

Een behoorlijk kabaal

Van Jacqueline Oskamp verscheen eveneens  
bij Ambo|Anthos *uitgevers*

*Onder stroom. Geschiedenis van  
de elektronische muziek in Nederland*

MELD JE AAN VOOR ONZE NIEUWSBRIEF

Zo blijf je op de hoogte van de nieuwste boeken van Ambo|Anthos uitgevers en ontvang je leuke extra's, zoals prijsvragen, exclusieve aanbiedingen en leesfragmenten. Ook word je geïnformeerd over onze lezingen, signersessies en over andere interessante bijeenkomsten die wij geregeld organiseren.

Aanmelden kan via [www.amboanthos.nl/nieuwsbrief](http://www.amboanthos.nl/nieuwsbrief)

Jacqueline Oskamp

# Een behoorlijk kabaal

Een cultuurgeschiedenis van Nederland  
in de twintigste eeuw

Ambo|Anthos  
Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten te regelen voor alle in dit boek opgenomen illustraties. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich alsnog tot de uitgever te wenden.

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van:

**FONDS** *Bijzondere*  
**JOURNALISTIEKE PROJECTEN**

Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten, [www.fondsbjp.nl](http://www.fondsbjp.nl)

Stichting Harten Fonds

Société Gavignières

Het Kersjes Fonds

Stichting Pro Musis



ISBN 978 90 263 2325 6

© 2016 Jacqueline Oskamp

Omslagontwerp Studio Jan de Boer

Foto auteur © Joyce Vanderfeesten

Verspreiding voor België:

Veen Bosch & Keuning uitgevers nv, Antwerpen

# Inhoud

- 1 Panorama: de ware grondtoon 7
- 2 De vergissing van Vermeulen – gefnuikte vernieuwing 22
- 3 Merck toch hoe sterck – oplevend nationalisme 49
- 4 Van boogiewoogie naar Bokkenwagen – jazz en fascisme 80
- 5 De oorlog – ‘Doe niet principieel!’ 126
- 6 Naoorlogse vernieuwing: ro-lo-to-mineur 164
- 7 Notenkrakers op oorlogspad 205
- 8 De jaren zeventig: ‘Hoed je voor als links vermomde  
rechtsen’ 252
- 9 Het nieuwe millennium: verdwijnt de kunstmuziek? 304
- 10 Coda 351

Dankwoord 353

Verantwoording 355

Noten 356

Geraadpleegde literatuur 389

Personenregister 395

## Panorama: de ware grondtoon

In maart 1914 wordt het Nederlandse muziekleven binnen tien dagen twee keer opgeschud door het bezoek van een roemruchte buitenlander. Op 1 maart maakt de Franse componist Claude Debussy (51) zijn entree op het podium van het Amsterdamse Concertgebouw, tien dagen later gevolgd door zijn Oostenrijkse collega Arnold Schönberg (39).

Debussy heeft een grote hekel aan reizen, maar gedwongen door geldzorgen is hij nu toch op pad gegaan: zijn Nederlandse optreden zal hem 1500 francs opleveren (omgerekend naar 2014 ruim 5000 euro). Hij wordt als een held onthaald. Nog voordat er een noot heeft geklonken, verheft het publiek zich voor een geestdriftig applaus. ‘Minutenlang hield deze ovatie aan en men kon het de kunstenaar aanzien dat hij moeite had om zijn gevoelens van bewogenheid op dat ogenblik te onderdrukken. Met een sympathiek handgebaar bracht hij allen dank voor deze, blijkbaar door hem niet verwachte ontvangst,’ schrijft de *Nieuwe Rotterdamse Courant* de volgende dag.

Op het programma staan twee orkestwerken, de *Nocturnes* en *Prélude à l'après-midi d'un faune*, en een viertal pianostukken die deze dag voor het eerst in een Nederlandse concertzaal klinken – alle gedirigeerd en gespeeld door de componist zelf.

