis van Albert en Gabrielle Zimmer-Derscheid, Rue Henri Wafelaerts 64 in 1060 Brussel, foto van de auteur op 11 april 2021. Het huis uit 1902 is van architect Paul Le clerc.

Diepenbrock leek niet over de slag van *Pelléas* heen te komen, terwijl het echtpaar Zimmer het hem graag naar de zin wilde maken. Van deze twee jonge dertigers kende hij de zangeres Gabrielle Zimmer-Derscheid het beste, leerlinge van Aaltje Noorderwier en vriendin van Cato Loman. Maar in de muziekgeschiedenis zal de briljante violist Albert Zimmer, met wie ze nog maar pas was getrouwd, een veel grotere plaats innemen. Na zijn opleiding bij Eugène Ysaÿe bekwaamde hij zich in de kamermuziek. Op zijn eenentwintigste, in 1895, trad hij op voor de *Libre Esthétique*, en speelde hij mee in het *Quatuor Ysaÿe*. Een jaar later vormde hij zijn eigen strijkkwartet, *Quatuor Zimmer*, dat veertig jaar lang concertreizen zou maken over de hele wereld. Met zijn beminnelijke karakter was Zimmer een goede netwerker. Hij kende tientallen componisten en dirigenten, van Fauré en Debussy tot Bruch en later Korngold. Het was zijn ambitie nog onbekende werken naar het publiek te brengen. Hier had Diepenbrock zelf al van kunnen profiteren: Zimmer had zijn *Hymne voor viool* gespeeld, in 1904 in de Salle Renson in Luik.<sup>39</sup>

Albert Zimmer wilde Diepenbrock ervan overtuigen dat Debussy een groot componist was. Met zijn *Quatuor Zimmer* speelde hij bij hem thuis op donderdag 14 maart 1907 het strijkkwartet van Debussy, een werk uit 1893. Maar Diepenbrock was niet uit zijn oppositie te wrikken. ‘Dit kon mij na de verbittering over *Pelléas* heelemaal niet meer behagen.’<sup>40</sup> Hij was blij dat hij de volgende avond terug was in zijn warmgestookte bovenhuis in de Johannes Verhulststraat.

### **Februari-maart 1914: het verblijf van Debussy in Amsterdam**

Zeven jaar na Diepenbrocks bezoek aan Brussel, van 26 februari tot 2 maart 1914, was Debussy in Amsterdam. Het was de eerste en laatste keer. Hij dirigeerde er eigen werk met een bijna provocerende tegenzin en trad ook op als pianosolist. De berichten aan zijn vrouw over zijn verblijf lezen als een echo van de briefjes van heimwee en onbehagen die Fons stuurde naar Elsa tijdens zijn weekje Brussel. Ook Debussy was een huismus, verstoord door personen die te dichtbij kwamen, door kou of mist, door eten dat hij niet kende. Bovendien was hij symbiotisch gehecht aan Emma en Chouchou (precies even oud als Joanna Diepenbrock). Vanaf het moment dat hij in de trein naar Amsterdam zat, telde hij de uren af. Emma stuurde

---

<sup>39</sup> Diepenbrock was zelf niet aanwezig bij deze tweede Belgische uitvoering van zijn *Hymne voor viool en piano*, 6 januari 1904. Over Zimmer: Wahnnon de Oliveira 2002.

<sup>40</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 17 maart 1907: B&D V, 356.

telegrammen naar alle stations waar zijn trein stopte; hij telegrafeerde haar met de frequentie waarmee men nu sms't.

Anders dan Diepenbrock bleef Debussy niet hoffelijk tegen mensen die hij van zich wilde afschudden. De Zwitserse dirigent Gustave Doret, die de concertreis had georganiseerd, scheepste in zijn plaats de dwepers af en gidste hem als een blindengeleidehond naar de podia. Willem Mengelberg was in Frankfurt, met hem hoefde Debussy zich dus niet te vermoeien. Alleen het slotdiner bij Richard van Rees, voorzitter van het Concertgebouwbestuur, kon Debussy niet afslaan (gezien ook de fikse betaling voor zijn optreden). Hij stelde als voorwaarde dat hij geen onbekenden zou zien. Van Rees selecteerde een gezelschap van medebestuurders en orkestleden die de componist al in de foyer was tegengekomen. Aan Emma schreef Debussy op deze laatste dag: 'Ik beken nederig dat mijn ongeduld nu alle perken te buiten gaat. Ik moet mijn geluk terugvinden, mijn leven, want toeven tussen lieden die me dubbel vreemd zijn, is langzame zelfmoord!'<sup>41</sup> Tijdens de speech van Van Rees hield hij zijn (gelukkig nog schone) bord voor zijn gezicht.<sup>42</sup>

