

**FUNCTIE EN VERSPREIDING VAN HET HARMONIUM  
IN: VOM RECHTEN TON DER ORGELN  
UND ANDERER INSTRUMENTEN  
FESTSCHRIFT CHRISTIAN AHRENS  
KÖSTRITZER SCHRIFTEN 2  
2003 P60-73**

**1. ALGEMEEN**

Het is merkwaardig dat het harmonium in de loop van zijn geschiedenis voortdurend onderwerp van discussie is geweest. Met esthetische discussies zullen we ons niet inlaten, we proberen een kort overzicht te geven van algemene aspecten van het gebruik van het instrument. Aanvankelijk zijn alle auteurs het erover eens dat het harmonium, op verschillende plaatsen goede diensten kan bewijzen. Dit kan men verklaren vanuit zijn ontstaansgeschiedenis. Zowel de bouwers van klavier- en blaasinstrumenten als de orgelbouwers zoeken met het nieuwe instrument naar uitbreiding van hun markt. Aangezien men een zo groot mogelijk afzetgebied zoekt, ligt het voor de hand dat elke publicatie over het harmonium tegelijk aan promotie doet. De aangeprezen toepassingsmogelijkheden zijn derhalve steeds erg ruim genomen, zij het profaan of religieus. In de eerste van alle harmoniummethodes besteedt Georg Lickl in grote lijnen aandacht aan repertoire en habitat van het nieuwe instrument, in de paragraaf "VON DER BENUTZUNG DES INSTRUMENTES":

*"Sowohl kirchliche Musikstücke als Produkte des brillanten Styls lassen sich auf diesem Instrumente ausführen, wenigstens biethet hiezu die leichte und prompte Ansprache der Töne alle Mittel dar. Doch ist der Charakter dieses Instrumentes viel zu erhaben, als dass er für den brillanten Styl so geeignet sein könnte, wie für die gediegenen Compositionen."*<sup>i</sup>

De plaats van de Physharmonica is zowel de slotkerk, de huiskapel als het theater. In het bijzonder kan zij goede diensten bewijzen als begeleiding voor de pianoforte<sup>ii</sup>.

*"Es ist daher vorzugsweise zum Gebrauche für kleinere Schlosskirchen, Hauskapellen, zu mancherlei Situationen auf dem Theater und besonders zum eigenen Vergnügen der Musikfreunde als Begleitung zum Piano-Forte anwendbar und von bester Wirkung, und nicht leicht dürfte eine Harmonie-Begleitung so rein und präcis zusammen wirken, als es in Verhinderung dieser, auf diesem Instrumente bewerkstelliget werden kann."*<sup>iii</sup>

Tenslotte geeft Lickl het nieuwe instrument een toekomst als oefen'orgel' voor de beginnende organist die zich in de 'Gebundene Stil' wil bekwamen. Hierbij mag men niet uit het oog verliezen dat orgelspelen in het begin van de 19e eeuw een omslachtige en dure aangelegenheid was. Behalve bij enkele kleine kamer- of kabinetorgels was men steeds op minstens één orgeltrapper aangewezen, dan nog terzijde gelaten dat er in de kerken nagenoeg onafgebroken diensten waren. Daarom:

*"Ausserdem ist dieses Instrument noch besonders für angehende Organisten die sich in der gebundenen Spielart üben wollen von grossen Vortheil."*<sup>iv</sup>

Langs Franse zijde denkt men er net zo over. Lefébure-Wely zegt ongeveer hetzelfde als Lickl:

*"Le peu de volume<sup>v</sup> de cet instrument, la facilité de transport et la grande puissance des sons le rendent applicable aux églises pour accompagner les chœurs, dans des théâtres, dans les salons."*<sup>vi</sup>

Overigens heeft het begrip 'salon' heden ten dage vaak een verkeerde en ongenueanceerde betekenis gekregen, geassocieerd met kitsch en valse romantiek. In de vorige eeuw was dit niet het geval. Het salon was een ontmoetingsplaats voor kunstenaars en amateurs, los van de officiële muziekorganisaties. Dit begrip zal later ook blijven bestaan in het onderscheid dat componisten-uitgevers maken tussen kerk- en concertmuziek. Men zal in het laatste geval vaak de omschrijving 'Pièce de Salon' gebruiken. Wanneer Lefébure-Wely in 1839 zijn methode voor Poikilorgue uitgeeft, schrijft hij in het voorwoord:

*"...et ce n'est pas seulement dans les salons que l'on adopte le Poikilorgue, mais aussi dans plusieurs Eglises de province, qui ont accru leurs ressources en remplaçant de grandes orgues par cet instrument qui n'a point d'égal sous le rapport du son, nuance, de la douceur et de l'harmonie."*<sup>vii</sup>

Hij gaat er met andere woorden van uit dat de eerste functie van het Poikilorgue in het salon te vinden is, en bij uitbreiding in de kerk. In deze context is het wellicht van belang dat het eerste publieke optreden van het Poikilorgue plaats vond in de Opera van Toulouse, bij de voorstelling van *Robert Le Diable* van Meyerbeer<sup>viii</sup>. In de latere methode van Lefébure-Wely, voor 'orgue expressif', uit 1841, komt de functie van het instrument niet ter sprake. In dit verband valt het op dat in beide publicaties slechts één stuk met een religieuze reminiscentie voorkomt, namelijk een *Andante gracioso religioso*<sup>x</sup>. In de methode van 1845 tenslotte, de eerste voor het echte harmonium, wordt de rol van het instrument als volgt geformuleerd:

