



TOR NORDSTRÖM

**FRANÇOIS BENOIST,  
ORGEL OCH IDEOLOGI**

**EN UNDERSÖKNING AV BENOISTS ORGELMUSIK OCH  
PEDAGOGISKA VERKSAMHET I DERAS KONTEXT**

**STUDIA MUSICA 10  
SIBELIUS-AKADEMIN**



**Tor Nordström**  
**François Benoist, orgel och ideologi : En undersökning av Benoists orgelmusik  
och pedagogiska verksamhet i deras kontext.**

**ISBN 978-952-329-215-4 (PDF)**  
**<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-215-4>**

**TOR NORDSTRÖM**

**FRANÇOIS BENOIST,  
ORGEL OCH IDEOLOGI**

**EN UNDERSÖKNING AV BENOISTS ORGELMUSIK OCH  
PEDAGOGISKA VERKSAMHET I DERAS KONTEXT**

**STUDIA MUSICA 10  
SIBELIUS-AKADEMIN**

---

© Tor Nordström och Sibelius-Akademien

ISBN 952-9658-66-4

ISSN 0788-3757

Ekenäs Tryckeri AB

Ekenäs 1999

---

---

SIBELIUS-AKADEMIN  
Kyrkomusikavdelningen  
Studia Musica Nr 10, 1999

---

Nordström, Tor:  
FRANÇOIS BENOIST, ORGEL OCH IDEOLOGI  
En undersökning av Benoists orgelmusik och pedagogiska verksamhet i deras kontext  
219 + 23 sidor

---

## RESUMÉ

*FRANÇOIS BENOIST (1794–1878)* var en musiker, som genom sin mångsidighet kan sägas ha utövat inflytande på det franska musiklivet från slutet av 1820-talet fram till mitten av 1860-talet. Hans kunnighet och tjänsteställning grundmurade hans anseende och högaktningen för hans person. Som kompositör producerade han inte bara kyrkomusik, utan även sceniska verk, och tjänstgöringen som hovorganist och professor i orgelspel vid Pariskonserveriet under en exceptionellt lång tid (1819–1872 vid Konservatoriet) placerade honom i en särställning. Hans position gjorde, att han valde den musikaliska diplomatins gyllene medelväg, och undvek att alltför intimt alliera sig med någon speciell riktning vid en tid av spänningar mellan olika ideologier, inte minst på orgelmusikens område. Enligt egen utsago undvek han det musikaliska pedanteriet.

Redan under sin tid som stipendiat i Italien vid mitten av 1810-talet visade han sitt intresse för den gamla musiken och det polyfona skrivsättet, och även senare framhöll han vikten av att förbli de gamla mästarna trogen i fråga om orgelmusiken, men han dolde inte heller sin uppskattning för Wienklassikerna. Trots hans trohet mot de gamla mästarna kan även ses en påverkan från operamusiken, som vid mitten av 1800-talet helt dominerade det musikaliska livet. Detta är i och för sig inte så märkligt med beaktande av, att han även var knuten till Parisoperan vid tiden för publicerandet av de sex första häftena i samlingen *Bibliothèque de l'organiste*, hans huvudverk för orgel. Påverkan från operamusiken kommer till synes i de stora offertorierna, medan flera elevationer ger prov på ett innerligt och sublimt uttryck. I den musikaliska satsen kan man lägga märke till förmågan att kombinera homofont och polyfont tänkesätt, samt skickligheten att utveckla ett till synes obetydligt motiv. Hans modulationer är ofta tersorienterade, och överhuvudtaget spelar enharmonisk förväxling med gemensamma toner och kromatiska förskjutningar en viktig roll i det harmoniska skeendet. Sekvensartade episoder uppvisar inte sällan drag från barockmusiken.

I hans orgelundervisning intog improvisationen den centrala positionen, vilket visar att han förde den franska orgelspelningstraditionen vidare. Själv ansågs han som en skicklig improvisatör av fugor, men man beklagade att han så sällan uppträdde offentligt. Det faktum, att orgelundervisningens tyngdpunkt låg i improvisationen kan kanske förklara, varför vi i dag inte känner till någon orgelskola av honom. Ur hans orgelklass utgick två huvudtyper av organister, dels de som följde de riktlinjer den rådande musiksmaken dikterade, och dels de som valde en mera oberoende och subjektiv linje, likväl litande till de traditionella koncepten för orgelmusik: kontrapunkt och fuga.

Som kompositör av mässor och liturgisk orgelmusik kan han sägas omfatta det eklektiska tänkesättet i historiserande anda. Detta gick ut på att sammanfoga element från skilda epoker i det förflutna med samtida uttrycksmedel, och på detta sätt sträva i riktning mot en genialisk orgelmusik, ett ouppnåeligt ideal, en idé som föresvävade de egentliga kyrkomusikaliska reformivrarna.

Själv representerar Benoist en övergångsperiod i den franska orgelmusikens historia. Han sammanbinder den post-klassiska tidens musikuppfattningar med utvecklingen inom den franska romantiken.

SIBELIUS ACADEMY  
Department of Church Music  
Studia Musica No 10, 1999

---

Nordström, Tor:  
FRANÇOIS BENOIST, ORGAN AND IDEOLOGY  
An Investigation of Benoit's Organ Music and Pedagogical Activities in their Context  
219 + 23 pages

---

## ABSTRACT

*FRANÇOIS BENOIST (1794–1878)* was a musician who, thanks to his versatility, exerted an influence of French musical life from the late 1820s to the mid-1860s. His skill and his professional position secured him a high degree of esteem and personal respect. As a composer he produced not only church music but also works for the stage, and his posts as court organist and professor of the organ at the Paris Conservatory during an exceptionally long period (1819–1872 at the Conservatory) placed him in a unique position. His position also caused him to steer a diplomatic middle course, avoiding too intimate an association with any particular direction at a time of tensions between different musical ideologies, not least in organ music. In his own words, he avoided musical pedantry.

During his period on a state scholarship in Italy in the mid-1810s he already showed an interest in early music and the polyphonic mode of composition, and later, too, he emphasized the importance of remaining faithful to the old masters as regards organ music, but, at the same time, he made no secret of his appreciation of the Vienna classics. In spite of his loyalty to the early masters, he does show that he is in some degree influenced by opera music, which dominated musical life in the middle of the 19th century. This is in itself nothing remarkable; he was after all attached to the Paris Opera at the time when he published the first six volumes of the collection *Bibliothèque de l'organiste*, his major work for organ. Influence from the opera is clearly present in the great offertories, while many of the elevations show a sincere and sublime mode of expression. In the musical texture we can observe his ability to combine a homophonic and polyphonic method of composition as well as his imaginative way of developing seemingly minor motifs. His modulations are often third-oriented, and, on the whole, enharmonic changes with common tones and chromatic glides play an important part in the harmonic development. It is not uncommon for sequential episodes to contain features from Baroque music.

In his organ teaching, improvisation occupied a central position, which shows that he was a carrier and transmitter of the French organ tradition. He was himself regarded as a skilful improviser of fugues, but, to many people's regret, he fairly seldom performed in public. The fact that his organ teaching focussed on improvisation may explain why we today do not know of any organ method by him. Two major types of organists emerged from his organ classes, namely those who followed the principles that the musical taste of the day laid down, and those who followed a more independent and subjective path, nevertheless relying upon the traditional concepts of organ music: counterpoint and fugue.

---

As a composer of masses and organ music he can be said to represent the eclectic mode of thought in a historizing spirit. This meant that elements from different epochs in the past were combined with contemporary means of expression. In this way composers like him endeavoured to achieve a genius-like organ music, an unattainable ideal cherished by the real reformists of church music.

Benoist himself represents a transitional period in the history of French organ music. He connects post-classical musical ideas with developments in French Romanticism.

[ Translation: Lars Malmberg ]

## ACADÉMIE SIBELIUS

Département de la musique sacrée

Studia Musica No 10, 1999

---

Nordström, Tor:

## FRANÇOIS BENOIST, ORGUE ET IDÉOLOGIE

Une étude de la musique d'orgue et de l'activité pédagogique de Benoist dans leur contexte  
219 + 23 pages

---

## RÉSUMÉ

*FRANÇOIS BENOIST (1794–1878)* était un musicien qui, grâce à son talent divers, a exercé une influence sur la vie musicale française depuis la fin des années 1820 jusqu'au milieu des années 1860. Sa compétence et ses fonctions établirent solidement sa notoriété et l'estime pour sa personne. Comme compositeur, il ne produisit pas seulement de la musique sacrée, mais aussi des œuvres scéniques; ses fonctions d'organiste de la cour et de professeur d'orgue au Conservatoire de Paris pendant une période exceptionnellement longue (1819–1872) le placèrent dans une situation à part. Sa position l'amena à choisir le juste milieu de la diplomatie musicale et à éviter de s'associer trop intimement à une quelconque tendance particulière à une époque de tensions entre différentes idéologies, y compris dans le domaine de la musique d'orgue. Comme il le disait lui-même, il évita le pédantisme musical qu'il trouvait ennuyeux.

Il montra déjà pendant le temps qu'il passa en Italie comme pensionnaire au milieu des années 1810 son intérêt pour la musique ancienne et l'écriture polyphonique et il souligna également plus tard l'importance qu'il y avait à rester fidèle aux anciens maîtres en matière de musique d'orgue, mais il ne cacha pas non plus son estime pour les classiques viennois. Malgré sa fidélité envers les anciens maîtres, on peut également percevoir une influence de la musique d'opéra qui, au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, dominait entièrement la vie musicale. Cela n'est pas en soi si extraordinaire, étant donné qu'il était également lié à l'opéra de Paris au moment de la publication des six premiers cahiers de la collection *Bibliothèque de l'organiste*, son œuvre principale pour l'orgue. L'influence de la musique d'opéra est perceptible dans les grands offertoires, tandis que de nombreuses élévations témoignent d'une expression profonde et sublime. Dans la texture musicale, on peut remarquer la capacité de combiner une manière de penser homophonique et polyphonique ainsi que l'imagination lorsqu'il s'agit de développer un thème insignifiant en apparence. Ses modulations sont souvent orientées vers les tierces et, dans l'ensemble, le changement enharmonique avec des tons communs et des glissements chromatiques joue un rôle important dans le processus harmonique. Il n'est pas rare que les épisodes en forme de séquences présentent des traits de la musique baroque.

L'improvisation occupa la position centrale dans son enseignement de l'orgue, ce qui montre qu'il propagea la tradition française de l'orgue. On le considérait comme un habile improvisateur de fugues, mais on regrettait qu'il se produisît si rarement en public. Le fait que le centre de gravité de l'enseignement de l'orgue se trouvât dans l'improvisation peut peut-être expliquer pourquoi nous ne connaissons pas aujourd'hui d'école d'orgue portant son nom. Deux types principaux d'organistes sont sortis de sa classe d'orgue, d'une part

---

ceux qui suivirent les grandes lignes que le goût musical régnant dictait et d'autre part ceux qui suivirent une route plus indépendante et subjective tout en se fiant au concept traditionnel de la musique d'orgue: le contrepoint et la fugue.

Comme compositeur de messes et de musique d'orgue liturgique, on peut dire qu'il embrasse la manière de penser éclectique dans un esprit de caractère historique. Le but visé était de réunir des éléments de différentes époques du passé avec des moyens d'expression de l'époque contemporaine et de s'efforcer de se rapprocher ainsi d'une musique d'orgue géniale, d'un idéal inaccessible dont les véritables zéloteurs de la réforme de la musique sacrée avaient une faible idée.

Benoist représente lui-même une période de transition dans l'histoire de la musique d'orgue française. Il relie les conceptions musicales de l'époque post-classique au développement en cours au sein du romantisme français.

[ Traduction: Gabriel de Bridiers ]

## Till läsaren

I mitt licentiatarbete, "Style sacré & Style profane / Den ideologiska motsättningen inom liturgisk orgelmusik i Paris 1840–1870", undersökte jag den liturgiska orgelmusiken från en tid då spänningen mellan de liturgiska reformsträvandena och tidens allmänt accepterade musiksmak, spänningen mellan andligt och världsligt, var speciellt påtaglig i den franska huvudstaden. Efter avslutat arbete väcktes hos mig tanken att fördjupa nämnda undersökning genom att till objekt välja en *person*, och betrakta dennas verksamhet mot bakgrunden av de rådande förhållandena. För att få största möjliga utbyte av undersökningen, föreställde jag mig att personen ifråga borde befinna sig i gränzonen mellan de båda riktningarna. Valet blev inte svårt: François Benoist om någon representerar detta område inom den franska orgelmusiken under en betydande del av 1800-talet. Ett annat vägande skäl till detta val var, att jag redan länge ansett det vara hög tid att lyfta fram en person, som under en oöverträffat lång tidsperiod i den franska orgelpedagogikens historia innehåft en professur, men som trots detta i regel flyktigt blivit omnämnd som "César Francks och Camille Saint-Saëns' orgellärare".

Detta arbete vill inte göra anspråk på att ge uttömmande svar ifråga om Benoist och hans förhållande till orgeln. Det visade sig även svårare än jag hade trott att få upplysning om honom. Mycket gåtfullt vilar fortfarande såväl över hans person som över hans undervisning, men om detta arbete har kunnat bidra till att skapa intresse för Benoist, hans musik och pedagogiska verksamhet i en tid, präglad av olika ideologiska och estetiska uppfattningar, har det utstakade målet uppnåtts.

Jag vill på det varmaste tacka Bibliothèque nationale de France och Archives nationales de France för rätten att i denna avhandling avgiftsfritt få publicera material, som uppbevaras vid dessa institutioner. Samma varma tack riktar jag till deras tjänstvilliga personal. Längre skall jag minnas personalen vid nationalbibliotekets musikavdelning!

Till de personer som på ett eller annat sätt hjälpt till vid förverkligandet av denna avhandling, framför jag mitt ödmjuka tack.

---

Ett speciellt tack riktar jag till organisten och förläggaren Nanon Bertrand, Paris, som spårade upp och gav mig en kopia av den svåråtkomliga sjunde sviten i Benoists "Bibliothèque de l'Organiste".

För upplysning och råd ifråga om att skaffa fram material tackar jag prof. Guy Bourlignoux, Nantes och dr Josef Burg, Eltville.

Prof. Pentti Pelto, min handledare vid Sibelius-Akademien, vill jag tacka för ett gott samarbete. Under arbetets alla skeden har jag kunnat räkna med hans bistånd, detta inte minst i praktiska angelägenheter. Som orgelbyggare och organist har denna avhandling legat inom hans personliga intressesfär.

Till fil.lic. Kaj Lindeman riktar jag ett varmt tack för att han åtog sig att läsa manuskriptet. Hans säkra språkkänsla ävensom hans kulturhistoriska intresse kom härvid väl till pass. För en smidig och vacker engelsk översättning av résumenten tackar jag M.A. Lars Malmberg.

Slutligen vill jag tacka Sibelius-Akademien, Ella och Georg Ehrnrooths stiftelse samt Svenska folkskolans vänner, vilka tillsammans bekostat merparten av mina vistelser i Paris.

Ekenäs i september 1999

Tor Nordström

---

## INNEHÅLL

I FORSKNINGSUPPGIFTEN	1
1. Inledning	1
2. Precisering av forskningsuppgiften	3
2.1. Forskningsobjektet och avsikten med forskningen	3
2.2. Källmaterialet	3
a. Notmaterialet	3
b. Arkivmaterialet	4
c. Musiktidskrifter och encyklopedier	5
2.3. Tangerande forskning	5
2.4. Metoderna	6
2.5. Några kommentarer om begrepp och namn	7
3. Kort presentation av kapitlen	9
II MUSIKALISK OCH RELIGIÖS ÖVERSIKT	10
1. Revolutionen och direktoriet (1789–1799)	10
2. Konsulatet och kejsardömet (1799–1814)	12
3. Restaurationen (1814–1830)	14
4. Julimonarkin (1830–1848)	15
5. Den andra republiken och det andra kejsardömet (1848–1870)	17
5.1. Kulturen och musiken	17
5.2. Det religiösa tillståndet	19
III FRANÇOIS BENOIST–PERSON–OCH VERKPRESENTATION	22
1. Personpresentation	22
1.1. Familjeförhållanden	22
1.2. Utbildning	23
1.3. Ett personporträtt	25
2. Tjänster och uppdrag	27
2.1. Översikt	27
2.2. Kunglig och kejsarlig organist	28
2.3. Orgelprofessuren vid Pariskonservatoriet	32
2.4. Kontakten till Parisoperan	36

---

3. Verkpresentation . . . . .	38
3.1. Studieverken år 1815 . . . . .	38
3.2. Profana verk . . . . .	40
3.3. Sakrala verk . . . . .	43
a. Mässor . . . . .	43
b. Små sakrala kompositioner . . . . .	47
c. Orgelverken . . . . .	51
<b>IV BENOIST OCH ORGELUNDERVISNINGEN . . . . .</b>	<b>53</b>
1. Orgelundervisningen före 1819 . . . . .	53
1.1. Nicolas Séjan . . . . .	53
1.2. Organistbristen och försök att avhjälpa densamma . . . . .	56
2. Benoists undervisning . . . . .	58
2.1. Benoists första elever . . . . .	58
2.2. Undervisningens uppläggning och improvisationens betydelse . . . . .	60
2.3. Examina och tävlingar . . . . .	63
a. Reglementen . . . . .	63
b. Examens- och tävlingsuppgifter . . . . .	65
c. Benoists examensrapporter . . . . .	69
2.4. Bedömning av Benoists undervisning . . . . .	71
a. Negativ kritik . . . . .	71
b. Positiv kritik . . . . .	76
2.5. Några berömda elever till Benoist . . . . .	79
a. Lefébure-Wély, Fessy och Batiste . . . . .	80
b. Bröderna Franck . . . . .	80
c. Saint-Saëns . . . . .	82
d. Dubois och Chauvet . . . . .	83
e. Organister verksamma inom andra musikgebit . . . . .	84
3. Aktuella orgelskolor och konkurrerande orgelundervisning . . . . .	85
3.1. Martini (Schwarzendorf) . . . . .	86
3.2. Lasceux' försök . . . . .	88
3.3. Choron och hans Rinck-utgåva . . . . .	90
3.4. Cadaux' orgelskola . . . . .	92
3.5. L'École de Niedermeyer . . . . .	93
4. Sammandrag . . . . .	97

---

V ORGLAR OCH ORGELIDEOLOGIER KRING BENOIST . . . . .	101
1. Studieårens instrument . . . . .	101
1.1. Orgeln i katedralen Saint-Pierre, Nantes . . . . .	101
1.2. Orgeln i Saint-Sulpice, Paris . . . . .	102
1.3. Clicquot-orgeln och dess estetik . . . . .	104
2. Instrumenten i tjänsteutövningen . . . . .	105
2.1. Pariskonservatoriet . . . . .	105
a. Grenié-orgeln . . . . .	105
b. Cavaillé-Coll-orgeln . . . . .	107
2.2. Kapellet i Tuilerierna . . . . .	109
a. Dallery-orgeln . . . . .	109
b. Sébastien Érards orgel . . . . .	110
c. Pierre Érards orgel . . . . .	112
3. Orgelideologier . . . . .	113
3.1. Cavaillé-Coll och orgeln i Saint-Denis . . . . .	113
3.2. Félix Danjou och orgeln i Saint-Eustache . . . . .	115
3.3. Två riktningar . . . . .	116
3.4. Ett officiellt utlåtande i orgelfrågan . . . . .	119
3.5. Samtida karaktäristik av orgeln och dess väsen . . . . .	120
VI BENOISTS ORGELMUSIK I DESS IDEOLOGISKA OCH LITURGISKA KONTEXT . . . . .	123
1. Den ideologiska bakgrunden . . . . .	123
1.1. Félix Clément . . . . .	123
1.2. Félix Danjou . . . . .	124
1.3. Joseph Régner . . . . .	128
1.4. Joseph d'Ortigue . . . . .	131
1.5. Ett officiellt utlåtande om kyrkomusiken . . . . .	135
2. Orgelmusikstilarna . . . . .	137
2.1. Den fugerade orgelstilen . . . . .	137
a. Förespråkarna . . . . .	137
b. Modeorganisterna och kritikerna . . . . .	140
2.2. En katolsk orgelstil . . . . .	143
3. Benoist och de musikideologiska trenderna . . . . .	147
3.1. Benoists musiksyn . . . . .	147
3.2. Benoist, kyrkomusiken och de gamla mästarna . . . . .	148

---

---

3.3. Den fördomsfria Benoist	150
3.4. Sammanfattning	152
4. Den liturgiska bakgrunden	154
4.1. Gallikanismen	154
4.2. Liturgiska enhetssträvanden	157
4.3. Benoist och den liturgiska reformen	160

VII ANALYS AV BENOISTS ORGELPRODUKTION	162
1. Musikens element	162
1.1. Tonart, taktart, rytm, tempi och temaval	162
1.2. Harmonibehandling	164
1.3. Modulationer, kedjor och sekvenser	165
2. Formanalys	169
2.1. Formsystematisering	169
2.2. Förening av homofont och polyfont uttryckssätt	173
2.3. Utnyttjande av det tematiska materialet	174
2.4. Metamorfoser	180
2.5. Två motpoler	183
a. Offertoire, C-dur (BO I:1)	184
b. Élévation, Ess-dur (BO IV:3)	187
3. Förebilder och samtida orgelmusik	190
3.1. Tematiskt släktskap och stilistiska förebilder	190
3.2. A.P.F. Boëly och Benoist	194
3.3. Benoists och några av hans elevs orgelmusik	195
a. Lefébure-Wély	195
b. César Franck	196
c. Saint-Saëns	197
4. Orgelmusiken, registreringen och instrumentariet	198
4.1. Kontextuell registrering	198
4.2. Nottextens föreskrifter hos Benoist	201
4.3. Tillämpning och tolkningar	202
5. Reception av Benoists orgelmusik	205
5.1. J.B. Laurens	206
5.2. Ett tyskt omdöme	207

VIII SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION . . . . .	210
1. Personen Benoist . . . . .	210
2. Orgeln . . . . .	211
3. Musiken . . . . .	214

KÄLLOR OCH LITTERATUR . . . . .	221
1. Källor . . . . .	221
1.1. Otryckta källor . . . . .	221
a. Notmaterial . . . . .	221
b. Arkivmaterial . . . . .	221
1.2. Tryckta källor . . . . .	222
a. Notmaterial . . . . .	222
b. Annat källmaterial . . . . .	224
2. Övrig litteratur . . . . .	226

APPENDIX . . . . .	230
A. Programme de la messe du Roi, 15.8.1819 . . . . .	230
B. Etat d'Emargement, 12.7.1855 . . . . .	231
C. Benoists avskedsansökan, 15.1.1872 . . . . .	232
D. Innehållet i Bibliothèque de l'organiste . . . . .	233
E. Offertoire (BO I:1) . . . . .	234

PERSONREGISTER . . . . .	241
--------------------------	-----

---

**Förkortningar**

AN	Archives Nationales
BN	Bibliothèque Nationale
D	dominant
ex.	exempel
Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
h.h.	höger hand
kap.	kapitel
kol.	kolumn
ms	manuskript
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NZM	Neue Zeitschrift für Musik
RGMP	Revue et Gazette Musicale de Paris
RMRPC	Revue de la Musique Religieuse, Populaire et Classique
S	subdominant
s. (ss.)	sida (sidor)
T	tonika
t. (tt.)	takt (takter)
v.h.	vänster hand



*M<sup>r</sup> Benoist*

*(Cliché Bibliothèque nationale de France-Paris)*

## FORSKNINGSUPPGIFTEN

### 1. INLEDNING

Intresset för den så kallade romantiska franska orgelmusiken har ökat kraftigt under den senare delen av 1900-talet. Återupptäckten av César Francks orgelproduktion hälsades på många håll med tillfredsställelse som ett efterlängtat komplement till den strikta nysakligheten och entusiasmen för barockens musik. Känslorna krävde ett större utrymme. Det ökade intresset för den franska 1800-talsmusiken har fört med sig nya landvinningar i form av en utökad repertoar av allt flera tonsättare, vilkas huvudsakliga verksamhet infaller under århundradets senare hälft och framåt.

Sist har intresset riktats mot tiden runt 1789 års franska revolution och förra delen av 1800-talet. En väsentlig orsak till detta är, att fransmännen själva varit tystlåtna om denna tidsperiods orgelmusik, som de ansett representera en förfallsperiod och som de ansett okyrklig till karaktären. Andra musikologer har nöjt sig med detta. Man har helst gjort ett hopp i orgelmusikens historia från de klassiska barockmästarna till Franck. Detta har lett till att man inte befattat sig med de musikaliska ansträngningar och bedrifter som gjordes, och vilka, med beaktande av de rådande omständigheterna, ingalunda kan anses som värdelösa. Ingenting i musikhistorien är fristående och oberoende av det föregående. Småningom har "övergångsperiodens" (*période transitoire, période post-classique*) orgelmusik tydligare börjat framstå

som ett led i utvecklingen mot den franska orgelmusiken under 1800-talets senare hälft.

En man som i sig kan sägas representera denna period är François Benoist, vilken på ett speciellt sätt kom att föra den franska traditionen vidare. En person, som under 53 års tid var verksam som orgelpedagog och utbildade mer än en generation franska organister, kan inte passera spårlöst genom musikhistorien. Benoist representerar ett övergångsskede i den franska orgelmusikens historia, och det är anmärkningsvärt att intresset först under den senaste tiden riktats mot honom. Ett tecken på detta växande intresse är att hans orgelproduktion nyligen blivit tillgänglig i form av en nyutgåva.<sup>1</sup> Det är trots allt han som är förmedlaren av det äkta franska orgelspelet med dess varumärke: improvisationen. Efter Benoists pensionering fortsatte hans elev César Franck denna linje vid Konservatoriet. Efter Franck bröts denna tradition av Charles-Marie Widor, som företrädde en annan gren av franskt orgelspel, den belgisk-franska, vars upphovsman Jacques-Nicolas Lemmens var. Denna gren förlade tyngdpunkten på repertoarspel, och hade redan i slutet av 1850-talet fått fotfäste i Paris genom École Niedermeyer.

Den franska orgelmusikens utveckling sker mot bakgrunden av spänningen mellan de vaknande ultramontanistiska intressena och den operainriktade allmänna musikmaken. Inte ens instrumenten lämnades oberörda av denna ideologiska spänning. Orgeln och orgelmusiken är ju intimt förknippade med varandra, och "övergångsperioden" kännetecknas för instrumentens del av experimentlystnad och ett visst mått av osäkerhet. I ett skede såg utvecklingen ut att vackla mellan å ena sidan expressivorgeln (*orgue expressif*), innehållande fritungestämmor och andra finesser, och den traditionella orgeln å den andra. Orgelbyggaren Aristide Cavallé-Coll ledde dock med säker hand orgelbyggandet in på en bana, som skulle göra Frankrike internationellt berömt.

Benoists långa verksamhetsperiod var fylld av krig, politiska oroligheter och ideologiska spänningar. Mycket hann hända under hans liv; man har sagt att han överlevde två kejsare och tre kungar. Han upplevde och deltog själv i orgelmusikens utveckling från den postklassiska perioden till den fullt utbildade romantisk-symfoniska orgelstilen, och genom sin mångsidighet kom han ofta att befinna sig i händelsernas mitt.

---

<sup>1</sup> François Benoist: *Pièces pour orgue*, utgivna av François Sabatier och Nanon Bertrand. Éditions Publimuses.

---

## 2. PRECISERING AV FORSKNINGSUPPGIFTEN

### 2.1. Forskningsobjektet och avsikten med forskningen

Objektet för denna forskning är fransmannen *François Benoist (1794–1878)*, hans orgelmusik och hans orgelpedagogiska verksamhet. Sålunda kommer denna undersökning att röra sig i huvudsak under tidsperioden från 1819, då han tillträdde tjänsten som orgelprofessor, till pensioneringen från densamma 1872. Tyngdpunkten ligger dock mellan åren 1840 och 1861 av den anledningen, att han under denna period var särskilt aktiv som komponist, bland annat publicerades hans huvudverk för orgel *Bibliothèque de l'organiste* under denna period.

Syftet med denna forskning är:

- 1) att analysera Benoists orgelmusik,
- 2) att granska hans orgelmusik och hans verksamhet som orgelpedagog i deras kontext,
- 3) att undersöka hans orgelmusik i förhållande till hans övriga produktion och till övrig dåtida orgelmusik.

Benoist ses som en företeelse i tiden; hans livsverk och åsikter granskas mot hans egen bakgrund och i förhållande till omgivningen med dess uppfattningar.

