

César Franck | Organ Works

Bjørn Boysen

The Kuhn Organ
Uranienborg Church



César Franck og orgelet

Da César Franck ble født i Liege, Belgia, 10. desember 1822, hadde Beethoven hverken skrevet sin 9. symfoni eller de siste strykekvartettene. Da Franck døde 67 år gammel i 1890, hadde Claude Debussy allerede markert seg med verk som *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. Det er kanskje ikke så overraskende at en komponist hvis liv spenner over slike ytterpunkter, lenge hadde problemer med å finne sin egen stemme.

Han var belgier av fødsel, men to ganger i livet søkte han og fikk fransk statsborgerskap. Først i 1835 fordi konservatoriet i Paris bare aksepterte franske studenter, og siden i 1872 da han ble utnevnt som professor i orgel ved samme institusjon. (Stillingen var bare åpen for franske borgere.) Drevet av en uhyre ambisjos far, ble de tidligste årene av hans liv brukt til å forfølge en karriere som klavervirtuos, dels i Belgia og dels i Frankrike. Men denne karrieren tok aldri helt av, og etter hvert ble det musikkundervisning som ble levebrødet, samtidig som han stadig forsøkte seg som komponist.

Hans befatning med orgelet begynte da han som student i Paris tok timer med François Benoist (1794–1878), men antallet timer var beskjedent. Det er lite som tyder på at det lå noen stor interesse for instrumentet bak, snarere var det snakk om å sikre seg flere ben å stå på. Det kom til nytte etter at han i 1846 brøt med sin meget dominerende far og måtte sikre seg mer faste inntekter. Året etter fikk han sin første organiststilling i Notre-Dame-de-Lorette. Som i så mange større franske kirker hadde man to organister, en som primært akkompagnerte korsangen og hadde til rådighet et lite instrument i nærhet av alteret, og en hovedorganist, *titulaire*,

som holdt til på hovedorgelet i vest. Franck hadde den første rollen og hadde til rådighet et stort harmonium, men han hadde sikkert også anledning til å traktere kirkens hovedorgel. Det var fra 1838 og var et av de første bygget av 1800-tallets viktigste franske orgelbygger, Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899). Det var et instrument som skilte seg lite fra franske instrumenter fra 1700-tallet, med et stort 18-stemmers Grand Orgue med alle de klassiske registrene, et noe mindre Positif, et lite Récit (*expressif*) og et pedal med det klassiske franske *ravalement*, omfang AA-f for rørstemmene og C-f for labialstemmene.

I 1853 fikk Franck en ny organiststilling, denne gangen som hovedorganist, i Saint-Jean-Saint-François. Her var det også et Cavaillé-Coll-orgel, fra 1846, men betydelig mindre enn i Notre-Dame-de-Lorette. Det var i en helt annen stil, med en større andel 8'-stemmer. I tilknytning til dette orgelet har vi et første vitnesbyrd om Francks tiltagende fascinasjon for instrumentet: «Mitt nye orgel, det er som et orkester!» Fra denne tiden begynner Franck å gjøre seg gjeldende som orgelspiller. Han ble en god venn av Aristide Cavaillé-Coll og ble ofte engasjert til å demonstrere nye instrumenter.

Det er liten tvil om at de første tiårene av 1800-tallet representerte en nedgangstid for fransk orgelspill. Den rike franske orgellitteraturen fra 1700-tallet var gått i glemmeboken. Det man kunne høre var i hovedsak improvisasjon, gjerne over musikk som var populær i tiden, hvilket *kunne* være arrangementer av satser fra Haydns symfonier (han ble ansett som tidens viktigste katolske komponist), men i hovedsak opera, og fremfor alt Rossini. Det er liten grunn til å tro annet enn at også Franck i utgangspunktet holdt seg til denne tradisjonen, noe *Andantino* vitner om. I 1844 skrev den norske Chopin-eleven Thomas Tellefsen hjem til sin far, domorganisten i Trondheim: «Hele Paris, ja hele Frankrig har ei een Organist som duer noget og veed ei hvad Orgelspil – navnlig Pedalspil er. Man har superbe Orgeler, men forestil Dig min

og all sande Musikers Indignation, naar man seer en Organist sætte Benene ved hver ende af Pedalet med den største Rolighed og Ubevægelighed, og lade Fingrene løbe om med en grænseløs Frækhed med Marcher, Contradanse, Operaarier etc paa det Instrument som er bestemt til Udførelse af den sande og mest opløftende Green av Musiken – Kirkemusik – det Ord som ingen eller faa kjende Betydningen af i Frankrig.» En organist Tellefsen meget vel kunne ha hørt, var en av tidens mest kjente, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817–1869). Musikken vi kjenner etter ham er velskrevet, men i all hovedsak i en stil som ligger nær opp til Rossini. Det var adskillige, også i Frankrike, som reagerte på denne musikkstilen i en kirkelig sammenheng. Den amerikanske organisten og organologen Jesse Eschbach sier: «Jeg har sett mange utsagn tilsvarende Tellefsens fra denne tiden. Takket være Rosseau, LeSeur og først og fremst Napoleon! Men det var en fase Frankrike måtte gjennom, og da dramaet i denne musikken møtte germanske former (Franck), oppsto magien.»