*"L'Harmonium par sa forme, ses effets, et la modicité de son prix, remplit la lacune qui existait entre l'Orgue et le Piano. Il convient pour toutes les petites Eglises de campagne, les Communautés, les Couvents, les Pensionnats, les Séminaires, etc... sa place est aussi dans tous les salons à côté du Piano."*<sup>x</sup>

Hier is de volgorde dus omgekeerd: eerst de kleine kerkjes, het salon komt op de laatste plaats. Nochtans is in deze methode geen enkel stuk van een religieuze titel of dito karakter aanduiding voorzien. Als groot bewonderaar en epigoon van Lefébure-Wely, vertolkt Renaud de Vilbac een gelijkaardige strekking:

*"...un instrument qui, depuis longtemps déjà, rend de si importants services dans nos édifices religieux et nos maisons d'éducation, et dont l'usage tend chaque jour à se répandre de plus en plus au concert et au salon."*<sup>xi</sup>

De geringe kostprijs en de stabiele stemming verklaren ook de aanwezigheid van kleine harmoniums in scholen. Zowel in Frankrijk als in Duitsland werden ze ingezet voor de begeleiding van de samenzang, zij het kerklied of volksmuziek. Deze instrumenten zullen samen met de schoolmuziek verdwijnen.

Bij de christelijke missies werd het harmonium graag meegenomen als drager van cultuur. Het ging dan om kleine instrumenten, soms opvouwbaar. De Franse naam voor de kleinste onder hen is 'Guide-chant', hulp bij het zingen. Deze instrumentjes hebben slechts één register, nauwelijks drie octaven omvang en uiteraard geen Expression. Ze vallen buiten de context van onze studie. Iets grotere instrumenten werden soms in kapellen opgesteld. Verschillende firma's boden zogenaamde 'tropenmodellen' aan, die de speciale klimatologische omstandigheden aankonden. In dezelfde sfeer horen de instrumenten thuis die door legeraalmoezeniers gebruikt werden en de mobiele 'reed-organs' van het Leger des Heils.

In deze globale context past een uitweiding rond de discussie van het ideale instrument voor religieuze muziek.

Globaal genomen spreken de meeste auteurs er zich voor uit dat in de kerk het orgel het instrument *par excellence* is en blijft. Deze visie heeft naast esthetische ook filosofische gronden. Het orgel is uitdrukking van de objectieve natuurkrachten, die op zich dan weer de uitdrukking zijn van de Almachtige. Op basis van de objectieve klankvoortbrenging bij het orgel gaat men ervan uit dat geen enkel ander instrument de eigenschap bezit om los te komen van de menselijke subjectiviteit.

*"Der Mensch spricht in der Flöte, dem Horn, der Geige; in der Orgel rauscht gleichsam eine höhere, in ihrer Kraft die menschlich überragende, sie erdrückende Macht .... Der Künstler lenkt und ordnet die dienstbar gemachten Naturkräfte, ohne freilich persönlich auf sie zu wirken."*<sup>xii</sup>

In de Franse literatuur verkondigt men gelijkaardige ideeën. Zo schrijft Widor:

*"La grande voix de l'orgue doit avoir le calme des choses définitives; elle est faite pour les voûtes de pierres, et s'appuie sur les harmonies naturelles."*<sup>xiii</sup>

Lemcke gebruikt andere bewoordingen en ook hij associeert het orgel met universele waarden:

*"Sie (die Orgel) passt zum grossartigen Bauwerck des Menschen, zur starren, mächtigen Architektur.  
...In der Orgel tönt eine reine Naturstimme wie in der Glocke, aber reich geordnet, künstlich zusammengestellt und weit künstlicher bewegt. Gibt die Glocke schöne Klänge, so eröffnet die Orgel gleichsam den schönen Kosmos."*<sup>xiv</sup>

Zo is het duidelijk dat het harmonium, als vertolker van persoonlijke gevoelens, in deze context geen plaats heeft. We kunnen ervan uitgaan dat Lemcke, zonder het harmonium bij naam te noemen, die tendens vertegenwoordigt die het harmonium zelfs niet als Ersatz zal dulden. In verband met de blaasinstrumenten stelt hij al, omwille van de oorsprong van de klank, namelijk de menselijke adem, dat het karakter van deze instrumenten in directe verbinding staat met specifiek menselijke kenmerken. Derhalve hebben deze instrumenten ook geen plaats in de kerk. Deze gedachtegang is mede een verklaring voor de algemene aversie van de liturgie voor Expression. De natuurgodsdiensten geven verdere aanwijzingen voor de juistheid van deze redenering: hier vindt men bellen, gongs, ratels, enzovoort. Allemaal instrumenten die een eigen natuurlijk geluid hebben, zoals de klokken die de christelijke godsdiensten overgenomen hebben.

