

DÉSIRÉE STAVERMAN

Diepenbrocks tekstbehandeling in zijn "Wilhelm Meister-liederen"

Alphons Diepenbrock schreef voornamelijk vocale werken. Het is daarom niet verwonderlijk dat nu - rond het Diepenbrock-jaar - uitgeverij Donemus en het Alphons Diepenbrock Fonds een nieuwe editie van juist zijn verzamelde liederen voor stem en piano uitbrengen. Désirée Staverman bespreekt van twee van deze liederen de relatie tussen tekst en muziek.

In 1884 componeert Alphons Diepenbrock een vierstemmig koorwerk op tekst van Goethe, *Dämmerung*. Boven de muziek noteert hij: "Das Tempo frei nach dem Wortausdrucke zu gestalten". Hoewel het gaat om een van zijn eerste composities, zou men deze aanwijzing kunnen opvatten als een motto dat geldt voor het overgrote deel van zijn werk. Centraal in deze beschouwing staan Diepenbrocks liederen *Mignon* en *Mignons Verklärung*, die kort na *Dämmerung* zijn ontstaan. In hoeverre regeert de tekst de muziek?

Anders dan de meeste componisten van zijn generatie miste Diepenbrock (1862-1921) de affiniteit met puur instrumentale muziek. Hij typeerde zichzelf als 'enkel vocaalcomponist'.¹ Een blik op zijn oeuvre kan dit alleen maar bevestigen. We zien liederen met piano of orkest, koorwerken en toneelmuziek. In Diepenbrocks werkenlijst komen slechts drie instrumentale composities voor. Deze opvallende voorkeur voor het woord en voor de - zingende of sprekende - menselijke stem laat zich verklaren door het feit dat Diepenbrock classicus was, en als zodanig werd geboeid door alle facetten van tekst en literatuur. Als componist liet hij zich inspireren door enerzijds het gregoriaans en de polyfonie van de Renaissance, en anderzijds het werk van Richard Wagner.

Diepenbrock componeerde in vijf talen: Nederlands, Duits, Frans, Italiaans en Latijn. Zeker voor Nederlandse begrippen was zijn tekstkeuze uniek. Wat betreft de Duitstalige liederen zou men - internationaal gezien - een vergelijking kunnen maken met Hugo Wolf. Deze componeerde in de voor hem zo productieve winter van 1888-1889 tientallen Goethe-liederen, waaronder tien gedichten uit *Wilhelm Meister*.

In de denkwêrld van Alphons Diepenbrock nam Johann Wolfgang von Goethe een belangrijke plaats in. Sinds zijn vijftiende jaar was hij vertrouwd met Goethes gedichten. Uit citaten in zijn brieven blijkt bovendien dat hij ook grotere werken als *Wilhelm Meister* en *Faust* goed kende. De teksten van Goethe

inspireerden Diepenbrock niet alleen tot liederen, maar ook tot een aantal koorwerken a capella, waaronder zich behalve het eerder genoemde *Dämmerung* ook een fraaie zetting van *Wandrer's Nachtlid* bevindt. Tenslotte schreef hij toneelmuziek bij Goethes *Faust*.

Tabel 1

Overzicht van Diepenbrocks Goethe-liederen in volgorde van ontstaan, met toonsoort en stemtype.

<i>Der Fischer</i>	1884	fis	tenor
<i>Mignon</i>	1884	As	alt of mezzo
<i>Der König in Thule</i>	1886	G	mezzo
<i>Mignons Verklärung</i>	1886	e	mezzo
<i>Die Liebende schreibt</i>	1887	B	alt of mezzo
<i>Zelebriät</i>	1908	F	bariton

Uit tabel 1 blijkt dat vijf van de zes Goethe-liederen zijn ontstaan tussen 1884 en 1887. Van het lied *Die Liebende schreibt* bestaan verschillende versies uit latere jaren. Twee liederen, *Mignon* en *Der König in Thule*, zijn geruime tijd later geïnstrumenteerd. Afgezien van *Zelebriät* behoren de Goethe-liederen dus tot Diepenbrocks eerste periode. Als elk beginnend componist zocht hij toen nog naar een eigen stijl. Bovendien blijkt uit de manuscripten dat hij als autodidact regelmatig kampte met compositorische problemen.