I 1844 fikk Paris besøk av en av Tysklands fremste orgelspillere, Adolph Hesse (1809–1863). Han holdt flere konserter som vakte stor oppsikt, og på programmet hadde han bl.a. flere verker av Bach. Han – og senere hans elev Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) – kom til å få avgjørende innflytelse på fransk orgelspill. Da Chopin tok med Hesse til St. Denis for å vise ham Cavaillé-Colls magnum opus fra 1841, var responsen skuffende. Hesse var ikke udelt begeistret over et orgel der et pedal med omfang FF-f etter fransk tradisjon gjorde det umulig å spille Bach. Kritikken fra Hesse og Lemmens fikk sin virkning. Fra midten av 1800-tallet var tysk pedal og pedalomfang blitt noe nær enerådende i franske orgler (selv om det skulle ta 50 år før orgelet i St. Denis ble bygget om slik at Franck og Widors musikk kunne fremføres der). Franck var blant dem som lot seg påvirke, Bachs orgelverker ble en sentral inspirasjonskilde, og han tilegnet seg en pedalteknikk han ikke hadde lært på konservatoriet.

Høsten 1857 ble Franck på Cavaillé-Colls anbefaling organist i den nybygde kirken St. Clotilde. Da Cavaillé-Colls nye hovedorgel sto ferdig i desember 1859, fikk Franck som *titulaire* til rådighet et instrument som av mange ble regnet som et av Cavaillé-Colls fremste. Det ble en stor inspirasjonskilde. Det var en lang tradisjon for at nytnevnte organister i sentrale stillinger kvitterte med utgivelsen av en *Livre d'orgue*. Franck ville ikke være dårligere enn forgjengere som Couperin, Grigny og Clerambault, og i årene fremover komponerte han en samling på seks orgelstykker. Fullført senest 1864 (men først utgitt i 1868) dreier det seg om seks svært ulike og originale orgelverker. Mens franske orgelkomposisjoner til da sjelden hadde hatt varighet på over fire minutter, er det korteste av disse på mer enn ni minutter og det lengste nærmere 30. En vesentlig faktor i Francks musikalske utvikling hadde vært hans vennskap med Franz Liszt, en kontakt som gikk helt tilbake til 1837. Gjennom ham var han blitt oppmuntret til å studere verker av Beethoven, Bach og Wagner, og denne påvirkningen var tydelig på mange måter i *Six pièces*. Francks rike og sterkt kromatiske harmonikk har klare røtter i Wagners tonespråk. En gjennomsolid fuge i *Prélude, Fugue et Variation* peker åpenbart mot Bach, og påvirkningen fra Beethoven er synlig både i bruk av diverse motiver hentet fra ulike Beethoven-verker, men ikke minst i *Grande Pièce Symphonique* der den grandiose finalen innledes med en rekapitulasjon av motivene fra tidligere i verket, aldeles slik Beethoven innleder siste satsen i sin 9. symfoni. For dette stykket, med dets varighet på nær 30 minutter, har han hatt et opplagt forbilde: Liszts store fantasi og fuge fra 1850 over koralen *Ad nos ad salutarem undam* fra Meyerbeers opera *Le prophète*. Samlingen inneholder musikk som spenner over et vidt spekter av uttrykk, alt fra hans kanskje inderligste orgelverk, *Prière*, til det aller mest utadventde, *Final*. I disse verkene finner vi for første gang beskrevet den bruken av Cavaillé-Colls orgler som skulle bli så standardisert at den fortsatt ble beskrevet som aktuell praksis av Albert Schweitzer i 1906.

I årene som kom ble Franck stadig mer anerkjent som organist. Mange valfartet til St. Clotilde for å høre ham spille, deriblant Franz Liszt som i 1866 først kom til en messe og deretter organiserte en konsert noen dager senere. Der vet vi at Franck, ved siden av å improvisere, både spilte Liszts *Preludium og fuge over BACH* og på Liszts oppfordring sin egen *Prélude, Fugue et Variation*. Begivenheten ble behørig omtalt i pressen.

I 1872 trakk Francks gamle orgelprofessor, François Benoist, seg tilbake fra stillingen ved Pariskonservatoriet etter å ha innehatt den siden 1819(!), og eleven ble utpekt som hans etterfølger. Franck var nå kanskje den mest anerkjente franske organisten (selv om nominasjonen til professoratet hadde avdekket det pinlige faktum at han stadig var belgisk statsborger). I forbindelse med verdensutstillingen i 1878 ble det bygget en stor konsertsal, Palais du Trocadéro, der Cavaillé-Coll bygget et ditto stort orgel. Som orgelprofessor var Franck selvskreven blant dem som ble invitert til å holde en av innvielseskonsertene. Til denne komponerte han tre nye orgelverk, *Fantaisie en la, Cantabile* og *Pièce héroïque*. Igjen kombinerer han det inderligste uttrykk, som i den vakre *Cantabile*, med det flotte og ekstroverte i *Pièce héroïque*.