Lemcke werkt deze gedachtegang verder uit en geeft allerlei redenen waarom andere instrumenten niet in de kerk gebruikt worden. De uiteindelijke verklaring vindt hij telkens in de menselijke of dierlijke (darmsnaren!) oorsprong van de klank.<sup>xv</sup> Ook voor de piano wordt deze redenering doorgetrokken: hoewel de klank door een mechaniek voortgebracht wordt, bestaat de kunst van het klavierspel er precies in de subjectiviteit van de speler aan deze mechaniek over te brengen, en subjectiviteit heeft in de kerk geen plaats.<sup>xvi</sup>

In de katholieke publicaties van rond 1900 hoort men gelijkaardige stemmen. Zich beroepend op de woorden van Dom Guéranger dat het orgel een "magnifique et biblique vocation" gekregen heeft, schrijft een anonieme auteur:

*"...c'est la nature inanimée qui reçoit de la religion la mission de s'unir à l'homme dans un même concert. On peut aller plus loin encore, et voir avec sainte Gertrude dans l'unique organum (Legatus div. piet.) le Verbe fait chair, renvoyant au Père, sous le souffle de l'Esprit Saint, toutes les harmonies du monde qu'il rassemble et corrige: voilà l'instrument qui seul agrée au Dieu très haut; c'est par lui que doivent passer les hommages des Anges, comme ceux des hommes."*<sup>xvii</sup>

Vanuit dergelijke stellingen kan men gemakkelijker de positie van het harmonium in de kerk in de 20e eeuw begrijpen. Volgens de instructies van Motu Proprio is alleen het orgel gemachtigd om de zang te begeleiden en dan nog steeds op de achtergrond, zonder ooit als zodanig gehoord te worden. Voor andere instrumenten in de kerk is er strikt genomen een speciale toelating vereist. Welnu, vanuit dit perspectief kan het harmonium enkel en alleen als een surrogaat voor het orgel beschouwd worden. Daarenboven moeten alle elementen die het onderscheiden van het orgel, zoals de Expression, uitgesloten worden. Deze ideeën, die op zich al een negatieve invloed gehad hebben op de orgelbouw, zijn zonder meer nefast voor het harmonium. Het wordt officieel gedegradeerd tot vervangingsinstrument; het zal later dan ook geen enkele moeite kosten om het vervangingsinstrument te vervangen door nog banalere elektrische surrogaten.

## **2. DE FUNCTIE VAN HET HARMONIUM BIJ ENKELE REPRESENTATIEVE COMPONISTEN.**

In Lefébure-Wely's composities manifesteert zich een duidelijke voorkeur voor het salonharmonium. Zijn oeuvre uit de eerste periode is uitsluitend voor het concert bedoeld. In elk geval zal het tot opus 51 duren voor er een religieuze titel aan een uitgave gegeven wordt (*Quatre Morceaux pour le service divin*, s.d.). En dat blijft het enige religieuze werk tot aan de *Meditaciones Religiosas* uit 1858, opus 122. In zijn latere jaren komt er dan een groot aantal stukken religieuze gebruiksmuziek, gebundeld in verzamelingen: *Vademecum de l'organiste* opus 187, bestaande uit meer dan honderd versetten, uit 1869, en *Les Grandes Orgues*, zonder opusnummer, goed voor een honderdachtig versetten, uit 1870. Globaal genomen blijven de stukken voor kerkelijk gebruik evenwel in de minderheid. Wat Lefébure's concertpraktijk betreft, er is ons geen concert bekend waarin de religieuze muziek op de voorgrond stond. De religieuze muziek was voorbehouden voor de kerk, voor het orgel.

Bij César Franck ligt de situatie anders dan bij Lefébure-Wely. Met uitzondering van *Quasi Marcia* hebben zijn harmoniumcomposities alle een godsdienstige functie: de *Cinq Pièces*, het *Offertoire* en *L'Organiste* zijn allemaal stukken voor liturgisch gebruik. Dit staat in groot contrast met zijn orgelwerk: de *Six Pièces* en de *Trois Pièces* zijn ongetwijfeld concertmuziek. Ook de *Trois Chorals* zijn strikt genomen concertmuziek: een 'Choral' heeft geen functie in de katholieke eredienst. 'Choral' is een genre, een compositiewijze die voorkomt in orgelsymfonieën, zoals die van Widor en Vierne.

Franck is één van de eersten om liturgische muziek voor harmonium te schrijven, terwijl hij de typische wendingen en technieken uit het salonrepertoire toepast. (Dit doet Franck trouwens ook in zijn religieuze vocale muziek). Daarom is het des te opvallender dat niet-liturgische stukken voor harmonium, zoals *Quasi Marcia* en *Prélude, Fugue et Variations* een totaal andere taal spreken: de mondaine technieken vindt men hier niet terug. Eigenlijk is deze situatie typerend voor het hele oeuvre van Franck: duidelijke grenzen worden er niet getrokken. Er is een soort overlapping waarbij de inhoud van een stuk religieus kan zijn terwijl de gebruikte techniek rechtstreeks uit de profane muziek overgenomen is. Langs de andere kant zijn de concertstukken vaak beïnvloed door de zogenaamde strenge schrijfwijze uit de kerkmuziek, zoals imitatie en fuga.

Twee andere protagonisten van het harmonium, Guilmant en Lemmens, volgen heel nauwgezet de scheidingslijn tussen kerk en concert, tenminste wat het repertoire betreft.<sup>xviii</sup> De muziek van zowel leraar als leerling is stilistisch totaal verschillend naargelang de functie. Lemmens en Guilmant gaan erg ver in de uitbuiting van effecten wanneer ze salon- of concertmuziek schrijven. Dat neemt niet weg dat ze voor het harmonium ook een plaats in de kerk zien. Maar in dat geval is de stijl volledig anders: hij is dan zuiver religieus en komt overeen met de stijl van hun liturgische orgelmuziek. Dit onderscheid vindt men ook terug in de registratievoorschriften van de respectievelijke composities: in tegenstelling tot de salon- of concertmuziek is alle kerkmuziek is speelbaar op een kleiner instrument, zonder de specifieke kleuren van de 'Harpe Eolienne, of de 'Baryton' bijvoorbeeld. Dit stemt dan weer overeen met het onderscheid dat een bouwer zoals Mustel maakt tussen de instrumenten die voor de ene of de andere functie bedoeld zijn.<sup>xix</sup>