Voor het echtpaar Diepenbrock betekende het bezoek van Debussy een aaneenrijging van vernederingen. De egards waarmee ze hem hadden willen ontvangen, werden bot afgewezen. Meteen na aankomst van zijn Franse collega spoedde Diepenbrock zich naar het Doelen Hotel aan de Amstel om hem te verwelkomen en te eten te vragen voor de volgende dag. Debussy (die juist aan Emma had getelegrafeerd 'Arrivé tristement. Quelles heures noires') antwoordde dat hij niets kon beloven vóór de eerste repetitie. Het hing er maar van af of die goed ging. Nadat de volgende ochtend de repetitie volgens Fons 'heel goed' was verlopen (volgens Debussy 'assez bien', in zijn telegram aan Emma), herhaalde Fons zijn uitnodiging. Debussy deed zwaar en geslagen en zei: 'je ferai ce que je pourrai, mais je ne sais pas si je pourrai'.<sup>43</sup> Fons hield de eer aan zichzelf en trok de invitatie in. Aan Jo schreef hij: 'Hij is blasé en fatigué à l'extrême of speelt daarvoor'.<sup>44</sup> Nijdig rekende hij uit hoeveel hij zelf zou verdienen met zijn dirigeren als hij nog maar de helft zou krijgen van de gage van Debussy, die volgens hem toch al schatrijk was.

---

<sup>41</sup> Claude Debussy aan Emma Debussy 1 maart 1915: Debussy 2005, 1779.

<sup>42</sup> Over het slotdiner: De Vet 2012, 30-32 (transcriptie uit het typoscript *Herinneringen* (1924) van Richard van Rees).

<sup>43</sup> Dagboek Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 18 april 1914: B&D VIII, 318. Telegrammen Claude Debussy aan Emma Debussy 26 en 27 februari 1914: Debussy 2005, 1773.

<sup>44</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Raphael-Jongkindt 11 maart 1914: B&D VIII, 309.

De afwijzing was extra zuur omdat Diepenbrock zijn eigen triomf aan Debussy had opgeofferd. Die avond van 27 februari 1907 dirigeerde Mengelberg zijn orkestlied *Die Nacht* in Frankfurt, de Duitse première; Diepenbrock was na aarzeling thuisgebleven om Debussy te ontmoeten. De dolenthousiaste berichten van ‘Willempje’ en de alt Ilona Durigo over de uitvoering strooiden nog wat zout in de wonde.<sup>45</sup> Maar de ultieme krenking incasseerden de Diepenbrocks toen ze hoorden dat ze niet waren gevraagd aan de feestdis bij Van Rees. Furieus schreef Elsa in haar dagboek:

Er waren leden van het orkest genood! sommigen kenden niet eens Fransch en hun vrouwen ook niet! [...] en wij niet, terwijl Fons de eenige collega is in Holland die de muziek van Debussy door en door kent en bestudeert en al 7 jaar geleden zijn Pelléas hoorde. ‘Son seul élève’ hier in het land, zou men kunnen zeggen, want Fons zegt dat hij zijn nieuwe wijze van instrumenteeren van Debussy geleerd heeft.<sup>46</sup>

*Son seul élève*. Was Elsa vergeten dat haar man zeven jaar eerder uit Brussel had geseind: ‘Pelléas was afschuwelijk’? Was Fons vergeten dat hij na afloop van de voorstelling lust had Debussy te vermoorden? Wat was er in zeven jaar tijd gebeurd?

### **1907-1914: ‘Zoo went men aan gif’**

*Pelléas et Mélisande* had Diepenbrock geïrriteerd, terneergeslagen, geagiteerd tot agressie toe. Onverschillig was hij allerminst gebleven. Thuisgekomen uit Brussel, broeide het gif nog in zijn lijf (om zijn eigen beeldspraak te gebruiken). Onmiddellijk bestelde hij Debussy’s *Mélodies pour chant et piano*, twee maanden later de *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*. Zelf vatte hij nu ook een compositie aan op een tekst van Baudelaire die Debussy al op muziek had gezet: ‘Recueillement’.<sup>47</sup> Diepenbrock droeg dit lied op aan de alt Gabrielle Zimmer-Derscheid, ongetwijfeld ook uit dankbaarheid voor haar gastvrijheid in Brussel, maar het handschrift schonk hij aan Jo.

In loop van de jaren 1907-1914 schuift Diepenbrock op in zijn oordeel over Debussy. Los van latere musicologische analyses, is uit zijn correspondentie van deze periode af te lezen dat zijn