Komponisten César Franck hadde i tiden etter publikasjonen av de første orgelstykkene markert seg stadig mer. Etter hvert ble han ansett som en av de fremste i sin franske samtid. Han skrev kammermusikk, symfonisk musikk, oratorier og en opera. Da fransk musikk i 1870-årene orienterte seg vekk fra et til da ensidig fokus på opera og mer i retning av kammermusikk og symfoniske verker, var Franck en sentral inspirasjonkilde.

Professoren Franck ble høyt elsket, ikke bare av rene orgelstudenter som Charles Tournemire og Louis Vierne, men like meget av en stor gruppe studenter som ikke primært ønsket orgelundervisning. De søkte seg til den alternative komposisjonsundervisning som ble bedrevet under dekket av orgelimprovisasjon. Viktige

studenter var Henri Duparc, Vincent d'Indy og Ernest Chausson. Også Claude Debussy lot seg inspirere.

I 1890 vendte komponisten Franck for siste gang tilbake til orgelet. Han hadde ved en anledning sagt at «før jeg dør skal jeg skrive noen orgelkoraler, som Bach gjorde, men på en helt annen måte». I løpet av sommeren og høsten 1890 ble *Trois chorals* til. Helt til det siste skal Franck ha arbeidet med manuskriptene. I løpet av høsten ble det gjennomspillinger hjemme hos Franck på klaver der elever og venner deltok. Bl.a. forteller Tournemire at han sammen med Franck spilte gjennom verket. Franck spilte manualstemmen og Tournemire pedalpartiet. Men etter en trafikkulykke om sommeren var Franck alvorlig svekket, og han fikk aldri høre koralene på orgel. Å forberede for utgivelse rakk han ikke før han døde 8. november 1890.

Det har vært mange spekulasjoner om betydningen av tittelen. Den enkleste forklaringen kommer fra Albert Schweitzer og må tillegges vekt, tatt i betraktning hans nærhet til fransk orgelmiljø som elev av Charles Marie Widor fra 1893. Han skriver: «Det faktum at orgelfantasier over originale temaer ble kalt *chorals pour orgue* (orgelkoraler) i Frankrike, går tilbake til den tiden da franske organister først ble kjent med Bachs koralfantasier og levte i den villfarelsen at melodiene de var basert på, også var Bachs egne komposisjoner.»

Selv tror jeg en nøkkel til forståelsen av disse tre stykkene ligger i sitatet ovenfor «som Bach [...], men på en helt annen måte». De tre koralene må kunne forstås som en tributt til Bach. I E-dur-koralen er det ikke minst variasjonene over temaet med lange melismer som gir assosiasjoner til Bach-koraler med en figurert cantus firmus som i *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (et stykke som alltid har vært populært i Frankrike). Koral nr. 2 har form av en passacaglia, og tilknytningen til Bachs *Passacaglia* BWV 682 blir enda tydeligere når Franck, som sitt forbilde, behandler temaet i annen halvdel som en fuge. Koral nr. 3 har både toneart og

figurasjonene i åpningen felles med Bachs *Preludium i a-moll* BWV 543, et stykke som også fikk mye oppmerksomhet på 1800-tallet.

Men helt uavhengig av slike spekulasjoner, Francks tre koraler har fra de første gang ble tilgjengelige for offentligheten i 1892, utgjort en helt sentral del av orgelrepertoaret. Selv i etterkrigstidens nye saklighet, der det meste av den romantiske orgelmusikken ble frakjent all ære, forble koralene på repertoaret. Jeg innstuderte dem første gang som elev av Finn Viderø i København i 1966–67, og siden har det vært musikk jeg alltid har kommet tilbake til. Førsteopplevelsen av h-moll-koralen, spilt av en medstudent på en elevaften på Konservatoriet i Nordahl Bruns gt. i 1964/65, har satt sine varige spor. Hver gang jeg spiller 3. variasjon, gjenopplever jeg den sterke opplevelsen fra den gang av noe helt overjordisk vakkert.

Forhåpentlig har jeg gjennom disse innspillingene klart å formidle noe av den store kjærligheten jeg gjennom et langt yrkesliv har følt til denne musikken.

César Franck and the organ

At the time César Franck was born in Liège, Belgium, on 10 December 1822, Beethoven had not yet composed his 9th symphony, or his last string quartets. When Franck died at the age of 67 in 1890, Claude Debussy had already made his mark with works including the *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*; it is perhaps not surprising, therefore, that a composer whose life spanned such extremities, had trouble finding his own voice.

Franck was Belgian by birth, but on two occasions during his life he applied for, and was granted, French citizenship. The first occasion was in 1835 because the Paris conservatoire would only accept French students, and the second was in 1872 when he was appointed professor of organ at the same institution (the position was only available to French citizens). Driven by his highly ambitious father, Franck's earliest years were spent pursuing a career as a virtuoso pianist, partly in Belgium and partly in France. His career never really took off, however, and he resigned to earning a living as a music teacher, while at the same time attempting to establish himself as a composer.