### **3. HET STANDPUNT VAN DE KERKMUZIEK.**

#### *A. Algemene ideeën*

Een officieel standpunt van de kerkelijke instanties hebben we niet kunnen terugvinden. Wat de Franse muziek betreft kunnen we evenwel terugvallen op wat als de officiële harmoniummethode beschouwd kan worden: de methode van Louis Raffy uit 1908. De tweede paragraaf van het voorwoord is tegelijk schokkend en arrogant:

*"Il n'existe pas, à notre connaissance, de méthode complète et vraiment pratique pour l'harmonium; certaines, trop succinctes, découragent l'élève dès les premières pages par les difficultés qu'on lui met sous ses yeux; d'autres plus étendues, ou ne présentent qu'un médiocre intérêt artistique, ou considèrent l'harmonium comme*

*un instrument de salon, le détournant ainsi de sa vraie destination: la musique religieuse et non celle de chambre ou de concert."*<sup>xx</sup>

Deze verklaring is een aanfluiting van controleerbare feiten. Tegelijkertijd geeft ze aan waarom het harmonium stilaan minder en minder in de smaak zal vallen. Wanneer inderdaad het eigen karakter van het instrument opzij geschoven wordt, dan kan het zich natuurlijk niet meer waarmaken. Hier wordt het harmonium gedegradeerd tot 'l'orgue des pauvres'. Louis Raffy ontwikkelt deze foutieve ideeën verder in zijn publicatie. In de *Description de l'Harmonium* volhardt hij in zijn mening:

*"§1 Sa Nature:*

*L'harmonium est un instrument à vent, à Anches libres et à Clavier. C'est avant tout, un instrument d'église, ...Il fait partie, en quelque sorte, de l'âme de l'église; avec l'orgue, il est l'instrument liturgique par excellence, et bien froides sont les cérémonies auxquelles il ne participe pas. Son caractère est religieux comme son origine et une musique profane rappelant des airs d'opéras ou de danses, des mélodies tendres ou passionnées, serait, sur cet instrument, on ne peut plus déplacée, tant au point de vue artistique qu'à celui des convenances."*<sup>xxi</sup>

Ondertussen is het genoeg bewezen dat de oorsprong van het instrument helemaal niet religieus is. Het is onbegrijpelijk hoe iemand met referenties als Raffy zich zo totaal kan vergalopperen. Raffy vergist zich totaal wanneer hij het over 'point de vue artistique' en 'convenances' heeft. Men kan niet anders dan besluiten dat Raffy met deze manier van denken en schrijven mede aan de basis ligt van de ondergang van het harmonium, namelijk door het zijn eigen aard te ontnemen en zijn geschiedenis te vervalsen. Een juistere samenvatting van de situatie vinden we bij Willy Riehm:

*"Deze bijzondere eigenaardigheid (de expressiviteit, nvda) van ons Instrument is niet alleen van groote betekenis voor de kunst zelf, maar stellig en zeker van belang als het bij de Godsdienst oefening het Orgel moet vervangen of vertegenwoordigen. Wanneer de Gemeente tot aandacht wordt opgewekt en voorbereid, dan is voorzeker een goed bespeeld Harmonium als bij uitstek er voor geschikt om de bestaande aandacht ernstig te bestendigen."*<sup>xxii</sup>

De geschiedenis van het harmonium als functioneel liturgisch instrument is een realiteit vanaf het midden van de 19e eeuw. De intrede van het harmonium in de kerk is er gekomen omwille van specifieke redenen, die minder met het wezen van het instrument te maken hebben dan met bijkomstigheden. De eerste reden was de geringe kostprijs in vergelijking met een orgel. Dat speelt niet alleen een rol bij de aankoop, maar ook bij het onderhoud en vooral het gebruik. Men mag niet vergeten dat orgelspel in de negentiende eeuw niet alleen een organist vereiste maar ook minstens één calcant. Door een harmonium te gebruiken in kleinere diensten werd alvast op deze post bespaard. Onderhoud vergt een harmonium nauwelijks: stembeurten zijn totaal overbodig, waar deze bij een orgel op jaarbasis een aanzienlijke kost uitmaken. Een harmonium is daarenboven gemakkelijk verplaatsbaar. Globaal is de functie van het harmonium in de kerk volledig te zien vanuit het perspectief van het koororgel: het is de goedkope en handige variant. Het fenomeen van het koororgel is er overigens niet zomaar gekomen, het sluit aan bij een oudere traditie. Vóór de opkomst van het 'orgue de chœur' of harmonium bestond in Frankrijk de gewoonte om de celebrant de toon letterlijk aan te geven: "Porter l'intonation, porter l'antienne". Eén van de zangers brengt de intonatie naar de kanunnik of

dignitaris die de zang zal inzetten. Vandaar ook de naam 'Préchantre', iemand die vóór een ander zingt.<sup>xxiii</sup> De rol van het harmonium komt dan volledig overeen met die van het koororgel: intonaties of voorspelen, tussenspelen of versetten. De klassieke orgelstukken worden door het 'grand orgue' gespeeld: dit zijn de commentaren op de eredienst. Wanneer er geen 'groot orgel' voorhanden is of gespeeld wordt kan het koororgel deze grotere stukken muziek laten klinken. Dit is dan de aanleiding voor het grote aantal Entrées, Offertoires, Communions, Sorties, enz. in de verzamelingen voor orgel of harmonium.