De liederen *Mignon* en *Mignons Verklärung* stammen uit de roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* en liggen inhoudelijk in elkaars verlengde. In beide gevallen is het *Mignon* die de liederen zingt. In hoeverre is Diepenbrock erin geslaagd deze inhoudelijke verwantschap in zijn composities te realiseren? Bij de beantwoording van deze vraag komen de volgende aspecten aan de orde:

- de structuur van tekst en muziek
- de ritmische, melodische en harmonische middelen waarmee de tekst wordt gedeclameerd, respectievelijk uitgebeeld

¹ In een toelichting bij het *Te Deum* (1903). E. Reeser (ed.), *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock*, Utrecht 1950, p. 326.

Hieruit kunnen conclusies worden getrokken met betrekking tot de persoonlijke interpretatie van de tekst door de componist.

Een belangrijk gegeven is dat Diepenbrock de teksten niet als losse gedichten heeft beschouwd, maar deze wel degelijk in de context van de roman heeft willen plaatsen. In een aanwijzing, onderaan de eerste pagina van de partituur van *Mignon*, citeert hij Goethe:

"Die Begleitung soll stets sehr zart ausgeführt werden. Der Vortrag naiv, einfach und den Worten Goethes gemäss: 'Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Das Kennst du es wohl? drückte sie geheimnissvol und bedächtig aus, in dem: dahin, dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: Lass uns ziehn! wusste sie, bei jeder wiederholung, dergestalt zu modifizieren, dass es bald bitternd und dringend, bald treibend und vielversprechend war.'"²

Mignon³

De structuur van tekst en muziek

Het zo vaak getoonzette gedicht dat begint met de woorden 'Kennst du das Land' is het lied dat door Mignon wordt gezongen aan het begin van het derde boek. Wilhelm luistert:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, lass uns ziehn!

Mignon is een meisje van ongeveer twaalf jaar. Ze verlangt hevig naar haar vaderland Italië. Het centrale thema van deze tekst is dan ook de 'Sehnsucht', het symbool voor Goethes eigen verlangen naar Italië. Het gedicht bestaat uit drie strofen. Elke strofe begint met een vraag. Na de vierde regel volgt opnieuw een vraag: 'Kennst du es wohl?', die de eerder gestelde vraag in de herinnering roept. Hiermee begint een tweeregelig gevarieerd refrein dat de strofe besluit. In de eerste strofe laat Mignon haar vraag 'Kennst du das Land?' onmiddellijk volgen door een geïdealiseerde beschrijving van haar geboorteland. Met de vraag 'Kennst du es wohl' richt ze zich tot Wilhelm, die zij deelgenoot maakt van haar grote verlangen naar dit land. In de tweede strofe beschrijft Mignon het huis, maar ze valt zichzelf in de rede: "Was hat man dir, du armes Kind getan?" Door deze vraag krijgt haar persoon alle aandacht en lijkt iets van haar mysterieuze achtergrond duidelijk te worden. In de derde strofe beleeft Mignon de verschrikkingen van haar ontvoering opnieuw. In het refrein verwoordt zij nu met nog meer nadruk de wens om terug te gaan.

Diepenbrock heeft in de refreinen hier en daar een tekstregel herhaald. In de eerste strofe keert tussen de vierde en de vijfde regel de vraag 'Kennst du das Land?' terug. In de tweede strofe wordt 'Kennst du es wohl?' herhaald en een derde 'Dahin!' toegevoegd. De slotregel van het gedicht wordt in zijn geheel herhaald. In Diepenbrocks zetting is de strofische vorm van het gedicht duidelijk herkenbaar. De structuur van de eerste vier regels van elke strofe is ook bij Diepenbrock volkomen regelmatig: viermaal vier maten. De lengte van het refrein varieert. De vragen, die in iedere strofe op dezelfde plaatsen voorkomen, bepalen niet alleen karakter en inhoud van het gedicht maar hebben als regelmatig terugkerend element ook een structurele functie. Hieronder zal ik beschrijven hoe Diepenbrock deze vragen gestalte heeft gegeven in zijn compositie.