### 2.2. Källmaterialet

#### a. Notmaterialet

Det viktigaste notmaterialet utgörs av Benoists huvudverk för orgel *Bibliothèque de l'organiste* (BO) i tolv häften, men hans hela tillgängliga orgelproduktion har beaktats. Förutom ovannämnda verk kan nämnas *Recueil de quatre morceaux*, samt enstaka stycken i musiktidskrifterna *l'Athénée musical* och *La Maîtrise*. Dessutom har ett antal sakrala vokalkompositioner med orgel- eller pianoackompanjering be-

aktats. För att få en helhetsuppfattning om Benoists totala musikskapande har ytterligare endel pianokompositioner, delvis i manuskript, vokalverk från studietiden samt en opera varit föremål för granskning. Ett stort jämförande notmaterial har kommit till användning, framför allt kompositioner av Benoists elever, men även av andra samtida och tidigare tonsättare. Särskild uppmärksamhet har fästs vid franskspråkiga orgelpedagogiska publikationer, som utkom strax före eller under den tid, då han tjänstgjorde vid Konservatoriet.

Bland manuskript i det franska nationalbiblioteket, *Bibliothèque nationale de France* (BN), kan nämnas tävlingsuppgifterna då Benoist avlade examen i kontrapunkt och fuga, samt kantaten *Oenone*, tävlingsuppgiften med vilken han vann Rompriset, samt det orgelpedagogiska verket *Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* av Guillaume Lasceux, vilket förblev opublicerat.

Benoists samtliga orgelkompositioner, som förvaras vid ovannämnda bibliotek föreligger endast i tryck.

### ***b. Arkivmaterial***

En icke obetydlig del av undersökningen består av upplysningar hämtade ur det franska nationalarkivet, *Archives nationales-CARAN* (AN).<sup>2</sup> Forskningar i detta material har gett värdefull detaljupplysning om Benoists verksamhet. Synnerligen givande har Konservatoriets arkiv varit (serie AJ/37). Detta innehåller förutom terminsexamensrapporter, tävlingsuppgifter och juryutlåtanden även uppgifter om personalen. Under serie O/3 finns upplysningar om Benoists utnämning till orgelprofessor och det Kungliga kapellets verksamhet samt uppgifter om orglar. Serie O/5 har avslöjat intressanta detaljer om musikerna i Napoléon III:s tjänst. Under serie F/19 finns upplysningar om kyrkomusikens ställning samt orgelfrågor, inte minst ur ideologisk synvinkel. F/21 innehåller uppgifter om förvaltningen av de sköna konsterna under 1800-talet, till exempel Benoists avskedsansökan från professuren vid Konservatoriet. Tyvärr finns en lucka på flera år i rapporteringen över Rompristagarna i musik. Detta gäller även den tid då Benoist vistades som stipendiat i Rom.

---

<sup>2</sup> CARAN = Centre d'accueil et de recherche des Archives nationales.

I klassificeringskoden anger bokstaven (bokstäverna) serien, det första talet underserien, och det andra talet kartongnumret. Eventuellt nummer efter asterisk anger kartongens inre ordningsföljd.



TOR NORDSTRÖM

**FRANÇOIS BENOIST,  
ORGEL OCH IDEOLOGI**

**EN UNDERSÖKNING AV BENOISTS ORGELMUSIK OCH  
PEDAGOGISKA VERKSAMHET I DERAS KONTEXT**

**STUDIA MUSICA 10  
SIBELIUS-AKADEMİN**

Huvudsakligen under samma tidsperiod rör sig Brigitte François-Sappey: *Alexandre P.F. Boëly 1785–1858, Ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*,<sup>4</sup> vilken i främsta rummet är en Boëly-biografi, men som även rätt ingående tar ställning till samtiden med dess ledande kompositörer.

Den amerikanska boken *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*<sup>5</sup> av Orpha Ochse har redan vunnit rätt stor popularitet i fackkretsar. Ochse koncentrerar sig på organisterna, deras repertoar och spel samt orgelundervisningen, men beaktar i ringa utsträckning den ideologiska bakgrunden och de religiösa strävandena. Positivt i denna bok är den breda referenslitteraturen och det goda bildmaterialet. Orgelundervisningen vid Pariskonservatoriet ägnas ett skilt kapitel.

Fenner Douglass bok *Cavaillé-Coll and the Musicians*<sup>6</sup> i två volymer, redogör för orgelbyggeriet Cavaillé-Coll och i synnerhet Aristide Cavaillé-Colls karriär och hans förhållande till organisterna. Den andra volymen upptas i huvudsak av Cavaillé-Colls offerter och korrespondens med orgelbeställarna. Douglass avfärdar Benoist som en kompositör av "urvattnade små preludier".<sup>7</sup>

Intressant är det att ta del av vad äldre franska standardverk beträffande orgelmusiken har att säga om Benoist. I t.ex. N. Dufourcq: *La musique d'orgue française de J. Titelouze à J. Alain*<sup>8</sup> och F. Raugel: *Les Organistes*<sup>9</sup> nämns han endast flyktigt.

I inget av ovannämnda arbeten analyseras hans orgelmusik och verksamhet i deras kontext.

## 2.4. Metoderna

Benoists samtliga kända orgelkompositioner har i detta arbete varit föremål för *satsanalys*, och två stycken presenteras detaljerat i sin helhet. Musikens grundelement har undersökts: harmonierna samt melodi- och rytm bildningar, med sikte på att få fram de för musiken typiska strukturerna och sålunda komma fram till det för

---

<sup>4</sup> Aux Amateurs de livres 1989.

<sup>5</sup> Indiana University Press 1994.

<sup>6</sup> Raleigh Sunbury Press 1980.

<sup>7</sup> "Flabby little Preludes".

<sup>8</sup> Floury 1941.

<sup>9</sup> Laurens 1923.

Benoist typiska musikaliska tänkesättet med tillhörande former. I jämförande syfte och för att erhålla en helhetsbild av hans produktion, har en del annan musik av honom genomgått, visserligen ytligare. Till denna kategori hör pianostycken, ett par mässor samt andliga sånger till orgel- eller pianoackompanjemang. Hans orgelmusik har också ställts i relation till andra samtida kompositörers orgelmusik.

Orgelmusiken är inte en företeelse, som är fristående från den miljö, i vilken den skapats. Därför har den *miljöhistoriska* forskningen varit viktig. Tiden var rik på ideologiska motsättningar och de liturgiska förnyelsesträvandena var aktuella. Det var inte heller lätt för orgelkonsten att hävda sig i en miljö, där operamusiken så helt dominerade musiklivet. I den miljöhistoriska undersökningen presenteras och jämförs olika ideologiska uttalanden, vilka ställs i relation till de uttalanden, som Benoist gjorde, och givetvis även till hans musik, detta i synnerhet som hans uttalanden i ideologiska frågor inte är alltför många. Idén är densamma som då man inom orgelforskning utgår från bevarade orgeldelar i brist på skriftliga dokument i större utsträckning. Benoists orgelundervisning ställs även den i relation till den tidigare och den samtida undervisningen, och de avvikande dragen tas fram.

Då resultatet av de skilda delundersökningarna sammanställs, fås en bild av personen Benoist och hans betydelse för den franska orgelkonsten och dess fortsatta utveckling.

## 2.5. Några kommentarer om begrepp och namn

I de franska texterna förekommer ofta begrepp som *musique religieuse*, *musique sacrée*, *musique d'église*, *style religieux*, *style sévère*. Gemensamt för dessa begrepp är, att de betecknar en för kyrkorummet lämpad musik, kontrapunktiskt skriven och ofta med imitatoriska inslag, med andra ord en *style lié*, *style fugué*. Beroende på sammanhanget kan denna musik få en stark religiös färgläggning. J. d'Ortigue behandlar begreppen *musique religieuse*, *musique d'église* och *musique sacrée* som synonymer.<sup>10</sup> Somliga (t.ex. Fétis och Danjou) anser Palestrinastilen vara den föredömliga i fråga om kyrkomusik.

---

<sup>10</sup> d'Ortigue 1853: kol. 902–906.

Motsatsen till den förra stilen betecknas med begrepp som *style profane*, *style mondain*, *style léger*, *style libre*, *style dramatique*, av vilka det sistnämnda direkt syftar på operamusiken, inte minst den komiska med sitt homofona skrivsätt och dansanta rytmer. Begreppet *style libre* är motsatsen till *style lié* och hänför sig till satstekniken, medan *style mondain* är religiöst färgat och närmast motsatsen till *style religieux*. I enstaka fall (Danjou) används om den profana stilen begreppet *style concerté*.<sup>11</sup>

Begreppet *plain(-)chant* har på traditionellt sätt återgetts med "gregoriansk sång", trots att man numera ofta talar om den latinska kyrkosången. *Plain-chant* stavas ibland *plein-chant*, tydligen sammanblandat med registreringsbegreppet *plein-jeu*, vilket ingår som en beståndsdel i registreringen vid orgelutförande av denna musik.

För undvikande av missförstånd är det skäl att göra några påpekanden beträffande namn. Namnet *Benoist* stavas påfallande ofta *Benoît (eller Benoit)* i texterna, trots att det entydigt är fråga om François Benoist.

Namnet *l'Opéra* betecknar den musikteater, som verkade där den nuvarande gamla Parisoperan i dag finns, det så kallade *Palais Garnier*.<sup>12</sup> Denna institution bytte namn ett flertal gånger under 1800-talet. I detta arbete har jag använt *l'Opéra* eller helt enkelt (Paris)operan.

*Le Conservatoire*, Pariskonservatoriet, bytte även det namn under 1800-talet. Då Benoist tillträdde sin tjänst år 1819 hette det *L'École Royale de Musique et de Déclamation*, och då han pensionerades år 1872 *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. För enkelhetens skull har jag i texten använt Konservatoriet (Pariskonservatoriet) eller *Le Conservatoire*, ifall det inte funnits skäl till att poängtera något speciellt i anknytning till namnet.<sup>13</sup>

*La Chapelle royale*, *La Chapelle impériale*, det Kungliga, respektive Kejsrerliga kapellet kan avse både ensemblen och kyrkorummet.

---

<sup>11</sup> Se även Nordström 1996: 5–6.

<sup>12</sup> Paris' nya opera *l'Opera Bastille* invigdes 13.7.1989.

<sup>13</sup> Pariskonservatoriet verkade under Benoists tid i *l'Hôtel des Menus Plaisirs* i hörnet av Rue du Faubourg Poissonnière och Rue Bergère. Konservatoriet flyttades år 1911 till 14, rue Madrid.

### 3. Kort presentation av kapitlen

Kapitel II ger den musikaliska och religiösa bakgrunden, med utgångspunkten i 1789 års revolution.

Kapitel III presenterar personen Benoist, hans karriär och produktion. Även hans profana produktion uppmärksammas. Ur verkrecensionerna, tagna ur de ledande musiktidskrifterna, fås en bild av hur samtiden uppfattade hans musik. Till bilden av honom bidrar även ett par elever med personliga minnen.

Kapitel IV behandlar Benoists livsverk som orgelpedagog. Inledningsvis ges en översikt av den tidigare orgelundervisningen. Ett annat tema är organisationen av undervisningen vid Konservatoriet. Dessutom granskas några aktuella orgelskolor, som fanns tillgängliga i Konservatoriets bibliotek, samt den konkurrerande orgelundervisningen.

Kapitel V redogör för de instrument, som Benoist kom i närmare kontakt med och som eventuellt påverkat hans orgelmusik. Samtidigt fås en bild av tendenserna i det franska orgelbyggandet med dess ideologi, som tidvis färgades av starka meningsskiljaktigheter.

I kapitel VI fortsätts den ideologiska undersökningen, nu beträffande musiken och de omständigheter under vilka Benoist skapade sin orgelmusik. I detta kapitel framgår hans personliga ställningstaganden i fråga om musik, och ställningstaganden av flera framträdande musikpersoner, vilka han kom i kontakt med. Här framträder den kyrkomusikaliska reformiver, som hämtade sin kraft och inspiration ur ultramontanismen och cecilianismen. Spänningarna mellan ultramontanismen och det gallikanska gudstjänstbruket uppmärksammas. Här ingår ett försök att klarlägga om och hur den liturgiska reformen påverkade hans orgelmusik.

Kapitel VII innehåller den rent musikanalytiska delen av detta arbete. Framställningen tar sikte på att lyfta fram de för Benoist typiska satstekniska dragen. Benoists orgelmusik ställs mot bakgrunden av annan samtida orgelmusik, och hans registreringar ställs i relation till tidigare och samtida registreringskonst. I den mån jag har funnit uttalanden som berör hans orgelmusik, återges de här.

Kapitel VIII består av en sammanfattning av undersökningen samt en avslutande diskussion.

I något fall har jag ansett det motiverat att avsluta ett avsnitt med en sammanfattning och diskussion. Citaten, översatta av författaren, finns i regel återgivna på originalspråket i fotnotsform.

## MUSIKALISK OCH RELIGIÖS ÖVERSIKT

### 1. REVOLUTIONEN OCH DIREKTORIET (1789–1799)

Den 21 september 1789 utropades Frankrike till republik, och hösten 1793 infördes den revolutionära kalendern. Året indelades som tidigare i tolv månader medan veckan ersattes av dekaderna, en tiodagars period.<sup>1</sup>

Revolutionstidens oroligheter kom att påverka musiklivet och i många avseenden ge det en ny inriktning. Allmänt kan sägas att detta utvecklades i funktionell riktning. Under 1700-talet hade de kyrkliga sångskolorna för pojkar (*maîtrises*) varit av största betydelse i fråga om musikundervisningen. Dessa stängdes emellertid år 1790 till följd av revolutionen. År 1784 grundades *l'École royale de chant* av baron de Breteuil,<sup>2</sup> och till dess föreståndare utsågs François-Joseph Gossec (1734–1829), som intog en framskjuten ställning i revolutionstidens musikliv. Denna sångskola hade till uppgift att förse den kungliga operan med sångare. *Le Conservatoire*<sup>3</sup> härstammar dock inte direkt från denna skola, utan från nationalgardets, *Garde nationale*, musikskola. De förändrade förhållandena i samhället gynnade militärmusiken. År 1790 organiserade Bernard Sarrette (1765–1858) en militärorkester bestående av ett fyrtiotal nationalgardister. Två år senare fick denna verksamhet fastare former då *l'Ecole de Musique de la Garde nationale* grundades. Genom ett dekret av den 8 november 1793 (18 brumaire an II) ändrades namnet till *Institut national de Musique*, och den 3 augusti 1795 (16 thermidor an III) föddes slutligen *Conser-*

---

<sup>1</sup> Hornborg 1952: III, 294.

<sup>2</sup> Fétis 1867: VIII, 10.

<sup>3</sup> Pariskonservatoriet

---

*vatoire de Musique*, vars namn kom att ändras under 1800-talets lopp, beroende på regimerna och de politiska förhållandena. Bernard Sarrette var ledare för *Conservatoire*<sup>4</sup> från dess grundande praktiskt taget till slutet av år 1815.<sup>5</sup> Grundandet av Konservatoriet innebar en demokratisering av musikundervisningen.<sup>6</sup>

År 1795 fanns inte mindre än 115 lärare<sup>7</sup> vid Konservatoriet, däribland en i orgel. Som en kuriositet kan nämnas, att det fanns fyra lärare i spel på serpent, och sex i cembalo, men ingen i pianoforte. Två år senare ersattes undervisningen i cembalo med pianoundervisning. Undervisningen i musik på blåsinstrument var icke oväntat väl tillgodosedd, då ju Konservatoriet hade uppstått ur nationalgardets musikskola. Listan toppades av klarinett med hela 19 lärare.<sup>8</sup>

En stilistisk förändring i populistisk riktning gjorde sig gällande. Detta märktes bl.a. i de flitigt använda revolutionshymnerna såsom *Ça ira* och *la Marseillaise*. En bidragande orsak till detta var att många ur de förnäma samhällsskikten levde i exil. Härigenom försvann även många musikmecenater. Beslagtagna instrument, som tillhört sådana som emigrerat, såldes eller till och med förstördes. Många instrumentmakare hade flytt utomlands, varför försäljningen av musikinstrument minskade.<sup>9</sup>

Frihet beträffande teaterkonstens utövande tillkom år 1791, vilket resulterade i ett uppsving för denna konstart och talrika nya scener.<sup>10</sup>

Samma år tillkom en förordning för att skydda komponisternas rättigheter. Systemet kom därefter att successivt förbättras.<sup>11</sup>

Flera av de mest berömda komponisterna vid denna tid var aktiva inom nationalgardet. Förutom Gossec kan nämnas Giuseppe Cambini, som var en flitig komponist av nationella hymner.<sup>12</sup>

---

<sup>4</sup> I fortsättningen: Konservatoriet.

<sup>5</sup> Pistone 1979: 34–35.

<sup>6</sup> Pistone 1979: 11.

<sup>7</sup> Märkas bör, att ordet *professeur*, som används överallt i den franska texten på svenska kan återges med både professor och lärare. Eftersom det i fråga om orgel aldrig existerade mer än en lärare, har jag använt orden professor och professur i detta fall.

<sup>8</sup> Pistone 1979: 35–36.

<sup>9</sup> Pistone 1979: 11–12.

<sup>10</sup> Pistone 1979: 12.

<sup>11</sup> Pistone 1979: 11.

<sup>12</sup> Pistone 1979: 13.

Bland övriga komponister kan ytterligare nämnas den första professorn i harmonilära vid Konservatoriet, Ch.S. Catel (1773–1830), som förutom operor och kammarmusik skrev den flitigt använda läroboken *Traité d'harmonie*, samt hans kollega, organisten Nicolas Séjan (1745–1819). Organisten Claude Balbastre (1727–1799), känd för sina klavervariationer, bidrog för sin del till revolutionens förhålligande med sitt arrangemang av *Marseillaise* och *Ça ira* för fortepiano.<sup>13</sup> Den revolutionära franska chansen kan sägas ha upplevt sin blomstringstid i synnerhet under åren 1793 och 1794.<sup>14</sup> Beträffande den andliga musiken konstaterar Poisot, att denna under en period av elva år, från den 10 augusti 1791 till den 20 juli 1802, helt försvann i den revolutionära villervallan i Frankrike.<sup>15</sup>

Trots de svåra tiderna, inte minst på ekonomins område, kan direktoriets tid ses som en period av befrielse, jämförd med förhållandena några år tidigare. Den nya friheten förde dock med sig ett moraliskt förfall.<sup>16</sup>

## 2. KONSULATET OCH KEJSARDÖMET (1799–1814)

Tiden mellan 1799 och 1814 är Bonapartes tid, till en början som konsulatet och senare som kejsardöme. Kejsar Napoléons pragmatiska förhållande till religionen gjorde sig gällande även ifråga om musiken.<sup>17</sup> Trots att han inte själv var någon musiker ansåg han dock musiken vara den konst, som mest påverkade människosinnet, och att ett musikstycke, som talade direkt till känslan, kunde påverka mera effektivt än något, som enbart vädjade till förnuftet. Som ett bevis på hans uppskattning kan instiftandet av *Prix de Rome*, Rompriset, år 1803 ses.<sup>18</sup> Då han i Notre-Dame i Paris kröntes till kejsare av påven Pius VII tillämpades den s.k. parisiska liturgin i stället för den romerska. Konkordatet av år 1801 med de kompletterande artiklarna året därpå reglerade förhållandet mellan kyrka och stat. Den katolska, kalvinistiska och lutherska kyrkan förklarades likvärdiga i Frankrike,

<sup>13</sup> *Marche des Marseillois et l'Air Ça ira arrangés pour le Forte Piano par le citoyen C. Balbastre aux braves défenseurs de la République française l'an 1792 1er de la République.*

<sup>14</sup> Solenière 1901: 14.

<sup>15</sup> Poisot 1860: 72.

<sup>16</sup> Pistone 1979: 14.

<sup>17</sup> Pistone 1979: 15.

<sup>18</sup> Pistone 1979: 15.

medan en urkund av år 1814 förklarade katolicismen vara "statens religion", men även i fortsättningen medgav frihet i kultiskt hänseende.<sup>19</sup>

Katolicismen i egentlig mening kunde börja återinföras. En bidragande orsak till detta var François-Auguste<sup>20</sup> Chateaubriands bok: *Génie du christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*.<sup>21</sup> Verket är en redogörelse för kristendomens överlägsenhet. Chateaubriand (1768–1848) ville, i polemik mot upplysningens och framför allt Voltaires åsikter och rationalistiska ideal, återinföra en katolicism som grundade sig på känsla och mystik. Han anses dessutom vara en förnyare av det franska språket i stilistiskt hänseende, och hans stil kan betecknas som känslösam och svärmisk<sup>22</sup> – denna "odödliga Chateaubriand, som återför litteraturen och konsterna till deras sanna källa".<sup>23</sup>

Även förhållandena för den kyrkliga musiken förbättrades. Bonaparte återupp-rättade det forna Kungliga kapellet, och de *Concerts spirituels*, som hade försvunnit 1791, återkom 1805. Kapellmästarsysslan vid Notre-Dame i Paris gavs ett nytt reglemente i juli 1807.<sup>24</sup>

En förkärlek för den italienska musiken började nu göra sig gällande. Flera italienska operasällskap gav uppföranden ur den italienska och tyska repertoaren. Dessa sånggrupper introducerade det italienska sångsättet i huvudstaden.<sup>25</sup> Den italienska inriktning, som tycks ha omfattats av kejsaren, kom senare att förstärkas och kulminera under julimonarkins tid. Italienare som Cherubini, Spontini och Paisiello var verksamma i Paris. Vid sidan om dem kan nämnas fransmän som Méhul och Boïldieu, men även Wienklassikerna Haydn och Mozart var kända där. Haydns oratorium *Die Schöpfung* (La Création) uppfördes år 1800, Mozarts opera *Die Zauberflöte* (Les mystères d'Isis) året därpå, och Beethovens första symfoni år 1807.<sup>26</sup> Det är knappast överdrivet att påstå, att Napoléon banade väg för den italienska musiken under 1800-talet.

---

<sup>19</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 33.

<sup>20</sup> Vanligen François-René.

<sup>21</sup> Boken utkom den 14 april 1802. (Cholvy & Hilaire 1990: 20.)

<sup>22</sup> Lundgren m.fl. 1982: 170.

<sup>23</sup> Poisot 1860: 74.

<sup>24</sup> Pistone 1979: 16.

<sup>25</sup> Castil-Blaze 1836: 230.

<sup>26</sup> Pistone 1979: 17.

### 3. RESTAURATIONEN (1814–1830)

Den försonliga och moderata Louis XVIII (1814–1824) och hans reaktionära bror Charles X (1824–1830), som vardera regerade under svåra förhållanden, hyste ingendera något större intresse för tonkonsten. Trots detta innehåller perioden intressanta musikaliska bedrifter.

Redan 1811 hade Alexandre Choron (1771–1834) i sin skrift *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de Rome dans toutes les églises de l'empire* påpekat nödvändigheten av att i det franska kejsardömet återställa kyrkosången enligt mönster från Rom. Han grundade sin skola *Institution royale de musique religieuse*, som upphävdes efter 1830 års revolution.<sup>27</sup> Han strävade till att reorganisera de kyrkliga kapellen, och att som grund för undervisningen i kyrkomusik lägga de gamla mästarnas verk.<sup>28</sup> Han publicerade ett musikaliskt lexikon, *Dictionnaire des musiciens*, och tillsammans med sin vän och elev Adrien de Lafage *Encyclopédie complète de la musique*.<sup>29</sup>

Den stora operaeran inleddes redan nu med betydande verk av t.ex. Rossini, Auber och Boïeldieu. I salongerna började piano-fortet sitt segertåg, efter 1820 för det mesta endast under beteckningen piano. Under denna period lades grunden till den folkliga musikundervisningen enligt Wilhems metoder, vilket småningom skulle leda till en synnerligen livlig amatörkörverksamhet.<sup>30</sup> Ytterligare tre omständigheter kan vara värda att noteras. En sakkunnig musikkritik tillkom på 1820-talet. Tidigare hade denna sida av musiklivet skötts av personer, som saknade kunskaper och erfarenhet, oförmögna till att göra någon mera djupgående analys.<sup>31</sup> År 1820 inleddes genom Castil-Blaze (1784–1857) en regelbunden musikkritik i tidskriften *Journal des Débats*. År 1827 grundade Joseph Fétis<sup>32</sup> sin musiktidskrift *Revue Musicale*, som kom att bli den första franska musiktidskriften av betydelse. Denna fusionerades

---

<sup>27</sup> Poisot 1860: 75.

<sup>28</sup> Robert 1983: 26.

<sup>29</sup> Poisot 1860: 75–76.

<sup>30</sup> Pistone 1979: 18–19.

<sup>31</sup> Castil-Blaze 1836: 230.

<sup>32</sup> François-Joseph Fétis (1784–1871), belgisk musikforskare, musikskriftställare, pedagog och tonsättare samt direktör för *Conservatoire Royal* i Bryssel. Hans musikhistoriska författarskap kulminerade i de omfattande verken *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* samt *Histoire générale de la musique*, det sistnämnda ofullbordat. Fétis var en synnerligen mångsidig och inflytelserik musikpersonlighet.

1835 med *Gazette Musicale de Paris*, och började därefter utkomma under namnet *Revue et Gazette Musicale de Paris*.<sup>33</sup> 1828 grundades *Société des concerts du Conservatoire*, som aktivt bidrog till att göra Beethovens orkestermusik känd.<sup>34</sup>

Kyrkans ställning förstärktes under perioden, och den kyrkliga karriären blev för de ambitiösa mer attraktiv än den militära. Det faktum, att det strax efter Charles X:s tillträde stiftades en lag som förutsatte dödsstraff för den, som vanhelgade de konsekrerade nattvardselementen, talar sitt språk om de kyrkliga förhållandena.<sup>35</sup>

Restaurationsperioden ger i musikaliskt hänseende ett intryck av större frihet än den föregående. Den bär i sig fröet till romantiken, som under de två följande årtiondena skulle komma att befinna sig i full blomning.

#### 4. JULIMONARKIN (1830–1848)

Den följande regenten Louis-Philippe (1830–1848), som i sin ungdom hade varit anhängare av 1789 års revolution och kämpat med i republikens armé, var en redan till åren kommen man, klok men obeslutsam. Då han erbjöds kronan var det fråga om en kompromiss, vilket naturligt nog kom att sätta sin prägel på hans handlande. Kungen stödde sig i hög grad på borgerskapet, vilket han gynnade. Detta ledde givetvis i sin tur till ett ökat inflytande för medelklassen.<sup>36</sup>

En antiklerikal stämning följde efter julirevolutionen. Denna inriktning fortsatte sedan flera år framåt. I flera städer förbjöds processioner. Monarkin förvärldsligades och den kyrkliga statsbudgeten minskade ända till 1836, men började därefter öka som en följd av att ledande kretsar även var inblandade i den religiösa politiken. Relationerna till den Heliga Stolen var likgiltiga ända till början av 1840-talet.<sup>37</sup>

De liturgiska reformerna fortskred. Louis XVIII hade återinfört det romerska kyrkobruket i det Kungliga kapellet, och den 1 juli 1840 infördes officiellt den

---

<sup>33</sup> Castil-Blaze 1836: 230, Pistone 1979: 19.

<sup>34</sup> Pistone 1979: 18.

<sup>35</sup> Miquel 1995: 334–335.

<sup>36</sup> Hornborg 1952: III, 324.

<sup>37</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 34.

romerska liturgin i Langres genom biskop Parisis, som var en av de första att ge impulser i riktning mot ett enhetligt gudstjänstbruk. En intressant detalj kan nämnas beträffande Louis-Philippe, som år 1831 till bönen *Domine salvum* fogade sitt eget namn: *Domine salvum fac regem Philippum*,<sup>38</sup> ett bruk, som fortsattes av Napoléon III.<sup>39</sup> Benediktinmunkarna i Solesmes inledde sitt liturgisk-musikaliska forskningsarbete på 1830-talet, och kom under Dom Prosper Guérangers ledning att göra betydande insatser på detta område.<sup>40</sup>

Chorons skola hade varit i verksamhet åren 1817-1834. Chorons idéer fördes vidare av bl.a. Joseph-Napoléon Ney, även kallad "Prince de la Moskowa", som grundade *Société de musique vocale religieuse et classique*. Detta sällskap, som närmast intresserade sig för renässanstidens polyfoni, bestod i huvudsak av medlemmar ur de högsta samhällsskikten.<sup>41</sup> Joseph Fétis bidrog med sina *Concerts historiques* på 1830-talet.<sup>42</sup>

Julimonarkins tid sammanföll med romantikens verkliga blomstringsperiod i Frankrike. Redan året 1830 var ett romantikens jubelår. Då publicerade Lamartine sitt diktverk *Harmonies poétiques*, Victor Hugo skådespelet *Hernani*, Stendhal romanen *Le Rouge et le Noir*, Delacroix målade sin berömda tavla *La liberté conduisant le peuple* och Berlioz komponerade sin *Symphonie fantastique*. Samma år gavs Aubers *Fra Diavolo*, och året därpå Meyerbeers *Robert le Diable*.<sup>43</sup> *Grand opéra* med sin italienska inriktning firade stora triumfer.<sup>44</sup> För övrigt förefaller perioden att ha strävat till yttre effekter och virtuoseri. Utländska instrumentalvirtuoser som Paganini, Heller, Thalberg, Liszt och Chopin uppträdde i Paris. Kammarmusiken försvann i det närmaste helt på bekostnad av den dramatiska musiken.<sup>45</sup> Med kammarmusiken försvann även amatörinstrumentalisterna.<sup>46</sup>

Den uppstigande socialismen vid slutet av perioden gynnade aktiviteter som var öppna för alla. Om ensemblespelet försvann tilltog i stället körverksamheten.<sup>47</sup>

---

<sup>38</sup> Poisot 1860: 75.