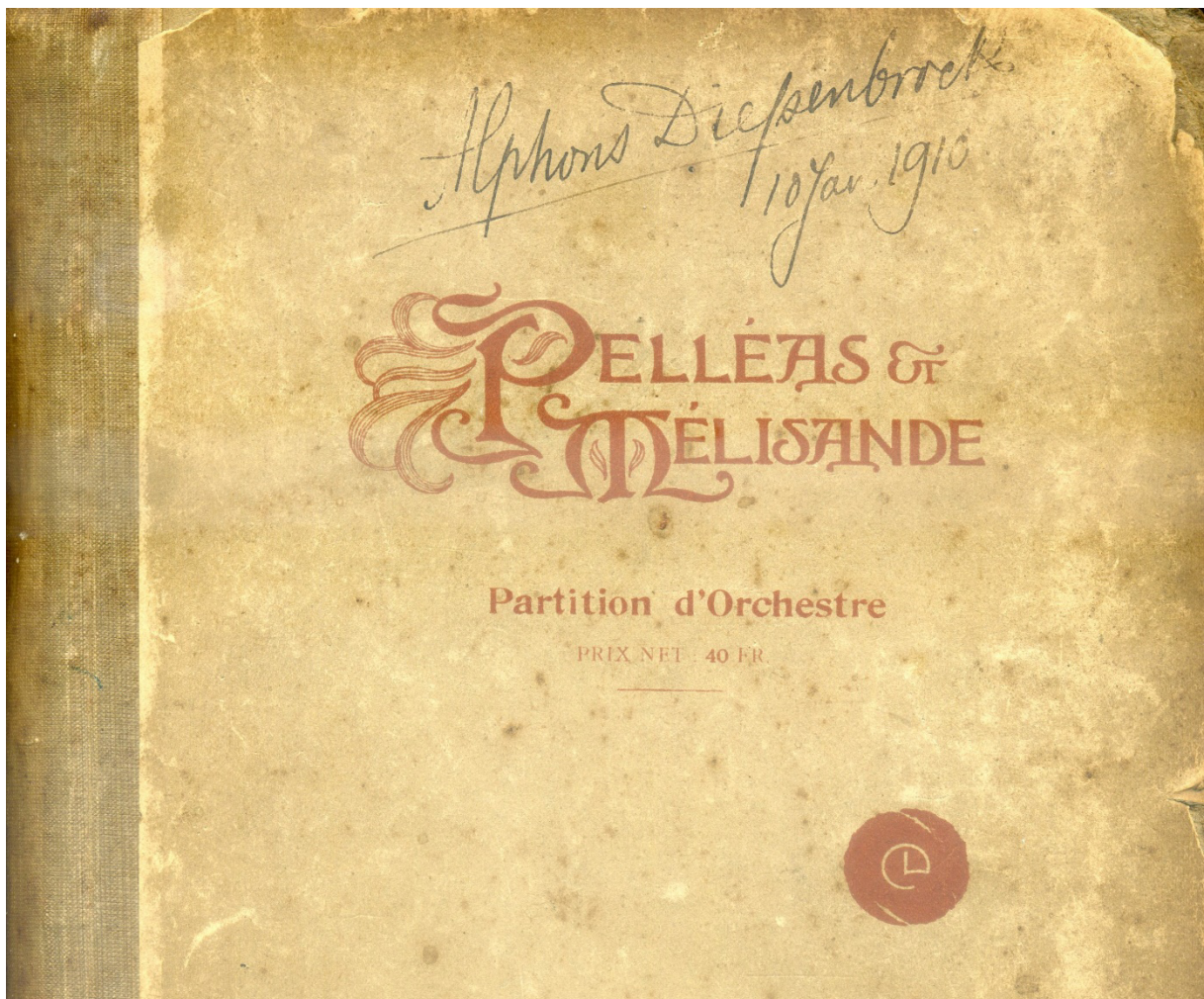
---

<sup>45</sup> Willem Mengelberg aan Alphons Diepenbrock 27 februari 1914 en Ilona Durigo aan Alphons Diepenbrock 2 maart 1914: B&D VIII, 307-308.

<sup>46</sup> Dagboek Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 18 april 1914: B&D VIII, 318.

<sup>47</sup> Zoals Debussy, liet Diepenbrock de zangstem inzetten zonder begeleiding; ook het enjambement van octaaf naar sextet nam hij over, door pas na de eerste twee woorden van de eerste terzine een cesuur aan te brengen. Zie o.a. Samama 2012, 255 en Reeser 2021.

verzet tegen de Franse componist geleidelijk plaats maakt voor de wil om greep te krijgen op het idioom en dit naar eigen hand te zetten. Vanaf 1908 koopt Diepenbrock de belangrijkste partituren van Debussy om die grondig te bestuderen: *Fêtes galantes* (zes liederen op tekst van Paul Verlaine), *Les Chansons de Bilitis* (drie melodieën op tekst van Pierre Louÿs), *La mer* en het *Quatuor à cordes* dat het kwartet van Zimmer hem had voorgespeeld. In januari 1910 schaft hij – eindelijk – de orkestpartituur van *Pelléas et Mélisande* aan, in 1913 het klavieruittreksel.



Handtekening en datum van aanschaf op Diepenbrocks ingebonden exemplaar van de orkestpartituur van *Pelléas et Mélisande* (collectie Odilia Vermeulen)

Jo, zijn klankbord, houdt hij op de hoogte van zijn studie. Hoe aantrekkelijk, schrijft hij haar, om in *Pelléas* ‘mij wat eigen te maken van zijn instrumentatie en stijl wat ik er mij eigen van kan maken. Ik geloof dat ik dat nu al kan merken’. De opera mocht hem dan antipathiek zijn, ‘in den stijl van Debussy is iets van de hoogste cultuur en ik voel dat ik uit Wagner alles gehaald

heb wat er uit te halen viel voor mij.’<sup>48</sup> Als in 1911 de productie van *Pelléas* uit 1907 in De Munt wordt hernomen, vraagt hij aan Jo, die intussen in Ukkel bij Brussel woont: ‘Ik zou ‘t erg graag nog eens willen zien. Kan ik weer bij jou logeeren, of vind je beter dat ik in een Hotel ga?’<sup>49</sup> Spottend bedenkt hij dat hij die vier uur misschien wel uithoudt als Jo naast hem zit. Het plan gaat om praktische redenen niet door.

