

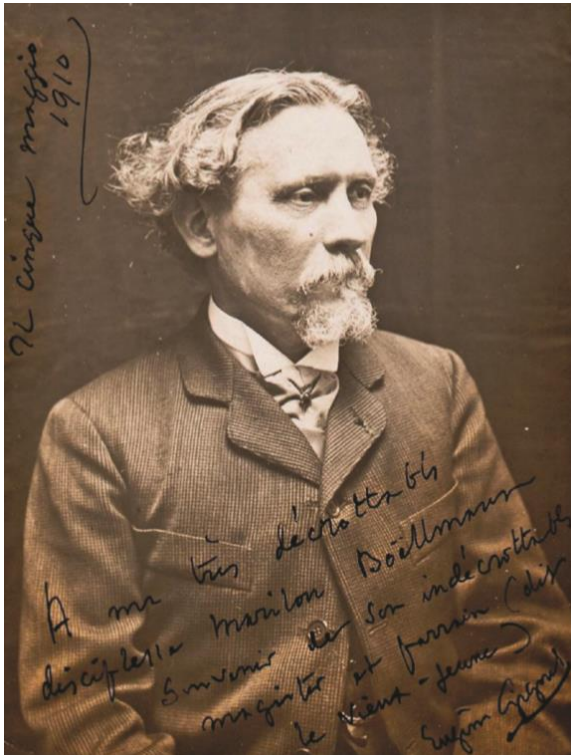
**Eugène Gigout (1844-1925)**  
**en de herwaardering van de kerktoonladders**

**Andantino quasi lento**

**Uit: “Cent Pièces Brèves Nouvelles – Dans tous les tons les plus usités et dans les modes ecclésiastiques pour Orgue ou Harmonium”, volume 1, no. 13**

**Tommy van Doorn**

**Vox Humana 27<sup>e</sup> Jaargang nr. 1 – volume 105 – januari 2016**



Aardig wat informatie geeft deze titel van een bundel in het beproefde orgel/orgel-zonder-pedaal/harmonium concept. Met enige nadruk lezen we dat Eugène Gigout “les modes ecclésiastiques” – de kerktoonladders of kerkmodi – heeft meegenomen in deze stukken. Het staat met enige nadruk vermeld omdat het ook met enige nadruk op de agenda van Gigout stond om deze oude kerktoonladders weer te doen herleven. De besproken bundel dateert uit 1920, maar al eerder publiceerde Gigout stukken die gebruik maakten van de kerkmodi.

Inmiddels zijn we wel aardig vertrouwd met het feit dat we naast mineur en majeur nog een scala aan toonsystemen hebben (de oude kerktoonladders zijn daaruit slechts een greep). In de decennia ná 1920 zijn er meer exotische toonsystemen doorgedrongen tot de kerkmuziek (en dan vooral als het gaat om concertante orgelwerken). Wanneer Gigout deze werken op de markt brengt is het echter toch nog wel een noviteit om los te breken uit het majeur/mineur systeem – het tonale systeem met zijn keurslijf van tonica,

subdominant en dominant waar componisten steeds meer afstand van namen, of wilden nemen, of op zijn minst de uiterste grenzen van gingen bewandelen.

Zoals wel vaker het geval bij componisten die een specifieke intentie met een publicatie hebben, verwoordt ook Gigout zijn bedoelingen in een voorwoord. Hij schrijft (met enige vrijheid vertaald):

*“Orgelmuziek is op elk vlak vooruitgang aan het boeken. In plaats van de oude en beklagenswaardige pianistische gewoonten is een nieuwe uitvoeringswijze gekomen die meer overeenstemt met het karakter van de “Koning der instrumenten”. Aan de andere kant worden organisten in de kerkdienst nog steeds gedwongen min of meer onbeduidende werken ten gehore te brengen. Veel spelers zijn als uitvoerders zeker getalenteerd, maar hebben weinig fantasie en muzikale kennis, en wagen zich hierdoor niet aan de moeilijke kunst van de improvisatie.*