Tempo rubato
pp sehr langsam

Kennst du das Land,

Voorbeeld 1

² Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (München 1977), derde boek, p. 156.

³ Binnenkort zal dit lied verschijnen in de nieuwe editie *Complete Songs for Solo Voice and Piano* (Donemus/Alphons Diepenbrock Fonds), Vol. 9.

De hoofdtoonsoort van het lied is niet zonder meer duidelijk. Na een ongeleide aanhef van de zangstem zet de piano in met een halfverminderd septiemakkoord, g-bes-des-f, gevolgd door een dominantseptiemakkoord, c-e-g-bes (voorbeeld 1). Hierdoor wordt f-klein gesuggereerd. Deze toonsoort wordt echter pas in maat 8 bevestigd, en in de volgende maat weer verlaten. Het lied eindigt in As-groot. De akkoordverbinding uit voorbeeld 1 blijkt steeds voor te komen bij Mignons vragen. Ze gaat daardoor de functie vervullen van een kort 'Leitmotif': een 'vraagmotief'. Ook bij de door Diepenbrock ingelaste herhaling van de vraag 'Kennst du das Land?' - vlak voor het eerste refrein - klinken deze akkoorden. Opmerkelijk is de overgang van de tweede naar de derde strofe. In dit tussenspel van vier maten weet Diepenbrock een sterk contrast te creëren. Met de woorden 'Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn' wordt de tweede strofe uitbundig afsloten. In de vocale partij verschijnt op het woord 'dir' de fis, de hoogste gezongen toon in het lied, waarbij bovendien forte is voorgeschreven. De regel wordt hierna afgesloten met een cadens in Fis-groot. Haaks hierop staat het nu volgende tussenspel, dat een onbestemd karakter heeft: de stemvoering is chromatisch, een doelgerichte harmonie ontbreekt, terwijl het maataccent door overbindingen wordt verhuld. In de maten 52 en 53 heeft Diepenbrock, zoals al eerder werd opgemerkt, een derde 'Dahin!' toegevoegd, dat Mignon nu in zichzelf lijkt te zingen. Het karakter van deze passage is 'träumerisch', en de dynamiek komt niet boven *pianissimo* uit. Aansluitend begint de derde strofe met tweemaal het 'vraagmotief'. Deze plaats is te vergelijken met de aanhef van de eerste strofe (voorbeeld 2).

Men kan stellen dat het 'vraagmotief' het centrale thema van het gedicht vertegenwoordigt: de 'Sehnsucht' van Mignon. Het motief herinnert aan het idioom van Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Zoals al eerder werd opgemerkt stond Diepenbrock in deze periode sterk onder invloed van Wagner. Een vergelijking van de eerste maten van de drie stro-

53 *pp* *träumerisch* *sehr langsam* *pp*

Da - hin! Kennst du den Berg

Voorbeeld 2

a) 1 *pp* *sehr langsam*

Kennst du das Land,

b) 30 *f* *feierlich*

Kennst du das Haus?

c) 57 *pp*

Kennst du den Berg

Voorbeeld 3

fen brengt enkele opvallende overeenkomsten met betrekking tot de zangpartij aan het licht (voorbeeld 3). Het ritme van de eerste twee maten is telkens ontleend aan het tekstritme, dat wil zeggen het ritme van de vraag waarmee elke strofe begint. Deze vraag zal hieronder als 'vraag I' worden aangegeven. Onder 'Kennst du es wohl?' ('vraag II'), aan het begin van elk refrein, noteert Diepenbrock varianten van dit ritme (voorbeeld 4).

a) 19 *pp* *düster und geheimnisvoll*

Kennst du es wohl?

b) 46 *leidenschaftlich erregt*

Kennst du es wohl? Kennst du es wohl?

c) 17 *p* *mit schmerzlichem Ausdruck*

Kennst du das Land?