Minstens even indrukwekkend als zijn prestatie is het uiterlijk van de Fransman, die dan al vijf jaar aan kanker lijdt. De recensent van *Het Vaderland* ziet een introverte man: ‘misschien ietwat

bijziend of innerlijk ingesponnen in zijn eigen rijkdom, ligt er een waas van somberheid over de verschijning'. Componist Otto Glastra van Loon geeft in *Onder de stenen* vier jaren na dato uiting aan zijn teleurstelling: 'Dat zijn orkestdirectie en zijn pianospel bij enkele objectieve toehoorders gemengde indrukken achterlieten, vermocht daarna aan de warme bewondering van het publiek geen afbreuk te doen.'

Toch is iedereen het erover eens dat dit optreden van Debussy in Nederland, zijn eerste en enige, een historische gebeurtenis is. Voor jonge Nederlandse componisten, maar ook voor een veteraan als Alphons Diepenbrock, is Debussy het boegbeeld van een nieuwe, moderne muziek, een alternatief voor de dominante Duitse traditie – doorwrocht en zwaar – van Bach, Beethoven, Brahms. Hij personifieert alles wat op dat moment in muzikaal Europa als progressief wordt beschouwd.

Het blijft de vraag of Nederland zich met dit bezoek van de Franse grootmeester tot de koplopers van de muzikale vernieuwingen mag rekenen. Weliswaar wordt Debussy met veel egards en enthousiasme ontvangen, maar pas aan het eind van zijn carrière, vier jaar voor zijn dood in 1918. En de *Nieuwe Rotterdamse Courant* mag dan wel juichen dat de dirigenten Cornelis Dopper, Evert Cornelis en Willem Mengelberg het Nederlandse publiek gaandeweg rijp hebben gemaakt voor deze ongewone klanken, in werkelijkheid hebben Debussy's stukken gemiddeld tien jaar op uitvoering moeten wachten en werden ze met grote reserve ontvangen. Naar aanleiding van de première van *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) in 1904 door Willem Mengelberg luidt het commentaar: 'als hij saters met geitenstaarten en bokspoten muzikaal heeft willen illustreren, dan is het hem wel gelukt het onooglijke daarvan in tonen weer te geven'. (*Haagsche Courant*). En: 'Ongetwijfeld steekt er iets oorspronkelijks in deze door en door Fransche, maar door haar onbestemdheid bevreemdende muziek. Zij werd met aandacht gehoord, maar lokte geen applaus uit.' (*Het Vaderland*).

Arnold Schönberg, die anders dan Debussy radicaal met de traditie wil breken, stuit tien dagen later op louter onbegrip. Het

publiek is nauwelijks bekend met zijn muziek – tot dan toe zijn in Nederland alleen het laatromantische *Pelleas und Melisande* en de *Drei Klavierstücke* op. 11 uitgevoerd – en het weet zich geen raad met de *Fünf Orchesterstücke* op. 16, geschreven in een atonaal idioom. De componist, die net als Debussy zijn eigen werk dirigeert, wordt getrakteerd op hoongelach tijdens en na de uitvoering. ‘Men scheen (...) verbijsterd en overrompeld te zijn door de vele snerpende en griezelige geluiden, die gelukkig evenwel van zeer korte duur bleken te zijn,’ schrijft Samuel Bottenheim in *Geschiedenis van het Concertgebouw*.

‘Debussy voert u naar een sprookjesland en Schönberg schijnt bij voorkeur in een woeste, ontoegankelijke bergstreek op een eenzame rots of aan een eenzaam strand te vertoeven,’ bespiegelt Simon van Milligen in april 1914 in het muziektijdschrift *Caecilia* – overigens met de toevoeging in Schönberg een ‘oprecht en groot kunstenaar’ te herkennen. Anderen voelen geen behoefte de nuance te zoeken. In datzelfde *Caecilia* schrijft Jan Mulder twee maanden eerder naar aanleiding van een uitvoering van de *Fünf Orchesterstücke* in Londen: ‘Ik zie evenveel kans om een redevoering in het Sanskriet of Hottentotsch te beschrijven als deze barbaarsche geluiden en klankeffecten.’