Franck's relationship with the organ began as a student in Paris where he had lessons with François Benoist (1794–1878). The number of lessons he had, however, was modest, and there is little to suggest that he had a particular passion for the instrument. Rather it is more likely that he was providing himself with another leg to stand on. And indeed it proved useful when in 1846 he parted ways with his extremely dominating father and needed to secure a regular income. The following year he was offered his first organist post, at Notre-Dame-

de-Lorette. Like many large churches in France, Notre-Dame-de-Lorette had two organists: one whose main responsibility was to accompany the choir on a small instrument near the altar, and a main organist, *titulaire*, who played the large organ at the west end. Franck was offered the former position for which he had the use of a harmonium, although he doubtless had opportunity to play the main organ on occasion. This instrument was from 1838 and was one of the first to have been built by the foremost French organ builder of the 19th century, Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899). It differed little from French instruments of the 18th century with its large, 18-rank Grand Orgue and all the classical stops, a somewhat smaller Positif, a small Récit (*expressif*) and a pedal board with the classic French *ravalement* – a range of AA-f for the reeds and C-f for the flue stops.

In 1853 Franck was offered a new post, this time as principal organist at Saint-Jean-Saint-François. The church had a Cavaillé-Coll organ from 1846, though considerably smaller than the instrument at Notre-Dame-de-Lorette. It was built in a different style with a greater number of 8-foot ranks. In conjunction with this instrument we have the first testimony of Franck's growing fascination for the organ: "My new organ, it is like an orchestra!" From this time on Franck began to make a name for himself as an organist. He became a good friend of Aristide Cavaillé-Coll and was often invited to demonstrate new instruments.

There can be little doubt that the first decades of the 19th century saw a decline for the organ in France. The abundant repertoire of 18th century French organ music had all but sunk into oblivion. What one heard for the most part was improvisation, often based on music that was popular at the time, such as arrangements of movements of Haydn's symphonies (Haydn was considered one of the most important Catholic composers of the time), or, even more likely, opera, and above all Rossini. There is little reason to doubt that Franck too adhered to this tradition, as his *Andantino* bears testimony to. In 1844

the Norwegian Chopin pupil Thomas Tellefsen wrote in a letter to his father, organist of Trondheim cathedral, "In the whole of Paris, indeed in the whole of France, there is no organist capable of – or knowledgeable of – decent organ playing (or, more specifically, pedal playing). There are indeed superb instruments, but imagine my indignation or that of any true musician on seeing an organist place a foot at either end of the pedal board with greatest calm and immovability, and letting his fingers run rampant in the most impudent manner, playing Marches, Contredanse, Opera arias etc. on an instrument that was intended for the performance of the truest and most uplifting genre of music – namely Church music – a word few, if any, know the meaning of in France." One of the organists Tellefsen might well have heard was Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817–1869), one of the most famous organists of the time. The works of his that we know of are well written, but for the most part they are in a style similar to that of Rossini. There were many, even in France, who reacted to the use of this style of music in a sacred context. The American organist and organologist Jesse Eschbach writes: "I've seen the Tellefsen sentiment echoed consistently at that time. Thanks to Rousseau, LeSeur, the Revolution, and mostly Napoleon! But it was a phase that France had to go through, and when the drama inherent in this music got wedded to Germanic forms (Franck), the magic happened."

In 1844 Paris received a visit from one of the leading German organists of the time, Adolph Hesse (1809–1863). His recitals attracted a great deal of attention, with programmes including several works by Bach. Hesse, and subsequently his pupil Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881), was to have a crucial influence on French organ playing. When Chopin took Hesse to St. Denis to show him Cavaillé-Coll's magnum opus from 1841, Hesse's response was disappointing. Hesse was hardly thrilled at the prospect of a pedal with its traditional range of FF-f which made it impossible to play Bach. Hesse and Lemmens' criticism had effect. From the middle of the 19th

century onwards, German pedal boards – and compass – were to be found on most French organs, although it would take some fifty years before the organ at St. Denis was converted and could finally accommodate the music of Franck and Widor. Franck was among those who were influenced by Hesse and Lemmens; Bach's organ works became an important source of inspiration, and Franck acquired a pedal technique he had not learned at the Conservatoire.

On the recommendation of Cavaillé-Coll, Franck was appointed organist of the newly built church of St. Clotilde in the autumn of 1857. On the completion of Cavaillé-Coll's new main organ in December 1859, Franck, as *titulaire*, had at his disposal an instrument many considered to be one of Cavaillé-Coll's best. It was to prove a huge source of inspiration. According to tradition, newly appointed organists in important posts would repay the honour by publishing their *Livre d'orgue*. Not wanting to be any less up to the task than predecessors such as Couperin, Grigny and Clérambault, Franck composed a collection of six pieces over the next years. The collection, completed in 1864 (though not published until 1868), contains six very different and original works. While French organ compositions up to that point rarely exceeded durations of four minutes, the shortest piece in Franck's collection lasts over nine minutes, and the longest closer to thirty. An essential factor in Franck's musical development had been his friendship with Franz Liszt, a connection that went back as far as 1837. Liszt encouraged Franck to study the works of Beethoven, Bach and Wagner, whose influences are apparent in the *Six Pièces*. Franck's dense, highly chromatic harmonies have their roots in the musical language of Wagner, while the substantial fugue of the *Prélude, Fugue et Variation* clearly points to Bach. Beethoven's influence comes to light in Franck's use of motifs from various Beethoven works, and not least in the *Grande Pièce Symphonique* in which the grandiose finale is introduced by a recapitulation of motifs presented earlier in the work – in a man-