<sup>39</sup> T.ex. i Benoist: *Deuxième messe solennelle (1861)*.

<sup>40</sup> Poisot 1860: 78.

<sup>41</sup> Robert 1983: 27.

<sup>42</sup> Pistone 1979: 21.

<sup>43</sup> Pistone 1979: 20.

<sup>44</sup> Robert 1983: 27.

<sup>45</sup> Robert 1983: 26.

<sup>46</sup> de Vaines 1846: 316.

<sup>47</sup> Pistone 1979: 21.

Industrialismens uppsving tog sig uttryck även i fråga om instrumentbyggandet. Pianot, "salongernas outhärliga instrument" började tillverkas i allt större serier. Framsteg gjordes då det gällde att förbättra blåsinstrumenten likaväl som orgeln och harmoniet.<sup>48</sup>

Nedläggandet av det Kungliga kapellet, som hade varit något av ett flaggskepp i fråga om kvalitet, betecknades av många som ett hårt slag mot musiken som konstart. En skribent jämförde det med Sixtinska kapellet och konstaterade, att kapellet inte är en symbol för det kungliga majestätet eller för ett prästerligt herravälde, utan helt enkelt ett banér för kunskap och vetande.<sup>49</sup>

Om restaurationstiden hade varit en knoppningens period var julimonarkin en tid av utsprickning i full blom: pianomusikens uppsving, grand opéra, baler, sångföreningsverksamhet. Kyrkomusiken förde en tillbakadragen tillvaro.

## 5. DEN ANDRA REPUBLIKEN OCH DET ANDRA KEJSARDÖMET (1848–1870)

### 5.1. Kulturen och musiken

Den 24 februari 1848 kom slutet på Louis-Philippes borgerliga monarki, och samma dag proklamerades den andra franska republiken.<sup>50</sup> Även kyrkan applåderade den nyvunna friheten, som kom att få klara sociala förtecken.<sup>51</sup> I den nya regeringen, i form av en femmannaexekutiv, var skalden Lamartine den ledande gestalten.

Därefter följde Louis Napoléon Bonapartes tid. Denne ville skapa en ny värld, ett nytt Frankrike. En omfattande sanering och försköning av Paris inleddes. Den livliga byggnadsverksamheten under 1850- och 1860-talen kom att gälla även för orgelbyggandets del, då ett ansenligt antal av huvudstadens kyrkor antingen erhöll nybyggda instrument eller fick sina gamla ombyggda.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Pistone 1979: 20.

<sup>49</sup> de la Madeleine 1836: 121–122.

<sup>50</sup> Miquel 1995: 355, Hornborg 1952: IV, 8.

<sup>51</sup> Miquel 1995: 355–356.

<sup>52</sup> Pistone 1979: 24–25.

Ända fram till 1848 kan det makthavande borgerskapet sägas ha varit mottagligt för samhällskritik från intelligentians sida. Författare som Stendhal, Balzac och Victor Hugo var synnerligen samhällsinriktade. Efter århundradets mitt vände sig konstnärerna i allt större utsträckning bort från samhällslivet, då ingen längre ville höra på vad de hade att säga.<sup>53</sup> Många esteter och filosofer kände avsmak för den kejsrerliga regimens ytliga grannlåt, och drogs i riktning mot realism för att inte tala om socialism. Detta gäller t.ex. ifråga om målaren Courbet<sup>54</sup> och författaren Baudelaire. Andra resignerade, och den världsfrånvändhet som nu tog sin början kom senare att leda fram till den berömda bohemkonstnärstypen.

Det briljanta i förening med det ytliga och lättsamma tog sig uttryck i ett allt större behov av musikalisk underhållning. De allmänna balerna och cafékonserterna ävensom de världsliga soaréerna tilltog snabbt i antal. Waldteufel, fransmännens egen valskung, anställdes vid det kejsrerliga hovet, men även J. Strauss den yngre från Wien figurerade där som gäst.<sup>55</sup>

Genom musikens hjälp kunde samhällskritiken dock nå fram till de tillräckligt intelligenta. Bakom den uppslupna stämningen och de ofta klassiska temana i Jacques Offenbachs (1819–1880) operetter, kunde dölja sig en bitande kritik.<sup>56</sup>

Operetten kom samtidigt att bli en reaktion mot romantiken och de italienska influenserna. En ny scen *Les Bouffes-Parisiens*, för vilken Offenbach skulle bli ledare, invigdes år 1855. På denna scen uruppfördes sedan hans egna och andras verk i samma genre.<sup>57</sup> På andra scener i Paris gavs betydande operor av Verdi, Gounod, Adam och Auber.<sup>58</sup> R. Wagner introducerades i Paris genom operan *Tannhäuser*, vilken dock fick ett kyligt mottagande. Däremot åtnjöt kapellmästaren Padeloups *Concerts populaires* betydande popularitet. Vid dessa konserter framfördes orkestermusik av såväl samtida franska som utländska komponister.<sup>59</sup> Körsångsverksamheten för män, *L'Orphéon* nådde sin höjdpunkt under perioden. Körsångstävlingar anordnades mellan de olika sällskapen. Verksamhetens sociala funktion framhölls. Körsången samlade människor ur olika samhälls- ålders- och yrkeskategorier till meningsfull och utvecklande sysselsättning. Vid sidan av läsning,

---

<sup>53</sup> Schildt 1972: 91.

<sup>54</sup> Honour & Fleming 1992: 575–576.

<sup>55</sup> AN O/5/747.

<sup>56</sup> Robert 1983: 42.

<sup>57</sup> Robert 1983: 42.

<sup>58</sup> Pistone 1979: 24.

<sup>59</sup> Pistone 1979: 25.

studier och gudstjänster var den ett medel att höja och förbättra de breda massornas moraliska och andliga tillstånd.<sup>60</sup>

Som en viktig tilldragelse på det kyrkomusikaliska området bör *L'École de musique classique et religieuse* nämnas. Skolan grundades år 1853 av Louis Niedermeyer (1802–1861), schweizare till börd. Inrättningens målsättning skulle vara, att på basen av de gamla mästarnas musik och den gregorianska sången verka som en sund drivkraft i riktning mot en samtida religiös musik, samtidigt som man skulle motverka den sakrala konstens dekadens. Han hade samarbetat med Joseph-Napoléon Ney, och bl.a. därigenom stiftat bekantskap med de gamla mästarerna.<sup>61</sup> Tillsammans med Joseph d'Ortigue publicerade han *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (1856), samt kyrkomusiktidskriften *La Maîtrise*, vilken utkom åren 1857–1861, och vilken aktivt befrämjade den gregorianska sången.<sup>62</sup> En annan stödperson i begynnelseskedet var kapellmästaren vid Madeleine-kyrkan, Louis Dietsch (1808–1865), orgellärare vid skolan.<sup>63</sup> Dietsch publicerade en omfattande orgelantologi i hela 48 häften, *Répertoire complet de l'organiste*, tillägnad Félix Danjou. För övrigt tilltog befrämjandet av den gregorianska sången på flera håll, i synnerhet tack vare munkarna i Solesmes.

Känslan för realiteterna i tillvaron började alltmer försvagas. Detta kom tydligt till synes då 1870 års katastrof närmade sig. Frankrike var illa rustat för ett sannskyldigt Europakrig.<sup>64</sup> Paris fick utstå stora lidanden under belägringen från september 1870 till januari 1871 och under den revolutionära "kommunen" våren 1871.<sup>65</sup>

## 5.2. Det religiösa tillståndet

Återupprättandet av katolicismen, som hade tagit sin början efter 1801 års konkordat, drabbades av ett bakslag under och efter 1830 års revolution. En strävan till att stärka den kyrkliga identiteten kan skönjas redan under århundradets första decennier. Ultramontanismen, som var ett kyrkopolitiskt reformprogram, kom att få

---

<sup>60</sup> Comettant 1862: 85–86.

<sup>61</sup> Poisot 1860: 77.

<sup>62</sup> Pistone 1979: 42.

<sup>63</sup> Poisot 1860: 77.

<sup>64</sup> Miguel 1995: 399.

<sup>65</sup> Miguel 1995: 406, 410.

vittgående konsekvenser. Riktningen, som uppstod i Frankrike, ville koncentrera all makt till påvens person och till Rom. Påven, som den universelle herden och mänsklighetens far, skulle åter bli en ledare för folken, en skiljedomare i konflikter och en garant för friheten. Katolicismen som bärare av civilisationen, liksom under medeltiden, skulle på nytt inta den främsta platsen i människornas hjärtan.<sup>66</sup> Namnet ultramontanism<sup>67</sup> antydde var den geografiska förankringspunkten skulle ligga. En dragkamp mellan gallikanismen, det vill säga den riktning, som bevakade och tillvaratog de nationella kyrkliga särdragen, och ultramontanismen ägde ständigt rum.

En av de ivrigaste förespråkarna för ultramontanismen var till en början prästen och tänkaren F.R. de Lamennais, som i sin *De la Religion* (1826) proklamerade, att det utan påve inte finns någon kyrka, utan kyrka ingen kristendom, och utan kristendom inget samhälle.<sup>68</sup> Senare ändrade han dock ståndpunkt, och ställde den av Rom praktiserade katolicismen mot den av Jesus predikade kristendomen. Vid tiden för 1848 års revolution förklarade han, att folkets sak är en helig sak, Guds sak.<sup>69</sup> Detta sociala tänkesätt företrädde även av mera radikala tänkare vid denna tid, såsom Cabet och Considérant, som i Kristi rike såg socialismens idé förverkligad.<sup>70</sup>

Det romerska inflytandet på fromhetslivet var, icke oväntat, starkt i ultramontanisternas skara. Den neapolitanska teologen Alphonse Liguoris (1696–1787) skrifter kom att utöva ett stort inflytande.<sup>71</sup>

Ett kännetecken för det ultramontanistiska fromhetslivet var en kristocentricitet, som tog sig uttryck i ett kraftigt uppsving för *Sacré Cœur*-kulten, *Eucharistie*, samt *Chemin de Croix*.<sup>72</sup> Ett uppsving skedde även i fråga om Mariakulten. Maria upphöjdes vid sidan av Jesus. Maj månads Mariafester upplevde en växande popularitet, vilket kom att ha sina återverkningar på det kyrkomusikaliska området.

De yttre ramarna kring gudstjänstlivet blev med tiden allt praktfullare. Ett ökat antal präster, diakoner och subdiakoner ledde gudstjänstfirandet, med därtillhörande

---

<sup>66</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 230.

<sup>67</sup> Ultra montes = På andra sidan berget = Alpena

<sup>68</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 82–83.

<sup>69</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 91.

<sup>70</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 168–169.

<sup>71</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 155.

<sup>72</sup> *Jesu hjärta-kulten, Nattvarden, Korsets väg.* Cholvy & Hilaire 1990: 170–172.

processioner och illuminationer. Valfärder hörde också till som ett väsentligt drag i det ultramontanistiska gudstjänstlivet.<sup>73</sup>

Ultramontanisternas makt utökades, då de förstod att utnyttja de möjligheter, som oron i politiken gav dem i fråga om makt, och då det gällde att införa sina uppfattningar i kyrkan. På 1860-talet började kyrkans stöd till Napoléon svikta på grund av dennes Italienpolitik. Ultramontanisterna tog påvens parti mot kejsaren, som måste söka sig nya bundsförvanter bland arbetarna, militären, köpmännen och tjänstemännen.<sup>74</sup>

Tiden efter fransk-tyska kriget präglades i kyrkan av en moralisk och religiös uppräckning och kamp mot radikalism, socialism och antiklerikalism. Det rörde sig om att "återupprätta Gud" i stat, stad och familj. Grundstenen till basilikan *Sacré-Cœur* i Paris lades som "en försoning för kommunens brott".<sup>75</sup>

Motsägelseorna och motsättningarna inom det andra kejsardömet Frankrike tog sig uttryck inte minst på den liturgiska musikens område i form av spänningen mellan andligt och världsligt.

---

<sup>73</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 190–191.

<sup>74</sup> Miquel 1995: 392.

<sup>75</sup> Miquel 1995: 418–419.

## FRANÇOIS BENOIST – PERSON– OCH VERKPRESENTATION

### 1. PERSONPRESENTATION

#### 1.1. Familjeförhållanden

François Benoist föddes i Nantes den 10 september 1794 (24 fructidor an II) klockan fyra på morgonen. Hans familj, en nantesisk familj med gamla anor, kan betecknas som en god borgarfamilj. Fadern, René–François Benoist, var född den 30 mars 1763 i äktenskapet mellan sjökaptanen Pierre Benoist och Marie–Louise Provost, för övrigt Pierre Benoists andra äktenskap.<sup>1</sup>

René–François hade fram till år 1792 varit grosshandlare i Nantes, men efterdyningarna av 1789 års revolution hade gjort att kommersen inte längre gick i den under 1700–talet blomstrande hamnstaden. Vid sonen François födelse anges han som *commis*.<sup>2</sup> René–François kan anses som en typisk representant för det upplysta borgerskapet, som hade varit med om att förbereda den franska revolutionen.<sup>3</sup>

François Benoists musikaliska begåvning förefaller att härstamma från mödernet. Hans mor, Marie–Pélagie–Victoire Finetty, var född i Angers den 30 oktober 1763. Hennes far var Jean–Antoine Finetty, född 1726 och musiker vid katedralen Saint–Maurice d'Angers. Hennes mor hette Marie–Anne–Victoire Devert och var född i Bernay. Marie–Pélagie–Victoire Finetty var pianist och gav lektioner hemma.

---

<sup>1</sup> Bourligueux 1993: 216.

<sup>2</sup> "Tjänsteman". Henri Bachelin anger hans yrke som *chef du bureau de la comptabilité à la Préfecture*, ungefär: "bokföringschef vid prefekturen". (Bachelin 1929: 485.)

<sup>3</sup> Bourligueux 1993: 216.

---

Hon hade utan tvivel först studerat för sin far, och senare möjligtvis för organisten och klavecinisten Denis Joubert, en vän till familjen. Joubert blev senare titulärorganist vid Clicquot-orgeln i katedralen Saint-Pierre i Nantes. Samma Joubert fungerade som vittne vid vigseln mellan René-François Benoist och Marie-Pélagie-Victoire Finetty år 1786. Äktenskapet blev barnrikt, och förutom den blivande orgelprofessorn François märks en bror, Gabriel, som blev medicinedoktor vid universitetet i Paris. Denna var dessutom en skicklig amatörmusiker, som spelade violin.<sup>4</sup>

Själv förblev François Benoist ogift<sup>5</sup> och dog i Paris den 6 maj 1878 i sitt hem, 37, rue Notre-Dame-de-Lorette. Begravningsgudstjänsten hölls i Sainte Trinité, varefter liket fördes till hans fädernestad Nantes.<sup>6</sup>

## 1.2. Utbildning

Nantes, den åldriga huvudstaden i landskapet Bretagne, hade haft ett blomstrande musikliv under 1700-talet, men 1789 års revolution innebar här, som annorstädes, ett ödesdigert bakslag. När oroligheterna var över och förhållandena började normaliseras under 1800-talets första decennium, återfick staden sin forna ställning som en internationell hamnstad. Kulturellt utbyte förekom med England, Tyskland, Holland och Nordeuropa, samt även med Spanien och Portugal. Kontakterna till Paris var även de goda. Musikundervisningen tog ny fart, inte minst sedan det kyrkliga livet hade kommit i gång. Undervisning stod att få beträffande en lång rad instrument: piano, violin, altviolin violoncell, oboe, flöjt, fagott, klarinett, horn, serpent, trumpet, harpa, lyra och gitarr.<sup>7</sup>

I denna miljö växte den unga Benoist upp. Joseph Fétis konstaterar helt kort, att Benoist erhöll sina första lektioner i "musik och piano" i sin hemstad.<sup>8</sup> Högst sannolikt förkovrade han sig i humaniora vid *Collège impérial et royal de Nantes*. Naturligt är även, att han erhöll sin första musikundervisning av sin mor, som ju var

---

<sup>4</sup> Bourlignieux 1993: 218–219.

<sup>5</sup> Guy Bourlignieux i brev av den 25.2.1997.

<sup>6</sup> AN AJ/37/67.

<sup>7</sup> Bourlignieux 1993: 218–219.

<sup>8</sup> Fétis 1866: I, 347.

pianolärare, men det är känt att han därtill undervisades av en mångsidig musiker, Georges Scheyermann.<sup>9</sup>

För att förstå Benoists musikaliska utveckling är det skäl att något stanna vid Scheyermanns musikaliska bakgrund. Georges Scheyermann (1767–1827) föddes i de franska Ardennerna, inte långt från Liège. På fädernet härstammade han från Schweiz. Han fick som åttaåring möjlighet att börja i klosterskola i klostret Prémontrés de Laval Dieu, där han träffade Étienne Nicolas Méhul (1763–1817), även han elev där. Vardera studerade orgel, piano och komposition för pater Wilhelm Hanser från Unterzeil. Hanser hade fått sin utbildning vid klostret i Scheussenried, som var berömt för sin musik och sina musiker. Då klosterväsendet indrogs år 1790 flydde han till Tyskland.<sup>10</sup>

Scheyermann kom 1785 till Paris, där han sammanträffade med sin vän Méhul från tiden vid klosterskolan. För denna studerade han komposition, samtidigt som han tog orgellektioner för Nicolas Séjan. Slutligen hamnade han i Nantes, där han bedrev en omfattande musikalisk verksamhet. Hans kompositoriska produktion omfattar symfonier, pianokonsorter, sonater för olika instrument, pianostycken, romanser med pianoackompanjemang, kantater med orkesterackompanjemang samt frimurarmusik.<sup>11</sup>

Genom kontakten med Scheyermann öppnades en vid musikvärld för den unga Benoist. Scheyermann kunde genom sin lärare Wilhelm Hanser förmedla kännedom om den tyska musiken. Genom orgelstudierna för Nicolas Séjan kunde Scheyermann förmedla måhända det bästa av den samtida franska orgelmusiken.<sup>12</sup> För Méhul har Benoist uttryckt sin uppriktiga beundran. I ett brev, skrivet av Benoist, heter det:

Hr Méhul har just uppnått en synnerligen lysande framgång i Paris... Vad som än sägs, Parispubliken kan ännu uppskatta det verkliga geniet.<sup>13</sup>

Av det föregående har framkommit, att Benoist hade en solid och mångsidig musikalisk bakgrund då han kom till Paris och inträdde som elev vid Konservatoriet

---

<sup>9</sup> Bourlignieux 1993: 220.

<sup>10</sup> Bourlignieux 1993: 221.

<sup>11</sup> Bourlignieux 1993: 222.

<sup>12</sup> Jämför J. Fétis omdöme om Séjan i *Biographie universelle*, band 8, sid. 10: "... et l'on peut dire qu'il fut le seul organiste de talent qu'il y ait eu à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle."

<sup>13</sup> BN, manuscrit autographe no 5, Benoist: brev till Signore Roll, maestro di capella, Napoli: "Mr Méhul vient d'obtenir le succès le plus éclatant à Paris... Quoi qu'on dire, la public de Paris sait encor apprécier le vrai génie."

år 1811. Han studerade harmonilära för Charles Simon Catel, samt piano för Louis Adam (1758–1848). Han gjorde så snabba framsteg i studierna, att han redan samma år som han började, erhöll första pris i harmonilära. År 1813 tilldelades han andra pris i pianospel och följande år första pris. År 1815 deltog han i den av *l'Institut de France* anordnade tävlingen, vars vinnare han blev, och erhöll därmed Rompriset (*le Prix de Rome*). Kompositionen, som gav honom detta pris, var kantaten *Oenone*, som uruppfördes offentligt den 15 oktober 1815. Priset innebar, att han som franska regeringens stipendiat kunde resa till Italien och där bekanta sig med både äldre och nyare musik. Han vistades dels i Rom och dels i Neapel.<sup>14</sup> Under sin vistelse i Italien komponerade han flitigt och förkovrade sig i orgelspel.<sup>15</sup> Där lärde han sig känna Girolamo Frescobaldis musik, vilken han till vissa delar kopierade för egen räkning.<sup>16</sup> Tilläggas kan, att Benoist under en liten tid från och med år 1812 tjänstgjorde som organist vid katedralen i Nantes,<sup>17</sup> samt att han före sin avresa till Italien även tjänstgjorde som organist ad interim vid Saint-Sulpice i Paris.<sup>18</sup>

### 1.3. Ett personporträtt

I ett dokument med officiell status<sup>19</sup> framhålls Benoist som en hederlig människa, då det heter att "hr Benoist hör till det fåtal samvetsgranna och framstående artister som utan intriger, utan falska förespeglingar, enbart i kraft av sin begåvning har

<sup>14</sup> Fétis 1866: I, 347.

<sup>15</sup> AN O/3/1802\*I

<sup>16</sup> Chapuis, Michel: "Avant-propos" i François Sabatier och Nanon Bertrand (utg.) 1996, François Benoist: Pièces pour orgue. Här ges flera exempel på Benoists avskrifter.

<sup>17</sup> Bourligueux 1993: 223.

<sup>18</sup> AN O/3/1802\*I.

<sup>19</sup> *Archives des hommes du jour*. I nämnda dokument finns ett curriculum vitæ över *M. Benoist, professeur d'Orgue au Conservatoire de Musique*. Själv har Benoist gjort ett utkast till de delar som återger fakta om hans verksamhet och ideologi. Artikelnen som berör Benoist är signerad *Villagre, avocat*. Verket är tryckt s.a. hos *Imprimerie de Madame Lacombe*, men kan dock dateras till ca 1850. Som stöd för dateringen kan för det första anföras, att operan *l'Apparition*, för övrigt det enda namngivna verket i Benoists utkast (BN Benoist: manuscrit autographe no 4.), är skriven 1848, samt för det andra upplysningen, att hr Lefébure just har fått "korset". (Mr Lefébure vient d'obtenir la croix). I september 1849 organiserade Aristide Cavaillé-Coll en petition, riktad till inrikesministern, för att L.J.A. Lefébure-Wély skulle tilldelas *la légion d'Honneur*. Se därom i Douglass 1980: 74–75.

uppnått en mycket aktningsvärd ställning".<sup>20</sup> Detta konstaterande kan ge anledning till misstanken att det var vanligt med intrigspel vid besättandet av högre tjänster under förra delen av 1800-talet i Frankrike.

Camille Saint-Saëns (1835–1921) upplevde under sin studietid vid mitten av århundradet Benoist som en fadersgestalt med säker omdömesförmåga och förfinad smak. Benoist var fåordig, men det som han sade var desto betydelsefullare.<sup>21</sup> Saint-Saëns fäste sig även vid Benoists förmåga att samtidigt kunna instrumentera egna kompositioner och undervisa i orgel.<sup>22</sup>

Henri Maréchal (1842–1924) är den som mest detaljerat har dokumenterat sin forna lärare. Liksom Saint-Saëns framhåller även Maréchal Benoists skicklighet och begåvning. Maréchals minnen hänför sig till tiden strax före Benoists pensionering. Maréchal tecknar följande porträtt:

Han var en liten, snygg och välvårdad gammal man med ett helt rakat ansikte, som dolde blåa ögon med en mild blick bakom glasögonen. Under 45 års tid hade han hållit sin orgelklass tre gånger per vecka, och denna långa verksamhet i förening med en ganska lugn natur hade lett till ett knappast medvetet tillstånd av likgiltighet.

Benoist, då 72 år gammal hade avgjort överskridit ålderdomens fruktade gräns. Likväl finns det de som på denna sida om gränsen ännu till och med som åttioåringar bevaras vid god vigör. Han var inte äldre, men ack, seniliteten hade definitivt gjort sitt intåg.

Men han hade inte alltid varit sådan, och Benoist åtnjöt vid Konservatoriet ett slags vördnad, som han förtjänade genom sin begåvning och den plejad av utmärkta elever, som han hade utbildat.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> "M. Benoist est du petit nombre de ces artistes consciencieux et distingués qui, sans intrigue, sans charlatanisme, par le seul prestige de leur talent, ont conquis une position très honorable." (BN Archives des hommes du jour: 15.)

<sup>21</sup> "... il parlait peu, mais comme son goût était fin et son jugement sûr, chacune de ses paroles avait sa valeur et sa portée." (Saint-Saëns 1913: 40.)

<sup>22</sup> Saint-Saëns 1913: 40–41.

<sup>23</sup> "C'était un petit vieillard propre, soigné, de visage complètement rasé, cachant derrière ses lunettes des yeux bleus au regard éteint. Depuis quarante-cinq ans il faisait sa classe trois fois par semaine; et cette longue pratique, s'additionnant à une nature plutôt tranquille, avait abouti à un état d'indifférence à peine conscient. Benoist âgé de soixante-douze ans alors, avait décidément franchi la redoutable frontière de la vieillesse en deçà de laquelle, cependant, quelques octogénaires mêmes restent encore assez crânement campés. Il n'avait plus d'âge; et la sénilité était, hélas, définitivement venue. Mais il n'en avait pas été toujours ainsi, et Benoist jouissait au Conservatoire d'une sorte de vénération que lui méritaient son talent comme aussi la pléiade de brillants élèves qu'il avait formés. (Maréchal 1907: 147–148.)

Maréchal minns sin lärare som en historieberättare, som ständigt upprepade sig själv, vilket sannolikt orsakades av den tilltagande seniliteten på 1860-talet.<sup>24</sup>

Maréchal är noga med att framhålla den allmänna högaktning och respekt Benoist ännu i detta sena skede åtnjöt vid Konservatoriet.

## 2. TJÄNSTER OCH UPPDRAG

### 2.1. Översikt

Benoist återvände till Paris i början av år 1819, efter sin stipendiattid i Italien. Trots att han nu onekligen hade en bred musikalisk utbildning och erfarenhet, väntade honom en exceptionellt lysande karriär, som han knappast ens hade kunnat drömma om.

Den 31 mars valdes Benoist till organist vid det Kungliga kapellet. Räknat från följande dag, den 1 april, utsågs han till orgelprofessor för den nya orgelklassen vid Pariskonservatoriet, en befattning som han kom att inneha inte mindre än 53 år. Till dessa båda befattningar kommer ytterligare en, då han från år 1835 till 1850 var knuten till Parisoperan.<sup>25</sup> Härtill kom under årens lopp förtroendeuppdrag i kommittéer, nämnder etc. Nämnas kan hans medverkan i en kommission år 1848 med uppgift att göra utkast till ett nytt reglemente för Konservatoriet. I denna representerade han klasserna för undervisningen i orgel, piano och harpa.<sup>26</sup> Benoist synes regelbundet ha varit medlem i juryn som bedömde tävlingen i kontrapunkt och fuga, vilket var naturligt med beaktande av att dessa ämnen ansågs höra till samma kategori som orgel (se s. 61). Tävlingen i orgelspel hölls inte sällan samma dag som tävlingen i kontrapunkt och fuga.<sup>27</sup> I två repriser satt han som medlem i *Comité des études musicales*, som hade till uppgift att övervaka och kommentera elevernas prestationer i terminsexamina. Sista gången han satt med i denna kommitté var så

---

<sup>24</sup> Maréchal 1907: 164–165.

<sup>25</sup> Wild 1989: 313.

<sup>26</sup> Pierre 1900: 353.

<sup>27</sup> T.ex. AN AJ/37/250\*1.

sent som den 1 augusti 1871.<sup>28</sup> År 1848 utnämndes han till medlem av orgelsektionen i den nygrundade *Commission des Arts et Édifices Religieux*.<sup>29</sup> Han var medlem i orgelavsyningsnämnder, till exempel vid ombyggnaden av orgeln i Saint-Louis-des-Invalides år 1852,<sup>30</sup> och i Notre-Dame i Paris 1868.<sup>31</sup> Han var även jurymedlem i tävlingar då det gällde att fylla någon vakant organisttjänst, till exempel i fråga om organisttjänsten i Saint-Merry år 1864.<sup>32</sup> År 1860 invaldes han i ett utskott, som skulle förbereda en kongress i syfte att främja och förbättra den gregorianska sången och kyrkomusiken i allmänhet.<sup>33</sup>

Benoist hade i praktiken dubbla tjänster under hela sin aktiva tjänstgöringstid. Förutom orgelprofessuren, vilken han innehade hela tiden, var han kunglig organist fram till år 1830, då det Kungliga kapellet upplöstes. Från 1833–1850 var hans "bitjänst" vid Operan, och då Napoléon III:s kejserliga kapell upprättades, var han på nytt organist, nu kejserlig sådan.