Het Concertgebouw wordt het podium waarop deze confrontatie tussen progressieve en conservatieve krachten zich afspeelt. Deze aanvaring neemt, zoals in de volgende hoofdstukken zal blijken, steeds wisselende gedaanten aan. Terugkerende thema’s gedurende honderd jaar zijn, naast de Frans-Duitse tegenstelling, de geringe status van de Nederlandse muziek – reden dat componisten in ons land zich vaak genegeerd voelen. De drang tot vernieuwing die meermalen op een muur van onwil stuit. De argwanende houding tegenover jazz en popmuziek: zullen die het niveau van de klassieke muziek niet naar beneden halen? En de wrijving tussen generaties in de strijd om geld en invloed.

In 1914 was het Concertgebouw nog relatief nieuw: het was een kwarteeuw eerder verzezen aan de rand van Amsterdam, grenzend aan de weilanden. Het is een particulier initiatief. Nadat de



Parkzaal, gelegen in Amsterdams oudste park, het tegenwoordige Wertheimpark, is afgebroken, besluit een handvol gegoede burgers tot de bouw van een nieuwe zaal. Door uitgifte van aandelen, die worden gekocht door bekende, kapitaalkrachtige Amsterdamse families als Van Eeghen, Cnoop Koopmans, Wertheim en Den Tex, brengt het bestuur het benodigde bedrag van 400.000 gulden bijeen. Daarmee is de N.V. Concertgebouw een exponent van de liberale geest die in de tweede helft van de negentiende eeuw Nederland economische voorspoed heeft gebracht.

Omslagpunt is het jaar 1848. Koning Willem II geeft de liberale staatsman Thorbecke opdracht een nieuwe grondwet te ontwerpen. De macht verschuift van de koning naar het parlement ('de koning is onschendbaar, de minister verantwoordelijk'), de scheiding van kerk en staat krijgt zijn beslag, het directe kiesrecht (voor welgestelde mannen) is een feit en de primaire grondrechten worden ingevoerd: vrijheid van godsdienst, meningsuiting, onderwijs enzovoorts. Tevens formuleert Thorbecke de principes van het kunstbeleid zoals we die nog altijd kennen: de staat scheidt de voorwaarden voor de kunsten, maar oordeelt niet over de inhoud.

De woorden 'vrij' en 'liberaal' worden in deze periode haast synoniem met 'modern' en 'open'. Het is een optimistische tijd, waarin de oude feodale verhoudingen uiteenvallen. Maar het betreft wel de vrijheid van de man met geld. Ten gevolge van het economisch *laissez faire* (de overheid acht zich hoogstens verantwoordelijk voor de infrastructuur, de openbare orde, het onderwijs en de rechtspraak) en de snelle industrialisatie, ontstaat binnen enkele decennia een onversneden kapitalisme. Nederland maakt een voorspoedige ontwikkeling door, maar ten koste van grote groepen arbeiders – ook in Indië, de kurk waar de Nederlandse economie op drijft.

Het principe van de vrije markt veroorzaakt niet alleen grote misère onder de bevolking – armoede, ziekte en sterftcijfers stijgen explosief – het verandert ook de politieke verhoudingen. De confessionelen winnen aan invloed door zich tegen de schrijnende en onrechtvaardige gevolgen van het materialisme te keren,

ook in de hoop zo de groeiende socialistische en communistische beweging de wind uit de zeilen te nemen. Deze laatsten bekritisieren namelijk de onderliggende eigendomsverhoudingen, die het mogelijk maken dat een elite van bezitters zich verrijkt ten koste van de massa, en suggereren een radicalere oplossing: omverwerping van de macht. De sociaal-anarchistische politicus Ferdinand Domela Nieuwenhuis, van huis uit predikant, preekt tegen de vijf K's: Kapitaal, Kazerne, Kroeg, Kerk en Kroon – vijf instituties die de arbeider klein en dom houden.