ner similar to the opening of the final movement of Beethoven's ninth symphony. Franck's model for the *Grande Pièce Symphonique*, which lasts nearly half an hour, was Liszt's *Fantasy and Fugue* (1850) on the chorale *Ad nos, ad salutarem undam* from Meyerbeer's opera *Le prophète*. *Six Pièces* contains music spanning a wide range of expressions, from fervent supplication in *Prière*, to extrovert flamboyance in *Final*. In these works we see prescribed for the first time the use of the Cavaillé-Coll organ that was to become so standardized that it was still referred to as current practice by Albert Schweitzer in 1906.

During the years that followed, Franck's reputation as an organist continued to grow. Many were they who made the journey to St. Clotilde to hear him play, among them Franz Liszt who visited for the first time in 1866 and attended mass, and then organized a concert a few days later. At this concert we know for a fact that in addition to improvising, Franck played Liszt's *Prelude and Fugue on B-A-C-H* and, at the request of Liszt himself, his own *Prélude, Fugue et Variation*. The event received considerable coverage in the press.

In 1872 Franck's former organ teacher, François Benoist, retired from his position at the Conservatoire in Paris, a position he had held since 1819, and Franck was designated his successor. By this time, Franck had become perhaps the bestknown organist in France (despite that his nomination revealed the embarrassing fact that he was still a Belgian citizen). In conjunction with the world exhibition in 1878, Cavaillé-Coll was commissioned to build a large instrument for the specially erected concert hall Palais du Trocadéro. As professor of organ, Franck was an obvious choice to give one of the inauguration recitals. For this event he composed three organ works: *Fantaisie en la*, *Cantabile*, and *Pièce héroïque*. Again he combines a most sincere form of expression, such as in the beautiful *Cantabile*, with extrovert brilliance in the *Pièce héroïque*.

Since the publication of his first organ pieces, César Franck's reputation as a composer had grown considerably, and he gradually came to be considered one of the leading composers of his generation. He wrote chamber music, symphonic works, oratorios and an opera. When French music began to turn away from its hitherto one-sided focus on opera towards chamber music and symphonic works in the 1870s, Franck was a central source of inspiration.

César Franck was held in high esteem as a teacher, and not just by his organ students – who included Charles Tournemire and Louis Vierne – but also by a large group of students who sought Franck's alternative composition tuition disguised as organ improvisation. Among the foremost students in this group were Henri Duparc, Vincent d'Indy and Ernest Chausson. Claude Debussy too was inspired by this enterprise.

In 1890 Franck turned his compositional talent to the organ for the last time. He had at one time said that before he died, he wanted to write organ chorals, "...like Bach, but in an entirely different manner". During the summer and autumn of 1890 he composed the *Trois chorals*. It is said that he worked on the manuscripts right to the very end. Over the autumn readings took place at Franck's home with Franck at the piano assisted by students and friends. Tournemire recounted that Franck and he played through the entire work with Franck playing the manual part and Tournemire the pedal part. Franck was frail after having been injured in a road accident that summer, and he did not live to hear the chorals played on the organ. Neither did he manage to prepare the chorals for print before he died on 8 November 1890.

There has been much speculation as to the meaning of the title *Trois chorals*; the simplest explanation comes from Albert Schweitzer and is worth considering given his close association with the French organ school as a pupil of Charles Marie Widor from 1893. Schweitzer

writes: "The practice of naming organ fantasies on original themes *chorals pour orgue* in France dates back to the time when French organists first became familiar with Bach's chorale fantasias and falsely assumed that the tunes on which his works were based, were original compositions of his."

Personally, I believe that the key to understanding these three works lies in Franck's comment quoted above: "...like Bach, but in an entirely different manner". The three chorals must be seen as a tribute to Bach. In the choral in E major it is perhaps in the variations with their long, melismatic passages that we are most reminded of Bach's chorale preludes such as *O Mensch, beweine dein Sünde gross* (a piece that had always been popular in France). Choral no. 2 is in the form of a passacaglia; the connection with Bach's *Passacaglia* BWV 682 becomes even more apparent when Franck, like his predecessor, gives the theme in the second half a fugal treatment. The opening of Choral no. 3 uses the same key and similar figurations to Bach's *Prelude in A minor* BWV 543, another of Bach's pieces that was popular in France during the 19th century.

Yet independent of such speculation, Franck's *Trois chorals* have been a central part of the organ repertoire ever since their publication in 1892. Even in the post-war climate of objectivity, when most romantic organ music fell out of favour, the chorals remained in the repertoire. I learned them as a pupil of Finn Viderø in Copenhagen in the years 1966–67 and I have returned to them time after time. My first encounter with the B minor choral, played by a fellow student at the Conservatory in Oslo in 1964/65, made a lasting impression. Every time I reach the third variation, I relive the powerful experience I had all those years ago of music of an extraordinary, ethereal beauty.