## 2.2. Kunglig och kejserlig organist

Det Kungliga kapellet, *Chapelle royale*, hade efter revolutionen återupplivats av Bonaparte år 1802, under ledning av Paisiello och Lesueur,<sup>34</sup> till en början under blygsamma former. Sedan Napoléon hade blivit kejsare, började ett uppsving för

---

<sup>28</sup> AN AJ/37/224, 227.

<sup>29</sup> AN F/19/3945. Titeln betyder: "Kommissionen för religiös konst och religiösa byggnader".

<sup>30</sup> Raugel 1927: 60.

<sup>31</sup> Ochse 1994: 79.

<sup>32</sup> Ochse 1994: 125.

<sup>33</sup> *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église*. Kongressen ägde rum i Paris 27.11–1.12 samma år. (RGMP 1860: 205.)

<sup>34</sup> Giovanni Paisiello (1740–1816), italiensk tonsättare. Komponerade operor och kyrkomusik, bl.a. musiken som utfördes vid Napoléons kröning 1804. Återvände samma år till Italien. Jean-François Lesueur (1760–1837), kompositör och musikskriftställare, samt inspektor för och medlem av kommittén för undervisningen vid Konservatoriet. Dessutom professor i komposition. Lesueur efterträdde Paisiello som Napoléons kapellmästare. Efter restaurationen 1814 blev Lesueur utnämnd till överintendent och kompositör vid det Kungliga kapellet, och innehade tjänsten till kapellets upplösning i juli 1830. Komponerade ansevärd mängder operor och kyrkomusik.

denna ensemble, som med tiden kom att bli den mest exklusiva i Paris. År 1810 bestod kapellet av 34 sångare och 50 instrumentalister. Då det hade nått höjdpunkten av sin glansperiod strax före 1830, bestod det av inte mindre än 124 sångare och instrumentalister. Från 1816 till kapellets upplösning fungerade Lesueur tillsammans med Cherubini som överintendent, medan Plantade var dirigent.<sup>35</sup>

Efter Nicolas Séjans död 1819 hade organisttjänsten vid det Kungliga kapellet blivit ledig. Benoist hade just återvänt från sin vistelse i Italien då tävlingen ägde rum. De hugade kandidaterna var åtta till antalet: Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, Benoist,<sup>36</sup> Bergamini, Caussé, Gervais-François Couperin, Fétis, Louis-Nicolas Séjan och Seneitroffer.<sup>37</sup> Benoist som då var 25 år gammal och den yngsta av de tävlande blev vald. Louis-Nicolas Séjan, den tidigare kungliga organistens son, blev vald till adjungerande<sup>38</sup> organist.<sup>39</sup>

Gudstjänstmusiken bestod till största delen av Lesueurs och Cherubinins kompositioner, men musik av t.ex. Plantade och Jomelli förekom även. Cherubini svarade för planeringen och musiken under det första och tredje kvartalet, Lesueur för det andra

<sup>35</sup> Raugel 1953–54: 112–114, Bauer 1990: 220.

Luigi Cherubini (1760–1842), italiensk kompositör, en av samtidens förnämsta tonsättare. Han komponerade operor bland vilka märks *Médée*, *L'Hôtellerie portugaise* och *Lodoïska*. I synnerhet hans kyrkomusik väckte uppskattning, inte minst utanför Frankrikes gränser. Cherubini skrev i en mera kontrapunktisk och allvarligare stil än hans kollega Lesueur, som skrev i en lättare, teatral stil. Cherubini var knuten till Konservatoriet, från 1816 som professor i komposition, och från 1822 till strax före sin död som direktör. Samtiden såg ibland gemensamma drag i Cherubinins och Benoists musik.

Charles-Henri Plantade (1764–1839) hade idkat studier i sång, komposition och harpa. Han knöts 1802 som lärare till Konservatoriet, och återkom ånyo dit efter en parentes som kapellmästare hos kungen av Holland, Louis Napoléon. För det Kungliga kapellet komponerade han mässor, motetter och ett *Te Deum*. Dessutom skrev han romanser och musik för harpa.

<sup>36</sup> I förteckningen över kandidaterna uppgav sig Benoist bo hos Perne. (Benoist chez M. Perne, AN O/3/221.)

François-Louis Perne (1772–1832) är känd som en energisk organisatör. Han hade idkat studier i musikhistoria och musikvetenskap. År 1811, samma år som Benoist antogs som elev vid Konservatoriet, utnämndes Perne till adjungerande professor i harmonilära. Då Paris ockuperades 1815 stängdes Konservatoriet, varvid även Perne förlorade sin professur, men redan året därpå kände han sig manad att återupprätta denna läroanstalt, som han omorganiserade under namnet *École royale de chant et de déclamation*. Själv gavs han uppdraget att handha administrationen under titeln generalinspektör. Han fungerade även som bibliotekarie. Då Perne fick känna på en viss motvilja i arbetet, drog han sig tillbaka från sina befattningar år 1822. (Fétis 1867: VI, 493–494.) Att vänskapen mellan Perne och Benoist måste ha etablerats redan innan den sistnämnda reste till Italien framgår av ett brev, daterat i december 1815 i Rom: "J'ai mandé à Mr Perne." (BN Benoist: manuscrit autographe no 5.)

<sup>37</sup> Seneitroffer avstod från att tävla. (AN O/3/221.)

<sup>38</sup> Organiste-accompagnateur.

<sup>39</sup> Dufourcq 62/1951: 14.

och fjärde.<sup>40</sup> Förutom mässhpartier utfördes liturgiska sånger, såsom Ave Maria och Lauda Sion. Programmet för den 15 augusti 1819, således kort efter det att Benoist tillträtt sin tjänst, visar att det då utfördes en *Messe Solennelle* av Cherubini (appendix A, s. 230).<sup>41</sup>

Organistens årslön var inte särskilt väl tilltagen. År 1815 var den 1.500 fr. i året, det vill säga densamma som betalades till kontrabasisten eller andra flöjtisten och oboisten.<sup>42</sup>

Efter en paus på ca 20 år beslöt Napoléon III återupprätta denna ärevärdiga institution, nu givetvis under namnet *Chapelle impériale*. Ledningen anfördes av Labarre, och Auber fungerade som dirigent.<sup>43</sup> Benoist var nu ensam organist, och hans anseende ävensom hans avlöning överträffade orkestermusikernas. Avlöningen var organiserad på arvodesbasis, och arvodena utbetalades månatligen enligt antalet uppträdanden. Sålunda varierade avlöningen från månad till månad. T.ex. år 1855 fick orkestermusikerna 30 fr. per gång, och sångarna 15, medan Benoist erhöll 37,50 fr. (appendix B, s. 231).<sup>44</sup>

I enlighet med gammal hovpraxis var det de för hovmusiken ansvariga, som komponerade den musik, som framfördes. Så visar t.ex. notkopieringsfakturorna från vårterminen 1854, att musiken i huvudsak bestod av Labarres och Aubers kompositioner.<sup>45</sup> Även organisten Benoist tycks ha bidragit med egna kompositioner. *Deuxième messe solennelle* för fyrstämmig kör, solister orkester eller orgel är ett exempel på detta. Mässan är tillägnad Auber.

I och med Napoléon III:s fall var det även slut med det Kejsrerliga kapellet. Tuilerierna brändes delvis av den s.k. kommunen år 1871, och försvann helt 1882.<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> Raugel 1953–54: 113.

<sup>41</sup> AN O/3/291.

<sup>42</sup> AN O/3/291.

<sup>43</sup> Théodore Labarre (1805–1850), kompositör och berömd harpist. Han reste runt i Europa som konserterande harpist och besökte regelbundet London, därifrån han återvände till Paris efter statskuppen i december 1851. Hans produktion omfattar inte mindre än ca 100 verk för harpa, däribland en skola. Han komponerade dessutom operor, baletter, romanser etc.

François Auber (1782–1871), berömd fransk operakomponist. Bland hans operor kan nämnas *La Muette de Portici*, *Le Bal masqué*, och *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracino*. Han skrev även baletter och kyrkomusik, och efterträdde Cherubini som direktör för Konservatoriet år 1842.

<sup>44</sup> AN O/5/794. Auber hade en månadslön på 833 fr. För jämförelsens skull kan nämnas, att Johann Strauss d.y. från Wien fick 50 fr. för att han ledde en dansorkester vid en slottsbal den 17.4.1854. (AN O/5/747.)

<sup>45</sup> AN O/5/747.

<sup>46</sup> Bauer 1990: 220.

Benoists uppgifter som organist bestod, förutom av ackompanjemangsuppgifter, av normalt gudstjänstspel: improvisation av offertorier, sortier och versetter. Man kan utgå ifrån att Benoist var en skicklig gudstjänstorganist och ackompanjatör, vilka var de viktiga förutsättningarna i denna tjänstgöring. Fétis kommer med följande omdöme:

Han [Benoist] betraktas med all rätt som en aktningsvärd och förtjänstfull artist. Han behärskar väl konsten att ackompanjera gregoriansk sång, och att improvisera fugor över ett givet tema. Ofta har han förtjänat att applåderas av musikerna i det kungliga kapellet för sin skicklighet på detta område.<sup>47</sup>

Blanchard framhåller å sin sida Benoists skicklighet som ackompanjatör, då han recenserar ett framförande av några fragment ur en mäsas av Auber, skriven troligtvis för det Kejsarliga kapellet i Tuilerierna. Detta framförande ägde rum i slottskapellet i Versailles. Kören ackompanjerades av orgel och två harpor, en besättning, som förefaller oss märklig.<sup>48</sup> Detta faller dock Blanchard i smaken:

Denna sparsamma instrumentation lämpar sig enligt oss bättre för religiös musik än orkesterbullret; för övrigt var det hr Benoist som skötte orgeln, och man vet, eller snarare, man vet inte tillräckligt, att denna kunniga organist är en lika god ackompanjatör som harmonikännare. Han har på bästa möjliga sätt kunnat förena de olikartade stämmorna i det tämligen medelmåttiga instrument, som stått till hans förfogande, med kören och solisterna.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Il est considéré à juste titre comme un artiste d'un mérite très-estimable. Il possède bien l'art d'accompagner le plain-chant et d'improviser des fugues sur un sujet donné. Souvent il a mérité les applaudissements des musiciens de la chapelle du roi pour son talent en ce genre. (Féti's 1866: I, 347.)

<sup>48</sup> Detta framförande var av allt att döma offentligt, vilket däremot inte var fallet med gudstjänsterna och musikframförandena i Tuilerierna, för vilka speciell inbjudan krävdes.

<sup>49</sup> Cette sobriété d'instrumentation convient mieux, selon nous, à la musique religieuse que le fracas de l'orchestre; d'ailleurs c'était M. Benoist qui tenait l'orgue, et l'on sait ou plutôt on ne sait pas assez, que cet habile organiste est aussi bon accompagnateur qu'excellent harmoniste. Il a su marier on ne peut mieux les voix multiples de l'assez médiocre instrument qu'il avait sous les doigts à celles de la masse chorale et des solistes. (Blanchard 1857: 292.)

### 2.3. Orgelprofessuren vid Pariskonservatoriet

Sitt huvudsakliga livsverk utförde Benoist som orgelpedagog vid *Conservatoire*. Detta ämne behandlas i följande kapitel (IV), och i detta sammanhang berörs endast omständigheterna kring besättandet av tjänsten samt pensioneringen från densamma.

Den gamla orgelklassen, som hade verkat 1795–1802 under ledning av Nicolas Séjan, upplöstes, då ett antal lärare måste avskedas av ekonomiska skäl till följd av revolutionens efterdyningar.<sup>50</sup> Då tjänsten på nytt skulle besättas uppstod problem. Flera åsikter och lösningsmodeller framfördes innan Benoist slutligen utsågs. I ett dokument, utarbetat av François–Louis Perne, angående 1818 års budget, diskuteras frågan kring den nya orgelklassen. Ledningen för Konservatoriet utgick från att den som skulle utses, skulle vara "en utmärkt pianist, organist, väl förtrogen med harmonierna och en god komponist".<sup>51</sup> Då det framhölls, att orgelundervisningen skulle tjäna både katoliker och protestanter, ansåg man sig inte kunna välja vare sig en katolsk eller protestantisk organist. Under dessa omständigheter gick man in för en "god organist–pianist" och framförde Jean–Louis Adam, för vilken även Benoist hade studerat, som en lämplig kandidat. Till Adams fördel framhölls följande punkter, vilka samtidigt beskriver vad man förväntade sig av en ny orgelprofessor:

1. [Adam var lämplig] därför att detta instrument [orgeln] har varit det första på vilket han börjat etablera sitt rykte i Tyskland.
2. därför att han är den enda, som känner till den speciella mekaniken hos *orgue expressif*.
3. därför att alla klassiska komponister, som arbetat med detta instrument, är kända för honom.
4. därför att det rykte som han fått i egenskap av pianolärare även kan överföras på hans professur i orgelspel.
5. slutligen för de övriga talanger som han har, och då han redan är knuten till Ecole Royale, samt då det skulle vara möjligt för honom att ta hand om de bästa orgeleleverna och de mest avancerade pianoeleverna, vilka kunde fullfölja sina studier beträffande det ena eller andra instrumentet.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Pistone 1979: 36.

<sup>51</sup> "Excellent Pianiste, Organiste, Bon Harmoniste et bon Compositeur" (cit. enl. Dufourcq 61/1951: 115.)

<sup>52</sup> Parce que cet Instrument a été d'abord le premier sur lequel il a commencé à établir sa réputation en Allemagne. Parce qu'il est le seul qui connaisse déjà le mécanisme particulier à l'Orgue expressif. Parce que tous les Auteurs classiques de cet Instrument lui sont familiers. Parce que la réputation qu'il a obtenue comme Professeur de Piano, peut également se porter sur son Professorat d'Orgue. Et enfin parce qu'outre les talents qu'il possède, il fait déjà partie de l'Ecole

Dessutom skulle en sammanslagning av piano- och orgelprofessuren innebära en ekonomisk inbesparing, eftersom man tänkt sig att visserligen något höja Adams lön men anställa en billig assistent. Noteras bör, att man fäste uppmärksamhet vid att den nya professorn skulle vara förtrogen med *orgue expressif*, den nya typ av orgel, som man beställt till Konservatoriet och som skulle bli undervisningsinstrument. Beträffande assistenten, (*répétiteur*) bestämdes, att han skulle vara en god organist-pianistlev, och känna till såväl den katolska som den protestantiska kulturen.<sup>53</sup>

Den som kom att föra ärendet vidare var dock generalintendent de la Ferté,<sup>54</sup> som i ett brev, daterat 23 juli 1818, till greve de Pradel<sup>55</sup> för fram följande:

Frankrike har fem kända organister: de är herrar Sejan, far, Couperin [Gervais-François], Blin, Lefebure de Vely<sup>56</sup> och Marigues. Hr Sejan åtnjuter en berättigad ryktbarhet. Utomlands finns en ung fransk konstnär, utexamine-rad från *l'Ecole de Paris*, vilken han är till stor heder för. Han är hr Benoit [sic], organist och kompositör i Neapel.

Då sådana resurser finns hr greve, är hjälp från Tyskland alldeles överflödigt; följande alternativ framläggs: hr Sejan, far, första lärare, hr Couperin och hr Benoit, biträdande lärare, den senare (hr Benoit) skulle dessutom fungera som "övervakare" [av elevernas arbete].<sup>57</sup>

Man hade nu lagt märke till Benoist, vars studier i Italien tydligen varit framgångsrika. Brevet antyder även, att någon framfört tanken på att kalla en tysk organist. Ett annat brev, daterat 5 april 1819, klarlägger situationen och visar på att det efter Séjans död inte längre existerar mer än en kandidat. Brevet är igen undertecknat av de la Ferté och riktat till greve de Pradel. Brevet understryker

---

Royale et qu'il sera possible de faire marcher sous son Enseignement les plus forts Élèves d'Orgue et les plus avancés sur le Piano qui pourront suivre leurs Études de perfectionnement sur l'un et l'autre Instruments. (F.L. Perne, Dokument av den 20 september 1817, cit. enl. Dufourcq: 61/1951: 116.)

<sup>53</sup> Dufourcq 61/1951: 116.

<sup>54</sup> L'Intendant Général de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi.

<sup>55</sup> Comte de Pradel, tydligen en regeringsmedlem, närstående Louis XVIII.

<sup>56</sup> Far till den senare mycket berömda Louis-James-Alfred Lefebure-Wély.

<sup>57</sup> La France possède chez elle cinq organistes connus: ce sont M.M. Sejan, père, Couperin, Blin, Lefebure de Vely, et Marigues. Mr Sejan jouit surtout d'une juste célébrité. Il existe dans l'étranger un jeune artiste français, sorti de l'Ecole de Paris à laquelle il fait le plus grand honneur: c'est Mr Benoit, Organiste et Compositeur à Naples. Avec de telles ressources, Monsieur le Comte, le secours de l'Allemagne est tout-à-fait inutile; et il se présente l'alternative suivante

Mr Sejan père, 1er Professeur, Mr Couperin, Mr Benoit, Professeurs-Adjoints, ce dernier (Mr Benoit) remplissant en outre les fonctions de répétiteur. (AN O/3/1802\*I.)

nödvändigheten av att få tjänsten besatt så fort som möjligt. Det nya undervisningsinstrumentet hade också nyligen blivit installerat. Nu framhålls att orgelspel är en helt annan sak än pianospel, samt att man får den bästa möjliga förmågan ur de egna leden. Nationaläran är räddad! I brevet står det bland annat:

Sedan nära två år har orgelklassen, för vilken medel upptagits i budgeten för *Ecole Royale*, väntat på att sättas igång.

Det måste dock sägas, herr greve, att det inte finns någon utnämnd professor av den orsak, att våra franska organister inte föreföll att lägga i dagen en sådan överlägsen begåvning, som innehavaren av en sådan kunglig lärostol i Frankrike bör kunna uppvisa, och då man inte kunnat utnämna hr Adam eller någon annan pianist till denna befattning, emedan orgelkonsten och orgelundervisningen är något helt annat än motsvarande i piano, och då det slutligen är motbjudande att erkänna de tyska organisternas överlägsenhet genom att bland dem välja en professor för *Ecole Royale* i Paris...

...

Den 31 mars senaste månad var det en öppen tävling för befattningen som organist vid det kungliga kapellet. Flera Parisorganister deltog, men den tävlande som enhälligt utsågs av nämnden är Benoist, som visade prov på en mycket stor och sällsynt begåvning, och som till följd härav utnämndes till organist vid det kungliga kapellet. Hr Benoist är en ung fransman, som varit elev vid *Conservatoire* och *Ecole Royale*, där han vunnit första pris i piano, första pris i harmoni, och stora priset i komposition vid *l'Institut*. Efter att ad interim ha fungerat som organist vid Saint-Sulpice, har han varit i Rom och Neapel för att där, på kungens bekostnad, fullända sin musikutbildning, som han påbörjat under likaså god ledning. Under sin vistelse i Italien har han uppodlat sin begåvning som organist, och då han med iver hängett sig åt komposition, har han till *l'Institut* skickat flera stycken, som har fått stort bifall, och som har förutspått, att han en dag skulle bli en mycket framstående person.

Återbördad till sitt hemland efter Séjans död kom han till Paris några dagar före tävlingen, han deltog och utgick som segrare.

Hr Benoists triumf är även en triumf för *Ecole*, och det är för att fira detta ävensom för att skapa en klass, förutan vilken vi snart inte kommer att ha några organister i Frankrike, som jag på hela konciliets för *Ecole Royale* vägnar har den äran att med eftertryck anhålla om, att hr Benoist, organist vid *Chapelle du Roi* blir utnämnd till befattningen som professor.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Depuis près de deux ans la classe d'orgue, pour laquelle les fonds sont faits sur le Budget de l'Ecole Royale, attend sa mise en activité. Il n'y a pas en de professeur de nommé, il faut le dire, Monsieur le Compte, par la raison que nos organistes Français ne semblaient pas présenter cette supériorité de talent que doit offrir le titulaire de la seule chaire Royale de France, que l'on n'a pas pu nommer à cette chaire Mr Adam, ni aucun autre Pianiste, parceque l'art et l'enseignement de l'Orgue sont une chose tout à fait autre que ceux du Piano, et qu'enfin il répugnait à l'autorité

Cirka en vecka senare, den 13 april 1819, fick de la Ferté ta del av det positiva beslutet: Benoist hade blivit utnämnd retroaktivt från och med den 1 april.<sup>59</sup> Årsavlöningen utgjorde till en början 1.500 fr., höjdes till 1.800 år 1830, samt till 2.000 fr. från år 1835 fram till pensioneringen.<sup>60</sup>

Det står utom allt tvivel att Perne, som hade tagit sig an den unga Benoist, spelade en viktig roll vid besättandet av orgelprofessuren, möjligen även vid besättandet av den kungliga organisttjänsten. Det är möjligt, att Perne ansåg organisttjänsten vid *Chapelle royale* och orgellärartjänsten vid *École royale* komplettera varandra på ett idealiskt sätt. Så hade ju även Nicolas Séjan i tiden innehaft dessa båda poster.<sup>61</sup> Det förefaller även som om Benoist i framtiden skulle ha stått i tacksamhetsskuld till Perne.<sup>62</sup>

Förhållandet mellan Perne och generalintendenten de la Ferté, som i slutskedet av karusellen kring orgelprofessuren spelade en framskjuten roll, är oklart. Det är dock möjligt, ja till och med troligt, att Perne hade framhållit Benoists förtjänster för de la Ferté. Benoists överlägsenhet i tävlingen om den kungliga organisttjänsten var otvivelaktigt av stor betydelse. Denna seger var, såsom det framhålls, en seger även för den läroinrättning, till vars nya orgelprofessor Benoist skulle komma att utnäm-

---

de reconnaître la supériorité des organistes de l'Allemagne en choisant parmi eux le Professeur de l'Ecole Royale de Paris... Le 31 mars dernier il a été ouvert un concours Public pour la Place d'Organiste de la Chapelle du Roi; Plusieurs organistes de Paris y ont pris part, mais le concurrent qui a été couronné à l'unanimité par le jury, est Mr Benoist qui a fait preuve d'un très grand et très rare talent, et qui a été en conséquence nommé Organiste de la Chapelle du Roi. Mr Benoist est un jeune homme français, Elève du Conservatoire et de l'Ecole Royale, y ayant remporté le premier prix de Piano, le premier prix d'harmonie, et le grand prix de Composition de l'Institut. Après avoir rempli par interim les fonctions d'Organiste à l'Eglise St-Sulpice, il a été à Rome et à Naples y achever, aux frais de Roi une éducation musicale, commencée sous d'aussi brillans [sic] auspices. Pendant son séjour en Italie il a cultivé son talent d'organiste et [sic] se livrant avec ardeur et fruit à la composition il a adressé à l'Institut plusieurs morceaux qui ont obtenu tout les suffrages, et ont fait présager qu'il deviendrait un jour un sujet très distingué. Ramené dans sa patrie par la mort de Sejan, il est arrivé à Paris peu de jours avant le concours, il y a pris part, et il est sorti victorieux. Le triomphe de Mr Benoist a été celui de l'Ecole, et c'est pour le consacrer et pour créer une classe sans laquelle nous n'aurions bientôt plus d'Organistes en France que, sur l'avis de tout le conseil de l'Ecole Royale, j'ai l'honneur de vous demander avec instance la nomination de Mr Benoist, organiste de la Chapelle du Roi, à la place de Professeur d'orgue de l'Ecole Royale de musique... (AN O/3/1802\*I.)

<sup>59</sup> AN O/3/1802\*I.

<sup>60</sup> Bachelin 1929: 485.

<sup>61</sup> I fråga om beställandet och övervakningen av orglarna för såväl Konservatoriet som det Kungliga kapellet stod Perne i en central position (se kap. V: 2.1.a och V: 2.2.a).

<sup>62</sup> François-Sappey 1989: 416. Om organisten Miné, som var systerson till Perne skriver François-Sappey: "Benoist ne pouvait faire moins que de prendre sous son aile le neveu de son bienfaiteur." (Benoist kunde inte annat än ta sin välgörarens systerson under sina vingar.)

nas. Slutligen kan noteras, att de egenskaper, som framhölls som nödvändiga i Pernes dokument av den 20 september 1817, till fullo fanns hos Benoist: excellent pianist, organist, goda kunskaper i harmonilära och komposition.

53 år efter tillträddandet av tjänsten, skrev Benoist vid 77 års ålder sin anhållan om pension till undervisnings- och kyrkoministern.<sup>63</sup> I brevet, daterat den 15 januari 1872 (appendix C, s. 232) säger sig Benoist tro, att vilans tid för hans del är inne, samtidigt som han tackar för den välvilja, som kommit honom till del, då han fått tjänstgöra längre än normalt.<sup>64</sup> Pensioneringen trädde officiellt i kraft räknat från den första februari samma år, men av ett brev, som konservatorieledningen skrev till ovannämnda minister framgår dock, att han fortsatte undervisningen i orgelklassen ännu någon tid, tills den nyutnämnda efterträdaren César Franck hade möjlighet att tillträda.<sup>65</sup>

#### 2.4. Kontakten till Parisoperan

*l'Opéra*, Parisoperan, är en av de fyra stora teatrarna, som fick verksamhetstillstånd genom den kejsrerliga förordningen av den 29 juli 1807. Tillsammans med *Comédie Française* är operan den äldsta Paristeatern med anor från 1600-talet. Under 1800-talet bytte den namn ett 15-tal gånger, beroende på politiska förhållanden och regimskiften, vilket kan förvirra.<sup>66</sup> Då Benoists opera *L'Apparition* och hans balett *Nisida* uruppfördes 16 juni respektive 21 augusti 1848 hette den *Opéra, Théâtre de la nation*, men *Académie nationale de musique* då hans balett *Pâquerette* uruppfördes den 15 januari 1851.<sup>67</sup>

Från den 1 september 1835 anställdes Benoist som tredje körledare och musikalisk instuderingsledare<sup>68</sup> fram till juni 1840, samt därefter enbart som musikalisk rollinstuderingsledare. Det förefaller som om en gränsdragning mellan körledarens och rollinstuderarens uppgifter skulle ha skett just år 1840. Detta gäller även i fråga

---

<sup>63</sup> Ministre de l'Instruction publique & des Cultes.

<sup>64</sup> AN F/21/1291.

<sup>65</sup> AN AJ/37/67. Alldeles i slutet av Benoists tjänstgöringstid märks en lucka från 1 oktober 1870 till 31 mars 1871. Detta har högst troligen samband med fransk-tyska kriget och de extremt svåra förhållandena under belägringen av Paris.

<sup>66</sup> Wild 1989: 299.

<sup>67</sup> Prod'homme 1925: 114–115.

<sup>68</sup> Chef de chœur & chant des rôles.

om ackompanjatörens uppgifter. Ackompanjatörerna kunde tidigare även bära titeln körledare eller adjungerande rollinstuderare.<sup>69</sup> Emellertid förefaller det troligt, att Benoists pianistiska färdigheter även skulle ha utnyttjats, då det i ackompanjatörernas lista finns en lucka mellan åren 1833 och 1845.

I en artikel i *Revue & Gazette musicale* meddelas den 7 juni 1840, att Benoist ersatt Halévy,<sup>70</sup> som han tidigare bistått vid sånginstuderingen. Skribenten konstaterar att Benoist är en skicklig musiker, samt att hans fackkunskaper ger löfte om, att han på ett förnämligt sätt kommer att bestrida sin föregångares krävande tjänst.<sup>71</sup>

Benoists förmåga att orkestrera framhölls ofta. Förutom att han inspirerades till att bidra med egna verk, alldeles som vid tjänstgöringen som kejsarlig organist, gjorde han mindre ingrepp i andra komponisters musik, i avsikt att åstadkomma ett lyckat uppförande. Detta kunde förbrylla samtida komponister.<sup>72</sup> Ur en tidningsnotis framgår ett rykte om att han skulle ha omarbetat ett partitur av Rossini, men notisen tillrättalägger samtidigt påståendet genom att förklara, att det endast rört sig om att för stråkkvartett arrangera recitativackompanjemang, som i det italienska partituret varit skrivna för piano.

Benoist hyser för stor respekt för Rossinis och alla stora mästars musik för att tillåta sig ändra något.<sup>73</sup>

Det var givetvis av största betydelse att konstatera detta, då Rossini åtnjöt ett synnerligen stort anseende i Paris' musikkretsar.

Under III: 3.2. (ss. 40–42) beskrivs receptionen av några profana kompositioner, främst sceniska verk, som Benoist skrivit.

---

<sup>69</sup> Wild 1989: 313–314.