*Het is vanwege de talrijke en herhaaldelijke verzoeken dat ik aan mijn vorige collecties met muziek voor harmonium of orgel zonder pedaal – zoals de “Cent pièces brèves dans la tonalité du plain-chant,” “L’Orgue d’Eglise,” “Album grégorien” (230 stukken) en de meer recente “Soixante-dix pièces” – deze honderd*

*nieuwe werken toevoeg, waarin gebruik gemaakt wordt van alle majeur- en mineurtoonarden en de primitieve modi. Wat deze laatste betreft – en mijn pogingen om deze een nieuw leven in te blazen in mijn vorige publicaties – heb ik getracht onze vrije muzikale stijlen en hun vele ritmes toe te passen op de oude harmonieën die weer een eerbare plaats hebben ingenomen door Louis Niedermeyer (1802-1861), de befaamde oprichter van de school die zijn naam draagt en de herwaardering van kerkzang en toepasselijke harmonie als doel heeft.*

*Ik heb bij ieder stuk een geschikte registratie genoteerd voor een normaal harmonium met vier registers, en tevens, naast ad libitum pedaalaanwijzingen, enkele eenvoudige klankkleuren voor een orgel met twee klavieren en pedaal. Het is overbodig te melden dat, daar ieder orgel anders gebouwd is, iedere organist zich slechts globaal hoeft te houden aan mijn registratiesuggesties. Ik herhaal dat de pedaalpartijen niet onmisbaar zijn, maar dat ze bijdragen aan het effect van de stukken waarin deze gesuggereerd worden door het verdubbelen van de bas.*

*Oktober, 1920.*

*Eugène Gigout”*

We kunnen hieruit afleiden dat Gigout een sobere en plechtige stijl voorstaat wanneer het gaat om muziek in de kerkdienst. De klacht over “pianistische gewoonten” moet van doen hebben met de frivole en soms al te extravagante speelstijl die in de 19<sup>e</sup> eeuw usance was in de Franse Rooms-Katholieke kerk. Een speelstijl die stevig aanleunde tegen de populaire operastijl, en die we nu eigenlijk alleen nog associëren met de meest uitbundige *sorties* en *offertoires* van bijv. een Lefébure-Wély. In het harmoniumrepertoire zijn de voorbeelden ons eveneens genoegzaam bekend, hoewel we daar toch een en ander kunnen verantwoorden vanuit de duidelijke distinctie die we kunnen maken tussen salonmuziek en muziek die bedoeld werd voor de kerkdienst. Het zijn zeker de frivoliteiten in de kerkmuziekstijl waartegen Gigout ageert. Als hij dit in 1920 schrijft is deze stijl al verleden tijd, maar daar hij het in zijn voorwoord toch nog even meldt, lijkt het nog vrij vers in het geheugen te staan.

Gigout is een componist die midden in die belangrijke vooruitgangen heeft gestaan waar hij melding van maakt. Hij leefde van 1844 tot 1925 en was 62 jaar de titularis van de Saint-Augustin in Parijs. We kennen hem vandaag de dag vooral van zijn onsterfelijke *Toccata*, het *Grand Choeur Dialogué* en het charmante *Scherzo*, maar zijn compositielijst is in de verste verte niet beperkt tot deze drie orgelwerken. Hij was zeer actief als componist en een vooraanstaande concertorganist, bekend om zijn improvisatiekwaliteiten.

Het is in de tweede helft van de 19<sup>e</sup> eeuw dat er een school in Frankrijk ontstaat die de orgelcultuur een nieuwe wending geeft. Via Lemmens nemen de Franse organisten kennis van Bach, verbeteren de technische vaardigheden op het pedaal en komt er langzamerhand een nieuwe, minder populistische, musiceerstijl. Het symfonische orgel (Cavaillé-Coll) en het drukwindharmonium zijn twee instrumenten die gestalte geven aan een nieuw klankideaal. De componisten uit deze school zijn welbekend; Franck, Widor, Vierne, Dupré, etc. ...en dus ook Gigout.

Het idioom van de kerkorganist wordt langzamerhand “koninklijker” – meer in overeenstemming met de “koning der instrumenten”, zoals Gigout het onder woorden brengt. Want het is voor die doelgroep – de kerkorganist – dat hij de genoemde bundel uitbrengt. Nog altijd zitten, schijnbaar best bekwame, spelers opgezadeld met vervelend en niet al te best materiaal om de liturgie mee op te luisteren, zo lezen we in zijn voorwoord. We zien vaker dat componisten de pen ter hand nemen om zoveel mogelijk een einde te maken aan weinig verheffend orgelspel – een nobel streven dat van alle tijden lijkt te zijn.