Naarmate de maatschappelijke tegenstellingen en de politieke polarisatie verscherpen, wordt een toenemend gebrek aan sociale samenhang ervaren. Ook intellectuelen en kunstenaars maken zich zorgen daarover, want deze ontwikkeling sluit aan bij een discussie in de kunstwereld die al langer gaande is: individualisme versus gemeenschapskunst. Het ideaal van de verontrusten is het middeleeuwse gildesysteem, waarin iedereen een vaste plaats inneemt en kunstenaars samen een beroepsgroep vormen. Deze saamhorigheid is in de loop der eeuwen afgebrokkeld en het individualisme doet opgeld. Een generatie vooraanstaande kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw ziet hun voorgangers, de zogeheten Tachtigers, in dat opzicht als dieptepunt: het *l'art pour l'art* van de Tachtigers, voor wie de esthetiek (de schoonheid) en niet de ethiek (de boodschap) vooropstaat, is in hun ogen het toppunt van verval en decadentie.

Wat is de rol van kunst in de samenleving? In plaats van 'de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' (de dichter Willem Kloos), moet kunst een samenvoegende rol spelen, de cohesie bevorderen. Binden wat ontbonden was, zo luidt het motto van de Negentigers, onder wie overigens enkele ex-Tachtigers zoals de schrijver Albert Verwey. 'Gemeenschapskunst' wordt het sleutelwoord, waarbij de gemeenschap (naar een biologische metafoor) als een gezond organisme wordt opgevat in plaats van het lichaam in ontbinding dat sommige kunstvormen in hun ogen celebreren. Bovendien refereert het woord gemeenschapskunst zowel aan 'kunst voor de gemeenschap' als aan 'kunst in gemeenschappelijkheid gemaakt'. Dat laatste geldt

vooral voor (openbare) gebouwen die in een collectief van architecten, schilders, beeldhouwers, glas-in-loodbewerkers en tegelmakers tot stand komen en liefst feestelijk geopend worden met poëzie en muziek. Zo componeert Daniël de Lange een *Cantate bij de plechtige opening van 's Rijksmuseum te Amsterdam op den 13den Juli 1885* op een tekst van de dominee-dichter J.J.L. ten Kate.

Alphons Diepenbrock (1862-1921) is de componist die zich het actiefst mengt in de discussie over gemeenschapskunst. Hij was van huis uit leraar klassieke talen en pas op latere leeftijd heeft deze autodidact zich aan het componeren gewaagd. Aanvankelijk verdiept hij zich in het muzikale idioom van Wagner, die de grenzen van de tonaliteit al tot het uiterste oprekte. Later wordt hij gegrepen door het impressionisme van Debussy, die eveneens naar andere, namelijk modale harmonieën grijpt. Minstens even representatief voor de tijdgeest is het feit dat Diepenbrock zich verdiept in middeleeuwse componeertechnieken en zich het contrapunt van de zestiende-eeuwse Italiaanse componist Palestrina eigen maakt.

Tijdens zijn studie klassieke talen was Diepenbrock bevriend geraakt met een aantal van de Tachtigers, onder wie Willem Kloos, Frederik van Eeden, Jacques Perk en Lodewijk van Deijssel. Het ontstaan van Herman Gorters beroemde gedicht 'Mei' maakte hij van dichtbij mee, doordat de schrijver hem wekelijks zijn vorderingen liet horen. Diepenbrock betreurt het dat er in Nederland, anders dan in bijvoorbeeld Frankrijk, zo weinig uitwisseling bestaat tussen literatuur en muziek: 'De muziek heeft niet deel aan de opbloei der jonge Hollandsche kunst,' constateert hij in het artikel 'Over Verhulst', waarin hij de invloedrijke componist en dirigent Johannes Verhulst op de korrel neemt. Hij typeert Verhulst als 'de tegenwerkende, belemmerende en verlamme kracht' van het Nederlandse muziekleven omdat deze weinig openstaat voor nieuwe invloeden. Dergelijke bespiegelingen over muziek publiceert hij in *De Nieuwe Gids*, de spreekbuis van de Tachtigers.