### *B. De begeleiding van het gregoriaans.*

Laten we eraan herinneren dat in Frankrijk de begeleiding van het gregoriaans in het begin van de 19e eeuw vaak gebeurde met het serpent. Deze gewoonte verdwijnt langzaam onder invloed van de verbetering van het orgelbestand, gekoppeld aan een anti-politiek van gezaghebbende personen zoals Fétis<sup>xxiv</sup>. Vermits het harmonium in het koor opgesteld was, spreekt het vanzelf dat het de rol van begeleidingsinstrument zal aannemen, niet alleen voor de 'Hymnes' of 'Cantiques', maar ook voor de 'Plain Chant'. Zodoende wordt vanaf de tweede helft van de 19e eeuw het harmonium algemeen aanvaard als begeleidingsinstrument. Adolphe Samuel ziet wel een rol weggelegd voor het harmonium als begeleiding voor de plain-chant:

*"Le plain-chant...quelques voix suffisent, et pour les soutenir, un orgue de peu de tuyaux, un harmonium, ou rien."*<sup>xxv</sup>

De volgorde is duidelijk: het harmonium staat tussen een klein orgel en niets...Nog duidelijker taal spreekt Dom Parisot:

*"Le meilleur soutien à donner aux chanteurs est un harmonie simplement conforme à la tonalité et d'une sonorité douce, obtenus sur l'orgue au moyen des jeux de fonds les moins timbrés. Un orgue de composition très réduite est toujours préférable, comme soutien vocal, à un harmonium."*<sup>xxvi</sup>

Beide citaten tonen aan dat het harmonium weliswaar bestaansrecht verworven heeft, maar steeds met de onderliggende gedachte dat een 'echt' orgel te verkiezen is. Typerend voor deze mentaliteit is, bij wijze van voorbeeld, de bespreking van de Plechtigheden van de jaarlijkse vergadering van de *Société de Saint Grégoire* in het bisdom Namen, op 27 juni 1894, in *Musica Sacra*:

*"A défaut d'un orgue convenable, l'accompagnement était joué sur un harmonium tenu, il est vrai, par un maître habile, M. Desmet, organiste de la cathédrale de Namur; mais l'illusion est bien difficile, et les tons maigres de cet instrument ne parviennent jamais à masquer les légers défauts inhérents à toute exécution d'ensemble, ou à soutenir, comme il le faudrait, de jeunes voix, encore incertaines et qui n'ont pas atteint leur complète formation. Notre admiration pour les jeunes grégoriens en a été d'autant plus vive et plus sincère."*<sup>xxvii</sup>

In de meeste leerboeken of methodes over het begeleiden van gregoriaans gaat nauwelijks of geen aandacht naar instrumentale aspecten zoals registratie, expressiviteit en sterkte ten opzichte van de zang. Een sprekend voorbeeld is de methode van Meindre waar de auteur erin slaagt om gedurende zijn hele boek

uitsluitend over 'Clavier' te spreken zonder ooit één instrument met naam te noemen.<sup>xxviii</sup>

Ook de hoger genoemde methode van Raffy zit op dezelfde golflengte. Met de rol van begeleidingsinstrument voor ogen besteedt Raffy uitgebreid aandacht aan de begeleiding: een zestigtal bladzijden worden ingenomen door de harmonisatie van het gregoriaans.<sup>xxix</sup> Hoewel de titel van dit hoofdstuk (IVe Partie) *Accompagnement du Plain Chant* luidt, wordt er niet ingegaan op de praktische kant van bijvoorbeeld tempo en registratie. Het gaat uitsluitend over de harmonisatie. Derhalve zullen we hieraan voorbijgaan.

We hebben in dit verband vooralsnog geen informatie kunnen vinden over de houding van de Schola Cantorum te Parijs. Het handboek uit 1904, *Cours Théorique et Pratique de Plain-Chant Romain Grégorien* zwijgt in alle talen over begeleiding of instrumenten.<sup>xxx</sup> Dit is des te verwonderlijk omdat de auteur Amédée Gastoué, docent aan de Schola, organist en harmoniumist<sup>xxxi</sup> was. De spreekbuis van de gregoriaanse beweging, de *Revue du Chant Grégorien*, (Grenoble, 1891 - ), beperkt zich tot het bespreken van alle details van het gezongen gregoriaans. De begeleiding komt sporadisch eens ter sprake en dan uitsluitend naar aanleiding van de bespreking van één of andere uitgave. Over de instrumenten zelf geen woord. In dit verband moet natuurlijk gezegd dat de protagonisten van deze beweging, o.a. Dom Pothier en Mocquereau, Bourigaud, Charles Bordes, Lhoumeau (de specialist inzake de begeleidingen), uit principe de begeleiding afwijzen.