Zijn waardering voor de liederen van Debussy groeit met gelijke tred. In oktober 1908 noemt hij de *Fêtes galantes* nog lelijk, juli 1909 moet hij toegeven dat hij de eerste – waaronder *En sourdine* – toch heel mooi en fijn vindt, ‘hoewel op ‘t kantje. Lang kan men ‘t bij zulke weeke muziek toch niet uithouden.’<sup>50</sup> In mei 1910 componeert hij zelf een lied op ‘En sourdine’ van Paul Verlaine, een gedicht over de versmelting van tweede geliefden in het halfduister, op verzoek van Jo, voor haar 28<sup>ste</sup> verjaardag. Aan zijn vriend Gijs Hondius van den Broek legt hij uit dat hij deze compositie was begonnen ‘met het idee het in dien geïmproviseerden stijl à la Debussy als stemmingsmuziek te maken zonder mij door de knellende banden van de Wagnersche scholastiek te laten belemmeren’.<sup>51</sup> Teder schrijft hij aan Jo: ‘Ik vind ‘t zoo lief van je dat je mij dat gevraagd hebt om dat te componeeren. [...] Misschien is het nu een “wechselbalg” = het kind van een ander.’<sup>52</sup> Een jaar later vraagt hij aan Jo hem te bevestigen dat *En sourdine* van Debussy ‘toch veel mooier en fijner dan de mijne’ is.<sup>53</sup> Als Jo, weer anderhalf jaar later, de twee versies van *En sourdine* na elkaar speelt, kan ze niet kiezen:

Daar [in Debussy] zit voor mij even als in ‘t jouwe, die uiterste teederheid en Sehnsucht in, enkele accoorden op de laatste bladzijde krijg ik tranen van in de oogen. Zonder mijn liefde voor jou zou ik dat lied nooit hebben kunnen begrijpen. Er zit voor mij dezelfde stemming in als in dat van jou, en als Debussy het voor iemand heeft gemaakt, moet het zijn voor de vrouw die hij liefheeft.<sup>54</sup>

Ook voor de compositie *Marsyas, of De betooverde bron*, die Diepenbrock voltooit in de zomer van 1910, laat hij zich door Jo als muze inspireren en door Debussy als componist. Als voorstudie maakt hij een piano-uittreksel van *Prélude à l’après-midi d’un faune*. ‘Vind je dat

---

<sup>48</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 5 maart 1910: B&D VI, 239.

<sup>49</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 13 januari 1911: B&D VII, 129.

<sup>50</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 16 oktober 1908: B&D VI, 29 en 22 juli 1909: B&D VI, 128.

<sup>51</sup> Alphons Diepenbrock aan W.G. Hondius van den Broek 5 augustus 1910: B&D VI, 362.

<sup>52</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 23 mei 1910: B&D VI, 290.

<sup>53</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Raphael-Jongkindt 14 juli 1911: B&D VII, 237.

<sup>54</sup> Johanna Raphael-Jongkindt aan Alphons Diepenbrock 25 februari 1913: B&D VIII, 112-113.

't op Debussy lijkt?' vraagt hij Jo over *Marsyas*.<sup>55</sup> Een jaar later verrijkt hij zich bij Debussy voor de orkestratie van *Die Nacht*. In een vergelijking van grootheden schrijft hij aan Gijs dat hij Debussy en Richard Strauss – naast Mahler de genieën van zijn tijd – au fond als antipathieke kerels beschouwde, maar dat hij van Debussy meer heeft geleerd:

Het werd tijd van Wagner af te komen. Dat zal je zien uit die Nacht, dat zal je wel bevallen. Ik bedoel dat je zult zien dat ik v Wagner af ben. Il faut méditerraniser la musique is toch niet heelemaal een waan.<sup>56</sup>

Aan Jo laat Fons niet na te melden dat Mengelberg *Die Nacht* technisch even hoog vond staan als Debussy, maar dat het volgens hem muzikaal veel meer inhoud had.<sup>57</sup>

Zich baserend op de brieven van Diepenbrock kan men alleen maar tot de conclusie komen dat de voorstelling van *Pelléas* in Brussel, hoe 'afschuwelijk' ook, een kantelmoment betekende in zijn muzikale evolutie. Debussy was zijn geest en lichaam binnengeslopen om, na veel wrijving en weerstand, deel te worden van zijn systeem. Zeven en een half jaar na de voorstelling van *Pelléas* brak de Grote Oorlog uit. Hartstochtelijk koos Diepenbrock de kant van België en Frankrijk tegen het arrogante Pruisen. Van dat ogenblik af viel voor de Nederlandse componist de 'mediterranisering' van zijn muziek, met Debussy als leidsman, naadloos samen met zijn afwijzing van de Duitse beschaving.

---

<sup>55</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 10 december 1909: B&D VI, 191.

<sup>56</sup> Alphons Diepenbrock aan W.G. Hondius van den Broek 3 maart 1911: B&D VII, 165.

<sup>57</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Raphael-Jongkindt 19 juni 1911: B&D VII, 214.

The image shows three systems of a handwritten musical score for the opera Pelléas et Mélisande. Each system includes a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in French and English. The score is heavily annotated with red ink, including dynamic markings like 'p', 'ppp', 'f', 'ff', and 'cresc', and performance instructions such as 'avec une expression pénétrante' and 'piano I di'. There are also red markings for 'CA' and 'Celi'.