Voorbeeld 4

Uit voorbeeld 3 en 4 blijkt dat er ook melodische karakteristieken zijn die bij iedere vraag terugkeren. Bij 'vraag I' bestaat de melodie telkens uit een drievoudige toonsherhaling, gevolgd door een stijgend interval (voorbeeld 3). Dit geldt ook voor de variant van 'vraag II' in voorbeeld 4b. Het interval bedraagt meestal een kleine terts.

In het eerste refrein, bij de herhaling van 'Kennst du das Land?' (maat 17/18), zien we een spiegeling van de melodie in maat 1/2 (voorbeeld 4c, vgl. 3a). Als we beide plaatsen in de partituur met elkaar vergelijken, kunnen we voorts een verschil in tekstbehandeling constateren. In maat 1/2 trekt de vierde toon ('Land') de aandacht, omdat deze de hoogste is en van een fermate is voorzien, en omdat de begeleiding hier inzet (voorbeeld 1). In maat 17/18, waar Diepenbrock Mignon nogmaals aan Wilhelm laat vragen of hij haar geboorteland wel kent, is het daarentegen de eerste toon ('Kennst') die de nadruk krijgt. Het dramatische effect dat de herhaling van de vraag waarmee het lied begon toch al teweegbrengt, wordt door de gewijzigde articulatie nog eens versterkt.

In de tweede strofe stelt Mignon zichzelf de vraag: 'Was hat man dir, du armes Kind, getan?' Deze vraag staat centraal, zowel letterlijk als figuurlijk. Letterlijk, omdat deze versregel midden in het gedicht staat, en ook het midden vormt van Diepenbrocks compositie (maat 41 tot en met 45); figuurlijk, omdat Mignons vraag ook had kunnen worden gesteld door de andere romanfiguren (en de lezer). Men zou van een kernvraag kunnen spreken. In het lied krijgt de tekst op

De algemene tempo-aanduiding bij dit lied is 'tempo rubato, sehr langsam'. Net als bij *Dämmerung* verlangt Diepenbrock van de uitvoerders een flexibele benadering van het tempo. Ook de vele tussentijdse aanwijzingen en fermates - die vooral bij de vragen voorkomen - onderstrepen dit.

Een opvallend verschijnsel doet zich voor aan het begin van de tweede strofe. In het gedeelte van maat 32 tot en met maat 45 noteert Diepenbrock een 3/4 maat in plaats van een 4/4 maat. Hierin vormen de maten 34 en 35 echter een 2/4 en een 4/4 maat, waardoor voor de luisteraar het effect van een hemiool ontstaat (voorbeeld 6). De reden voor de maatwisseling moet liggen in de afwijkende structuur van de tweede strofe. Als we de opbouw van de versregels van de eerste en de tweede strofe vergelijken, zien we in beide gevallen een vraag, gevolgd door vier evocaties. In de eerste strofe bestrijken deze de eerste vier regels. Omdat in de tweede strofe de vierde regel is gereserveerd voor de kernvraag 'was hat man ...', zijn de evocaties hier korter, zodat een versnelling optreedt. Door nu een 3/4 maat in plaats van een 4/4 maat te gebruiken wordt ook in muzikaal opzicht een versnelling gesuggereerd, hoewel het aantal maten hetzelfde is gebleven. Dit effect wordt nog eens versterkt door de aanduiding 'poco accel[erando]'. De notatie van de maten 34 en 35 heeft tot gevolg dat de declamatie van de woorden 'Saal' en 'Haus' in de tijd gelijk is, conform het versritme.

sehr leise und langsam, als wie im Traume gesprochen

pp 42

Was hat man dir, du ar - mes Kind, ge tan?

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major, 3/4 time, and begins with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are 'Was hat man dir, du ar - mes Kind, ge tan?'. The piano accompaniment is in the same key and time signature, also starting with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Voorbeeld 5

deze plaats alle aandacht (voorbeeld 5). De begeleiding is gereduceerd tot enkele ondersteunende akkoorden en de zangstem gaat over tot een meer declamerende voordracht. Dit fragment is gecomponeerd als een recitatief. Als karakteraanduiding noteert Diepenbrock: "sehr leise und langsam, als wie im Traume gesprochen".