Nader toezien op verschillende handboeken over het gregoriaans enerzijds en de harmoniumesthetiek anderzijds brengt een interessante paradox aan het licht. Waar men in de eerste werken expliciet dynamische flexibiliteit voorschrijft, keurt men bij de laatste expressieve nuances ten strengste af. In een relatief vroeg werk, vermoedelijk van rond 1860, wordt nadrukkelijk ingegaan op het belang van dynamisch-expressieve zang:

*"Ce qui fait le charme du chant, ce n'est pas seulement la variété de son mouvement, c'est aussi la variété de l'expression qu'on lui donne. Si l'on veut chanter d'une manière agréable, il faut s'exercer à filer les sons, c'est le terme reçu, c'est-à-dire donner à la voix des degrés d'intensité divers et progressifs, depuis le pianissimo jusqu'au fortissimo et réciproquement. C'est ce qu'on sait très bien faire pour donner de l'expression à la musique moderne, et cette partie de l'art musical était aussi très soigneusement pratiquée par nos pères dans le chant de l'Eglise. Ils ne chantaient pas constamment à pleine voix et au degré fortissimo; comme on a trop souvent aujourd'hui l'habitude de le faire; ils savaient donner le degré d'intensité et d'expression qui convenait à chaque morceau, à chaque partie d'une phrase mélodique, et ce n'est que par exception et dans des cas très rares qu'ils employaient le fortissimo. Les lettres significatives étaient destinées à indiquer toutes les nuances d'expression. Dans la restauration du chant de l'Eglise, on ne devra donc par négliger cette partie qui est l'une des plus importantes et des plus délicates de l'art musical."*<sup>xxxii</sup>

Zo vindt men ook nog in één van de meest gebruikte leerboeken in Frankrijk uit de jaren 1920 een uitgebreid hoofdstuk *Les Nuances d'Intensité* waarin gesteld wordt:



*"Les variations d'intensité jouent un rôle important dans l'expression musicale. Or l'accent d'intensité est précisément, nous l'avons vu, à la base même du rythme grégorien; la monotonie ou l'isotonie sont aussi étrangères au génie de l'art grégorien que la régularité absolue, l'isochronie. Aussi le chant grégorien a-t-il recours tout naturellement aux précieux moyens d'expression qu'il trouve dans les variations de l'intensité."*<sup>xxxiii</sup>

Hierop volgen verschillende parameters die de intensiteit zullen bepalen, zoals het algemeen karakter van het stuk en de veranderingen in gemoedstoestand in de loop van een stuk. Ook vocalises geven aanleiding tot nuancering in sterkte.

Hector Berlioz had vroeger al op het probleem gewezen:

*"Sans aborder la grande question tant de fois agitée de la convenance de l'expression dans la musique sacrée, question que le simple bon sens exempt de préjugés résoudrait de prime abord, nous nous permettons cependant de faire observer aux partisans de la musique Plane, du plain chant, de l'orgue inexpressif (comme si les jeux forts ou doux et diversement timbrés établissaient pas déjà dans l'orgue la variété et l'expression,) nous nous permettons, dis-je de leur faire observer qu'ils sont les premiers à se récrier d'admiration quand l'exécution d'un chœur, dans une oeuvre sacrée, brille par la finesse des nuances par les effets de crescendo, de decrescendo, de clair obscur, de sons enflés, soutenus, éteints, en un mot, par toutes les qualités qui manquent à l'orgue, et que l'invention d'Erard tendrait à lui donner."*

(De hier bedoelde *invention* van Erard is het 'orgue expressif', ŹŹn van de voorlopers van het harmonium: een instrument met registers, doorslaande tongen en progressief opengaande ventielen.)

*"Ils sont donc en contradiction évidente avec eux-mêmes; à moins de prétendre (ils en sont bien capables) que les nuances expressives parfaitement convenables, religieuses et catholiques dans la voix humaine, deviennent tout d'un coup, appliquées à l'orgue, irrégulières, hétérodoxes et impies."*<sup>xxxiv</sup>

Berlioz publiceert dit voor het eerst in 1843, het is dus net voor de opkomst van het harmonium van Debain. Hoe dan ook, we stellen vast dat de problematiek even oud is als het instrument (en bij uitbreiding als de religieuze muziek in het algemeen), maar dat er een escalatie komt in de loop van de 19e eeuw, om zijn beslag te krijgen in *Motu Proprio*.

### *C. Invloed op de instrumentenbouw*

De Franse referentie op het gebied van instrumentenbouw, Alphonse Mustel, ziet de rol van het harmonium op verschillende terreinen. Naast solistisch concert- en saloninstrument, is de combinatie met de piano in kamermuziekverband de meest gelukkige. Door de verscheidenheid van hun temperament laten ze elkaar tot hun recht komen.<sup>xxxv</sup> Omwille van deze reden is een duo met harp eveneens bijzonder interessant. Met viool en cello ligt het anders: door de overeenkomsten in timbre geeft het harmonium "une profondeur de sonorité, une plénitude incomparable".<sup>xxxvi</sup> Uiteraard speelt voor Mustel het harmonium ook een belangrijke rol bij het begeleiden van solisten. Door de expressieve mogelijkheden is het beter dan de piano in staat om de nuances van de solist te volgen. Ook in de liturgie ziet Mustel een kleine rol

weggelegd voor het harmonium. Bij een koor of in een kleine kapel kan het goede diensten bewijzen, ook al gaat het om een kleiner instrument. Het spreekt vanzelf dat het over een krachtige windvoorziening moet beschikken, naast een 'mooie' klank.<sup>xxxvii</sup>

Deze ideeën vinden hun weerslag in de instrumenten van Mustel. De *Catalogue Mustel* van 1896 maakt een onderscheid tussen de instrumenten "Pour Salons et Concerts" en die "Pour Eglises et Chapelles". De laatsten hebben een "Harmonisation particulière des Jeux pour la rondeur des Timbres" (hoofdletters sic). Behalve de intonatie zijn er verschillen van functionele aard. De vorm van het meubel is bij de kerkmodellen uiteraard eenvoudiger, rechthoekiger "caisse forme carrée", en de dispositie is voor het kleinste model eerder beperkt: twee registers in de bas, vier in de discant. Er zijn slechts vier modellen beschikbaar, tegen negen "Pour Salons et Concerts". Een transpositieklavier is voor de kerk optioneel, Double Expression is slechts in de helft van de aangeboden modellen voorzien, Percussion is bij het grootste model verkrijgbaar tegen meerprijs. Het instapmodel kost 1.480 fr., tegen 3.000 fr. voor het eerste salonmodel.