**System 1:**  
 A. si elle é - tait la gran - de sœur de son en - fant... Ve - nez...  
 as she might be the el - der sis - ter of her child... But come...  
 Annotations: *fl*, *dec*, *fl*, *dec*, *Cresc*, *Celi*, *CA*

**System 2:**  
 A. Il ne faut pas que l'enfant reste i - ci dans cet - te cham - bre...  
 We must not al - low the child to re - main here in this cham - ber...  
 Annotations: *p expressif*, *ppp*, *ppp*, *CA*, *CA*

**System 3:**  
 A. Il faut qu'il vi - ve, main - te - nant, à sa pla - ce  
 It must live on now, as things are, and re - place her.  
 Annotations: *avec une expression pénétrante*, *p*, *pp*, *ppp*, *CA*, *CA*, *VI I di*

De voorlaatste bladzijde uit het door Diepenbrock bewerkte klavieruittreksel van *Pelléas et Mélisande*. Met rode pen voegde hij de instrumentnamen in afkortingen toe. In de laatste maat vulde hij de melodie in de gediviseerde eerste violen en de tertsentriolen van de harp aan. (collectie Odilia Vermeulen)

Ook in het leven van Johanna Jongkindt zorgde de voorstelling van *Pelléas* in Brussel voor een kantelmoment. De hilarische maar vooral liefdevolle brief die Diepenbrock haar hierover stuurde, diende niet alleen om zijn afwijzing te vergulden van de opera die zij prachtig vond. Een nog moeilijker boodschap moest deze brief doen slikken. In Brussel had Fons op het punt gestaan naar Parijs door te reizen, maar hij was teruggekeerd naar Amsterdam uit heimwee naar

zijn vrouw en kind: ‘ik verlangde te veel naar huis’.<sup>58</sup> In het gezelschap van Moór hadden ze toch weinig aan elkaar gehad, verontschuldigde hij zich half. Het gemiste weerzien moet Jo heftig hebben gefrustreerd. Een maand eerder had ze hem nog vrolijk uitgedaagd: ‘Maak nou eens een *gezellig* plannetje en kom eens een dag of 10 met Luit [Fons’ zus en Jo’s vriendin] hier. Wat zal ik U om Uw hals vallen (honi soit qui mal y pense!)’.<sup>59</sup> Anders dan Fons, was Jo geen type voor uitstel. Exact negen maanden na de bezorging van Fons’ brief in Parijs beviel ze van een dochtertje als gevolg van een (vermoedelijke) onenightstand met een Engelse student die toevallig op haar pad was gekomen.<sup>60</sup>

### **Tot slot een psychologische invuloefening**

In 1981 publiceerde Jaap T. Harskamp het interessante essay ‘Creatieve rivaliteit’ over afgunst als drijfveer in de (post-)romantische kunst. Anders dan in de renaissance, waar de wens tot navolgen en overtreffen zich vooral richtte op andere kunstwerken, ontvouwt zich de artistieke wedijver in de negentiende eeuw als een psychologische factor. Andere kunstenaars worden in het drukbezette kunstteritorium ervaren als mededingers, rivalen of reuzen die gewurgd, verpulverd of geveld moeten worden om plaats te maken voor de eigen creatieve identiteit. Tegenover de afgunst als motor van de schepping staat het gevaar van verlamming en minderwaardigheid. Harskamp citeert vele belijdenissen van vermeende miskennis en martelaarschap in egodocumenten van kunstenaars. Zo zijn er vinnige dagboekfragmenten van Frederik van Eeden, die zich als toneelauteur op onrechtvaardige wijze overtroefd voelde door onder meer de waanzinnig populaire Maeterlinck met het ‘heimelijke gevoel dat ik meer en gewichtiger boodschap had’.<sup>61</sup>

Aan de bloemlezing van Harskamp kunnen tientallen citaten van Diepenbrock worden toegevoegd. Met zijn unieke mix van zelftwijfel, trots en de behoefte zich te toetsen aan meesters, voelt Diepenbrock zich vaak achtergesteld in de muziekwereld. Legio zijn de klachten dat hij wordt weggezet als vieux débutant: eeuwige discipel en autodidact. Graag rekt hij uit (en Elsa met hem) hoeveel hoger de salarissen zijn van andere componisten, dirigenten en uitvoerders met meer poeha maar mogelijk minder talent. Gustav Mahler lijkt als een van de

---

<sup>58</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Jongkindt 17 maart 1907: B&D V, 355.

<sup>59</sup> Johanna Jongkindt aan Alphons Diepenbrock 31 januari/1 februari 1907: B&D V, 335.

<sup>60</sup> De hypothese van een direct verband tussen Fons’ brief en Jo’s zwangerschap is van Eduard Reeser: B&D VII, IX. Mathematisch is hier geen speld tussen te krijgen: het ging om een voldragen zwangerschap.

<sup>61</sup> Harskamp 1981, 46 en passim.

weinigen verschoond te blijven van zijn artistieke afgunst, wat ongetwijfeld te danken is aan de erkenning die Mahler h m gaf als een evenwaardig kunstenaar.