<sup>70</sup> Fromental Halévy (1799–1862) studerade solfège, piano, harmonilära och komposition vid Konservatoriet, harmonilära för Berton och komposition för Cherubini. År 1819 erhöll han stora Rompriset för kantaten *Herminie*. Halévy skrev ett betydande antal operor, kantater, pianostycken m.m. Han verkade som professor i kontrapunkt, fuga och komposition vid Konservatoriet, samt under tiden 1833–1840 som *chef du chant* vid Operan.

<sup>71</sup> Benédit 1840: 329.

<sup>72</sup> Hector Berlioz (1803–1869) beskriver i sin instrumentationslära hur han i en passage ur en opera av Sacchini (1730–1786) hade hört två klarinetter spela nedåtgående terser, trots att Sacchini i sitt partitur över huvudtaget inte använder instrumentet ifråga. Vid ett samtal med Benoist hade däremot Saint-Saëns fått veta att det var Benoist som fogat denna finess till Sacchinis partitur. (Saint-Saëns 1913: 41.)

<sup>73</sup> M. Benoist respecte trop la musique de Rossini et de tous les grandes maîtres pour se permettre d'y changer quelque chose. (Anonym, RGMP 1843: 244.)

### 3. VERKPRESENTATION

#### 3.1. Studieverken år 1815

Från år 1815 föreligger två manuskript. Det ena bär titeln *Fugue et Contrepoint du concours de 1815*<sup>74</sup> och det andra *Oenone Scène Lyrique, 1<sup>er</sup> grand prix 1815*.<sup>75</sup> Det första är Benoists examensuppgifter i kontrapunkt och fuga, bestående av *Fugue a trois sujets* (trippelfuga), *Contrepoint Quadruple a l'octave* (fyrfaldig kontrapunkt i oktaven) samt *Contrepoint a la 12<sup>e</sup>, a 2 et a 4 parties*, kontrapunkt i duodeciman för två och fyra stämmor). Cantus firmus för den andra och tredje uppgiften är densamma.<sup>76</sup>

Ex. III-1: *Contrepoint Quadruple a l'octave*

<sup>74</sup> BN ms 3605.

<sup>75</sup> BN ms 3606.

<sup>76</sup> I den andra uppgiften befinner sig c.f. först i basen och därefter i sopran, alt och tenor. Då stämmorna besiffras uppifrån och ned fås följande schema: 1,2,3,4 – 4,1,2,3 – 3,4,1,2 – 2,3,4,1. (se ex. III-1)



(Cliché Bibliothèque nationale de France–Paris)

Som tidigare nämnts vann han kompositionstävlingen, anordnad av *l'Institut de France*, med kantaten *Oenone* till text av P.A. Vieillard. Denna seger innebar, att han erhöll det eftertraktade Rompriset, vilket givetvis var av stor betydelse för den fortsatta karriären. Kantaten är skriven för sångstämma, noterad i sopranklav, samt orkester, och består av sju relativt korta avsnitt: 1. ett Andante som övergår i 2. ett Agitato, 3. Cantabile, 4. ett recitativiskt Allegro, 5. Presto agitato, 6. Andante (recitativ) samt 7. Air (Allegro).<sup>77</sup> Benoist använder följande orkesterbesättning:

<sup>77</sup> Arian börjar med texten: "Oui, la tendresse est la plus forte..."

corni, flauti, oboi, clarinetti, fagotti, violino 1 och 2, alto, violoncelli, basso. Sångstämman är noterad mellan altviolin- och cellostämman. Texten hänför sig till den grekiska mytologin.

### 3.2. Profana verk

Det är knappast överraskande att Benoist skrivit en rad sceniska verk, mot bakgrunden av, att han fr.o.m. mitten av 1830-talet till år 1850 var knuten till *l'Opera*. Han presenterade dock redan 1821 ett mera betydande verk, den komiska operan *Léonore et Félix*, i en akt, vilken också trycktes.<sup>78</sup> Denna opera uruppfördes på *Théâtre Feydeau*.<sup>79</sup> Efter en paus på 27 år återvände han till operakonsten genom *l'Apparition*, en opera i två akter till text av G. Delavigne. Denna opera, som enligt Fétis tyvärr gjorde skäl för sitt namn uruppfördes den 16 juni 1848.<sup>80</sup> Det förefaller som om Benoist själv skulle ha ansett denna som speciellt betydelsefull i sin profana produktion. H. Blanchard,<sup>81</sup> som i *Revue et Gazette* ingående recenserade verket betecknade handlingen som "den spanska kärlekens blodshämnd".<sup>82</sup> Kärleken mellan en fransk officer och en spansk adelsdam utgör huvudtemat, och i handlingen förekommer övernaturliga och spöklika inslag, vilket inte var ovanligt vid denna tid. Sådant gjorde intryck på publiken under dessa oroliga tider.

Blanchard konstaterar, att Benoist väl tagit vara på stämningarna i librettot, att han orkestrerar väl samt att balettmusiken är förtjusande. Den till text bundna musiken

---

<sup>78</sup> Fétis 1866: I, 347.

<sup>79</sup> I ett brev, daterat den 12 mars 1821 meddelar Benoist "Les membres du comité de l'administration" att operan är färdig, samtidigt som han ber om att få den uppförd. (BN manuscrit autographe no 6.). Théâtre Feydeau var en del av Théâtre national de l'Opéra-Comique, som hade bildats genom en sammanslagning av artistgrupperna vid teatrarna Feydeau och Favart år 1801. Théâtre Feydeau stängdes år 1829 på grund av att salen inte längre ansågs säker. Opéra-Comique var, liksom l'Opéra, en av de fyra "stora teatrarna", som beviljades verksamhetstillstånd genom det kejserliga dekretet av år 1807. (Wild 1989: 140, 142, 324.)

<sup>80</sup> Fétis 1866: I, 347. "Apparition" betyder ungefär "plötsligt framträdande". Fétis syftar på att operan snabbt försvann från repertoaren efter ett fåtal framföranden.

<sup>81</sup> Henri Blanchard (1778–1858) verkade som violinist, kompositör, författare och kritiker. Han hade studerat violin för sin far samt kontrapunkt och fuga för Walter. Dessutom hade han studerat för Méhul och Reicha. Blanchard uppträder ofta som försvarare av en "sund musikuppfattning", grundad på ett kontrapunktiskt tänkesätt. Han framstår även som en av de kritiker, vilka noggrant observerade Benoists verksamhet.

<sup>82</sup> "Une vendetta d'amour espagnol".

är däremot inte lika frigjord och inspirerad. Det är enligt Blanchard ett allmänt drag hos franska komponister, att strävan till en sann deklamation och rädslan att förfalla till det vulgära hindrar den melodiska inspirationen.<sup>83</sup> Blanchard kommer med en slutkläm, där han ger den italienska operan en känga:

De som tycker om olika instrumentaleffekter, och de är nuförtiden flera än man tror, och mer bildade samt mindre enfaldiga än de ensidiga anhängarna av den italienska melodiken, dessa bereder sig ett nöje genom att flera gånger gå och höra på orkestern, så väl utarbetad av Benoist i detta verk, vars väl-skrivna partitur är gjort för en succé bland konstnärer och kännare.<sup>84</sup>

Till Benoists sceniska verk hör vidare baletterna *La Gipsy* i samarbete med A. Marliani och A. Thomas år 1839, *Le Diable amoureux* i samarbete med N. H. Reber år 1840, *Nisida*, balett i två akter i samarbete med A. Mabile och E. Deligny, samt slutligen *Pâquerette*, balett i tre akter i samarbete med T. Gautier och A. Saint-Léon år 1851.<sup>85</sup> H. Blanchard, som även recenserade premiären av baletten *Le Diable amoureux* i *Revue et Gazette* kom i sin recension med följande anmärkningsvärda påstående:

Den första och tredje akten är av Benoist, en skicklig organist, som inte skulle behöva annat än ett lägligt tillfälle att placera sig i främsta ledet bland våra dramatiska komponister...<sup>86</sup>

Signaturen "R" recenserade baletten *Pâquerette* i *Revue et Gazette* och framförde bl.a.:

Det är alltid musiken man minst lägger märke till när man för första gången skall skapa sig en uppfattning om en balett. Det som hr Benoist har skrivit för tillfället har dock förefallit mig förmämligare än själva handlingen och

<sup>83</sup> Detta stod i samband med den franska sångtraditionen, som enligt Castil-Blaze bestod av "ett slags melodisk eller skrikig deklamation" (une sorte de déclamation mélodieuse ou criarde). (Castil-Blaze 1836: 228.)

<sup>84</sup> Les amateurs des effets variés de l'instrumentation, et ils sont maintenant plus nombreux qu'on ne croit, et plus instruits, et moins niais que les partisans exclusifs de la mélodie italienne, se feront un plaisir d'aller entendre plusieurs fois l'orchestre si bien manié par M. Benoist dans cet ouvrage, dont la partition bien écrite est faite pour obtenir un succès d'estime parmi les artistes et les connaisseurs. (Blanchard 1848: 189–190.)

<sup>85</sup> Fétis 1866: 347, H. MacDonald/Grove: 505, G. Ferchault/MGG: 667.

<sup>86</sup> Le premier et le troisième acte sont de M. Benoist, habile organiste à qui il ne faudrait qu'une occasion pour se placer au premier rang de nos compositeurs dramatiques... (Blanchard 1840: 472.)

intrigen. Det finns en charmant vals<sup>87</sup> och flera andra stycken med en skickligt uttänkt och genomförd rytm.<sup>88</sup>

I enlighet med tidens praxis skrev Benoist sina samtliga betydande profana verk för scenen. Dock bör tilläggas, att han även skapat pianomusik, såväl för pedagogiskt bruk som för salongsbruk. Han var ju i främsta rummet pianist till utbildningen. År 1844 utgav han en etydsamling, som anmälades med entusiasm av Blanchard. Recensenten understryker, att var och en av de tolv etydena tjänar ett syfte och har ett mål, de innehåller en sund melodisk tanke, och är av en svårighetsgrad, som lämpar sig för såväl amatörer som artister.

Vi upprepar att denna samling på 12 etyder av hr Benoist är en sannskyldig gåva till alla amatörpianister, ja till och med artister. Man finner där på samma gång den goda stilen från det förflutna, den nutida rika harmoniken utan det sjukliga och pinsamma maneret hos melodierna på modet samt utvecklingen mot en bättre framtida undervisning.<sup>89</sup>

Så sent som 1865 lät Benoist publicera ett vidlyftigare salongsstycke *Le Soir*, som den anonyma recensenten betecknar som en elegant och melodios romans utan ord, samtidigt som han med skämtsam anspelning på styckets titel menar, att publiken nog med nöje lyssnar på stycket vilken tid som helst av dygnet.<sup>90</sup> Hans salongsstycken är i regel "vördnadsfullt" tillägnade någon dam.

---

<sup>87</sup> I BN finns under nr Ms 3534 en vals "Valse de Pâquerette" – "Tusenskönans vals", tillägnad Mme Lassabathie. Det kan röra sig om samma stycke, här i pianoarrangemang av komponisten.

<sup>88</sup> C'est toujours à la musique que l'on fait le moins d'attention, lorsqu'on déchiffre un ballet à première vue. Celle que M. Benoist a écrite pour la circonstance m'a semblé pourtant de facture beaucoup supérieure à la fable et à l'intrigue. Il y a une valse charmante et plusieurs autres morceaux d'un rythme habilement conçu et conduit. (sign." R" 1851: 21.)

<sup>89</sup> Nous le répétons avec plaisir, le recueil des douze études de M. Benoist est un véritable cadeau à faire à tout pianiste amateur ou même artiste; on y trouve tout à la fois le bon style des écoles du passé, la richesse harmonique du présent sans la manière malade et tourmentée de la mélodie actuelle, et la tendance d'un meilleur enseignement à venir. (Blanchard 1844: 297.)

<sup>90</sup> Anonym (RGMP) 1865: 210. "Le Soir" = "Aftonen". Denna nocturne appellerar till Chopins och Liszts pianostil samt strävar till tonmåleri. Ifrågavarande notis infördes i *Revue & Gazette musicale* den 25 juni 1865, och efter detta datum omnämns Benoist praktiskt taget inte mer i denna ansedda musiktidskrift, vid vilken han en gång själv hade varit medarbetare.

### 3.3. Sakrala verk

#### a. Mässor

De stora kyrkliga vokalverken, mässorna, synes uppta det största utrymmet i Benoists produktion. Från stipendiattiden i Italien finns delar av en mässa för fyrstämmig kör och stor orkester i Ess-dur av "F. Benoist, Pensionnaire de l'Accademie de France a Rome",<sup>91</sup> och så sent som år 1863 anmäler recensenten A. Botte en "ny mässa".<sup>92</sup> Redan i mässan från stipendiattiden kan man lägga märke till det för Benoist så naturliga skrivsättet med samverkan mellan homofont och polyfont. Soloinlägg växlar med körtutti i *Gratias agimus*. Violoncell, kontrabas och orgel är enstämmigt noterade på samma notsystem, vilket innebär att organisten måste kunna utläsa den harmoniska strukturen ur partituret.

En ståtlig mässa, *Deuxième messe solennelle*, utkom i tryck år 1861.<sup>93</sup> Mässan är tillägnad Auber, vilket tyder på att den var tänkt för det Kejserliga kapellet. Förutom de ordinarie mässpartierna och *O salutaris*, innehåller mässan en kort avslutande del med en bön om Guds välsignelse över kejsaren och en vädjan om bönhörelse.<sup>94</sup> Orkesterbesättningen i mässan är imponerande och visar samtidigt på de resurser som kapellet förfogade över. Förutom normal stor orkester med harpa förekommer *pistons* (B-kornetter) samt *Ophicleïde*. Ofikleiden, ett bygelhorn med klaffar, användes i basläge av flera franska komponister vid denna tid, bl.a. av Berlioz. Instrumentet synes i flera sammanhang ha undanträngt den klangligt mera otillfredsställande serpenten. Festmässan är skriven för fyrstämmig kör, solister, orkester eller orgel. Således är det möjligt att ersätta orkestern med orgel, och i partituret finns en omsorgsfullt utskrivna orgelstämma med registrerings- och artikulationsanvisningar.

För övrigt förefaller instrumentationen ofta egendomlig, sedd ur nutida synpunkt. I en osignerad notis år 1843 kan man läsa, att ett *O salutaris* av Benoist i "en vacker religiös stil",<sup>95</sup> hade utförts av en barytonsolist, ackompanjerad av orgel och harpa

---

<sup>91</sup> Av mässan finns Kyrie- och Gloriasatsen bevarade i BN under nummer D 652.

<sup>92</sup> Botte 1863: 34.

<sup>93</sup> Titeln "Den andra högmässan" utvisar att det måste ha existerat även en första.

<sup>94</sup> "Domine salvum fac Imperatorem nostrum Napoleonem et exaudi nos indie qua invocaverimus te."

<sup>95</sup> "D'un beau style religieux".

"understödda av serpenter, kontrabasar och kör", vilket sammantaget hade åstadkommit en utmärkt effekt.<sup>96</sup>

Uppförandet av en mässa observerades i musiktidskrifterna på liknande sätt som uppförandet av baletterna och operorna. Recensenterna fäste sig bl.a. vid Benoists rena, klassiska kyrkliga stil och skickliga instrumentation. Efter ett framförande av en mässa för fyrstämmig kör, orgel och harpa i Saint-Eustache, skrev H. Blanchard bl.a. följande:

Han söker inte ge sken av att skriva på ett retrospektivt sätt, han bryr inte sin hjärna ens med att göra fugor eller religiös romantik, två begrepp som gnisslar mot varandra; han skriver med sakkännedom för människorösten, och hans harmonier är välljudande. Hans soli är inte sirliga kavatiner. Hans form är sträng utan att vara tung, hans stil är allvarlig, korrekt utan att vara alltför skolastisk.<sup>97</sup>

Juldagen år 1859 uppfördes en "ny mässa", även denna gång i Saint-Eustache, varefter en anonym recensent ställvis finner stilistisk likhet med Luigi Cherubini och karaktäriserar verket på följande sätt:

Detta verk av en kompositör, som tagit plats bland de mest värdiga, anbefaller sig hos dem, som älskar kyrkomusik med en genomgående allvarlig stil, och med alltid upplyftande melodier.<sup>98</sup>

En annan gång, efter ett framförande av en annan mässa med stor orkester, återigen i Saint-Eustache, för övrigt den efter Notre-Dame största helgedomen i Paris, framhöll A. Botte Benoists begåvning som lärare, konstnär och kompositör av både scenmusik och kyrkomusik, och konstaterade att han är en kompositör som andra konstnärer både respekterar och känner sympati för. Han understryker dock, att det är inom kyrkomusiken som Benoists talang kommer till sin fulla rätt, hans yppiga och rörande melodier, hans utsökta och ibland progressiva harmonik, hans känsla för det som är passande och hans förmåga att utveckla och variera ett skenbart intet-

<sup>96</sup> "Les accompagnements d'orgue et harpe, soutenus par les serpents, les contre-basses et les chœurs de voix, ont produit un excellent effet." (Nouvelles, anon. RGMP 1843: 236.)

<sup>97</sup> Il n'affecte pas d'écrire d'une manière rétrospective; il ne s'ingénie pas à faire de la fugue quand même, ou du romantisme religieux, deux mots qui hurlent de se trouver ensemble; il écrit sagement pour les voix, et son harmonie est mélodieuse. Ses soli ne sont pas des cavatines gracieuses. Sa forme est grave sans être lourde; son style est sévère, correct sans se montrer trop scolastique. (Blanchard 1858: 255.)

<sup>98</sup> Cette œuvre d'un compositeur qui a pris rang parmi les plus dignes, se recommande aux amateurs de musique d'église par un style toujours grave et par des mélodies toujours élevées. (Anonymus 1860: 6.)

sägande motiv. Dessutom poängterar Botte Benoists rika fantasi, samtidigt som han finner gemensamma drag med Cherubini.<sup>99</sup>

År 1863 anmäler recensenten A. Botte åter en "ny mässa" av den "eminenta orgelprofessorn vid Konservatoriet", i ovannämnda kyrka, där så många uruppföranden av stora kyrkliga vokalverk ägde rum. Denna mässa karaktäriserar han som "mjuk poesi", och framhåller mässans förtjänster: enkel, rörande och uttrycksfull, samt till alla delar utmärkt och oklanderlig. I Kyriet finner Botte drag av Haydn och Mozart, Gloria-satsen är kraftfull och pompös, utan att dock någonsin bli bullersam, men den största inspirationen finner han i O Salutaris och Agnus Dei:

Genom deras dystra, klagande och smärtsamma uttryck, genom deras naturliga och mjuka harmoni lyfter de sinnet och leder det oemotståndligt till bön, och de har något av serafernas glöd, väl uttryckt av texten, som musiken alltid mästerligt återger.<sup>100</sup>

Till slut kommer recensenten dock med en mycket försynt och kritisk synpunkt:

Uppenbarligen har han velat vara enkel, rörande och uttrycksfull, han har flytt hela den intellektuella tungroddheten; han som så väl känner till fugans möjligheter, han som improviserar och skriver dessa så väl, har visat sig sparsam i detta hänseende, och vi klandrar honom inte för detta, men vi säger, att man ändå skulle önska sig litet mera kraft, glans och omväxling i hans mässa.<sup>101</sup>

Den 3.1.1858 recenserades ett framförande av en mässa av Benoist vid en välgörenhetsgudstjänst, som vanligt i Saint-Eustache. Av allt att döma rörde det sig om en mässa, tidigare med orgelackompanjemang, som han nu hade instrumenterat. Det är Blanchard, som på sitt raljanta sätt kommer med bland annat följande omdöme, som samtidigt avslöjar recensentens egen musikuppfattning.

Den skickliga organisten [Benoist] har än en gång bevisat, att han kan tillämpa den sanna orkesterstilen på den heliga musiken, vars hemligheter han

<sup>99</sup> Botte 1860: 117–118.

<sup>100</sup> Par leur accent triste, plaintif et douloureux, par leur harmonie naturelle et douce ils élèvent la pensée, la portent invinciblement à la prière, et ont quelque chose de ces ardeurs séraphiques si bien décrites par la poésie, et que la musique excellerà toujours à rendre. (Botte 1863: 34.)

<sup>101</sup> Evidemment il a voulu être simple, touchant et expressif, il a fui toute lourdeur scientifique; lui qui connaît si bien les ressources de la fugue, qui en improvisa et qui en écrivit de si pures et de si remarquables, il s'en est montré avare, et ce n'est pas nous qui l'en blâmerons; mais nous dirons pourtant qu'on voudrait à sa messe un peu plus de force, d'éclat et de variété. (Botte 1863: 34.)



*Bild III-1: Saint-Eustache, 1800-tals litografi (i förf.:s ägo)*

så väl känner till, ty karaktären, känslan i den religiösa musiken, som man mycket strävar efter i våra dagar, finns inte, såsom en kompositör, som inte längre finns i denna värld, för någon tid sedan meddelade: i tända ljus, i mässhakar, som prästerna klär sig i, och i kyrkans prakt. Gud sig förbarme över ett sådant konstnärligt kätteri. Den religiösa karaktären finns i en känsla av den odefinierbara konst, som Palestrina, Monteverde [sic], Jomelli, Pergolèse [sic], Haendel, Bach och Mozart ägde. Dessa är de verkliga mönsterbilderna inom den religiösa konsten, som den lärda hr Benoist ständigt har närmat sig i sin musikaliska karriär. Så är fallet även i denna mässa, som placerar honom högt bland kompositörer av kyrkomusik.<sup>102</sup>

Som tydligt framkommit var recensionerna av såväl mässor som sceniska verk mycket positiva. Benoists förmåga att hålla det profana och sakrala isär framkom ständigt. Av recensionerna att döma var han den av samtidens kompositörer, som lättast kunde röra sig inom vardera genren. Även hans förmåga att orkestrera framhölls som föredömlig, och i musiken fann man reminiscenser av de gamla mästarna men även av Cherubini, Haydn, Mozart och andra. I fråga om den sakrala stilen betonades renheten och känslan för det passande ävensom hans förmåga att sammansmälta gammalt och nytt, detta t.ex. då det gällde harmonin. Negativa synpunkter, i den mån de förekom, var i regel av marginell karaktär.

### *b. Små sakrala kompositioner*

Bland de mindre kompositionerna från den sakrala sfären med orgel- eller pianoackompanjemang märks några Mariasånger från omkring år 1860, delvis publicerade i *La Maîtrise*. I *Ave Maria* (1860) för mezzosopran och orgel i C-dur finner vi en enkel melodi och ett återhållsamt ackompanjemang med ett mellanavsnitt i c-moll.

<sup>102</sup> L'habile organiste a prouvé une fois de plus qu'il sait appliquer le vrai style de l'orchestre à la musique sacrée dont il connaît si bien tous les secrets; car le caractère, le sentiment de la musique religieuse, qu'on recherche tant de nos jours, n'est pas, comme l'a imprimé il y a quelque temps un compositeur qui n'est plus de ce monde – Dieu lui pardonne une pareille hérésie artistique – dans les cierges allumés, les chasubles que revêtent les prêtres, les pompes de l'église, etc.; mais dans un sentiment d'art indéfinissable que possédaient Palestrina, Monteverde, Jomelli, Pergolèse, Hændel, Bach, Mozart, qui sont les véritables types de l'art religieux dont M. Benoist s'est constamment rapproché dans sa carrière musicale si bien fourni d'utiles enseignements, et dans cette messe qui le place d'une manière si élevée parmi les compositeurs de musique sacrée. (Blanchard 1858: 6.)

*Cantique à la Sainte Vierge* från samma år, är en innerlig, sängbar melodi till en Mariadikt. Orgelackompanjemangets registrering är *flûtes*.

*Inviolata, Hymne à la Sainte Vierge* och *Inno alla Vergine*, den förra med latinsk, den senare med italiensk text till piano- eller orgelackompanjemang, hänför sig till operastilen. *Inno alla vergine* i F-dur har ett mellanparti i Ass-dur, varefter repris av början följer med en kort kadens i italiensk stil.

*Ex. III-2: Inno alla Vergine, tt. 33-56.*

se di te de - gne de - gne non so - no d'u - mil  
 cor son fi - glie al - men. du - mil cor son fi - glie al -  
 Variante.  
 fi - glie son fi - glie al - men.  
 - men. son fi - glie al - men. son fi - glie al - men.  
 Pour finir.

1416

Ytterligare kan nämnas *Pie Jesu* (requiem) för fyrstämmig manskör med orgel från 1862. Denna korta komposition (33 takter) rymmer många modulationer. I sluttakterna införs plötsligt Dess-dur i tersställning, som naturligt leder över till Ess-durs dominantseptimackord. Orgelackompanjemanget följer sångstämmorna.

*Ex. III-3: Pie Jesu, tt. 1-7 & 25-33.*

1<sup>o</sup> TENOR: *p* Pi - e Je - su Do - mi - ne Do - na e - is

2<sup>o</sup> TENOR: *p* Pi - e Je - su Do - mi - ne Do - na e - is

1<sup>o</sup> BASSE: *p* Pi - e Je - su Do - mi - ne Do - na e - is

2<sup>o</sup> BASSE: *p* Pi - e Je - su Do - mi - ne Do - na e - is

ORGEL: *p*

re - qui - em re - qui - em sem - pi - ter - nam. *f* *pp*

re - qui - em re - qui - em sem - pi - ter - nam. *f* *pp*

re - qui - em re - qui - em re - qui - em sem - pi - ter - nam. *f* *pp*

re - qui - em re - qui - em re - qui - em sem - pi - ter - nam. *f* *pp*

ORGEL: *f* *pp*

Vidlyftigare upplagt är däremot ett *Kyrie* i B-dur för tenor-, baryton- och sopransolo, blandad kör och orgel, där orgelstämman, som ställvis fordrar pedal, innehåller några registreringsanvisningar. Efter en orgelintonation, som presenterar melodin till texten *Kyrie eleison*, tar solisterna upp denna melodi: först tenoren i B-dur, sedan barytonen i kvintens tonart och sist sopranen igen i huvudtonarten. Kören presenterar därefter ett nytt tema till texten *Christe eleison*, samtidigt som modulation inträder.

Ex. III-4: *Kyrie*, tt. 39–55.

The musical score is divided into three systems. The first system is for the Soprano Solo, with lyrics "Ky - ri - e e - le - i -". The second system continues the Soprano Solo with lyrics "... son Ky - ri - e e - le - i - son". The third system is for the Chœur, with parts for Tenor, Basses, and Organ. The lyrics for the Chœur are "Chris - te e - le - i - son Chris - te" and "pp Chris - te e - le - i - son Chris - te". The organ part is marked *Marcato*. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

SOPRANO SOLO.  
Ky - ri - e e - le - i -  
... son Ky - ri - e e - le - i - son

CHŒUR.  
TÉNOR.  
pp Chris - te e - le - i - son Chris - te  
BASSES.  
pp Chris - te e - le - i - son Chris - te

*Marcato*

ii.2547.

I detta avsnitt passeras tonarterna A-dur och Dess-dur. Då därefter texten *Christe eleison* återkommer befinner vi oss på nytt i den ursprungliga tonarten B-dur och nu tar kören upp samma tema som solisterna och orgeln i början introducerade. Orgelstämman med sin ställvis hamrande figuration, uppvisar de för Benoist icke ovanliga pianistiska dragen.

### c. Orgelverken

Benoists huvudverk för orgel bär titeln *Bibliothèque de l'Organiste ou Suites de Pièces pour l'Orgue*, och utkom i tolv häften under en tidsperiod av ca 20 år, från 1840–1861.<sup>103</sup> De tre första sviterna innehåller stora offertorier och ett par andra Grand Chœur-stycken. Sviterna IV och V domineras av elevationer, men i svit fem inleds en serie stycken, som går under benämningen *Pièces de différents caractères*, stycken av olika karaktär. Denna serie avslutas i svit VIII. I svit VII återvänder Benoist till de stora offertorierna, och denna svit innehåller två offertorier av samma typ som i de tre första sviterna. Sviterna VIII–XII innehåller en brokig samling stycken, de flesta av litet format: Versets, Communions, Préludes, Duo, Trio etc. Varje svit är en samling orgelstycken, utan något inbördes sammanhang.

I de sju första sviterna anknäver Benoist dels till den populära operastilen och dels till Wienklassicismen. I de senare sviterna förekommer reminiscenser från många håll: den tyska romantiken, den tyska och franska barocken. Uppenbara tryckfel förekommer i Canaux' utgåva.

<sup>103</sup> Förläggare: *Canaux, éditeur de Musique Religieuse (Régnier & Canaux)*.