Tekstuitbeelding

Zoals reeds beschreven is er een aanmerkelijk verschil tussen de eerste en de tweede strofe. Behalve door de maatwisseling ontstaat de grotere beweeglijkheid van de tweede strofe door de sprongen in de zangstem en door het harmonisch verloop (voorbeeld 6). Diepenbrock had een voorliefde voor

4 Zie ook: Eduard Reeser, "Some Melodic Patterns in the Music of Alphonse Diepenbrock", in: *Key Notes*, 3 (1976), pp. 16-25.

Voorbeeld 6

de octaafsprong als melodisch interval.⁴ Zo wordt het beeld van de 'Säulen' in de eerste zin van de tweede strofe suggestief verklankt door twee opeenvolgende octaafsprongen c^1 - c^2 . Een meer doelgerichte harmoniek - een snelle opeenvolging van majeurakkoorden (As, F, D, G, Es) - correspondeert hier met het enthousiasme waarmee Mignon het huis beschrijft. Bij de overgang naar de kernvraag (voorbeeld 5) wordt de abrupte verandering van stemming in het gedicht muzikaal versterkt door de wending naar mineur. Ook de derde strofe heeft een eigen karakter. Opmerkelijk zijn de - meestal chromatisch - dalende lijnen in de linkerhand van de pianopartij vanaf de tweede regel: een illustratie van het muuldiert dat zijn weg zoekt.

Over het algemeen is er een verschil in karakter tussen de begeleiding van een strofe en die van het aansluitende refrein. In de eerste strofe is de pianopartij aanvankelijk niet erg beweeglijk. We kunnen zeggen dat ze aansluit bij de inhoud van deze strofe, die zuiver beschrijvend is. In het refrein daarentegen geeft Mignon uiting aan haar verlangen naar haar geboorteland: "Dahin! Dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!" Hierbij zorgen triolen voor een versnelling van de beweging in de pianopartij. Ook in het refrein dat volgt op de tweede strofe vinden we de triolenbeweging terug. In vergelijking met het eerste refrein is er sprake van een intensivering: 'Kennst du es wohl?' wordt nu in dezelfde tijd twee-

maal gezongen en zonder onderbreking gevolgd door de rest van het refrein. Ook in de begeleiding wordt een grotere intensiteit gerealiseerd, door de overgang van achtstentriolen naar zestienden. In het laatste refrein komt de beweging daarentegen juist geleidelijk tot stilstand. De begeleiding beperkt zich tot enkele akkoorden en de lijn van de zangstem raakt verbrokkeld door pauzes. Opnieuw is er sprake van een 'recitatief'. Dit laatste refrein heeft een grote ingehouden spanning.

De herhaling van de slotregel ('o Vater lass uns ziehn!') is in dit geheel zeker functioneel (voorbeeld 7). De aandacht wordt nu gevestigd op het woord 'Vater', door de onbegeleide dalende octaafsprong, en vervolgens op het woord 'lass'. Hier is het de moll-dursex en de ritmische verschuiving ten opzichte van het akkoord die dit woord doen opvallen. Terwijl de zangstem op 'ziehn' al de tonica heeft bereikt speelt de piano nogmaals een halfverminderd septiemakkoord, waarmee de slotcadens vertraagd wordt.

Opmerkelijk is dat Mignon hier Wilhelm aanspreekt als 'Vater' nadat ze hem achtereenvolgens 'Geliebter' en 'Beschützer' heeft genoemd. Kennelijk verwijst Diepenbrock hier naar de persoonlijke geschiedenis van Mignon. Niet alleen wordt de lezer van *Wilhelm Meister* in het ongewisse gelaten over Mignons achtergrond, ook Mignon zelf weet niet wie haar biologische vader is. Daarom vraagt ze Wilhelm om voor

ziehn! o Va - ter, laß uns ziehn!

pp *p* *molto riten.*

sehr zart sanft ausklingend

pp *pp* *ppp*

Voorbeeld 7

haar een vader te willen zijn. Vermoedelijk heeft Diepenbrock dit laatste aspect willen benadrukken. Samenvattend kan gezegd worden dat Diepenbrock er in is geslaagd het proces van geleidelijk toenemende spanning in *Mignon* tot uitdrukking te brengen in zijn compositie. Details krijgen ruime aandacht, zonder dat de overkoepelende structuur van de repeterende beweging in het gedicht wordt aangetast.