Voor de erkenning van zijn eigen meesterschap was Diepenbrock bij Debussy aan het verkeerde adres. Onverteerbaar moet voor hem zijn geweest dat Debussy hem bij hun enige ontmoeting als een hinderlijke slippendrager behandelde, terwijl Diepenbrock diezelfde avond een overdonderend applaus had kunnen ontvangen op een internationaal podium voor een werk waarin hij Debussy's wijze van instrumentatie op originele wijze had geïntegreerd. De vent is 'een soort Narcisse', schreef Fons na deze afschepping aan Jo.<sup>62</sup>

Wie de brieven leest van Diepenbrock aan Jo waarin Debussy wordt genoemd, komt op de gedachte dat de creatieve rivaliteit tegenover de Fransman ook gekruid was met (onbewuste) seksuele rivaliteit, des te meer omdat tussen de geliefden Fons en Jo de muziek het essentiële afrodisiacum was: hij was ervan overtuigd dat zij niet op hem maar op zijn muziek verliefd was geworden. De lust om Debussy te vermoorden naar aanleiding van *Pelléas* – hoe freudiaans – zette zich om in de ijver zich de rivaal toe te eigenen en op hem te gaan lijken. Door een werk van Debussy over te doen, *En sourdine*, volgens het klassieke schema van de imitatio en aemulatio, als een cadeau voor Jo, plaatste Diepenbrock zich ondubbelzinnig in een driehoek met de Franse componist. Hij wilde haar verleiden met een Debussyiaans idioom. Als seksuele stimulans bleek deze oefening uiterst effectief te zijn: toen Diepenbrock drie weken later Jo weer zag, bedreef hij voor het eerst met haar de liefde (na zes jaar lang op de rem te hebben gestaan). Vreemd competitief, ja bijna oedipaal, is daarna zijn vraag aan Jo (intussen getrouwd met een ander) om de twee versies van het lied *En sourdine* na elkaar te spelen, met het ambigue verzoek te bevestigen dat de muziek van Debussy toch beter was.

Niet als minnaar maar in de eerste plaats als componist, natuurlijk, leverden de erkenning en absorptie van het meesterschap van Debussy voor Diepenbrock een cruciaal winstpunt op: hij was nu definitief verlost van zijn eerste meester, Richard Wagner, de reus die geveld moest worden door  lle componisten geboren in de tweede helft van de negentiende eeuw. 'Mijn hals is stijf van het altijd tegen dien berg opkijken', schreef Diepenbrock in 1893 toen hij voor *De Nieuwe Gids* een artikel over Wagner moest beoordelen (geschreven door zijn toekomstige vrouw).<sup>63</sup> Datzelfde jaar bekende Debussy aangaande zijn eerste componeerpogingen van *Pelléas et Mélisande*: 'Het spook van de oude Klingsor, alias R. Wagner, kwam bij elke maat

---

<sup>62</sup> Alphons Diepenbrock aan Johanna Raphael-Jongkindt 9 april 1914: B&D VII, 323.

<sup>63</sup> Alphons Diepenbrock aan Frederik van Eeden 14 maart 1893: B&D I, 440.

opdoemen'.<sup>64</sup> De uitspraak 'Il faut méditerraniser la musique' is echter niet van Debussy, zoals het gebruik van de Franse taal zou kunnen doen vermoeden, maar van Friedrich Nietzsche in *Der Fall Wagner*. Nietzsche plaatste daarin, in 1888, de Franse componist Georges Bizet als een bron van zon en licht tegenover de Germaanse mist van Wagner. Al in 1898 gebruikte Diepenbrock dit citaat als motto boven een kritische bespreking in *De Kroniek* van *Also sprach Zarathustra* van Richard Strauss.<sup>65</sup>

Interessant genoeg was Diepenbrock in het begin van de twintigste eeuw niet de enige die Debussy had willen vermoorden – nu wel letterlijk en bewust – naar aanleiding van *Pelléas*, 'onze' *Pelléas*. Ook Maeterlinck bevond zich in 1902 in een explosieve driehoek met Debussy ter wille van een geliefde. Indien Debussy zijn vrouw Georgette Leblanc had aangerand, had Maeterlinck niet heftiger kunnen reageren. Naar analogie met de aan Flaubert toegeschreven boutade 'Madame Bovary, c'est moi', gold voor Maeterlinck: 'Mélisande, c'est moi', wat op dat moment voor hem synoniem was met 'Georgette Leblanc, c'est moi'. Pas toen de schrijver vele jaren later bedacht dat Georgette niet zijn ideale geliefde was maar een ideële geliefde, en abrupt met haar brak, kon hij voor het eerst de opera van Debussy bijwonen. Dat was in Lexington, Kentucky, op 27 januari 1920. Zijn bewondering kon hij toen niet meer uitdrukken tegenover de componist (deze was in maart 1918 een natuurlijke dood gestorven), maar wel tegenover de Mélisande van de avond: Mary Garden.<sup>66</sup>