I hope with this recording to be able to convey some of the deep love I have felt for this music throughout my long career.

Bjørn Boysen

Bjørn Boysen er født i Oslo i 1943.

Som 14-åring begynte han sine orgelstudier med domorganist Arild Sandvold i Oslo, et elevforhold som varte frem til debuten i 1966. Siden fulgte studier med Finn Viderø i København.

Bjørn Boysen har gjennom hele sitt yrkesliv virket som lærer i orgelspill. Først fra 1966 ved Musikkonservatoriet i Oslo – deretter ved Norges musikkhøgskole fra denne ble grunnlagt i 1973 frem til han ble pensjonist i 2014. Fra 1995 var han professor i orgelspill samme sted. I åtte år, fra 1991 til 1998, var Bjørn Boysen også Musikkhøgskolens rektor. Mange av dagens norske organister har hatt ham som lærer.

Bjørn Boysen regnes som en av Norges fremste konser-torganister. Hans konsertvirksomhet har bragt ham til store deler av Norge og til mange europeiske land. Han har bak seg en rekke plate- og CD-innspillinger, og han har ved mange anledninger opptrådt i radio og fjernsyn. Bjørn Boysen var 1978–2016 organist ved Oslo Konserthus og hadde der ansvar for et av landets største orgler.

Ved siden av sitt virke som utøver og pedagog har Bjørn Boysen gjort seg bemerket som ekspert i orgelspørsmål. Han blir meget benyttet som orgelsakkyndig.

Orgelet i Uranienborg Kirke

Mitt første besøk på orgelgalleriet i Uranienborg går tilbake til en søndag i 1958. Jeg var en særdeles orgelinteressert 14-åring og ble etter høymessen tatt hyggelig imot av organist Erling Kjellsby. August Nilsens orgel fra 1883 sto fortsatt urørt og var kanskje ikke helt slik en guttunge med neobarokke griller kunne ha ønsket det. Men det var i det minste mekanisk, og jeg mener fortsatt å kunne huske en fyldig og flott klang. Siden ble det underkastet en serie med ombygninger. Stemmer ble skiftet ut, et

Ryggspositiv ble tilføyet og spillebordet ble skiftet ut flere ganger. Svellverket fikk ny vindlade, flere nye stemmer, og i en periode inneholdt det en særdeles vakker gamba som ulykkeligvis var blitt skiftet ut i Dominikanerkirken i Neuberggaten.

I 2001 ble det besluttet at orgelet skulle fornyes. Man ønsket et mer helhetlig instrument enn det man satt igjen med etter alle ombygningene. Etter hvert ble det klart at oppdraget skulle gå til sveitsiske Orgelbau Kuhn. Jeg kan gjerne innrømme at jeg var litt skeptisk. Selv om jeg hadde vært helhjertet med på å velge Kuhn til å utføre restaureringen av Steinmeyerorgelet i Nidarosdomen, hadde jeg ikke alltid vært like begeistret for nye orgler fra den kanten. Etter min smak fremsto de ofte som litt hårde og kalde i klangen. Men da orgelet sto ferdig i 2009, ble alle mine betenkeligheter gjort til skamme. Det ble åpenbart at de stemmene som var videreført fra orgelet jeg hørte i 1958, i stor grad hadde vært med på å legge premisene for intonasjonen og at orgelet var blitt så meget mer fasettert enn om det hadde vært et 100 % nytt Kuhn-orgel. Det het seg ved innvielsen at man hadde lagt vekt på en tysk romantisk orgeltradisjon. Selv om jeg nok kan se at det er riktig for enkelte stemmers vedkommende, er det vanskelig å godta for orgelet som helhet. Hele den dynamiske oppbyggingen, med et stort og særdeles effektivt svellverk med kraftige franske rørstemmer, er alt annet enn tysk.

Da jeg ble pensjonist fra Norges musikkhøgskole, fikk jeg et generøst tilbud om å øve i Uranienborg. En mulighet jeg har utnyttet til fulle. Med årene har jeg blitt mer og mer begeistret for instrumentet. Hver gang jeg setter meg på orgelkrakken, gjenopplever jeg noe av den ungdommens begeistring som gjorde at orgelet skulle bli min levevei.

Planene om å spille inn Francks orgelverker har jeg syslet med i flere år, og jeg hadde egentlig en tanke om at jeg skulle finne et orgel som var holdt kompromissløst i en fransk symfonisk stil. Men ettersom jeg spilte meg gjennom repertoaret, gikk det opp for meg at det skulle godt gjøres å finne en Cavallé-Coll-kopi som i den grad tilfredsstiller de krav som stilles i Francks musikk, som orgelet i Uranienborg. Her er en klarinett i positivet som kan brukes som solo, akkompagnert av fullt svellverk i *Grande Pièce Symphonique*. Her er fløyter som balanserer mot det fulle svellverket i Final. Her er en vakker og syngende klang i grunnstemmene og et flott tutti. Litt savner jeg nok de



Bjørn Boysen

franske pedalrørstemmene. Det blir noen ganger vel snilt. Videre er ikke hovedverkets fløyte overblåsende slik den ville ha vært i fransk tradisjon, men hva gjør vel det når den er så vakker?