Zelf probeert hij een aanzet tot vernieuwing te geven, niet al-

leen door het traditionele harmonische keurslijf los te rijgen, maar ook door voor die tijd ongebruikelijke teksten in de muziek te introduceren. Zo kiest hij gedichten van Perk, Van Eeden en Verwey en van buitenlandse ‘decadenten’ als Verlaine en Baudelaire, de vroegromantische Novalis en Hölderlin, en zelfs van Nietzsche. In *Hymne an die Nacht* ‘*Gehoben ist der Stein*’ uit 1899, een toonzetting van het fameuze gedicht van Novalis over de wederopstanding, komt zijn affiniteit met Wagner tot uitdrukking, die hij zowel om zijn muzikale taal bewondert als om diens concept van het ‘Gesamtkunstwerk’, waarin verschillende kunst disciplines samenkomen. In dit werk wordt de luisteraar binnengevoerd in een tijdloos en grenzeloos universum, verbeeld door de trage, weemoedige golfslag van een immense strijkersgroep: golven die almaar verder uitrollen en steeds weer nieuwe uitlopers vinden. Daaroverheen ontvouwt de dramatische sopraan een groots panorama, dat de alledaagse dimensies achter zich laat.

Geleidelijk echter wendt Diepenbrock zich van Wagner naar Debussy. Het ideaal van de allerindividueelste expressie van de Tachtigers heeft hij al eerder losgelaten en in plaats daarvan voelt hij een groeiende verwantschap met de aanhangers van de gemeenschapskunst, onder wie de schilder Antoon Derkinderen. Eind 1891 schrijft Diepenbrock in *De Nieuwe Gids* dat de gemeenschap ten onder gaat in een woekering van de ‘lyrische kunst van het Ik’. Hij vervolgt: ‘De epische kunst van vroeger, die de vereend vereeuwigende, monumentaal-contemplatieve is, de oudste primitieve kunst van den Ziener-van-God in het zichtbare en onzichtbare, van den God der gemeenschap (...) is nu vreemd en ver van deze eeuw van lagen horizon der velen.’ Hier spreekt de diepgelovige katholiek, die het liefst muziek voor de liturgie zou willen schrijven – *zijn* ideaal van gemeenschapskunst. Tot zijn grote frustratie worden zijn missen door de kerkleiding te moeilijk en te modern bevonden. Het zal ruim twee decennia duren voor Diepenbrocks religieuze muziek daadwerkelijk in een kerk – in 1916 in de kathedraal van Utrecht – klinkt.

Diepenbrock vertegenwoordigt de katholiek-mystieke stroming binnen de gemeenschapskunst, waartoe ook de letterkun-

dige J.A. Alberdingk Thijm, de architect P.J.H. Cuypers en de bovengenoemde schilder Antoon Derkinderen behoren. Na verloop van tijd tekent zich een tweede stroming af, een amalgaam van mystiek-socialistische utopieën dat wordt gevoed door politieke ideeën, spirituele noties als het occultisme, het spiritisme en de theosofie, en eenheidsidealen ontleend aan de middeleeuwen. Grote invloed heeft de Russische schrijver Tolstoj, die als geheelonthouder, niet-roker, vegetariër en voorstander van het celibaat een alternatieve leefwijze propageert. Zijn ideeën vinden weerklank bij Frederik van Eeden, die het grootgrondbezit als oorzaak van de zogeheten ‘sociale quaestie’ aanwijst en met zijn idealistische kolonie Walden in Bussum, gebaseerd op gelijke eigendomsverhoudingen, het voorbeeld geeft. Tolstoj inspireert eveneens een groep progressieve dominees die zich rekenen tot de ‘afschaffers’: zij die in materiële onthouding een weg naar loutering en zuivering zien.