Deze ingesteldheid verandert in de loop van de jaren. Een twintigtal jaar later staat in de *Extrait du Catalogue Général 1922 - Le Mustel Studio* de volgende aankondiging:

*"Le "Mustel - Studio" répondant à tous les desiderata:  
MUSIQUE SACREE - Eglises, Chapelles, Communautés religieuses, etc  
ET  
MUSIQUE DE CHAMBRE - Salons, Salles de Concerts, Orchestres réduits, etc.  
....  
est, par excellence, un orgue pour la plus  
HAUTE VULGARISATION MUSICALE."*

De volgorde 'concert - kerk' is hier dus omgekeerd. De aanduiding "orchestres réduits" slaat niet op het harmonium in het algemeen, maar op dit specifieke model, dat niet de volledige dispositie bezit. Het is in feite een studiemodel waarop de meest essentiële functies aanwezig zijn.

Een concreet beeld van de verspreiding van harmoniums krijgen we van het orderboek van Mustel. De firma Mustel heeft vanaf het begin een lijst bijgehouden met de verkochte instrumenten. Deze lijst vermeldt het type, de datum waarop het de werkplaats verlaat, de verkoopdatum, de catalogusprijs, de werkelijk betaalde prijs, de koper (of de eventuele tussenpersoon zoals de firma Metzler uit Londen), en de uiteindelijke eigenaar, indien bekend. Een aparte kolom is voorzien voor opmerkingen zoals uitgekeerd commissieloon (cfr Guilmant infra), uitgestelde betalingen enz... . Enkele opvallende zaken: de meeste instrumenten worden met een korting van 10 procent verkocht; dit kan in enkele uitzonderlijke gevallen oplopen tot 25 procent. Er zijn geen indicaties dat bepaalde mensen om commerciële redenen een harmonium cadeau of in depot kregen; op de lijst ontbreekt geen enkele eigenaar of koper. Meestal wordt het instrument rechtstreeks zonder tussenpersoon verkocht. Uitzondering hierop maakt de uitvoer naar Engeland (Londen en Hull), en hierop wordt dan weer één uitzondering gemaakt voor Lemmens, en later, vanaf de eeuwwisseling, naar Duitsland (Carl Simon in Berlijn). Voor België komt de naam Anthonis (de

klavierzaak uit Antwerpen)<sup>xxxviii</sup> een aantal maal voor. Verkoop aan parochies is een grote zeldzaamheid, af en toe komt een klooster voor. Dit is vermoedelijk een gevolg van de kostprijs van de instrumenten: een kleinere Mustel kostte 30 maal meer dan het kleinste Alexandre-model, het salonmodel bevond zich in de prijsklasse van een klein Cavallé-Collorgel. Uit het orderboek volgen enkele capita selecta<sup>xxxix</sup>:

Lefébure-Wély koopt een instrument op 18 december 1866.

Alexandre Guilmant: 7 december 1871, op 10 september 1873 vervangen door een ander instrument.

Alphonse Maily: 16 september 1872, op 11 september 1877 vervangen door een ander.

Leybach: (Toulouse) 22 april 1873

Clément Loret: 16 maart 1874 en koopt op 21 november 1878 nog een instrument

de la Tombelle: 26 november 1874 ("remise à Guilmant: 500 francs"- op een totaal van 3000)

Lemmens: 14 september 1875, vervangen op 31 december 1875 door eenzelfde type

Charles Collin: 6 december 1875, 6 jeux

Théodore Salomé: 11 augustus 1886, 6 jeux 1/2

Cavallé-Coll koopt op 16 maart 1894 een Typophone.

#### *D. Samenvatting*

Schematisch kan men de toestand als volgt resumeren: oorspronkelijk is het harmonium een salon- of concertinstrument. Het repertoire is exclusief voor dit gebruik bedoeld. Later, grosso modo in de tweede helft van de negentiende eeuw, krijgt het harmonium een plaats in de kerk, ter vervanging van het koororgel, of van het orgel tout court. Van dan af ontstaat er een splitsing in het repertoire: muziek voor kerk en eredienst enerzijds, muziek voor salon en concert anderzijds. De liturgische muziek overlapt ten dele de functionele muziek voor orgel zonder pedaal. De concertmuziek leidt een eigen leven en bereikt hoogtepunten met onder andere Guilmant, Lemmens en Karg-Elert om tenslotte samen met het instrument te verdwijnen.