Årsangivelsen (se appendix D, s. 233) innebär det år då ifrågavarande häfte deponerats hos Bibliothèque nationale, respektive Bibliothèque du Conservatoire. Små avvikelser förekommer. Sålunda anger exemplaret i Konservatoriets bibliotek (D 894) 1840 som deponeringsår för den första sviten, medan Nationalbibliotekets eget exemplar (Vm7/8923) anger 1841. Svit VII saknas i vardera samlingen. Nuförtiden förvaras Konservatoriets gamla samlingar i Nationalbibliotekets musikavdelning (departement de la Musique).

N. Dufourcq anser att hela samlingen skulle vara skriven under tidsperioden 1820–1830 (Dufourcq 1972: 124). Han drar denna slutsats av texten på titelsidan: *Organiste du Roi et Professeur d'Orgue au Conservatoire de Musique*. Även om en del material väl kan härstamma från denna period, verkar tolkningen osannolik. Det är knappast troligt, att publicerandet skulle ha skett så långt efteråt, och dessutom i två reprints. Visserligen var året 1830 det sista för Benoist som "kungens organist", eftersom det Kungliga kapellet då upphörde, men troligtvis fick Benoist behålla även denna titel i fortsättningen. Slutligen kan det röra sig om ett förbiseende från förläggaren Canaux' sida, då samma text återfinns på titelsidan i samlingens samtliga häften.

Bland övriga orgelverk märks framförallt en samling på fyra stycken *Recueil de quatre morceaux: Andante, a-moll ; Fugue sur le chant de Pange Lingua, d-moll; Marche religieuse, F-dur ; Communion, G-dur*.<sup>104</sup> Styckena som publicerades samma år som Benoist dog, uppvisar ett fördjupat musikaliskt uttryck.

Fyra stycken publicerades i den av Louis Niedermeyer åren 1857–1861 utgivna kyrkomusiktidskriften *La (Grande) Maîtrise: Premier Prélude, F-dur; Second Prélude, G-dur; Prière, Ess-dur* och *Marche religieuse, C-dur*.<sup>105</sup> Marschen (Andante misterioso), skriven i variationsform med ett recitativiskt mellanavsnitt i c-moll, är närmast meditativ till karaktären. Preludierna innehåller imitatoriska moment, och anknyter till barocka förebilder.

Ytterligare en *Prière* återfinns i *L'Athénée musical* (1868).<sup>106</sup> Såväl den tidigare nämnda *Prière* (La Maîtrise) som den nyss nämnda är melodiösa stycken, vardera i tonarten Ess-dur med ett mellanparti i Gess-dur.

Slutligen kan några stycken av mindre betydelse nämnas: ett offertorium i D-dur ur samlingen *Répertoire de musique d'église pour orgue ou orgue expressif* (1873), samt de harmoniseringar av gregoriansk sång, som Félix Raugel publicerat i andra bandet av sin samling *Les Maîtres français de l'orgue aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Cantus firmus i dessa versetter är *Kyrie Orbis Factor* och *Ave Maris Stella*.

Av Benoists totala produktion är det endast orgelverken, som i någon mån kunnat överleva. De är idag på nytt aktuella genom nyutgåvan, som utgivarna strävat till att göra så komplett som möjligt.<sup>107</sup>

Orgelmusiken utgör, såsom tidigare framkommit, det mest centrala objektet för denna undersökning.

<sup>104</sup> Förläggare: Graff.

<sup>105</sup> *Prière* och *Marche religieuse* ingår även i samlingen *Cecilia* (ed. Augener ca 1883), utgiven av den engelska organisten William Thomas Best.

<sup>106</sup> *Journal de musique religieuse, Composé d'œuvres des Premiers Maîtres*. Förläggare: Sultzer.

<sup>107</sup> François Benoist: *Pièces pour Orgue I-II*, utgivna av François Sabatier och Nanon Bertrand på *Éditions Publimuses*. Dessutom har Nicolas Gorenstein utgivit ett urval orgelstycken på förlaget *Chanvrelin*.

## BENOIST OCH ORGELUNDERVISNINGEN

### 1. ORGELUNDERVISNINGEN FÖRE 1819

#### 1.1. Nicolas Séjan

Redan vid *l'Ecole Royale de Chant* existerade det en orgellärartjänst, som Nicolas Séjan utsågs till innehavare av år 1789. En tävling föregick utnämningen till denna tjänst, men ingen konkurrent vågade ställa upp mot Séjan, som efter att med stor skicklighet ha trakterat ett fugatema för en nämnd, enhälligt blev vald. På grund av oroligheterna blev det dock ingenting av Séjans orgelundervisning; orgeln som skulle ha blivit installerad kom aldrig att bli det. I stället fick han undervisa i solfège.<sup>1</sup> Då Konservatoriet grundades år 1795, var Séjan på nytt lärare i orgelspel, men huruvida det denna gång rörde sig om orgelundervisning, piano- eller cembaloundervisning vet man inte mycket om. Oklart är även, om det under direktoriets tid över huvudtaget fanns en orgel vid Konservatoriet. Noteras kan dock, att orgelbyggaren Jean Sommer i ett kostnadsförslag titulerar sig orgelbyggare till orgeln vid *Conservatoire de Musique*.<sup>2</sup> Dessutom nämner Gabriel-Joseph Grenié i sitt kostnadsförslag till en ny *orgue expressif* för Konservatoriet, att han är villig att ge

---

<sup>1</sup> Fétis 1867: VIII, 10.

<sup>2</sup> Dufourcq 1972: 122.

2.810 fr. för delar från en gammal orgel (se ss. 105–107).<sup>3</sup> Det är trots allt möjligt, att Séjans undervisning även denna gång kom att handla om solfège. I varje fall förefaller det inte som om han skulle ha utbildat några orgelelever, då han jämte ett stort antal andra lärare på grund av den ekonomiska situationen år 1802 tvingades avgå.<sup>4</sup>

Nicolas Séjan studerade vid tidig ålder för sin morbror, organisten Nicolas–Gilles Forqueray, samt tog lektioner i harmonilära för Bordier. Vid tretton års ålder spelade han ett mycket uppmärksammat *Te Deum*.<sup>5</sup> Han innehade organisttjänst vid ett flertal kyrkor i huvudstaden samt vid det Kungliga kapellet.<sup>6</sup> Vid orgelinvigningen i Saint–Sulpice 1781 spelade Séjan tillsammans med tre andra berömda Parisorganister, och väckte en sådan entusiasm bland åhörarna, att kyrkoherden måste ingripa för att undvika tumult och alltför våldsamma applåder.<sup>7</sup> Då organisttjänsten i nämnda kyrka två år senare blev ledig, erbjöd man honom tjänsten utan tävlan.<sup>8</sup>

Tiden runt sekelskiftet förmörkades för Séjan, och till detta var givetvis revolutionen en bidragande orsak. Under skräckväldet hade han modigt trätt fram till försvar för orglarna, som konventet hade för avsikt att sälja. Likaså trädde han upp till förmån för musiker, som innehaft kyrklig tjänst under den gamla regimen, och vilkas löner indragits. Sålunda utverkade han för sig själv och andra i samma ställning en *gratification extraordinaire*.<sup>9</sup> Då han år 1802 miste sin tjänst vid Konservatoriet råkade han emellertid på nytt i stora ekonomiska svårigheter, då han dessutom hade en familj med sju barn att försörja.<sup>10</sup> År 1807 blev han organist vid Invalidkyrkan, och år 1814 återfick han i samband med restaurationen sin gamla tjänst som organist vid det Kungliga kapellet.<sup>11</sup> Året därpå inlämnade han till kungens första kammarherre<sup>12</sup> en anhållan om löneförhöjning, i vilken han bland annat poängterade, att organisterna i det Kungliga musikkapellet alltid ansetts tillhöra

<sup>3</sup> AN AJ 37/82\*4c.

<sup>4</sup> Pistone 1979: 36. Dufourcq 1972: 121.

<sup>5</sup> Fétis 1867: VIII, 9.

<sup>6</sup> Favre 1936: 71.

<sup>7</sup> Brenet 1900: 381.

<sup>8</sup> Fétis 1867: VIII, 10.

<sup>9</sup> Favre 1936: 71.

<sup>10</sup> Dufourcq 1972: 121.

<sup>11</sup> Fétis 1867: VIII, 10.

<sup>12</sup> Premier gentilhomme de la chambre du Roi.

en högre klass än andra instrumentalister, därför att organisterna i själva verket är både kompositörer och improvisatörer, och i sig själva bildar en hel orkester.<sup>13</sup> Han framträdde som komponist vid de s.k. *Concerts spirituels*,<sup>14</sup> första gången år 1768.<sup>15</sup>

Fétis skriver, att Séjan hade en bättre stilkänsla i fråga om orgelmusik än sina samtida landsmän, och karakteriserar honom som den enda begåvade organisten i Paris under senare delen av 1700-talet.<sup>16</sup> Ännu vid sin ålders höst påstods han ha sin ungdoms inspiration och fräschör i behåll, samt ansågs till och med vara den främsta organisten i Europa.<sup>17</sup> Ett samtida dokument<sup>18</sup> ser dock nyktrare på hans betydelse, samtidigt som man beklagar organistbristen:

Nästan alla katedraler saknar en organist: de är alla ersatta med medelmåttiga pianister. Till och med i Paris förefaller en enda organist, hr Séjan, åtnjuta en viss berömmelse.<sup>19</sup>

Härefter beklagas, att orgelklassen vid Konservatoriet indragits, vilket tyder på att det skulle ha existerat en sådan, varefter konstateras:

Hans tjänstgöring var i detta fall till ringa nytta, ty det är endast vid de stora kyrkogrlarna man kan utbilda organister, få dem att känna till effekterna, som härrör sig ur mångfalden av registreringar och förmågan hos ett stort instrument.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> "On a toujours regardé à la musique du Roi les organistes comme d'une classe supérieure aux autres instruments, parce qu'en effet ils sont compositeurs, improvisateurs et forment à eux seuls tout un orchestre." (AN O/3/1879.)

<sup>14</sup> Då det på endel kyrkliga helgdagar var förbjudet att ge operaföreställningar, kom en hovmusiker, Philidor år 1725 på idén att ersätta dessa med *Concerts spirituels*, "andliga konserter", där det i princip utfördes bara instrumentalmusik. Den första konserten hölls den 18 mars 1725. (Fétis 1830: 325.)

<sup>15</sup> Favre 1936: 73.

<sup>16</sup> Fétis 1867: VIII, 10.

<sup>17</sup> Favre 1936: 78.

<sup>18</sup> Rapport et projet de décret relatifs à la Réorganisation des Maîtrises des Églises cathedrales en-deça des Alpes. (30 juni 1813.)

<sup>19</sup> La presque-totalité des cathédrales en est privée: ils n'y sont supplées que par de médiocres pianistes. A Paris même, un seul organiste, le sieur Séjan, paraît jouir d'une certaine célébrité. (AN F/19/3947.)

<sup>20</sup> Son établissement à cet endroit serait de peu d'utilité; car ce n'est que sur de grandes orgues d'église que l'on peut former des organistes, leur faire connaître les effets qui résultent de la multitude et du mélange des jeux, de la puissance d'un grand instrument. (AN F/19/3947.)

Sin organistkarriär till trots är det dock genom sina pianokompositioner, som Séjan skapat sig ett namn i den franska musikhistorien. Hans kompositoriska verksamhet infaller vid en tidpunkt, då brytningen mellan cembalo och piano äger rum. Detta avspeglas i titlarna på och spelmanvisningarna till hans kompositioner: "Några av dessa stycken kan utföras på pianoforte" eller "En samling stycken för cembalo eller pianoforte".<sup>21</sup> Gränsen mellan samtliga tangentinstrument vid denna tid var flytande. Séjan anses för övrigt vara en av dem som skapat den moderna franska pianoskolan.<sup>22</sup> För orgel finns *Fugues et Noëls*, vars autenticitet, på grund av deras undermåliga stil, ifrågasätts av Favre. Han anser dem snarare vara skrivna av Séjans son Louis-Nicolas,<sup>23</sup> som efterträdde fadern som organist vid Saint-Sulpice och fungerade som den andra kungliga organisten, då Benoist var den första.

## 1.2. Organistbristen och försök att avhjälpa densamma

Vid mitten av 1800-talets första decennium började det framstå allt klarare vart man var på väg beträffande kyrkomusiken, och detta inte minst i fråga om orgelmusiken. De främsta orsakerna till den akuta organistbristen var avsaknaden av undervisning och den usla avlöningen. Den organiserade orgelundervisningen, i den mån den hade förekommit, hade upphört år 1802. Organistens status framgår redan av det faktum, att en serpentblåsare år 1807 hade dubbelt så stor lön som en organist.<sup>24</sup> Organisternas miserabla ställning bekräftades genom ett dekret av år 1809, vilket jämställde organisterna med klockringare, kyrkväktare och vaktmästare.<sup>25</sup> Nödvändigheten av att återupprätta de kyrkliga sångskolorna började betonas.

Omkring år 1807 vände sig tolv organister från huvudstadens viktigaste kyrkor i en skrivelse till kyrkoministern,<sup>26</sup> där de uttryckte sin rädsla för, att orgelkonsten

---

<sup>21</sup> "Quelques-unes de ces pièces peuvent s'exécuter sur le piano-forte", "Recueil de pièces pour le clavecin ou le piano-forte".

<sup>22</sup> Favre 1936: 78.

<sup>23</sup> Favre 1936: 77.

<sup>24</sup> AN F/19/3945.

<sup>25</sup> L'article 33 du décret du 30 décembre 1809: "La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, suisses, ou *autres serviteurs de l'église*, appartiennent aux marguilliers, sur la proposition du curé ou desservant." (cit. enl. d'Ortigue 1861: 396–397.) (Utnämning och avsättning av organist, klockringare, kyrkväktare, vaktmästare och andra kyrkotjänare tillkommer kyrkorådsmedlemmarna efter framställan av kyrkoherden eller tjänstgörande präst.)

<sup>26</sup> Monseigneur le Ministre des Cultes. (AN F/19/3945.)

skulle försvinna från Frankrike. De föreslog en löneförhöjning till 1.200 fr. per år för den organist, som skulle utbilda ett barn ur kören till organist. Först skulle organisten ha en skälig lön, varefter han kunde åläggas undervisningsskyldighet. I samma skrivelse betitlas orgeln "religionens instrument".

Guillaume Lasceux (1740–1831) var en av dem som undertecknade nyss nämnda memorandum, och som ett försök att hjälpa upp den lika miserabla situationen på orgelpedagogikens område kan hans *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue* (1809) ses (se ss. 88–90).

Lasceux nämner två orsaker till att den franska orgelkonsten, som blomstrade på 1600- och 1700-talen, nu fallit i glömska. För det första är det fördomen gällande organisterna och pianoundervisningen, då man inte anser dem skickliga för sådan undervisning. För det andra är det den otillfredsställande organistlönen. Båda skälen har således sin ekonomiska förankring, som indirekt berör även orgelbyggandet:

Dessa två orsaker kommer med nödvändighet att få alla elever att avstå från en organistkarriär, som i dag inte erbjuder annat än en osäker framtid, eller åtminstone föga hopp. Man bör inte vara rädd för att påstå, att utan ett särskilt stöd från regeringens sida, till vilken musiken står i stor tacksamhetsskuld, kommer två vägar till berömmelse och livsuppehälle att upphöra existera för fransmännen. Bristen på organistelever för med sig, att orgelbyggandets konst likaledes kommer att gå förlorad för våra efterkommande.<sup>27</sup>

Lasceux' betydelse bör inte underskattas trots Fétis' negativa omdöme om honom som orgelkomponist.<sup>28</sup> Lasceux kom till Paris år 1762, studerade komposition för organisten och cembalisten Charles Noblet, samt tjänstgjorde största delen av sin tid som organist vid Saint-Etienne-du-Mont, där under revolutionstiden teofilantropernas sekt höll sina ceremonier, vid vilka även han fungerade. Då kyrkan på nytt år 1803 togs i bruk för den katolska gudstjänsten fortsatte han som organist fram till

---

<sup>27</sup> Ces deux causes doivent nécessairement écarter tout Élève de la Carrière de l'Orgue qui ne présente plus aujourd'hui qu'un avenir incertain ou au moins de peu d'espérance, tellement qu'on ne doit pas craindre d'assurer que sans une protection spéciale du Gouvernement, aquel l'art musical a tant d'obligations, deux moyens de célébrité et de subsistance auront cessé d'exister pour les français. A défaut d'Élèves-Organistes et par suite le bel art de la facture sera également perdu pour nos successeurs. (Lasceux-Traversier 1809: 7.)

<sup>28</sup> Les compositions de Lasceux pour l'orgue sont mal écrites; il ne possédait que des notions insuffisantes de la fugue; cependant ses ouvrages ont obtenu quelque succès dans leur nouveauté. (Fétis 1867: V, 205.) (Lasceux' kompositioner för orgel är illa skrivna, han hade otillräckliga kunskaper om fugan, likväl har hans verk haft en viss framgång genom sin originalitet.)

år 1819.<sup>29</sup> Hans vidlyftiga, men till kvaliteten ojämna komponerade omfattar nästan alla genrer. I hans produktion intar orgelmusiken en central ställning. År 1771 började han ge ut en tidskrift innehållande orgelstycken. Denna tidskrift upphörde redan följande år, troligtvis till följd av ett för litet antal prenumeranter. Bland Lasceux' övriga orgelverk kan nämnas *Nouvelle Suite de Pièces d'Orgue*, tillägnad Nicolas Séjan, som han beundrade, och som han i företalet kallar "le Haydn de l'orgue", orgelns Haydn.<sup>30</sup> Då han avslutade sin organistgärning överlämnade han till Konservatoriets bibliotek förutom det tidigare nämnda *Essai Théorique et Pratique* även två andra manuskript: *Douze Fugues pour l'Orgue* samt *Annuaire de l'Organiste*, innehållande mässor, hymner etc.<sup>31</sup>

Lasceux ger en bild av en framsynt och vaksam organist, medveten om orgelmusikens ställning i tiden, och redo att försvara både den och organisterna.

## 2. BENOISTS UNDERVISNING

### 2.1. Benoists första elever

Den 1 april 1819 började Benoist sin undervisning vid den nya *orgue expressif*, som Gabriel-Joseph Grenié hade byggt. Redan den 1 juli samma år sände Perne en rapport till generalintendenten. Rapporten var undertecknad med jurymedlemmarnas namn: Berton, Plantade, Gobert, Pradher, Dourlen och Benoist. Här uttrycker man sin tillfredsställelse med den nya orgelklassen, isynnerhet med eleverna Le Bourgeois, Sully och Bonvalet, den sistnämnda en 21-årig organistson, som hade blivit föreslagen som elev av Lasceux. Vidare konstaterades i rapporten, att dessa tre elever inger hopp för framtiden, och man framhåller speciellt Le Bourgeois' förtjänster. Dessutom anhöll jurymedlemmarna om, att generalintendenten skulle

---

<sup>29</sup> Favre 1952: 39.

<sup>30</sup> Favre 1952: 39–40.

<sup>31</sup> "Tolv fugor för orgel" samt "Organistens kalender". (Favre 1952: 40–42.)

---

utvidga orgelklassen till att omfatta även kvinnliga elever från pianoklasserna.<sup>32</sup> Generalintendenten måste ha bifallit denna anhållan, då det redan samma höst antogs några kvinnor. Bland dem som anhöll om inträde till orgelklassen märks en flicka på 12½ år, Geneviève Louise Rousseau, som den 18 oktober spelade en *air varié* av sin lärare Saint-Avrant, och dessutom presenterade "ett blad med harmonier". Denna elev vann som den andra i ordningen ett första pris i orgel fem och ett halvt år senare (1827). Den första, som vann detta pris var Ch.A. Fessy år 1826.<sup>33</sup>

Bland de första elever som sökte inträde till orgelklassen, var Adolphe Adam (1803–1856)<sup>34</sup>, som presenterades för Benoist av sin far, pianoprofessorn och Benoists pianolärare Louis Adam (1758–1848)<sup>35</sup> den 12 oktober 1819. Adolphe var då 16 år, och han skriver senare i sina postumt utkomna memoarer:

Jag hade en passion för att spela orgel. Benoît [sic] var professor i detta ämne vid Konservatoriet (och är det ännu). Han var elev till min far i piano, och han var förtjust över att ge mig tillträde till sin klass.<sup>36</sup>

Adam var dock inte vilken elev som helst. Om detta vittnar Halévy i sin memoarbok *Souvenirs et portraits*:

Han ådagalade för sin mästare [Benoist] en stor musikalisk begåvning, ett bra minne, väl tränade fingrar, tillräcklig kännedom om harmonilära och en naturlig läggning för improvisation, det högsta målet för en organists studier.<sup>37</sup>

Adam kom senare att göra en karriär, inte som organist, men som operakomponist. Till de mera intressanta aspiranter som önskade inträde, hörde Joseph-François Pfeiffel, som presenterades av Anton Reicha (1770–1836), professor i kontrapunkt och fuga vid Konservatoriet. Denna elev, 21 år gammal, var pianostämmare till yrket

---

<sup>32</sup> Dufourcq 60/1951: 77.

<sup>33</sup> Benoit 1953: 12–13.

<sup>34</sup> Känd för sin julsång *Cantique de Noël*, "O helga natt".

<sup>35</sup> Louis Adam hade i ett skede varit aktuell vid besättandet av orgelprofessuren (se s. 34).

<sup>36</sup> J'avais une passion pour toucher l'orgue. Benoît était professeur de cet instrument au Conservatoire (il l'est encore); il était élève de mon père pour le piano et il fut enchanté de m'admettre dans sa classe. (Adam 1857: Notes biographiques XIII.)

<sup>37</sup> Il apportait à son maître une grande intelligence musicale, une mémoire heureuse, des doigts bien exercés, une connaissance suffisante de l'harmonie, et des dispositions naturelles à l'improvisation, but suprême des études de l'organiste. (Halévy 1861: 279.)

och son till en pianofabrikant i Muhldörf [sic]. Om honom finns antecknat, att han redan kunde utföra fugor passabelt.<sup>38</sup>

## 2.2. Undervisningens uppläggning och improvisationens betydelse

Man vet inte mycket om Benoists egen spelteknik eller om den undervisning han gav sina elever, men genom att sammanställa det som han själv och hans elever skrivit, och som han spelat de gånger detta blivit dokumenterat, kan man få en bild av vad det rör sig om. Ett ovärderligt hjälpmedel utgör reglementen, examens- och tävlingsfordringarna, samt uppgifter om orgelspelets ställning och funktion vid Konservatoriet. Med tanke på hans långa tjänstgöringstid som orgelprofessor är det anmärkningsvärt, att han inte publicerat en enda orgelskola. Det saknas även spår av manuskript till en sådan, trots att han själv i ett brev påstod sig vara sysselsatt med att avsluta arbetet på en *méthode d'orgue*, om vilken han önskade få ett utlåtande av Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881), Benoists belgiska kollega.<sup>39</sup>

Klart är, att han måste ha haft en solid klaverteknik, eftersom han hade vunnit ett första pris i pianospel. Detta framgår även av några pianostycken, som han skrivit. Hans två recensioner av etydsamlingar vittnar om sakkunskap på pianospelets område. Av hans nedskrivna orgelkompositioner att döma, kan hans pedalteknik inte ha varit alltför avancerad, ifall han inte medvetet har hållit pedalstämman inom sparsamhetens område, med tanke på den rådande situationen och styckenas praktiska användande. Hans förmåga på improvisationens område, inte minst i fråga om fugan, har av många skribenter betecknats som utmärkt. Enligt en uppgift i *Revue et Gazette musicale* år 1834, kunde även Benoist välja teman från den aktuella operarepertoaren, då han i Saint-Eustache vid en vigsel hade improviserat över teman ur Meyerbeers opera "Robert från Normandie".<sup>40</sup> Benoist kände ju opera-

<sup>38</sup> Benoit 1953: 12.

<sup>39</sup> Lettre de F. Benoist à Cavallé-Coll, 18.3.1852. (cit. enl. Dufourcq 1955: 89.)

<sup>40</sup> *Robert le diable*. I *Revue et Gazette* kunde man läsa bl.a. följande: "Denna sköna musik, utförd i närvaro av en talrik församling, förenad i bön, och med en talang som kännetecknar denna utmärkta professor, gav ett starkt sinnesintryck, i synnerhet när orgeln vid elevationen hade låtit höra en melodi, som beledsagar församlingssången i slutet av femte akten i detta vackra partitur." (Cette belle musique, exécutée en présence d'une nombreuse assemblée réunie pour prier, et avec le talent qu'on connaît à cet excellent professeur, a produit une grande sensation, notamment lorsque, au moment de l'élevation, l'orgue a fait entendre l'air qui accompagne le chant d'église à la fin du 5<sup>e</sup> acte de cette belle partition.) (Anonym RGMP 1834: 324.)

repertoaren, då han själv hade skrivit för scenen, och dessutom kom att knytas till Parisoperan som *chef de chant* från mitten av 1830-talet till 1850-talets slut.<sup>41</sup>

För att förstå orgelundervisningen, och vad som förväntades av en orgellärare fram till mitten av 1800-talet, måste man beakta orgelns ställning i undervisningssystemet. En kommission tillsattes år 1848 med uppgift att se över reglementet för Konservatoriet.<sup>42</sup> Där finns följande sagt under rubriken "Komposition, harmoni och orgel":

I denna avdelning har orgelundervisningen placerats. Studiet av detta instrument, huvudsakligen avsett för improvisation, står väsentligen i samband med undervisningen i harmonilära och komposition, nödvändiga för organisten.<sup>43</sup>

I det slutgiltiga reglementet av 22 november 1850 kan man under avdelning VII läsa följande beträffande orgeln:

Det finns en orgel- och improvisationsklass, som hålls av en titulärprofessor. Denna klass omfattar 12 elever och två åhörare.<sup>44</sup>

Under samma avdelning (VII) finns i enlighet med förslaget från år 1848 även harmonilära och kontrapunkt. Beträffande harmonilära sägs, att det sammanlagt finns sex klasser: två klasser med skriftlig harmonilära för män, två med harmonilära och "praktiskt ackompanjemang" för män samt två likadana klasser för kvinnor. Kurserna i harmonilära och ackompanjemang bör räcka tre år eller mer. Undervisningen i kompositionsklasserna är indelad i kontrapunkt och fuga samt i "ideell komposition".<sup>45</sup> Ingen elev kan samtidigt delta i harmoni- och kompositionsklasserna, och av de elever som önskar inträde i kompositionsklasserna, förutsätts en examen i harmonilära.<sup>46</sup>

Vid ett närmare studium av denna sjunde sektion i reglementet samt motiveringen i förslaget, finner man hur naturligt orgeln infogats i sammanhanget. Så sent som år

---

<sup>41</sup> Wild 1989: 313.

<sup>42</sup> Rapport au Ministre de l'intérieur, par la commission du Conservatoire National de musique et de déclamation, sur les modifications à introduire dans le régime de cet établissement; 18 Juillet 1848. Benoist representerade klasserna i orgel, piano och harpa.

<sup>43</sup> Dans cette section a été rangé l'enseignement de l'orgue. L'étude de cet instrument, destiné principalement à l'improvisation, se rattache essentiellement à celles de l'harmonie et de la composition, indispensables à l'organiste. (Pierre 1900: 358.)

<sup>44</sup> Il y a une classe d'orgue et d'improvisation tenue par un Professeur titulaire. Cette classe comporte 12 Élèves et 2 auditeurs. (Lassabathie 1860: 323.)

<sup>45</sup> *Composition idéale*.

<sup>46</sup> Lassabathie 1860: 323.

1850 är orgeln i första hand ett klangmedium för ett kompositionsförfarande, som sker *ex tempore*, det vill säga improvisation, vilken i sin tur, när den är som bäst, innefattar såväl kontrapunkt och fuga som *composition idéale*. Dessutom betraktas orgeln som det bästa surrogatet för orkestern. I motiveringen till reglementsförslaget konstaterades ju, att harmonilära och kontrapunkt var outhärliga för organisten. Tilläggas bör, att alla de som studerade orgel inte gjorde någon karriär som organister utan som komponister, medan det givetvis fanns de, som kom att visa stor skicklighet både som organister och komponister. Många av Benoists elever studerade komposition för Fromental Halévy. Eftersom Halévy tillsammans med Benoist utbildade många organister–komponister, kan det vara av intresse att ta del av vad Halévy har att säga om orgeln och organisterna i sin memoarbok.<sup>47</sup>

Orgeln är ett magiskt palats, helt fyllt av harmoniska stämmor. Det ankommer på organisten, på hans kunnande, på hans inspiration att frammana dessa sovande stämmor, att få dem att vibrera med sina mest skilda effekter, lysande eller beslöjade, djupa eller glänsande, skilt för sig eller i grupp, fria eller sammanfogade i en brusande kör. Hans fingrar, lika snabba som den blix, som far genom tanken, skall på tangenterna skildra ödmjukt viskande melodier eller hymner med en strålande klangfullhet. I detta snabba arbete, där allt sker spontant, där tiden saknas, där en utstakad idé redan är uttryckt, bör inspirationen stöda sig på fruktbärande övning och stärkande kunskap för att kunna skydda sig mot profant uttryck och vulgära rytmer, och för att kunna förbli värdig sin höga uppgift.<sup>48</sup>

Denna lyriska beskrivning av improvisationens väsen lyfter fram något väsentligt i denna konstart, nämligen tidsbegreppet och överförandet av idén till tangenterna. Utvecklandet av idén, som är det följande momentet, måste ske parallellt med utförandet, det vill säga det föregående momentet. Detta förutsätter givetvis förutom teknisk beredskap och inspiration även intelligens. I detta snabba och krävande arbete kan det förefalla som om tiden saknades. Halévy ger slutligen orgelundervisningen, av allt att döma Benoists undervisning, en eloge.