Het volgende element waar Gigout de organist mee vertrouwd wil maken zijn de kerktoonladders, waar ik al eerder naar verwees. We lezen een woord van lof aan Louis Niedermeyer, die al veel eerder bezig was met de materie. Hij was de oprichter van de École Niedermeyer, die in 1853 in Parijs zijn deuren opende. Dat is een zeventigtal jaren voordat Gigout deze bundel publiceert, en het getuigt ervan dat de

hele onderneming van vernieuwing in de kerkmuziek niet van korte duur is geweest. Niedermeyer stelde zich tot doel om de kerkmuziek op te waarderen, en bewerkstelligde een heroriëntatie op de sobere polyfonie van de Renaissance (men denke bijv. aan koorwerken van Palestrina), een herwaardering en herleving van het Gregoriaans (de *plainchant*) en, in samenhang daarmee, een meer passende orgelstijl die aansloot bij de oude kerkmodi waarin de Gregoriaanse gezangen gezongen werden. Het is immers zo dat veel van die Gregoriaanse melodieën “getonaliseerd” gezongen werden – in een majeur- of mineur toonsoort gegoten (daardoor in wezen ontdaan van de oude modus), ontdaan van de karakteristieke vrije ritmiek, en begeleid met niet altijd even smaakvolle harmonieën. Deze “onkundige praktijk” (tussen aanhalingstekens, want achteraf oordelen is altijd makkelijk) was overigens niet beperkt tot Frankrijk en hield zeker niet direct op te bestaan nadat de École Niedermeyer zijn deuren opende.

De heroriëntering op een meer “authentieke” praktijk van het Gregoriaans en de oude kerkmodi kende al snel navolgers. Charles-Valentin Alkan schreef in 1860 enkele korte werken voor orgel met gebruikmaking van de oude kerkmodi. Ook Lemmens schreef er een aantal en gebruikte Gregoriaanse motieven in zijn orgelwerken. De samenhang tussen de nieuwe weg waar de kerkmuziek in sloeg en het orgelrepertoire werd in de volgende generaties componisten steeds hechter. Guilmant schreef talloze werken gebaseerd op Gregoriaanse zangen, en Gigout dook vol overgave in de oude kerkmodi. In het eerder aangehaalde voorwoord op de “Cent pièces” haalt hij enkele van zijn eerdere bundels met Gregoriaans- en kerkmodusgeïnspireerde werken aan.