Mignons Verklärung

Het gedicht dat bekend staat onder de naam *Mignons Verklärung*, vinden we in het tweede hoofdstuk van het achtste boek:

So lasst mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel; und dem Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.
Zwar lebt ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altet ich zu frühe -
Macht mich auf ewig wieder jung!

Ook dit lied wordt in de roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gezongen door Mignon. Ze is verkleed als

een engel en brengt haar voorgevoelens over haar naderende dood tot uiting. Inhoudelijk ligt dit gedicht in zekere zin in het verlengde van *Mignon*: ook hier is sprake van 'Sehnsucht'. Mignon verlangt echter niet langer naar het aardse paradijs, maar naar het hemelse.

Het aantal componisten dat zich aan deze tekst heeft gewaagd is aanmerkelijk minder groot. Afgezien van het feit dat dit gedicht de bijzondere structuur van *Mignon* mist, is de betekenis moeilijker te doorgronden. Hierover schreef Frank Walker:

"Der Komponist nun, der Mignons Verklärung, ihre Vision des Paradieses in Musik kleiden will, muss Töne finden, die zugleich Ausdruck ihrer kindlichen Unschuld und die Vorahnung ihres eigenen Unterganges sind."⁵

Het compositieproces is niet zonder problemen verlopen. Uit de autograaf (gedateerd 1886) blijkt dat Diepenbrock later nog aan het lied heeft gewerkt, maar hij is kennelijk niet tot een bevredigend eindresultaat gekomen. Het lied is nooit uitgegeven.⁶ Ondanks de tamelijk rudimentaire staat waarin het is overgeleverd bevat het een aantal interessante aspecten, die typerend zijn voor de vroege periode van de componist.

Diepenbrock heeft - bij wijze van karakteraanduiding - een uitspraak van Adolphe Julien boven de partituur geciteerd: "Mignon, avec les ailes des anges, a pris aussi leur nature éthérée, leur voix séraphique[s]".⁷ Het lied houdt de oorspronkelijke tekst aan. Er komen geen tekstherhalingen in voor. Tussen de strofen zijn korte tussenspelen gecomponeerd, waardoor de vorm van het gedicht duidelijk naar voren komt. De beginregels van de eerste, tweede en vierde strofe zijn gebaseerd op dezelfde melodie (voorbeeld 8).

5 Frank Walker, *Hugo Wolf*, Graz 1953, p. 293.

6 In de appendix van de *Complete Songs for Solo Voice and Piano*, Vol. 14, zal de gereconstrueerde eerste versie van *Mignons Verklärung* opgenomen worden. De transcriptie is van Désirée Staverman.

7 Adolphe Julien, *Goethe et la musique*, Paris 1880, p. 275.

4 *p*
 So lasst mich schei - nen bis ich - wer - de
 16
 Dort ruh ich ei - ne klei - ne - Stül - le
 47 *Tempo wie vorher* $\text{♩} = \text{♩}$
 Zwar lebt ich oh - ne Sorg und - Mü - he

Voorbeeld 8

Deze melodie, die is gebaseerd op de tonicadrieklank (e-klein), is zeer eenvoudig. De aanhef van de derde strofe is eraan verwant, maar in plaats van e-klein is de toonsoort hier E-groot.

Diepenbrock wijkt in dit lied regelmatig uit van 4/4 naar een 6/4 maat. Vergelijken we de beginregels van de strofen (voorbeeld 8), dan valt op dat hij met verschillende maatindelingen heeft ingespeeld op de variaties in het tekstritme. De pianopartij staat grotendeels in het discantregister; Diepenbrock noteert bijna steeds twee g-sleutels. Men zou dit behalve als sfeertekening ('etherisch') meer concreet kunnen zien als een interpretatie van de situatie in de roman: Mignon die zichzelf begeleidt op een citer.