<sup>47</sup> *Souvenirs et portraits.*

<sup>48</sup> L'orgue est un palais magique, tout rempli de voix harmonieuses. C'est à l'organiste, à son savoir, à son inspiration, qu'il appartient d'évoquer ces voix endormies, de les faire vibrer dans leurs effets les plus variés, radieuses ou voilées, profondes ou brillantes, isolées ou groupées, libres ou enchaînées en un chœur retentissant. Ses doigts, aussi prompts que l'éclair qui traverse la pensée, doivent tracer sur le clavier des mélodies humblement murmurées, ou des hymnes pleines d'une éclatante sonorité. Dans ce labeur rapide, où tout est spontané, où le temps manque, où l'idée conçue est déjà exprimée, l'inspiration, pour se préserver des accents profanes et des rythmes vulgaires, pour rester digne d'elle-même et de sa haute mission, devra s'appuyer sur l'étude qui féconde, sur la science qui fortifie. (Halévy 1861: 279.)

Camille Saint-Saëns, elev till både Benoist och Halévy, gjorde karriär inte minst som komponist och organist. Han karaktäriserar med rätta improvisationen som "den franska orgelskolans gloria",<sup>49</sup> och menar, att denna konst blivit ifrågasatt genom tyska influenser. Att ifrågasätta orgelimprovisationen är enligt honom att ifrågasätta värtalighetens konst. Han medger, att det finns dåliga improvisatörer på samma sätt som det finns dåliga talare. Om Halévy menade, att det ankommer på organisten att frammana orgelns stämmor, går Saint-Saëns ett steg längre då han menar, att orgeln till sitt väsen är ett instrument, som i sig själv frammanar musik; det är genom kontakten med instrumentet, som organistens fantasi väcks. Orgeln är inte ett instrument, på vilket man i det oändliga upprepar i och för sig mästerliga kompositioner. Goda improvisatörer kan ha lämnat efter sig ett antal betydelselösa kompositioner, och som ett exempel på en sådan improvisatör nämner han L.J.A. Lefébure-Wély.<sup>50</sup> Om sin egen tid som aktiv organist skriver Saint-Saëns så:

Även jag improviserade nästan alltid under mina cirka 20 år som organist vid Madeleine, i det jag släppte loss min fantasi, och detta var ett glädjeämne i min tillvaro.<sup>51</sup>

Med beaktande av orgelns strikta bindning till gudstjänstmusiken kan man slutligen ur rent praktisk synpunkt instämma med Castil-Blaze, som påstod att man på orgel nödvändigtvis bör improvisera.<sup>52</sup>

## 2.3. Examina och tävlingar

### *a. Reglementen*

I 1850 års reglemente för Konservatoriet bestämdes i kapitel VI, att det skulle hållas terminsexamina i alla klasser, den första i december och den andra i juni. Omedelbart efter varje terminsexamen skulle hållas prov för inträdessökande. En nämnd

---

<sup>49</sup> "Gloire de l'École française".

<sup>50</sup> Saint-Saëns 1913: 174–175.

<sup>51</sup> Aussi, pendant les quelque vingt ans que j'ai tenu l'orgue de la Madeleine, ai-je improvisé presque toujours, me laissant aller au hasard de ma fantaisie; et ce fut une des joies de mon existence. (Saint-Saëns 1913: 175.)

<sup>52</sup> Castil-Blaze 1832: 249.

bedömde elevernas framsteg, föreslog vilka som borde avskedas på grund av svaga studieresultat, besluta om vilka som var färdiga att avsluta sina studier, samt uttala sig om dem som sökte inträde. Beträffande sammansättningen av nämnderna hette det, att bland medlemmarna i nämnderna för musik skulle det ingå minst två professorer i sång. Före terminsexamen skulle respektive lärare till direktören överlämna en rapport över varje elevs framsteg, noggrannhet och mål för studierna (se ss. 69–71). Efter vårexamen i juni valde examensnämnden i samråd med professorn i ämnet ut de elever, som skulle tävla i augusti. De elever som efter 2½ års studier inte ansågs mogna för att tävla ströks från elevregistret. Samma öde gick de elever tillmötes, som efter att ha tävlat tre gånger inte hade fått något pris, samt även de, som efter att ha erhållit ett andra pris hade tävlat två gånger utan att erhålla ett första pris. Likaså var det bestämt, att elever, som studerat mindre än sex månader vid Konservatoriet, inte kunde tillåtas att tävla. Undantag kunde göras beträffande dessa bestämmelser, ifall vägande skäl förelåg.<sup>53</sup>

I kapitel VII fanns regler om förfarandet vid tävlingarna. Varje år bestämdes skilt om under vilka former de skulle genomföras. I princip utdelades endast ett första och ett andra pris, och möjlighet fanns att utdela endast det ena. Prisens antal kunde inte utökas eller delas, med undantag av prisen i solfège och sång, där det första priset kunde delas mellan två elever. I de klasser där båda könen tävlade skilt, t.ex. piano och solfège, utdelades ett första pris till vardera könet. I klasserna för orgel och harpa, där båda könen tävlade tillsammans, utdelades ett första pris i vardera klassen. I tävlingsjuryn skulle ingå minst två personer, som inte var knutna till Konservatoriet, och om någon jurymedlem hade elever som tävlade, måste han ersättas med någon annan. Direktören för Konservatoriet var juryns ordförande. Juryn beslöt först om det fanns skäl till att utdela vardera priset. Ordföranden tillkännagav detta beslut, varefter prisen tilldelades dem, som fått de flesta rösterna. Jurymedlemmarna hade röstsedlar, på vilka de skrev ett namn och därefter överlämnade dem till ordföranden, som lade dem i en urna. Rösträkningen förrättades av de två äldsta jurymedlemmarna, varefter ordföranden tillkännagav resultatet och det antal röster, som varje tävlande hade fått, samt meddelade vinnarnas namn. Samma förfarande följdes sedan beträffande hedersomnämningarna (*accessit*), vilka kunde vara tre till antalet. Prisutdelningen förrättades av direktören under högtidliga former någon gång i november varje år. Priset åtföljdes av ett diplom med pristagarens namn, uppgifter om prisets art samt datum. En silvermedalj överräcktes till de elever, som erhållit

<sup>53</sup> Reglement 1850, Chapitre VI: Des Examens. (enl. Lassabathie 1860: 304–305.)

hedersomnämmande (*accessits*). Efter prisutdelningen följde en konsert, där elever som erhållit första pris, framträdde.<sup>54</sup>

Trots att reglementet bestämde, att endast ett första pris skulle utdelas i orgel, hände det några gånger att ett delat första pris (eller två första pris) gavs. Det förefaller som om detta skulle ha skett i de fall, när de två förnämsta tävlandena låg nära varandra i röstetal, ifall den med det lägre röstetalet redan hade erhållit ett andra pris. Även beträffande tidpunkten för orgeltävlingen avvek man något. Trots att reglementet föreskrev augusti, förefaller det som om denna tävling oftast skulle ha hållits under senare delen av juli. Slutligen kan som en märklig detalj nämnas, att tävlingen i orgel hörde till det fåtal tävlingar, som inte var offentliga.

### *b. Examens- och tävlingsuppgifter*

Examens- och tävlingsuppgifterna återspeglar naturligtvis undervisningens innehåll. I terminsexamina spelade eleverna det som de förmådde, med beaktande av på vilket stadium de befann sig; till en början kunde det röra sig om ett koralackompanjemang. Beträffande tävlingarna fanns bestämda fordringar. En kommentator i *Revue et Gazette* beskrev fordringarna i orgeltävlingen år 1836:

De tävlande skall fyrstämigt och i sträng, ornamenterad kontrapunkt, ackompanjera en koral, som först är placerad i basen och sedan i överstämman. De skall därefter improvisera en fuga vars tema, liksom även koralens, väljs av tävlingsnämnden under pågående examen. Detta program är utan tvivel enkelt, men det visar, att man vill återföra orgelspelet till dess sanna grund.<sup>55</sup>

Till dessa fordringar fogades regelbundet från och med 1843 en fri improvisation över ett *sujet libre*, vilket i praktiken innebar ett tema ur någon opera, ur symfonier av t.ex. Haydn, Mozart, Beethoven, Grétry m.fl., eller ur något kammarmusikverk. Då Saint-Saëns fick första pris i orgel år 1851, var det fria temat ett fragment ur

<sup>54</sup> Reglement 1850, Chapitre VII: Des Concours et des Prix. (enl. Lassabathie 1860: 305–306.)

<sup>55</sup> Les concurrents [sic] doivent accompagner à quatre parties, et en contre-point rigoureux fleuri, un choral qu'ils placent d'abord à la basse, puis à la partie supérieure; ils doivent ensuite improviser une fugue dont le sujet est choisi, ainsi que le choral, par le jury, séance tenante. Ce programme est simple sans doute; mais il prouve que l'on veut rétablir l'art de toucher l'orgue sur ses véritables bases... (Anonym 1836: 278.)

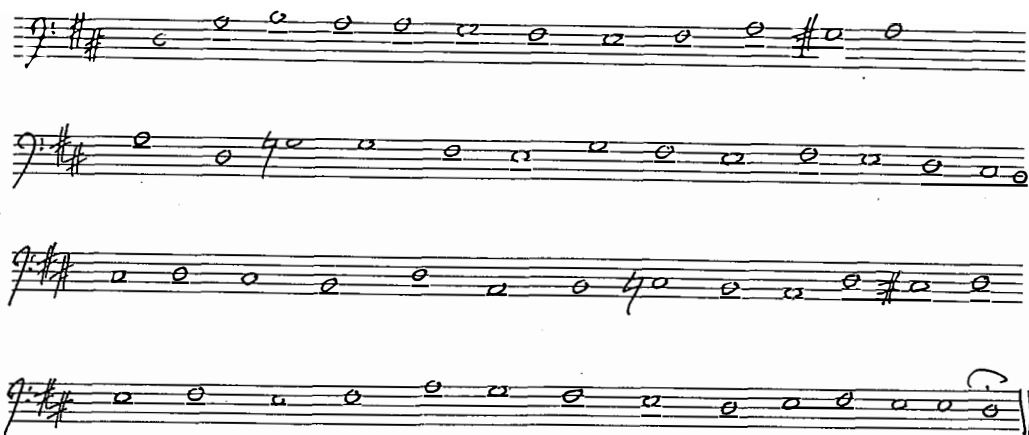
Martinis *Plaisir d'amour*.<sup>56</sup>

Efter år 1852, då en fyrstämig fuga, spelad utantill, fogades till fordringarna kunde man till att börja med i en terminsexamen spela en fuga utan pedal. Däremot fordrades i tävlingarna uttryckligen en fuga med pedal, detta för första gången den 26 juli 1852.<sup>57</sup>

Beträffande förekomsten av det fria temat kan konstateras att det sporadiskt förekom även före 1843, t.ex. vid den första tävlingen den 3 augusti 1825 under beteckningen *sujet moderne*, och var då ett tema ur en kvartettsats av Haydn. Tävlingsuppgifterna såg detta år i sin helhet ut på följande sätt:

Ex. IV-1.

Choral 3.8.1825<sup>58</sup>



<sup>56</sup> AN AJ/37/250\*1.

<sup>57</sup> AN AJ/37/250\*1.

<sup>58</sup> AN AJ/37/200.

*Ex. IV-2. Sujet de fugue 3.8.1825**Ex. IV-3. Sujet moderne 3.8.1825*

Henry Duvernoy var en flitigt anlitaad leverantör av fugateman, då han ensam stod för tävlingsuppgifternas fugateman under perioden 1859–1867.<sup>59</sup>

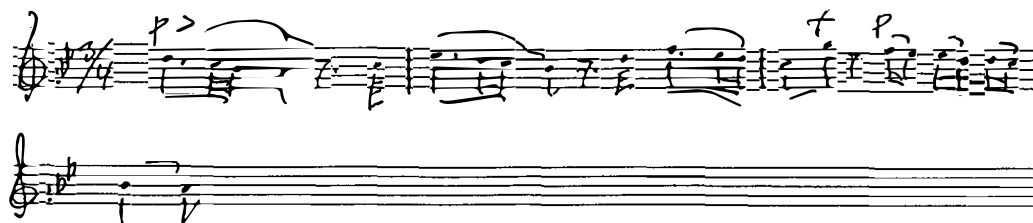
Som tidigare nämndes, utökades fordringarna i tävlingen år 1852 med en fuga ur den komponerade orgelrepertoaren, och vid terminsexamen samma år den 21 juni spelade alla en fuga av Bach.<sup>60</sup> Ochse påstår säkert med rätta, att detta tillägg kanske lika mycket var en reaktion som en innovation. Benoist var väl medveten om den komponerade repertoarens ställning vid Bryssels konservatorium, där Lemmens undervisade.<sup>61</sup> Dessutom kände han säkert till vilka riktlinjer den nya kyrkomusikskolan, l'École Niedermeyer skulle följa. Denna inledde sin verksamhet 1853.

Terminsexamensuppgifterna skilde sig inte i princip från tävlingsuppgifterna. I terminsexamen för orgel den 26 juli 1871, året före Benoists pensionering, gavs följande uppgifter:

<sup>59</sup> Pierre 1900: 23–24.

<sup>60</sup> AN AJ/37/271.

<sup>61</sup> Ochse 1994: 150.

*Ex. IV-4.**Choral 26.7.1871*<sup>62</sup>*Ex. IV-5. Fugatema 26.7.1871**Ex. IV-6. Fritt tema 26.7.1871*<sup>62</sup> AN AJ/37/200.

### *c. Benoists examensrapporter*

Trots att Benoists terminsexamensrapporter är knappa och kortfattade utgör de en intressant läsning. Man har möjlighet att följa med utvecklingen hos många elever, som senare kom att göra en lysande karriär i någon form, men man har också möjlighet att följa "problemfall", som av en eller annan anledning inte fann sig tillrätta i Benoists orgelklass. Dessutom kan man ur några kommentarer utläsa Benoists egen inställning till orgelmusiken och undervisningen. Med facit i hand kan konstateras, att han ganska snabbt kunde inregistrera goda förmågor, och detsamma kan sägas beträffande motsatsen. I rapporten av den 7 juni 1842 står om Hochmelle:

en ung man, blind sedan födseln, är sedan åtta månader i min klass. Jag är mycket nöjd med honom.

Följande år den 15 juni:

denna elev är värd all sympati, som hans lyte kan ge anledning till.<sup>63</sup>

I rapporten av den 15 juni och 20 november 1843 kan man läsa följande om Réty:

Jag tror inte att denna elev någonsin skulle kunna bli en framstående man: han förstår ingenting... en god vilja men liten förmåga.<sup>64</sup>

Ett av de besvärligaste fallen, som Benoist hade att kämpa med var Jansson (?), men även i rapporten om honom framkommer ett sympatiskt drag hos Benoist. Rapporterna visar samtidigt på vilken betydelse Benoist tillmätte kunskapen i harmonilära. Vi kan följa ifrågavarande elev i rapporterna under perioden 1851–1853:

Denna elev vet ingenting. För övrigt är det en klass i harmonilära han behöver, och inte min. – Jag har redan fäst uppmärksamhet vid, att denna elev inte är tillräckligt avancerad för att vara i min klass, han är i en harmonilära-klass. – Jag har redan sagt, att denna elev inte var tillräckligt avancerad för att gå i min klass. För resten kan jag inte annat än lovorda hans nit och hans goda vilja, men den goda viljan räcker inte.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> un jeune homme aveugle de naissance, est depuis 8 moins dans ma classe. J'en suis très content. – cet élève est digne de tout l'intérêt que son infirmité peut inspirer... (AN AJ/37/261–262.)

<sup>64</sup> Je ne crois pas que cet élève puisse jamais devenir un sujet remarquable: il ne comprend pas. – bonne volonté mais peu de facilité. (AN AJ/37/262.)

<sup>65</sup> cet élève ne sait rien; aussi c'est une classe d'harmonie qu'il lui faudrait, et non la mienne. – J'ai déjà fait observer que cet élève n'est pas assez avancé pour être dans ma classe, il est dans une classe d'harmonie. – J'ai déjà dit que cet élève n'était pas assez avancé pour entrer dans ma classe. Du reste, je n'ai qu'à me louer de son zèle et de sa bonne volonté, mais la bonne volonté ne suffit. (AN AJ/37/270–272.)

En av de vackraste kommentarer som Benoist skrivit gäller Mademoiselle Lorotte, som vann ett första pris i orgel år 1854. Den 30.12.1852 lydde Benoists kommentar så:

Jag kan inte annat än berömma mig av denna elev: försedd med utsökta anlag är hon dessutom arbetsam och nitisk.<sup>66</sup>

Orsakerna till frånvaro från lektionerna var ofta sjukdom, men för en elev var det teaterrepetitioner, som förhindrade honom att närvara,<sup>67</sup> och en annan var tvungen att ge lektioner samtidigt som Benoist undervisade.<sup>68</sup> Till kommentarer av det tråkigare slaget hör sådana: "inte noggrann, och likväl saknar han inte möjligheter", "anlag, men lat och inte noggrann", "arbetsam, men det som hon gör är gjort med möda".<sup>69</sup> Ofta består kommentarerna av endast ett par ord: "inte illa, passabelt, det går an, föga anlag, bra elev, flitig och intelligent, nitisk och arbetsam". Det kunde också hända, att han i kommentarerna jämförde eleverna sinsemellan.

Beträffande Elie Silas, som vann första pris år 1849, finns en anmärkning av allmän natur, som samtidigt visar hur viktigt Benoist ansåg studiet av Bach och Händel vara för organisterna:

en bra elev – som de franska pianisterna och organisterna borde göra, har han stärkt sina färdigheter genom ett djupgående studium av Bach och Händel.<sup>70</sup>

Ett visst mått av humor kan också märkas i någon kommentar: en elevs framgångar kommenterar han bara med *piano, piano*, vilket knappast har något med instrumentet att skaffa, och i fråga om en viss Mademoiselle skriver han:

Modern till denna elev har länge varit den, som gjort sig förtjänt av det utförda verket.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Je n'ai qu'à me louer de cette élève: donée d'heureuses dispositions, elle est encore laborieuse et zélée. (AN AJ/37/271.)

<sup>67</sup> AN AJ/37/271.

<sup>68</sup> AN AJ/37/266.

<sup>69</sup> – pas exact et cependant il ne manque pas de moyens, – des dispositions, mais paresseux et peu exact, – labourieuse mais ce qu'elle fait est péniblement fait. (AN AJ/37/270, 275, 276.)

<sup>70</sup> bon élève – ainsi que devraient le faire les pianistes et les organistes français, il s'est fortifié par l'étude approfondie des Bach et des Hændel. (AN AJ/37/266.)

<sup>71</sup> la mère de cette élève a été longtemps ce qui a mérité au travail. (AN AJ/37/277.)

I egenskap av medlem i kommittén för musikstudierna hamnade han att övervara ett betydande antal examina och ge skriftliga kommentarer. Även i detta uppdrag kommenterar han andras elever på samma kortfattade sätt, som han kommenterade sina egna, men använder härvid förutom franska och italienska även tyska och engelska, kanske för att undvika alltför stor enformighet. Även här kan ses en liten glimt av humor. Man kan till exempel läsa: *schlecht, goes well, pretty voice, nicht übel, mittelmässig*. Då det gällde harmonilära och kontrapunkt kunde kommentarerna låta: *beaucoup de quintes et d'octaves dans la leçon* eller *I do not understand his harmony and his modulations*.<sup>72</sup>

## 2.4. Bedömning av Benoists undervisning

### a. Negativ kritik

Man hade tydligen på flera håll väntat sig snabba resultat i form av skickliga organister från den nyligen inrättade orgelklassen. Den kroniska organistbristen gjorde sitt för att påskynda kritiken. Om de pris som erhöles i tävlingarna skall tas som måttstock för hur undervisningen lyckades, måste man konstatera, att början av Benoists tid som orgelprofessor inte var framgångsrik.

År 1824 hade Lasceux till ledningen för Konservatoriet inkommit med en skrivelse angående organisternas avlöning. Lasceux tycks ännu efter sin pensionering ha fortsatt att bekymra sig för orgelkonstens och organisternas ställning. Lasceux' skrivelse föranledde ledningen för Konservatoriet att vända sig till ministern för de sköna konsterna i en rapport om organisternas ställning i Paris. Ur skrivelsen framgick, att konservatorieleddningen var av samma åsikt som Lasceux i fråga om organisternas lön, men varifrån pengarna skulle tas var däremot en svårare fråga. Lasceux hade föreslagit en höjning till 1.200 fr. per år för alla,<sup>73</sup> men konservatorieleddningen (Cherubini eller Perne) tyckte att det skulle vara orättvist att betala en

---

<sup>72</sup> "mycket av kvinter och oktaver (parallella) i övningen".

"Jag begriper mig inte på hans harmonier och modulationer". (AN AJ/37/224, 227.)

<sup>73</sup> För jämförelsens skull kan nämnas, att Benoist som orgelprofessor hade en begynnelselön på 1.500 fr. per år. Denna höjdes år 1830 till 1.800 fr., och år 1835 till 2.000 fr. per år. (Bachelin 1929: 485.)

medelmåttig organist lika mycket som en utmärkt sådan. Därför föreslogs tre olika grader av organister, som skulle betalas på följande sätt: 800, 1.000 och 1.200 fr., enligt skicklighet och enligt betydelsen av den tjänst, som organisten bestred.<sup>74</sup> Därefter följer följande intressanta passus i konservatorieledningens skrivelse:

Se där, hr Vicomte, det som jag finner värt att ta i beaktande av hr Lasceux' memorandum. Vad resten angår tjänar det inget till att stanna vid, ty hans förfaringssätt är ofullständigt, och hans påstående om orgelklassen vid *l'École Royale* är falskt och ogrundat. Jag skulle kunna bevisa det om Ni fordrar det.<sup>75</sup>

I originalet följer sedan några överstrukna rader med texten:

Jag ursäktar den negativa sidan i memorandumet till förmån för den positiva, ty hr Lasceux är en utmärkt man, men vid hög ålder låter man sig lätt påverkas och i synnerhet när man vill framhålla sig själv, tror man sig uppnå denna fördel genom att svärta ner det som skulle kunna skada.<sup>76</sup>

Det är inte svårt att läsa mellan raderna, att Lasceux inte var nöjd med resultaten av undervisningen. Han var vid denna tidpunkt 84 år, och det är inte otänkbart att också någon annan hållit i pennan då han skrev sitt memorandum. I varje fall var negativ kritik av orgelklassen en känslig sak i detta tidiga skede.

I ett annat brev, skrivet år 1826 av Vercollier till Seineprefekten greve de Chabrol, finner man samma konstellation som i den föregående skrivelsen: organistutbildningen och organistlönen. I brevet heter det beträffande orgelklassen och organisterna:

Men vilka har resultaten av detta grundande [orgelklassens] varit fram till denna dag? Dessa: under denna tid har det funnits endast fyra elever, som följt med kursen i orgel, och endast en, som haft någon framgång vid senaste tävling [Fessy]... För att spela orgel räcker det inte till med en sådan fallenhet för spelning, som vilken pianist som helst kan ha; man bör därtill grundligt behärska harmonilära, känna till komposition, dessutom vara försedd med en

<sup>74</sup> Dufourcq 60/1951: 77–78.

<sup>75</sup> Voilà, Monsieur le Vicomte, tout ce que j'ai trouvé qui méritât la peine d'être pris en considération dans le mémoire de M. Lasceux. Quant au reste, il est inutile de s'y arrêter car sa méthode est incomplète et l'assertion qu'il avance contre la classe d'orgue de l'École Royale est fautive et mal fondée. Je pourrais vous le prouver si vous l'exigez. (cit. enl. Dufourcq 60/1951: 78.)

<sup>76</sup> J'excuse le mauvais côté du mémoire en faveur du bon, car M. Lasceux est un excellent homme, mais à son âge très avancé, on se laisse facilement influencer, surtout quand pour se faire du bien, on croit qu'on se procurera cet avantage en dénigrant ce qui pourrait nuire. (cit. enl. Dufourcq 60/1951: 78.)

sällsynt talang, gåvan att improvisera allt det som man spelar, att genast skapa det som hörs. Och om man tillägger, att den enda genre, som lämpar sig för detta instrument, är den som fordrar på samma gång kunskap och fantasi – först då kan man få en tillräckligt klar och exakt föreställning om vad en organist bör vara.<sup>77</sup>

Brevskrivaren nämner, att organistlönen i rikets förnämsta församling är 1.000 fr. och i övriga församlingar 600–700 fr., samt påstår, att det i Paris finns endast två organister, som förtjänar namnet organist. Av dessa två är endast den ena en verklig begåvning.<sup>78</sup> Det nämns dock inte vilka organister det är fråga om. Rör det sig om Alexandre P.F. Boëly och Benoist?

Småningom började konkreta missförhållanden beträffande orgelundervisningen påpekas. En egendomlighet vid Konservatoriet var, att endel tävlingar hölls bakom lyckta dörrar, utan tillträde för allmänheten. Sådana tävlingar gällde musik på orgel och kontrabas samt elementärt pianospel.<sup>79</sup> Bröderna Escudier kritiserade i sin tidskrift *La France musicale* år 1843 i rätt skarp ton Benoists undervisning och tävlingsförfarandet bakom lyckta dörrar. Härvid betonar dessa, att det för en organist inte är tillräckligt att kunna ackompanjera en gregoriansk koral och improvisera en fuga över ett givet tema. Enligt bröderna Escudier ingår dessutom i orgeltävlingen skriftliga uppgifter, vilka helt och hållet hänför sig till tävlingen i harmonilära. Det som framför allt efterlyses är förmågan att utveckla en musikalisk idé till ett smakfullt orgelstycke:

Låt oss då säga, för att undervisa herrarna vid Konservatoriet, vilka förefaller vara fullständigt okunniga om, att i den katolska kulten varje gudstjänst för organisten innehåller 12–15 stycken. Av detta antal är tre eller fyra sättningar av gregoriansk sång och dessutom är det brukligt att spela en fuga. Man ser att flertalet av de stycken som skall spelas, helt och hållet framspringer ur organistens fantasi. Nåväl, detta är det enda man inte lär dem att göra bruk av vid Konservatoriet. Är det inte ett hån? Och skulle hr Benoist, orgelprofes–

---

<sup>77</sup> Mais quels ont été, jusqu'à ce jour, les résultats de cette fondation? Les voici: il n'y a eu, dans ce laps de temps, que quatre élèves qui aient suivi le cours d'orgue et un seulement qui ait obtenu quelque succès au dernier concours... Pour toucher l'orgue, il ne faut pas seulement avoir un talent d'exécution auquel tout pianiste peut arriver; il faut encore posséder à fond l'harmonie, savoir la composition, être de plus doué du talent rare, du don heureux d'improviser tout ce qu'on joue, de créer à l'instant tout ce qu'on fait entendre; et si l'on ajoute que le seul genre de musique propre à cet instrument est celui qui exige à la fois le plus de science et d'imagination, on aura donné une idée assez haute mais exacte de ce que doit être un organiste... (cit. enl. Dufourcq 1972: 123.)

<sup>78</sup> Dufourcq 1972:124.