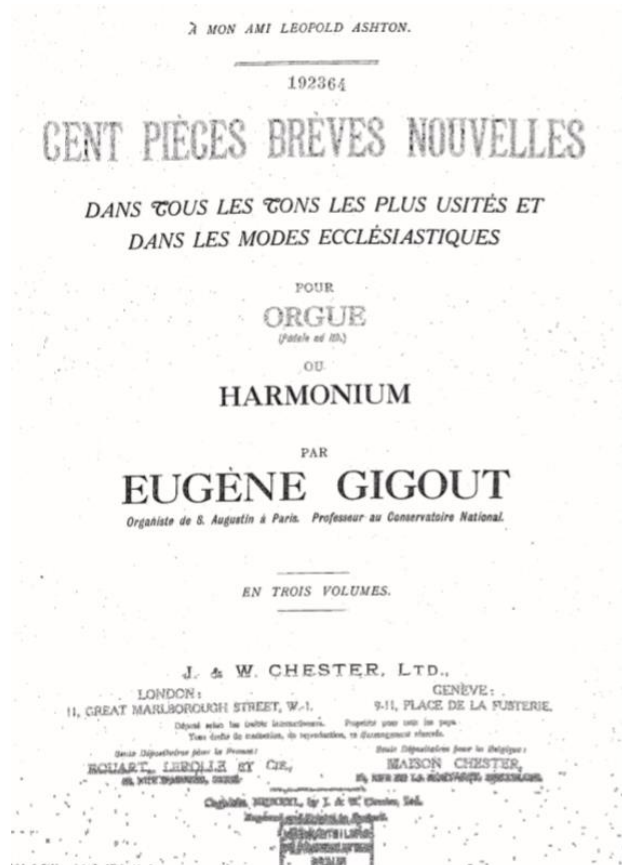
### **De kerkmodi**

Er klonk dus een warm pleidooi van velen om, in overeenstemming met de *plainchant*, meer toepasselijke modale harmonieën te gebruiken in het orgelspel. Hoe zat het ook al weer met die kerkmodi? Het is in het bestek van dit artikel natuurlijk niet nodig om hier een uitvoerige muziektheoretische uiteenzetting te laten volgen, maar mocht de theoretische achtergrond van datgene wat Gigout weer wilde laten herleven niet een heel luid belletje doen rinkelen, dan is het misschien een korte uitweiding waard. Van oudsher werd er niet gedacht in de tonale systemen van majeur en mineur. Chromatiek, de opeenvolging van halve toonsafstanden, is iets wat we pas in de late Renaissance voorzichtig zijn intrede zien doen. De overdadige weelde aan voortekens en alteraties die in de Romantiek steeds meer de partituren ging sieren is te zien als een steeds verder gaande ontwikkeling en een steeds verder oprekken van een betrekkelijk ‘afgebakend’ toonleersysteem. De terugkeer naar oude kerkmodi moet voor de Franse kerkmusici – tussen al het chromatische geweld van de 19<sup>e</sup> en vroeg 20<sup>e</sup> eeuw – iets purificerends hebben gehad. Kijken we bijvoorbeeld naar het gekozen werk van Gigout (Andantino quasi lento) dan valt ons meteen op dat we geen enkele alteratie in de partituur zien; geen kruis, mol of herstellingsteken in de notentekst. We hebben wel een mol als voorteken (maar dat betekent hier dus geen F-groot!). Gigout meldt boven het stuk dat er gebruik gemaakt wordt van de zevende en achtste modus.

We onderscheiden acht verschillende kerkmodi: Dorisch (modus 1 en 2), Frygisch (modus 3 en 4), Lydisch (modus 5 en 6) en Mixolydisch (modus 7 en 8). Een eenvoudige methode om deze toonladders te verkennen is het spelen van alleen de witte toetsen op het klavier. Voor Dorisch beginnen we op D, Frygisch op E, Lydisch op F en Mixolydisch op G. De onderlinge verhoudingen van hele en halve tonen die de toonladder (en dus de modus) vormt kan natuurlijk, conform onze hedendaagse praktijk, alle kanten op getransponeerd worden – de modus blijft gelijk, alleen de grondtoon (de *finalis* genoemd) verandert. De kerkmodi, zoals we ze nu kennen, werden al in de vroege Middeleeuwen beschreven en getheoretiseerd op basis van kennis die men had van soortgelijke toonsystemen van de oude Grieken. Er wordt in het systeem van de kerktoonladders steeds een authentieke en een plagale modus onderscheiden – vandaar dat er twee modi onder bijv. Mixolydisch vallen. Modus 7 is de authentieke variant van Mixolydisch, modus 8 de plagale variant (“Hypomixolydisch” genoemd). Het verschil tussen authentiek en plagaal heeft te maken met een (theoretische) begrenzing van de ambitus (het bereik tussen de onderste en bovenste noot) van de modus. Daar wij melodieën, gezangen en muziek gewend

zijn die een zeer grote ambitus kunnen hebben is er voor onze oren niet echt een heel duidelijk onderscheid of gevoel van verschil tussen de authentieke en plagale varianten. In de tijd dat deze modi getheoretiseerd werden was dit onderscheid echter wel wezenlijk. Bij Gregoriaanse gezangen wordt dit verschil tussen de authentieke en plagale modi ook steeds gemaakt. In moderne uitgaven van het Gregoriaans vinden we steeds aan het begin van de notenbalk een modusaanduiding. Het zal daarom zijn dat Gigout zo helder boven het werk zet dat hij modus 7 én 8 gebruikt. Qua ambitus heeft het onderscheid tussen plagaal en authentiek voor de geschreven noten van Gigout geen enkele rol; het stuk staat eenvoudig weg in de Mixolydische modus en dat correspondeert met modus 7 en 8. Een praktische kerkorganist kon zo eenheid zoeken tussen de modi waarin de Gregoriaanse gezangen op een bepaald moment in de liturgie gezongen werden en welke muziek hij daaromheen speelde.