Overigens had ook Diepenbrock tegenover Maeterlinck – de twee kunstenaars die nu nog levend overblijven in dit verhaal – opnieuw zijn bewondering kunnen betuigen, in plaats van hem weg te zetten als een auteur van ploertige drama's, als hij geweten had van de merkwaardige parallel in hun beider levensgeschiedenis toen in de zomer van 1914 de Duitse troepen België binnenmarcheerden. In machteloze woede wilde Diepenbrock zich melden als soldaat; het bleef bij schrijven van brieven over deze droom. Als daad van verzet probeerde hij de *Berceuse Héroïque* van Debussy te dirigeren in een eigen orkestratie. Omdat Debussy in deze compositie acht maten van de Brabançonne had verwerkt, werd de uitvoering te elfder ure verboden door het 'neutrale' Concertgebouw.<sup>67</sup> Maeterlinck deed het beter. Bij de Duitse invasie stelde hij zich onmiddellijk ter beschikking van het Belgische leger. Hij voerde aan dat hij op zijn 52<sup>ste</sup> nog altijd in topconditie was en een uitstekend schutter. Omdat hij de Franse

---

<sup>64</sup> Claude Debussy aan Ernest Chausson 2 oktober 1893 : Debussy 2005, 160.

<sup>65</sup> Alphons Diepenbrock, 'Over Nietzsche en Strauss', *De Kroniek* 3 november 1898, herdruk in: Diepenbrock 1950, 195-198. De uitspraak van Nietzsche staat aan het begin van de derde paragraaf van *Der Fall Wagner*.

<sup>66</sup> Garden 1952, 65, 110-112 ; Opstad 2009, 252.

<sup>67</sup> De uitvoering zou plaatsvinden op 9 april 1916: B&D IX, 86-87.

grens niet overkwam, probeerde hij aan te sluiten bij een Belgisch vrijwilligerskorps in Frankrijk, tot Koning Albert I zelf hem duidelijk maakte dat hij als Nobelprijswinnaar voor Literatuur beter zijn stem kon gebruiken dan een geweer.<sup>68</sup> De timide ‘mysticus van het westen’ overwon zijn podiumangst en sprak grote menigten toe in Milaan, Madrid, Londen en Parijs. Hij voorzag *Le Figaro* van oorlogscolumns, die hij bundelde in *Les débris de la guerre* (1916). Voor het eerst schreef hij een realistisch drama, *Le bourgmestre de Stilmonde* (1917), over een Belgische burgemeester in bezettingstijd (misschien wel zijn beste toneelstuk).

Diepenbrock noch Maeterlinck zouden de Duitsers hun barbarij ooit vergeven. Toen zij in 1919, zoals andere intellectuelen uit de hele wereld, het verzoek kregen de *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit* te ondertekenen van Romain Rolland, die pleitte voor een universele broederschap van de geest, was hun reactie identiek. Diepenbrock antwoordde dat zijn vertrouwen in de menselijke geest tijdens de laatste vijf jaar te veel was ondermijnd.<sup>69</sup> Maeterlinck had in het voorwoord van *Les débris de la guerre* al geschreven: ‘Ik heb Duitsland liefgehad, ik had er vrienden die nu, dood of levend, voor mij begraven zijn. Ik heb dit land groot, eerlijk en genereus geacht en het heeft me altijd welwillend ontvangen. Maar er zijn misdaden die het verleden tenietdoen en de toekomst afsluiten. Als ik de haat zou wegschuiven, zou ik de liefde verraden.’<sup>70</sup> De namen van Diepenbrock en Maeterlinck ontbreken broederlijk onder het pacifistisch manifest.

*Ik dank Alphons Diepenbrocks kleindochter Odilia Vermeulen voor haar, als steeds, buitengewoon aandachtige lectuur van dit stuk en voor de unieke illustraties uit haar archief.*

## Summary

This is a story of rivalries, parallels and deception. In the second half of the year 1893, Alphons Diepenbrock and Claude Debussy independently planned to compose an extensive piece of

---

<sup>68</sup> Maurice Maeterlinck aan Gérard Harry 5, 10 augustus, 18 oktober 1914 en 11 februari 1915: Archief De Zwarte Doos, coll. MM, BgXLVIII 104-108. Zie ook Leblanc 1931, 281-302.

<sup>69</sup> Alphons Diepenbrock aan Frederik van Eeden 11 april 1919: B&D X, 82. De *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit* verscheen in *L'Humanité* van 26 juni 1919, gesignd door o.a. Frederik van Eeden, Albert Einstein, Bertrand Russell, Stefan Zweig.

<sup>70</sup> Maeterlinck 1916, 2.

music to the theatre play *Pelléas et Mélisande* (1892) by their Belgian peer Maurice Maeterlinck. Of these two composers, it was Diepenbrock who knew Maeterlinck's oeuvre best and admired it the most. His composition, however, never got off the ground. In 1899 Diepenbrock did use a Maeterlinck text, a translation of Novalis' prose text *Muss immer der Morgen wiederkommen*, while composing his 'Hymne an die Nacht' for voice and orchestra. When Diepenbrock finally saw Debussy's opera at the Brussels La Monnaie Theatre in March 1907, its first production abroad after fifty successful performances at the Opéra-Comique in Paris, he became extremely worked up by what he called 'four hours of jellyfish music without muscles or bones'. He felt an urge to kill Debussy, as he wrote to his girlfriend Johanna Jongkindt who then trained as a musician in Paris and actually liked Debussy's *drame lyrique* a lot. Diepenbrock's admiration for Maeterlinck turned into aversion as a result of the performance. Yet despite his bitterness, Diepenbrock embarked on studying Debussy's songs and orchestral scores with extraordinary thoroughness. His letters testify to the importance of what he learned in preparation for the orchestration of two other compositions, *Marsyas* (1910) and *Die Nacht* (1911). In his own words, recognition of Debussy's mastery liberated him definitively from Wagnerian influences; he was now open to Nietzsche's credo in *Der Fall Wagner* (1888) that 'il faut méditerraniser la musique'. For Diepenbrock it was all the more a deception that Debussy, when visiting Amsterdam in February 1914, treated him as *quantité négligeable*. At the outbreak of the Great War, Diepenbrock's preference for Debussy over Wagner took on a downright ideological character: it coincided with his rejection of German civilization.