## EINDNOTEN

---

- <sup>i</sup> Carl Georg Lickl, *Theoretisch-Practische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Phys-Harmonica mit erläuternden Beispielen und fortschreitenden Übungen*, 50tes Werk, Anton Diabelli, Wien, 1834.
- <sup>ii</sup> Lickl vermeldt trouwens elders, (o.c., voetnoot p. 6) dat pianobouwers Graf en Stein modellen leveren met ingebouwde Physharmonica).
- <sup>iii</sup> Lickl, o.c., p. 15.
- <sup>iv</sup> Ibidem.
- <sup>v</sup> niet het klankvolume, maar de omvang!
- <sup>vi</sup> E. Planque, *Poikilorgue*, in *Agenda Musical pour l'Année 1837*, Librairie Musicale Duverger, Paris, 1837. (referentie bezorgd door Michel Dieterlen, Parijs).
- <sup>vii</sup> Louis James Alfred Lefébure-Wely, *Méthode Théorique et Pratique pour Poikilorgue*, opus 9, Canaux et Nicou-Choron, Paris, (1839), Préface, p. 1.
- <sup>viii</sup> Deze voorstellingen hebben onrechtstreeks de carrière van Cavaillé-Coll versneld. Rossini was zo enthousiast over het Poikilorgue, dat hij Cavaillé-Coll aanspoorde om zijn talent in Parijs te beproeven. Op deze manier kon Cavaillé-Coll aan het orgel van Saint-Denis beginnen en zijn eerste meesterwerk realiseren.
- <sup>ix</sup> Lefébure-Wely, o.c. en Lefébure-Wely, *Méthode Théorique et Pratique pour Orgue Expressif suivie de plusieurs morceaux appropriés à toutes les ressources de l'instrument*, Paris, (1841), p. 12.
- <sup>x</sup> Lefébure-Wely, *Méthode pour Harmonium*, Richault, Paris, 1845, p. 1.
- <sup>xi</sup> R. de Vilbac, *Méthode Complète d'Harmonium*, Enoch, Paris, s.d., Préface.
- <sup>xii</sup> C. Lemcke, *Aesthetik, 2, (Die Kunst)*, Seemann, Leipzig, 1890, p. 485.
- <sup>xiii</sup> Ch.-M. Widor, *Technique de l'Orchestre Moderne*, Henry Lemoine, Paris-Bruxelles, 1904, p. 188.
- <sup>xiv</sup> Lemcke, o.c., p. 486.
- <sup>xv</sup> Lemcke, o.c., p. 488.
- <sup>xvi</sup> Lemcke, o.c., p. 490.
- <sup>xvii</sup> AN., *Le Chant de la Sainte Eglise*, Namur, 1913, p. 76. Het is mij niet gelukt de naam van de auteur te achterhalen. Nochtans kunnen we hem als representatief beschouwen, gezien de adelsbrieven van Dom Joseph Pothier en de Diocesane Commissie voor Motu Proprio.
- <sup>xviii</sup> Helemaal in deze traditie schrijft de opvolger van Lemmens als directeur van het Instituut voor Kerkmuziek : "Si vous êtes chef d'orchestre, dépouillez-vous du musicien profane avant de monter à la tribune." (E. Tinel, *Le Chant Grégorien*, H. Dessain, Mechelen, 1889, p. 47.)
- <sup>xix</sup> Mustel biedt in zijn catalogoog een verschillende intonatie aan voor kerk of concert.
- <sup>xx</sup> L. Raffy, *École d'orgue. Méthode complète pour Harmonium ou Orgue sans Pédales*, op. 54, Procure Générale de musique Religieuse, Arras, (1908), Préface.
- <sup>xxi</sup> Raffy, o.c., p. 3.
- <sup>xxii</sup> Willy Riehm, *De bouw en de behandeling van het harmonium, bewerkt volgens de tweede Duitse uitgaaf door Jacques Hartog*, Amsterdam, (1887), p. 7.
- <sup>xxiii</sup> Joseph D'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant, et de musique d'église, au moyen-âge et dans les temps modernes*, ed. Migné, Paris, 1853-1860, p. 1252.
- <sup>xxiv</sup> cfr. François-Joseph Fétis, *Méthode élémentaire de Plain-Chant*, Canaux, Paris, 1843, p. XI: "Je ne terminerai pas cette préface sans exprimer le voeu que le serpent et l'ophicléide disparaissent de l'église. ... (les chanteurs) doivent se guider que sur le ton de l'orgue, dont les sons, à la fois doux et puissants, développent dans l'âme une certaine émotion religieuse à laquelle le serpent et l'ophicléide sont antipathiques."
- <sup>xxv</sup> Brief van Samuel in: *Musica Sacra* 16/3, Oktober 1896, p. 18. In dezelfde brief houdt hij een sterk pleidooi voor de monodische uitvoering van het gregoriaans. "Harmoniser le plain-chant, c'est aboutir fatalement à toute autre chose que le plain-chant: autre aspect, autre impression, autre sentiment, autre art, autre musique".
- <sup>xxvi</sup> Dom Parisot, *L'Accompagnement modal du Chant Grégorien*, Librairie de l'Art Catholique, Paris, s.d., ca. 1915-1920?), p. 68. N.B In ons exemplaar bevindt zich een handgeschreven notitie van Amédée Gastoué in verband met het auteurschap van enkele liederen van Charles Bordes. Gastoué onthult hier de dichter van de tekst, nl. Dom Parisot (+1924).
- <sup>xxvii</sup> F. Lincé, *Réunion Annuelle de la Société Saint-Grégoire*, in : *Musica Sacra*, 14, 1894, p. 3.
- <sup>xxviii</sup> F. Meindre, *L'Accompagnement du Plain-Chant*, Paris, 1874.
- <sup>xxix</sup> Raffy, o.c., p. 186- 244.
- <sup>xxx</sup> Eigen uitgave: Au Bureau d'édition de la Schola Cantorum, Paris 1904.
- <sup>xxxi</sup> cfr een 78-toeren opname (coll. JV) met *Histoire d' Ezéchiel* van Carissimi, waar Gastoué de continuo op harmonium speelt. (Tenor: M. Planel, "de la Schola Cantorum").