Bij de zoektocht naar een nieuw perspectief, een visie op ‘De Nieuwe Menschheid’ (Gorter), blijken veel kunstenaars gevoelig voor de ideeën van de Theosofische Vereniging, die in 1897 een Nederlandse afdeling krijgt. Internationaal wordt de beweging geleid door Helena Blavatsky, Henry Olcott en Annie Besant. Blavatsky zoekt naar een ‘derde weg’ die geloof en wetenschap met elkaar verenigt. Hiertoe put ze vrijelijk uit allerhande Europese en oosterse esoterische tradities: van jodendom, gnosticisme, hermetisme, magie en kabbalistiek tot boeddhisme en hindoeïsme.

Nederlandse architecten ontwikkelen – onder invloed van de theosofie en het Franse symbolisme – in het tijdschrift *Architectura et Amicitia* een eigen taal waarin opvallend veel muzikale metaforen voorkomen. Zij zijn ervan overtuigd dat de kosmos is geordend volgens een geometrisch beginsel dat zich uitdrukt in termen als Rythmus en Harmonie. De Vlaamse auteur August Vermeylen schrijft over de organisatie van het heelal: ‘Het principe van die organisatie, wat wij niet kennen, is de Rythmus van ’t Leven, God. Wij zijn, alles is een functie van den Rythmus. Het is juist omdat ik in God geloof, in de Harmonie zelf der dingen, dat ik slechts de inwendige natuurwet erken.’

Piet Mondriaan, die al vroeg in aanraking komt met de theosofie en in 1909 lid wordt van de Theosofische Vereniging, borduurt voort op deze begrippen. De ontsluiting van de werkelijkheid – een kernthema in de theosofie – meent hij te kunnen bereiken door een verregerende reductie van de persoonlijke expressie. Om de allesomvattende samenhang in het universum zichtbaar te maken, is een radicale beperking tot de meest elementaire middelen nodig: louter horizontale en verticale lijnen en de drie primaire kleuren. Zijn ideaal is een transformatie vanuit het materiële naar het geestelijke. In 1914 tekent hij in een schetsboekje op: ‘Om het geestelijke in de kunst te benaderen, zal men zo weinig mogelijk gebruik maken van de realiteit, omdat de realiteit tegengesteld is aan het geestelijke. Zo is het gebruik van elementaire vormen logisch verklaarbaar. Daar deze vormen abstract zijn, hebben wij een abstracte kunst voor ons.’

Een muzikaal equivalent krijgen zijn ideeën in het werk van de componist Jakob van Domselaer (1890-1960). Beide kunstenaars raken bevriend in 1914 als Mondriaan zich in Laren vestigt – door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog kan hij niet terugreizen naar zijn woonplaats Parijs. Het Gooi is in die jaren een mekka voor kunstenaars en alternatievelingen, zoals de weduwe van Jakob van Domselaer in haar *Herinneringen aan Piet Mondriaan* schrijft: ‘Behalve veel schilders en andere “artiesten” was er een categorie mensen die “ergens aan deden”’: theosofen, vegetariërs (er was een vegetarisch pension waar spiritistische séances werden gehouden), mannen met lange haren, vrouwen, die in reformkleding en op blote voeten in sandalen liepen, en lieden die een soort bezigheid maakten van “alleen-maar-onmaatschappelijk-zijn”. Hoe je er ook rondliep, opvallen deed je nooit; het werd nooit “gek” gevonden.’

Mondriaan en Van Domselaer brengen veel tijd door met de vrijdenker Mathieu Schoenmaekers, die in een huisje aan de rand van de hei woont. Schoenmaekers is een uitgetreden priester, die zich niet alleen keert tegen het orthodoxe katholicisme maar ook tegen het filosofisch materialisme dat als gevolg van industrialisatie en technologische vooruitgang een bloeiperiode doormaakt.