Her kan det kanskje være på sin plass å korrigere en feil som har sneket seg inn i alle beskrivelser jeg har sett av orgelet. Den stemmen i positivet som kalles Jubalfloyte, er ingen Jubalfloyte (da skulle den ha vært dobbeltlabiert), og den stammer ikke fra kirkens opprinnelige orgel. Opprinnelig hadde orgelet bare en Waldfløyte 2' i hovedverket. I den første revisjonen av instrumentet ønsket man å tilføye en Oktav 2'. Jubalfloyten ble ofret, og dermed hadde hovedverket to 2'-stemmer. Ved en senere korsvei kom man til at

det likevel hadde vært godt å ha en 8'-fløyte. Det ble funnet frem piper til en overblåsende trefløyte av litt usikker opprinnelse, antakelig fra et Jørgensen-orgel. De ble satt inn, og det er denne stemmen som nå lever videre i positivet. Mens jeg oppfattet den som nokså usjarmende i sin tidligere versjon, er den etter Kuhns omintonasjon blitt orgelets kanskje vakreste stemme.



Facade: August Nilsen 1883

Disposisjon 2009 / Specification, 2009

Hauptwerk

Bourdon *	16'
Principal	8'
Flöte	8'
Gamba	8'
Rohrflöte *	8'
Gemshorn	8'
Octave	4'
Flöte *	4'
Quinte	2 2/3'
Octave	2'
Cornet V	
Mixtur IV	
Trompete *	16'
Trompete	8'
<i>Tremulant</i>	

Positiv

Salicional	16'
Viola *	8'
Jubalflöte **	8'
Bordun	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Nasat	2 2/3'
Piccolo	2'
Terz	1 3/5'
Mixtur IV	
Clarinette	8'
<i>Tremulant</i>	

Schwellwerk

Bordun	16'
Geigenprincipal *	8'
Gamba	8'
Gedackt *	8'
Aeoline *	8'
Vox coelestis	8'
Fugara *	4'
Flauto amabile	4'
Flöte	2'
Mixtur V	
Fagott	16'
Trompette harm.	8'
Oboe	8'
Vox humana **	8'
Clairon	4'
<i>Tremulant</i>	

Pedal

Subbass	32'
Subbass *	16'
Violon *	16'
Zartbass ***	16'
Principal	8'
Cello ***	8'
Gedackt	8'
Octave *	4'
Posaune	16'
Trompete ***	8'

Altarwerk

Bourdon d'echo	8'
Gamba	8'
Viola d'amore	8'
Vox angelica	8'
Tuba	8'
Bassetthorn	8'
<i>Tremulant</i>	

* August Nilsen 1883

** J. H. Jørgensen

*** Transmisjon fra HW / Transmission from Hauptwerk

Bjørn Boysen

Bjørn Boysen was born in Oslo in 1943.

At the age of fourteen he began taking organ lessons from cathedral organist Arild Sandvold in Oslo, a teacher-student relationship that lasted until Boysen's debut recital in 1966. Boysen subsequently continued his studies in Copenhagen with Finn Viderø.

Throughout his career Bjørn Boysen has taught organ, first at the Music Conservatory in Oslo from 1966, and then at the Norwegian Academy of Music from its opening in 1973 until he retired in 2014. From 1995 onwards he held the post of professor of organ at the Academy, and was Principal for eight years from 1991 to 1998. Many of today's organists have had Bjørn Boysen as their teacher.

Bjørn Boysen is considered to be one of Norway's leading recital organists. His performing career has taken him all over Norway and to many European countries. He has made numerous recordings and frequently performs on radio and television. Bjørn Boysen was organist at Oslo Concert Hall 1978–2016 with responsibility for one of Norway's largest organs.

In addition to his career as a teacher and performer, Bjørn Boysen is a noted organ expert and is regularly consulted on organ matters.

The organ at Uranienborg church

My first visit to the organ gallery at Uranienborg took place one Sunday in 1958. I was fourteen at the time and totally fascinated by the organ. After the service I was given a warm welcome by the organist, Erling Kjellsby. Uranienborg's August Nilsen organ from 1883 remained unaltered and was perhaps not quite the kind of instrument that appealed to a young boy with neo-baroque fancies. But it was at the very least mechanical, and I seem to recall it made a full and splendid sound. The instrument subsequently underwent a series of alterations. Stops were replaced, a Ryggpositiv was added, and the console was changed several times. The swell was given a new wind chest and several new stops, among them a particularly attractive gamba that had unfortunately been removed from the Dominican church in Oslo.