De finalis van dit stuk is C (ut). Het stuk gebruikt dus de Mixolydische ladder op C – wat betekent dat de 7<sup>e</sup> toon verlaagd wordt naar een bes (vandaar de mol als voorteken).



### Andantino quasi lento

Het bovenstaande theoretische verhaaltje is terug te zien in het stuk van Gigout, maar uiteraard is die kennis van de modi niet datgene wat de muziek maakt. En dat is maar goed ook.

Het is een kalm werk, dat net zo goed een *élévation* of een *communion* had kunnen zijn. Gigout schrijft “Andantino *quasi* lento” – niet al té langzaam dus. De voorgeschreven harmoniumregistratie is aan beide kanten de 8-voet (nummer 1). Voor orgel staat erbij *fonds de 8 (Voix Céleste ad lib)*. Deze suggestie lijkt me voor harmonium ook helemaal niet misplaatst. Op het Franse drukwindharmonium is de Voix Céleste doorgaans een 16’, dus het geheel moet dan een octaaf hoger gespeeld worden. Expression zal zeker ook zijn diensten bewijzen. Verdere wijzigingen in registratie worden niet voorgeschreven.

In het beknopte werk komen een aantal muzikale ideeën naar voren. Eén daarvan is het koraalachtige begin; boven een basnoot klinkt een eenvoudige melodie geharmoniseerd in sextakkoorden (de drieklanken bes-f-d, a-e-c, enzovoorts). Het komt een aantal keer terug. Deze

ketens van sextakkoorden doen denken aan de fauxbourdon-techniek uit de Renaissance, waarbij een melodie geharmoniseerd werd op precies die wijze: parallele sextakkoorden. Het is niet te zeggen of Gigout daar nou direct een verwijzing naar wilde plaatsen toen hij het componeerde, maar in de plechtige klankwereld van middeleeuwse kerktoonladders is het zeker goed op zijn plek. Het is zomaar een beeld wat je je erbij zou kunnen vormen...

Het werk is voor de rest niet bepaald in een Renaissance idioom geconcipeerd. Het past qua klank en vorm goed tussen al die andere korte harmoniumwerken die in die jaren zijn geschreven. Dat het werk in C-mixolydisch staat is feitelijk een bijzaak, en soms lijkt het zelfs alsof Gigout zich moet inhouden om niet overtuigend in F-groot verder te gaan... Het tonaal-georiënteerde oor wil en verwacht af en toe wat anders, wat de muziek soms aardige wendingen kan geven voor de opletende luisteraar. Dat wat Gigout

in zijn voorwoord schrijft, het verenigen van de vrije muzikale stijlen en ritmes van zijn tijd met de oude harmonieën en kerktoonladders, is hier terug te horen.

In de laatste maat van het tweede systeem klinkt een opbouw naar een meer actief vervolg in het derde systeem. Dit bouwt in het vierde systeem weer terug af naar een figuratie van drie zestienden onder een boog (laatste maat, RH). Gigout "speelt" even met dit gegeven, om in de tweede maat van het zesde systeem weer bij een reprise te belanden van de "quasi-fauxbourdon". Een aantal van de genoemde elementen passeert nog even de revue voor het werk op een grote drieklank op C eindigt.

Dit "Andantino quasi lento" ligt goed in het gehoor en doet prima dienst als intermezzo. In een kerktoonladder geschreven met passende muzikale ideeën, getuigt het werk van de meer serieuze kerkmuziekstijl waar Gigout in zijn leven een voorvechter van was en die langzamerhand breed gepraktiseerd ging worden in de late 19<sup>e</sup> eeuw/vroeg 20<sup>e</sup> eeuw. En door deze stijl, die geen exclusiviteiten, absurditeiten en rariteiten vereist van zowel instrument als speler, kan een werk als dit op ieder harmonium goed gedijen...