Jakob van Domselaer.  
Bron: Nederlands Instituut voor  
Beeld en Geluid.

Een van de voormannen van het materialistisch denken is de Nederlandse biochemicus en wijsgeer Jacob Moleschott, wiens gedachtegoed is samengebald in zijn memorabele uitspraak 'Ohne Phosphor keine Gedanke'.

Schoenmaekers, die zijn inspiratie put uit de theosofie en antroposofie, heeft veel invloed op de hem omringende intellectuelen en kunstenaars. Zo schrijft Albert Verwey in het tijdschrift *De Beweging*: 'Zeer velen van ons begrijpen hem, volgen hem, hebben het besef dat hij tot ordelijke rede ontbindt en samenbrengt wat als kluwen in hen aanwezig was.' Onder invloed van Schoenmaekers formuleert Mondriaan zijn ideeën over de Stijlkunst en Nieuwe Beelding, een representatie van de werkelijkheid die in het *Journal van de Moderne Kunstkring* wordt omschreven als 'niet onderdanig aan de wisselvalligheden van het menselijke leven, (maar) de weerspiegeling (...) van het onveranderlijke dat aan dat leven inhoud en bestendigheid gaf'.

Geïnspireerd door zijn vriend Piet Mondriaan ontwikkelt Van Domselaer vanuit verticale en horizontale lijnen een muzikaal concept: het staande (het akkoord) versus het gaande (de melo-

die), waarbij het staande, dat De Tijd oftewel de Eeuwigheid symboliseert, op de voorgrond treedt. Zijn *Proeven van Stijlkunst* (1913-1916) zijn de enige muzikale voorbeelden in de geschiedenis die zijn geconcipieerd volgens de principes van wat later, rond 1917, De Stijl gaat heten.

De negen stukken intrigeren nog altijd door hun fascinerende mengeling van monumentaliteit en schoolsheid. Alle composities zijn gebouwd op de harmonische spanning tussen de akkoorden – door Van Domselaer ‘klankstollingen’ genoemd. Deze robuuste akkoorden schrijden plechtig voort, ontdaan van elk ornament en ook van elke ritmische variatie, omdat ritme volgens hem uitnodigt tot individuele expressie. Wat overblijft zijn etudeachtige constructies waarbij eenzelfde motief steeds herhaald wordt op een stijgende of dalende begintoon. Avontuurlijk vanwege de radicaal ‘gestripte’ akkoorden? Of fantasieloos vanwege het voorspelbare verloop? Vaststaat dat de *Proeven van Stijlkunst* op geen enkele manier aansluiting vindt bij de doorsneeconcertpraktijk. Alleen de avantgardistische pianiste Nelly van Doesburg neemt delen uit de *Proeven* op in haar repertoire, die ze uitvoert op dada-avonden.

Op den duur loopt Van Domselaer vast in deze compositiemethode: de grondstructuur van horizontaliteit en verticaliteit ziet hij niet langer als ‘laatste gegeven’, maar het geluid zelf wordt voor hem de essentie. En daarmee haalt hij in feite het ongeordende en chaotische binnen. Een veranderd mystiek inzicht brengt hem tot het volgende besef: ‘de ware harmonie is daardoor de ware harmonie omdat in haar *alle* geluiden in de eenheid zijn opgenomen’. En: ‘de toonkunstenaar kan vanuit den ware grondtoon werken omdat hij de gehele wereld van geluid voor zich heeft’. Uiteraard staat dit inzicht, dat stoelt op inclusiviteit, haaks op het reductionisme van Mondriaan. Terwijl Van Domselaer van mening is dat hij een stap verder zet in zijn begrip van de werkelijkheid, vat Mondriaan de ontwikkeling van zijn vriend op als een terug-naar-af. Een breuk tussen beiden is onvermijdelijk en volgens de weduwe van Van Domselaer wordt dit moment door Mondriaan bij hen thuis aan de keukentafel bezegeld met de woorden: ‘Dan scheiden zich hier onze wegen.’