In 2001 it was decided that the organ should be renovated. The need for a more unified, comprehensive instrument had become increasingly apparent after all the alterations. It eventually became clear that the job would go to Orgelbau Kuhn of Switzerland. I must admit that I was somewhat sceptical. Despite the fact that I had wholeheartedly contributed to commissioning Kuhn for the restoration of the Steinmeyer organ in Nidaros cathedral, I had not always been enthusiastic about their new instruments, which to my taste tended towards a rather hard and cold sound. But when the organ at Uranienborg was completed in 2009, all my doubts were put to shame. It was clear that the stops that had been included from the instrument I first heard in 1958, had to a large extent set the standard for the new instrument's intonation, and that it had ended up a much more versatile organ than if it had been 100% Kuhn. It was said at the inauguration that the instrument's emphasis was on the German romantic tradition. Even though this may be true for some of the stops, it is a difficult premise to accept for the whole organ. Its dynamic composition, with a large and particularly effective swell featuring powerful, French reeds, is anything but German.

On my retirement from the Norwegian Academy of Music, I was given the generous offer of the use of the Uranienborg organ to practice on, an offer I have made very good use of. Over the years I have become increasingly enthusiastic about the instrument. Every time I sit down on the organ bench I relive some of the youthful excitement I felt that led me to choose the organ as my career.

I had been toying with the idea of recording Franck's organ works for some years and had had in mind an instrument maintained in an uncompromising, French symphonic style. As I gradually played my way through the repertoire, however, I realized that it would not be easy to find a Cavaillé-Coll copy that would meet the demands of Franck's music as well as the organ at Uranienborg did. Here I found a clarinet on the Ryggpositiv that could be used as a solo stop accompanied by full swell in the *Grande Pièce Symphonique*. There are flutes that balance full swell in the Final; a beautiful, singing tone in the foundation stops, and an impressive tutti. I do perhaps miss having French pedal reeds, the sound is sometimes a little too rounded. Neither is the flute on the Great overblowing as it would be in the French tradition, but what does that matter when it makes such a lovely sound?

I would like to correct a misunderstanding that has crept into all the descriptions of the Uranienborg organ that I have read. The stop on the Positiv labelled "Jubalfloyte" (jubal flute) is, in fact, not a jubal flute at all (in which case the pipes would have had double mouths), and it did not come from the original instrument. Originally the organ only had a Waldfloyte 2' on the Great. For the first alteration of the organ an Oktav 2' was added; the Jubalfloyte was thereby sacrificed. At a later stage it was decided that it would after all be useful to have an 8' flute on the Great. Pipes from an overblowing wooden flute of uncertain provenance were found; probably they had belonged to a Jørgensen organ. The pipes were installed and it is this stop that now lives on in the Positiv. Whereas I found it rather lacking in charm in its earlier version, after Kuhn's reintonation it has arguably become the instrument's most attractive stop.

Takk – En forutsetning for denne CD-en har vært bidrag fra Fond for utøvende kunstnere og Norsk Tonekunstnersamfund. Uranienborg menighet har generøst latt meg få bruke orgelet, både til jevnlig øving i årene etter jeg ble pensjonist og nå i forbindelse med opptaket. Men ikke minst må jeg takke de mange, mange venner som gikk sammen om å sluttfinansiere utgivelsen. Uten dem hadde den ikke latt seg realisere. Tusen takk!!!

Thanks – One of the prerequisites for making this recording was receiving support from the Fund for Performing Artists and the Norwegian Society of Soloists. Uranienborg church generously allowed me to use the organ, both for regular practice during the years after my retirement, and for this recording. Not least I would like to thank my many friends who joined forces to find the remaining funds for this release. Without them it would have not been possible. Thank you.

RECORDED IN URANIENBORG CHURCH,
OSLO, 26–29 JANUARY 2017

PRODUCER:

BJØRN BOYSEN

SOUND ENGINEER/EDITING:

ARNE AKSELBERG

ORGAN ASSISTANT:

INGRID BOYSEN

BOOKLET NOTES:

BJØRN BOYSEN

ENGLISH TRANSLATION:

ANDREW SMITH

BOOKLET EDITOR:

HEGE WOLLENG

COVER DESIGN & Photo EDITING:

ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

ARTIST PHOTO:

INGRID BOYSEN

COVER PHOTO:

BJØRN BOYSEN

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH SUPPORT FROM:
FUND FOR PERFORMING ARTISTS
THE NORWEGIAN SOCIETY OF SOLOISTS

Bjørn Boysen | Organ

César Franck (1822–1890)

CD1

1 | Andantino (07:26)

SIX PIÈCES

2 | Fantaisie en ut, Op. 16 (11:33)

3 | Grande Pièce Symphonique, Op. 17 (26:33)

4 | Pastorale, Op. 19 (09:15)

5 | Prière, Op. 20 (12:30)

6 | Final, Op. 21 (11:45)

CD2

1 | Prélude, Fugue et Variation, Op. 18 (10:04)

TROIS PIÈCES

2 | Fantaisie en la (13:31)

3 | Cantabile (05:34)

4 | Pièce héroïque (08:22)

TROIS CHORALS

5 | No. 1 in E major (15:31)

6 | No. 2 in B minor (13:09)

7 | No. 3 in A minor (12:34)