Diepenbrock's creative rivalry with Debussy in the period from 1907 to 1912 was mixed with a personal motive. He wanted to seduce his girlfriend (and soon thereafter lover) Johanna Jongkindt with a modern Debussyist idiom. This is most evident in the song 'En sourdine' that he composed for her in May 1910, to a text by Verlaine that Debussy had already set to music. Diepenbrock's competitive stand against Debussy has an intriguing precedent in another conflict between composer and librettist, notorious in music history: that of Debussy and Maeterlinck. The latter was confident that the role of *Mélisande* would go to his lover, operatic soprano Georgette Leblanc, first in 1902 at the premiere of *Pelléas et Mélisande* at the Paris Opéra-Comique and then in 1907 at the Brussels La Monnaie production. At both occasions he was deceived.

## Biografie

Elisabeth Leijnse (elisabeth.leijnse@unamur.be) promoveerde in 1992 op de invloed van Maurice Maeterlinck in Nederland, en werkt aan een biografie van deze schrijver. Ze schreef de biografie *Cécile en Elsa, strijdbare freules* (2015).

## Bibliografie

M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869-1941). Une biographie* (Bruxelles 1998).

J.-C. Branger, S. Douche, D. Herlin (éd.), *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents* (Lyon 2012).

C. Debussy, *Correspondance (1872-1918). Edition établie par François Lesure et Denis Herlin* (Paris 2005).

A. Diepenbrock, *Verzamelde geschriften. Bijeengebracht en toegelicht door Eduard Reeser* (Utrecht/Brussel 1950).

A. Diepenbrock, *Brieven en documenten. Bijeengebracht en toegelicht door Eduard Reeser I-X* (Den Haag 1962-1998).

M. Garden & L. Biancolli, *Mary Garden's Story* (London 1952).

J;-L. Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)* (Paris 2002).

J.T. Harskamp, 'Creatieve rivaliteit', in *Bzzlletin* 10 (1981-1982) 88, 46-56.

D. Herlin, 'Pelléas et Mélisande à la Monnaie', in : M. Couvreur, R. Van der Hoeven (éd.), *La Monnaie Symboliste* (Bruxelles 2003).

D. Herlin, 'Pelléas et Mélisande aux Bouffes-Parisiens', in: J.-C. Branger, S. Douche, D. Herlin (éd.), *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents* (Lyon 2012), 41-57.

G. Leblanc, *Souvenirs (1895-1918)* (Paris 1931).

E. Leijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck* (Genève 1995).

F. Lesure, *Claude Debussy. A critical biography. English translation and revised edition by Marie Rolf* (Rochester 2019).

- M. Maeterlinck, *Les débris de la guerre* (Paris 1916).
- M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande. Préface de Henri Ronsse. Postface de Christian Lutaud* ([Bruxelles] 2012).
- F. Nietzsche, *Het geval Wagner*. Gevolgd door *Nietzsche contra Wagner* (Amsterdam 2005).
- G. Opstad, *Debussy's Mélisande. The Lives of Georgette Leblanc, Mary Garden and Maggie Teyte* (Woodbridge 2009).
- E. Reeser, Inleiding bij *Diepenbrock Complete Songs* (CD Brilliant Classics 2021).
- J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre* (Paris 1957).
- L. Samama, *Alphons Diepenbrock. Componist van het vocale* (Amsterdam 2012).
- D. Staverman, 'Alphons Diepenbrock en Antoon Derkinderen', in: A. Klukhuhn (sam.), *De eeuwvende 1900. Deel 5: De componisten* (Utrecht 1994), 9-29.
- J. Trapman, *Het land van Erasmus* (Amsterdam 1999).
- J. Versteegh, *Fatale kunst. Leven en werk van Sara de Swart (1861-1951)* (Nijmegen 2016).
- K. Vervloet, *Wat schuilt achter het beeld? Theatericonografisch onderzoek naar postkaarten van Pelléas et Mélisande, De Munt, 1907* (Masterscriptie Kunstwetenschappen UGent 2012-2013).
- Wahnon de Oliveira, Olivia. 'Albert Zimmer (1874-1940): dévoilement d'une correspondance, révélation d'une intense vie musicale', in *Revue Belge de Musicologie* 56 (2002), 53-98.
- R. de Vet (sam.), 'Debussy's bezoek aan Nederland in 1914', in *Willem Mengelberg en zijn tijd* 102 (2012) 17-32.