In het voorspel wordt een motief geëxposeerd dat twee kenmerken bevat die ook een rol spelen in de vocale partij, namelijk de drieklank als melodische bouwsteen en de directe opeenvolging van majeur en mineur (voorbeeld 9). Dit motief keert terug aan het slot van het lied. Het treedt ook op bij de derde regel

van de eerste strofe. Waarschijnlijk heeft Diepenbrock er Mignons 'Eilen' mee willen illustreren. Ook hier vinden we de combinatie van twee achtsten en een trioel (voorbeeld 10). Speciaal belicht wordt het woord 'schönen', en wel door het gebruik van een ander element uit het voorspel: het halfverminderd septiemakkoord.

We vinden dit akkoord vaker in *Mignons Verklärung*, o.a. in de maten tussen de eerste en de tweede strofe (voorbeeld 11). Dit moment doet denken aan de aanhef van *Mignon* (voorbeeld 1). Anders dan in *Mignon* echter, komt het akkoord in dit lied voor op verschillende toonhoogten. In de tweede strofe vinden we het halfverminderd septiemakkoord opnieuw, onder de tekst 'Ich lasse dann die reine Hülle' (voorbeeld 12). In haar voordracht geeft Mignon, haar vroege dood voorvoelend, enerzijds uiting aan haar verlangen naar 'het paradijs', anderzijds aan de pijn die ze ondervindt bij het afscheid van de aarde. Diepenbrock lijkt het halfverminderd septiemakkoord hier te gebruiken

1 *p*
 3 3
poco rit.

Voorbeeld 9

10
 Ich ei - le von der schö - nen En - de hin
 3 3

Voorbeeld 10

om deze 'gemengde' gevoelens te illustreren. Bestudering van de revisies die Diepenbrock noteerde voor *Mignons Verklärung* wijst uit dat de voornaamste reden hiervoor het vervolgen van de relatie tekst-muziek moet zijn geweest. In een aantal gevallen is de vocale partij ritmisch en melodisch gewijzigd ten behoeve van de declamatie. Maar soms zijn dergelijke revisies ook bedoeld om de inhoud van de tekst muzikaal tot uitdrukking te brengen, zoals bij de eerste regel van de derde strofe (voorbeeld 13). Bij de herziening (b) heeft het woord 'himmlischen' een extra dimensie gekregen: door de overbinding lijkt de melodie - voor een moment - onafhankelijk te zijn van het maataccent.

Besluit

Mignon was één van de eerste liederen die Diepenbrock componeerde. Dat hij zich, als jonge, onervaren componist waagde aan een tekst die muziekhistorisch gezien belast was door de traditie, was voor hem kennelijk eerder een uitdaging dan een bezwaar. Het waren de inhoud van de tekst en de per-

soon van Mignon die hem fascineerden. Zo beschouwd was het componeren van *Mignons Verklärung* een logisch vervolg. Typerend is dat zowel in *Mignon* als in *Mignons Verklärung* de klank van het halfverminderd septiemakkoord als tekst-illustrerend element een grote rol speelt. Zoals blijkt uit de voorbeelden is hier niet slechts sprake van een stilistisch verschijnsel. Het akkoord heeft een motivische functie gekregen.

Als men de eerder geciteerde woorden van Frank Walker zou toepassen op beide liederen, blijkt duidelijk dat de componist geprobeerd heeft de twee verschillende aspecten van het karakter van Mignon tot uitdrukking te brengen. De eenvoudige opzet van de liederen - die de strofische vorm van hun modellen weerspiegelt - doet recht aan Mignons 'kinderlijke onschuld'. Dit geldt ook voor de grotendeels diatonisch verlopende zangpartij van *Mignons Verklärung*. Daarentegen heeft het tweede aspect - het besef van de naderende dood - een rol gespeeld bij de revisies van het laatstgenoemde lied.

Voor beide liederen geldt dat Diepenbrock zich in hoge mate door de tekst heeft laten leiden. Dit heeft echter persoonlijke interpretaties niet in de weg gestaan.

14

Voorbeeld 11

20

Voorbeeld 12

a

b

Voorbeeld 13