<sup>79</sup> *L'étude du clavier.*

som vilken vi inte desto mindre tillerkänner all förmåga, bli förvånad om han aldrig skulle ha mer än tre, fyra elever i en klass, där man undervisar bara hälften av det som man kommit dit för att lära sig?<sup>80</sup>

Slutligen presenteras ett konkret förslag. Varför kunde man inte hålla tävlingarna i sådana kyrkor där det fanns goda instrument, Saint-Roch, Saint-Eustache eller Saint-Sulpice? Då skulle de tävlande i närvaro av kyrkorådsmedlemmar dessutom kunna visa, om de var kapabla att sköta ett yrke de utbildats till. Den musikaliska bedömningen skulle ske följande dag i Konservatoriet.<sup>81</sup>

Oscar Comettant kritiserar även han bruket att hålla vissa tävlingar bakom lyckta dörrar. Han har svårt att dölja sin spydighet då han sammanfattar:

Jag har många gånger förundrat mig över, varför vissa klasser i Konservatoriet berövats förmånen att tävla offentligt. De offentliga tävlingarna är en garanti för opartiskhet i bedömningen, på samma gång som de är ett starkt skäl till tävlan för eleverna. Jag förstår mycket väl att man dömer anstötliga mål bakom lyckta dörrar, men jag förstår inte hela anordningen med lyckta dörrar när det rör sig om harmoni, solfège, fuga, orgel, elementärt klaverstudium och kontrabas, som inte strider mot goda seder, åtminstone så vitt jag vet.<sup>82</sup>

Danjou ger tydligt uttryck för, att det inte i första hand är mot Benoist kritiken riktas, utan mot undervisningen och systemet som sådant. Han skriver, att trots den ofantliga begåvningen hos orgelprofessorn, undervisningen ändå blir torr på grund av att den saknar praktisk tillämpning, och att den inte kommer till sin rätt i en

---

<sup>80</sup> Disons donc, pour l'instruction de Messieurs du Conservatoire, qui paraissent l'ignorer complètement, que, dans le rite catholique, chaque office comporte, pour l'organiste, de douze à quinze morceaux; sur ce nombre il y en a trois ou quatre en plain-chant, et il est d'usage d'y faire entendre une fugue: on voit que la majorité des pièces à jouer appartient entièrement à l'imagination de l'improvisateur. Eh bien! c'est la seule chose qu'on ne leur apprenne pas à exercer au Conservatoire! n'est-ce pas une dérision? et M. Benoit [sic], le professeur d'orgue, dont au reste nous reconnaissons toute la capacité, doit-il s'étonner s'il ne compte jamais plus de trois ou quatre élèves dans une classe où l'on n'enseigne que la moitié de ce qu'on y vient apprendre (Escudier 1843: 261.)

<sup>81</sup> Escudier 1843: 261.

<sup>82</sup> Je me suis bien des fois demandé pourquoi certaines classes du Conservatoire sont privées de l'avantage de concourir publiquement. Les concours publics sont une garantie de l'impartialité des jugements, en même temps qu'ils sont un puissant motif d'émulation pour les élèves. Je comprends très-bien qu'on juge à huis clos les procès scandaleux; mais je ne m'explique pas du tout l'ordonnance du huis clos lorsqu'il s'agit de l'harmonie, du solfège de la fugue, de l'orgue, de l'étude du clavier et de la contrebasse, qui n'ont rien de contraire aux bonnes mœurs, du moins à ma connaissance. (Comettant 1863: 273.)

omgivning, som är inställd på att utbilda folk för musikteatern.<sup>83</sup> På samma linje är Georges Schmitt<sup>84</sup> då han år 1855 skriver:

Det är sant, att det kejsrerliga musikkonservatoriet undervisar ett fåtal elever i orgelspel, under ledning av den berömda professorn Benoit [sic], men undervisningen är långtifrån fullständig, ty ofta kan de som vunnit första pris i orgel vid Konservatoriet inte utföra ens en gudstjänst. Orgelundervisningen är inte alls praktiskt inriktad, och det sägs inget om orgelns konstruktion. Det är en lucka, som nödvändigtvis borde fyllas, och en grundkurs i orgelbygge borde få plats i Benoits klass.<sup>85</sup>

Henri Maréchal, som beskriver Benoists undervisning runt 1865, intygar att orgelklassen i detta skede i huvudsak fungerade på den energi och genom den tyngd, som några framstående elever gav den. Maréchal vittnar om den trötthet och leda som måste ha präglat Benoists verksamhet:

Mästaren ingrep sällan, och när någon frågade honom om en svår sak, avbröt han med knapp nöd sin tidningsläsning för att svara: "Lyssna på vad de andra gör".<sup>86</sup>

Maréchal beskriver vidare hur han blev testad innan han fick tillträde till orgelklassen. Benoist hade bett honom spela en fuga utantill, vilket han för tillfället inte hade kunnat. Då hade han av Benoist fått i uppgift att spela en fuga av Eberlin följande vecka och då genomgå en inträdesexamen. Efter det att han hade spelat fugan, hörde sig Benoist för i vilket skede Maréchals studier i harmonilära, kontrapunkt och fuga befann sig. Den onekligen något komiska delen av inträdesförhøret förlöpte så:

- Hur ackompanjerar Ni *Do, Si, Do* i diskantstämman?
- Genom *Do, Ré, Do* i basstämman, Monsieur.

---

<sup>83</sup> Danjou 1845: 300–301.

<sup>84</sup> Georges-Gérard Schmitt (1821–1900), organist av tyskt ursprung. Han studerade först för sin far, som hade varit organist vid katedralen i Trier, och efterträdde senare fadern på denna post. I Paris studerade han komposition för Halévy samt även för Spontini och Niedermeyer. Schmitt verkade som organist vid Saint-Sulpice från 1849 fram till 1863, då han efterträddes av L.J.A. Lefébure-Wély.

<sup>85</sup> Le Conservatoire impérial de musique enseigne, il est vrai, l'orgue à un petit nombre d'élèves, sous la direction du célèbre professeur M. Benoit, mais l'enseignement est loin d'y être complet, car souvent, les premiers prix d'orgue du Conservatoire, ne peuvent exécuter un office quelconque. L'orgue n'y est pas enseigné pratiquement, et il n'y est rien dit de sa construction. C'est une lacune indispensable à combler, et un cours élémentaire de la facture d'orgues devrait venir prendre sa place dans la classe de M. Benoit. (Schmitt 1855: 85.)

<sup>86</sup> Le maître n'y intervenait que bien rarement; et lorsqu'on le questionnait sur un cas difficile, c'est à peine s'il interrompait la lecture de son journal pour répondre: "Écoutez ce que font les autres!" (Maréchal 1907: 162.)

- Hur ackompanjerar Ni *Do, Si, Do* i basstämman?
- Genom *Do, Ré, Do* i diskantstämman, Monsieur.
- Det är bra, Ni kan börja i min klass i oktober.<sup>87</sup>

Ur den negativa kritik, som framfördes har framgått, att undervisningsprogrammet i orgelspel vid Konservatoriet inte till alla delar motsvarade de konkreta behoven och att den var trängd i en omgivning, som hade andra musikaliska mål att förverkliga. Undervisningen saknade även nödvändig kontakt med det praktiska gudstjänstspelet, och orgelkännedom var ett okänt begrepp. Dessutom önskade man föra fram orgeltävlingen i dagsljuset.

### *b. Positiv kritik*

Den inflytelserika Fétis försvarade Benoist och hans orgelklass redan under den första tiden av dess existens, vilket ingalunda saknade betydelse. I sin *Revue Musicale* berömmar han Benoists undervisning:

Fröknarna Rousseaus och Letourneurs talang länder till heder för deras mästare Benoist. Bland de påpekanden som vi har gjort om sättet att spela gregoriansk sång i Paris, har vi inte gjort anspråk på att förbättra denna professors metod; han undervisar enligt det bruk, som man antagit i denna huvudstads kyrkor, med den skillnad, att hans kontrapunkt har rena former.<sup>88</sup>

Fétis önskar sig en reform i riktning mot denna "renare" form av kontrapunkt, men konstaterar att det inte är lätt att komma ur en invand rutin. Till detta behövs såväl ärkebiskopens som kyrkorådens medverkan. Fétis uppmuntrar dock Benoist till att driva på en sådan reform.<sup>89</sup>

En anonym kommentator tog i *Revue et Gazette* år 1836 upp den svåra organistbristen, samtidigt som han lovordar professorn:

<sup>87</sup> -Comment accompagneriez-vous *Do, Si, Do* à l'aigu? -Par *Do, Ré, Do* à la basse, Monsieur.  
-Comment accompagneriez-vous *Do, Si, Do* à la basse? -Par *Do, Ré, Do* à l'aigu, Monsieur.  
-C'est bien; vous pourrez entrer dans ma classe en octobre. (Maréchal 1907: 148-149.)

<sup>88</sup> Le talent de Milles Rousseau et Letourneur fait honneur à M. Benoist, leur maître. Dans les remarques que nous avons faites sur la manière de toucher le plain-chant à Paris, nous n'avons pas prétendu imputer la méthode de ce professeur; il enseigne selon l'usage reçu dans les églises de cette capitale, avec cette différence que son contrepoint est dans des formes pures. (Fétis 1827: 68-69.)

<sup>89</sup> Fétis 1827: 69.

Likväl har regeringen, som förutsett det onda, klokt nog inrättat en orgelklass vid *l'Ecole royale* för tio [sic] år sedan, och denna undervisning har anförtrotts en skicklig professor, som redan har utbildat flera utmärkta organister, vilka aldrig velat lämna huvudstaden, där de finner sådana möjligheter, som landsorten inte kan erbjuda dem.<sup>90</sup>

Samma skribent kommer med ett konkret förslag för att avhjälpa organistbristen. De städer, som saknar organist, skulle skicka en elev till Paris och bekosta uppehållet för denna. Lektionerna vid Konservatoriet var gratis. Efter ett par, tre år skulle städerna på detta sätt få dugliga organister, som i sin tur skulle utbilda begåvade ungdomar till organister. Om de största städerna i Frankrike skulle förfara så, kunde Frankrike enligt skribenten snart börja tävla med Tyskland.<sup>91</sup> Även Fétis har Tyskland i tankarna, då han år 1830 skrev:

I dag är hr Benoist, kunglig organist, hr Simon<sup>92</sup> och hr Fessi [sic] de enda förtjänstfulla organisterna; måtte de kunna utbilda elever, som gör det möjligt för oss att tävla med Tyskland i detta hänseende!<sup>93</sup>

Ett av de vackraste omdömena om orgelklassen skrev Oscar Comettant år 1863. Det är inte att förundra sig över, att nämnda skribent beklagar orgelns placering i den grupp, vars tävlingar inte var offentliga:

Orgelklassen, som leds av Benoist, är den kunnigaste av klasserna vid Konservatoriet, vid sidan av klasserna i kontrapunkt och fuga, som också kallas "ädel" (hög) komposition. Där [i orgelklassen] undervisas i en konst, som tyvärr är mycket försummad i våra dagar: att ackompanjera gregoriansk sång, turvis i bas-, mellanstämman och melodistämman. När eleven ansetts tillräckligt förmögen att ackompanjera gregoriansk sång, övergår han till att improvisera fugor, vilket var de gamla organisternas berömmelse. Hur många

---

<sup>90</sup> Cependant le gouvernement, prévoyant ce mal, a sagement institué il y a dix ans une classe d'orgue à l'école royale de musique, et cet enseignement a été confié à un habile professeur qui a déjà formé plusieurs organistes distingués, mais qui n'ont jamais voulu quitter la capitale où ils trouvent des ressources que la province ne peut leur offrir. (Anonym 1836: 278–279.)

<sup>91</sup> Anonym 1836: 279.

<sup>92</sup> Prosper–Charles Simon (1788–1866) var elev till Beck i Bordeaux. Simon kom till Paris 1825, och väckte genast uppmärksamhet och beundran för sitt färgstarka och dramatiska utförande av *Judex Crederis*. Schmitt beskriver Simon som en organist med förmåga att utnyttja alla effekter, som den moderna orgeln erbjuder. Schmitt påstår, att Simon skulle ha varit den första organist, som gjorde bruk av *pédales de combinaison*. (Schmitt 1855: 86–87.) Se ss. 121–122.

<sup>93</sup> Aujourd'hui M. Benoist, organiste du roi, M. Simon et M. Fessi sont les seuls qui aient du mérite; puissent-ils former des élèves qui nous mettent enfin en état de lutter avec l'Allemagne sous ce rapport! (Fétis 1830: 146.)

organister, kapabla att improvisera en fuga över ett givet tema, kan man räkna med i vår lättsamma tid? Jag kan nämna endast tre. Liksom kunskapen inte bör förkväva inspirationen, men tvärtom bistå den genom att vägleda den, underlåter inte Benoist att utveckla fantasin hos sina elever, då han har dem att improvisera det som kallas "ideell musik".<sup>94</sup> Ett pris i orgel vid Konservatoriet är som ett diplom över avlagd doktorsexamen i musik. Det enda som saknas hos pristagarna från Benoists klass för att de skall bli fulländade organister är kännedom om gudstjänsterna och kunnighet i registrering. Gudstjänsten lär man sig snabbt, den är en rutin. Konsten att registrera fordrar en lång erfarenhet och naturlig fallenhet, som till och med gränsar till begåvning för komposition. För att registrera bra, liksom för att instrumentera bra, med en djupgående kunskap om de talrika möjligheterna hos det jättelika instrumentet, krävs det känsla för den musikaliska koloriten och mycket övning. Det är dock att önska, att konservatorie-eleverna skulle öva sig på detta viktiga område av organistens kunnande, i synnerhet i vår tid, då de stora orglarna har blivit verkliga orkestrar vad antalet klangfärger, och variationen i dessa beträffar.<sup>95</sup>

Comettant för även fram likheten mellan orkestern och orgeln, samtidigt som han med skäl påpekar, att Konservatorieorgeln i detta hänseende är allt annat än inspirerande, vilket kan vara en orsak till hans anmärkning rörande orgelelevernas

<sup>94</sup> Skribenten syftar på den fria improvisationen. Den egentliga (skriftliga) kompositionsundervisningen indelades i en kurs i *contre-point et fugue* och en kurs i *composition idéale*. (Reglement: Section VII: XXX.)

<sup>95</sup> La classe d'orgue, tenue par M. Benoist, est la plus savante des classes du Conservatoire, avec les classes de contrepoint et fugue, qu'on appelle aussi de haute composition. On y enseigne l'art, malheureusement beaucoup trop négligé de nos jours, d'accompagner le plain-chant en le considérant tour à tour comme basse, comme partie intermédiaire et comme chant. Quand l'élève est jugé suffisamment capable d'accompagner ainsi le plain-chant, il passe à l'improvisation de la fugue, qui fut la gloire des anciens organistes. Combien compterait-on d'organistes à notre époque de facile renommée, capables d'improviser une fugue sur un sujet donné? Il en est jusqu'à trois que je pourrais nommer. Comme la science ne doit pas étouffer l'inspiration, mais la seconder, au contraire, en la guidant, M. Benoist ne néglige pas de développer l'imagination de ses élèves, en les faisant aussi improviser ce qu'on appelle de la musique idéale. Un prix d'orgue au Conservatoire est comme un diplôme de docteur en musique. Il ne manque aux lauréats de la classe de M. Benoist, pour être des organistes accomplis, que de connaître les offices divins et de savoir mélanger les jeux. L'office divin s'apprend facilement; c'est une routine. L'art de mélanger les jeux exige une longue expérience et des qualités naturelles qui tiennent au génie même de la composition. Il faut pour bien accoupler les jeux de l'orgue, comme pour bien instrumenter, avec une connaissance approfondie des ressources si nombreuses de l'instrument géant, le sentiment de la couleur musicale et beaucoup de pratique. Il serait donc à désirer que les élèves du Conservatoire s'exerçassent sur cette branche importante de la science de l'organiste, à notre époque surtout, où les grandes orgues sont devenues de véritables orchestres pour le nombre et la diversité des timbres. (Comettant 1863: 274.)

bristfälliga kunnighet i registrering.<sup>96</sup> Beträffande utvecklandet av orgelelevernas fantasi, var Comettant av diametralt annan åsikt än bröderna Escudier.

Anmärkningsvärt är, att Comettant tillmäter registreringskonsten så stor betydelse. Då det inte var möjligt att ha en normal orkester som klangmedium vid improvisation, fascinerade tanken på ett instrument, som hade orkesterns egenskaper. Organisten fungerade vid orgeln som ett slags kapellmästare, vilken höll alla trådar i sina händer.

Comettant talar också om hur Benoist utvecklade sina elevers fantasi genom *composition idéale*. Detta kom förvisso att ta sig många olika uttryck i hans elever, och av elevernas musik att döma förefaller denna undervisning att ofta ha fallit i bättre jord än undervisningen i *haute composition*, det vill säga i kontrapunkt och fuga.

Den positiva kritiken tog fasta på Benoists eget kunnande, i synnerhet hans förmåga i fråga om improvisation och satsteknik, samt hans ställning som traditionsförmedlare. Däremot rådde delade meningar om hur han lyckades bibringa sina elever av sitt kunnande.

## 2.5. Några berömda elever till Benoist

Comettant talade om närapå fulländade organister i Benoists klass, och i det följande skall göras en liten översikt av några elever, som på ett eller annat sätt kom att utmärka sig inom det franska musiklivet.

Trots bristerna i Benoists undervisning kan man inte frånta honom förtjänsten av att ha utbildat en ansevärd mängd betydande musiker. Bland hans elever finns de som utförde sin huvudsakliga livsgärning som organister-komponister (t.ex. Lefébure-Wély, César och Joseph Franck, Chauvet), och de som efter avslutade orgelstudier inte i nämnvärd grad kom att befatta sig med orgel (t.ex. Alkan, Duvernoy, Bizet). En tredje grupp utgörs av dem som utmärkte sig som organister-komponister, men även på annat håll gjorde betydande insatser inom musiklivet (t.ex. Dubois, Saint-Saëns). I kap. VII (ss. 195–198) jämförs några av Benoists elevers musik med hans egen.

---

<sup>96</sup> Comettant 1863: 274.

### *a. Lefébure–Wély, Fessy och Batiste*

Louis–James–Alfred Lefébure–Wély (1817–1869) ansågs allmänt som tidens ledande organist och en typisk representant för tidens franska smak i fråga om orgelmusiken, älskad och uppskattad av den stora massan.<sup>97</sup> Han var otvivelaktigt också den elev, som beredde sin lärare den största hedern genom att bli utnämnd till medlem av hederslegionen, till och med litet tidigare än Benoist själv.<sup>98</sup> Innan Lefébure–Wély blev Benoists elev hade han redan fått en anseelig utbildning hos sin far, organisten Isaac Lefébure–Wély, som han även hade vikarierat.<sup>99</sup> L.J.A. Lefébure–Wély anlätades flitigt som organist vid orgelinvigningar, isynnerhet ifråga om Cavaillé–Coll-orglar under 1840- och 1850-talet.<sup>100</sup> Alexandre–Charles Fessy (1804–1856) var en allroundmusiker, som rörde sig lika obehindrat på kyrkomusikens som militärmusikens område. Eduard Batiste (1820–1876) fungerade som lärare i solfège och harmonilära vid Konservatoriet och var dessutom organist vid Saint–Eustache.<sup>101</sup> Samtliga var förstapristagare i orgel och representanter för den "lätta stilen" (*style légèr*).

### *b. Bröderna Franck*

Bröderna Franck utgör ett intressant par bland Benoists elever. César–Auguste–Jean–Guillaume–Hubert Franck (1822–1890) är givetvis den mest kända, och säkert även den mest begåvade av bröderna. Han är ju förgrundsgestalten då det i våra dagar varit fråga om den franska romantiska orgelmusikens comeback. Dock förlöpte hans orgelstudium inte problemfritt, och han kom aldrig att få mer än ett föga ärorikt

---

<sup>97</sup> En nekrolog inleddes med orden: "En ce grand virtuose, le Paris aristocratique et élégant vient de perdre son organiste." (Mathieu de Monter 1870: 11.) (Med denna stora virtuos har det förnäma och eleganta Paris nyss förlorat sin organist.)

<sup>98</sup> Benoist utnämndes år 1852 till Chevalier de Légion d'honneur. (AN AJ/37/67.)

<sup>99</sup> Ochse 1994: 21.

<sup>100</sup> T.ex. Douglass 1980: 107–108.

<sup>101</sup> Heugel 1876: 391.

andra pris i orgel 1841.<sup>102</sup> Harmoniseringen av den gregorianska koralen klarade han bra, medan fugan däremot gick sämre.<sup>103</sup> Frågan om varför han inte tävlade på nytt för ett första pris, är intressant. Det var nämligen vanligt, att följande år göra ett försök att kröna sina studier med den högsta utmärkelsen. Ansåg han månne, att han inte hade något mer att lära sig i Benoists klass, eller kände han sin subjektiva skaparkraft trängd i denna miljö?

Intressant är, att det blev César Franck som kom att efterträda Benoist som professor i orgel vid Konservatoriet den 1 februari 1872, trots att Franck aldrig hade erhållit ett första pris i orgel. Professorsbytet medförde inga större förändringar i undervisningen eller i tävlingsfordringarna. I fråga om de sistnämnda kan dock noteras, att från och med 1872 fordrades ett "klassiskt stycke", spelat utantill, i stället för den tidigare obligatoriska Bachfugan.<sup>104</sup> I Francks terminsexamensrapporter kan märkas en delvis ny vokabulär: "intressant elev", "ett regelbundet och utmärkt arbete", "en mycket bra elev, som kan vara briljant vid slutet av året", "denna är arbetsam, intressant men är föga begåvad", etc.<sup>105</sup> Francks död 1890 innebar slutet på undervisningen enligt "Benoist-skolan", denna genuint franska skola, vars speciella varumärke utgjordes av improvisationen.

Césars yngre bror, Jean-Hubert-Joseph Franck (1825–1891), fullföljde sina orgelstudier vid Konservatoriet genom ett första pris år 1852, trots att Benoist inte alltid kunde ge honom alltför lysande kommentarer. I vårexamensrapporten 1851 var kommentaren: "det går bra", men samma höst hette det: "mindre noggrann sedan en tid". Inför tävlingen sommaren 1852 måste Joseph ha insett vad det rörde sig om, eftersom Benoist kunde kommentera: "mycket bra elev".<sup>106</sup> Trots att Joseph gjorde

---

<sup>102</sup> Då ordföranden vid orgeltävlingen 21 juli 1841 ställde frågan om det fanns skäl till att utdela ett första pris föll juryns röster sex för och en mot. I första omgången fördelade sig rösterna bland de tre tävlande på följande sätt: Laurent 4 röster, Franck 2 röster och Duvernoy 1 röst. Då ordföranden därefter frågade, om det fanns skäl till att ge ett andra pris röstade fem jurymedlemmar "ja" och två "nej". Eftersom Duvernoy redan hade fått andra priset ett år tidigare, fanns det endast en, som kunde komma i fråga för detta pris: César Franck. ("Cet élève étant le seul auquel dut s'appliquer le vote du jury, puisque le premier prix venait d'être décerné à M. Laurent et que M. Duvernoy avait déjà comporté le second prix d'orgue l'année dernière.") (AN AJ/37/249\*5.)

<sup>103</sup> Ochse 1994: 149.

<sup>104</sup> Ochse 1994: 155.

<sup>105</sup> "élève intéressant", "un travail régulier et excellent", "très bon élève qui peut être brillant à la fin de l'année", "cet est laborieux intéressant mais est très peu doué". (AN AJ/37/285–286.)

<sup>106</sup> "va bien", "moins exact depuis quelque temps", "très bon élève". (AN AJ/37/270–271.)

försök i den traditionella genren *Préludes & fugues* stod han dock stilmässigt nära den lättare, publikvänliga linjen. I en notis i *Revue et Gazette* beskrivs han som en "mycket utmärkt organist och en av de mest lärda musikerna på den gregorianska sångens och den religiösa musikens område".<sup>107</sup> Trots detta kom han aldrig att göra någon märkligare karriär i Paris, därifrån han flyttade till Nancy i slutet av 1860-talet.<sup>108</sup> Han komponerade även med tanke på att musiken skulle vara utförbar på harmonium, ett typiskt franskt drag för övrigt. Ett sådant exempel är sviten *Pèlerinage à Notre Dame de France*,<sup>109</sup> som han skrev då han var verksam som kororganist vid Saint-Sulpice.

### c. Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns var utan tvivel en av Benoists allra största begåvningar, och en elev, som kom sin lärares intentioner och ideal mycket nära. Vad mer kunde Benoist ha önskat sig än det som framkommer ur terminsrapporten den 18 juni 1850:

Denna unga man är född till improvisatör, begåvad med den största fallenhet. Han har redan i ett tidigt skede hämtat näring genom studiet av de gamla mästarna.<sup>110</sup>

Saint-Saëns å sin sida uppskattade Benoist som lärare och person, men ansåg honom vara en medelmåttig organist.<sup>111</sup>

Saint-Saëns berättar själv livfullt om sitt inträde i orgelklassen, och om Konservatoriet i allmänhet. Hans pianolärare Stamaty hade presenterat honom för Benoist, som satte honom framför orgeln. Han var skrämdd, och det som han spelade hade varit något så märkligt, att alla elever i klassen hade brustit ut i skratt.

Den 14-åriga Saint-Saëns blev antagen som åhörare.<sup>112</sup>

<sup>107</sup> "un organiste très-distingué, et un musicien des plus érudits en matière de plain-chant et de musique religieuse". (Anonym, RGMP 1852: 287.)

<sup>108</sup> Ochse 1994: 62.

<sup>109</sup> "Vallfärd till Notre Dame de France".

<sup>110</sup> ce jeune homme est né improvisateur doué de l'organisation la plus heureuse il s'est nourri de bonne heure de l'étude des grands maîtres. (AN AJ/37/269.)

<sup>111</sup> "...Benoist, le professeur d'orgue, excellent et charmant homme..."  
"Organiste des plus médiocres, Benoist était un professeur admirable..." (Saint-Saëns 1913: 39–40.)

<sup>112</sup> Saint-Saëns 1913: 39.

Jag var mycket flitig, gick inte miste om en enda not och ett enda ord av professorn, och på egen hand arbetade jag hårt med och reflekterade över *Die Kunst der Fuge* av Sebastian Bach. De andra eleverna var inte lika flitiga som jag; en dag när de var fåtaligt på plats, och Benoist inte mer hade något att göra, satte han mig vid orgeln. Denna gång hade ingen lust att skratta...<sup>113</sup>

Samma år, 14 år gammal, vann han ett andra pris i orgel, och enligt egen utsago skulle han ha fått ett första pris, om nämnden inte hade ansett det motiverat, att han för sin ålders skull, och den korta tid han hade varit elev, ännu skulle fortsätta.<sup>114</sup>

Då Saint-Saëns år 1851 tävlade andra gången, var han helt överlägsen.<sup>115</sup>

Sin livsgärning som organist utförde han huvudsakligen vid Madeleine-kyrkan i Paris åren 1855–1877.<sup>116</sup>

#### *d. Dubois och Chauvet*

Clément-François-Théodore Dubois (1837–1924) hörde till de mönsterelever, som kom att göra en betydande karriär. Han var förstapristagare i orgel år 1859, och vann stora Rompriset 1861. Dubois verkade som organist vid flera kyrkor i Paris, och kom senare att bli lärare i harmonilära och komposition vid Konservatoriet, samt slutligen dess direktör. Om honom kunde Benoist i terminsrapporterna anteckna bl.a. "flitig och har anlag", "kororganist vid Sainte-Clotilde", "en seriös artist".<sup>117</sup>

Dubois har lämnat efter sig en icke obetydlig orgelproduktion av skiftande art och kvalitet: pompösa grand-chœur-stycken och stycken med en flödande melodik, musik som inte ligger långt från Benoists egen.

Dubois' studiekamrat i orgelklassen, Charles-Alexis Chauvet föddes samma år som Dubois, men dog redan år 1871. Även han var verksam som organist vid flera

<sup>113</sup> J'étais fort assidu, ne perdant pas une note, pas un mot du professeur; et, chez moi, je travaillais et réfléchissais, piochant *l'Art de la fugue* de Sébastien Bach. Les élèves n'étaient pas aussi assidus que moi: un jour qu'ils se faisaient rares, Benoist, n'ayant plus rien à faire, me mit à l'orgue. Cette fois, personne n'eut envie de rire... (Saint-Saëns 1913: 40.)

<sup>114</sup> Saint-Saëns 1913: 40.

<sup>115</sup> Fyra kandidater tävlade: den i det tidigare nämnda Joseph Franck (25 år), Saint-Saëns (15 år 9 månader) samt Vast och Delaruelle, vardera 18 år. Av sammanlagt nio röster erhöll Saint-Saëns åtta och Franck en! I juryn satt följande personer: Auber, Batton, Panseron, Batiste, Bazin, Ambroise Thomas, Barbereau, de Garandé och Victor Massé. (AN AJ/37/250\*1.)

<sup>116</sup> Depenheuer 1991: Saint-Saëns: Das Orgelwerk, förordet.

<sup>117</sup> "studieux et des dispositions", "organiste accompagnateur de Ste Clotilde", "artiste sérieux". (AN AJ/37/275.)

av huvudstadens kyrkor. I terminsrapporten av den 17 juni 1859 har Benoist antecknat: "kororganist vid Saint-Thomas d'Aquin, det går bra".<sup>118</sup>

I Chauvets orgelproduktion kan man finna personliga drag, och ett brett uttrycksmässigt register, alltifrån de traditionella grand-choeur-styckena till meditativa och inåtriktade subjektiva utgjtelser, som för tankarna till C. Franck.<sup>119</sup>

Anmärkningsvärt är Chauvets intresse för att göra J.S. Bachs orgelmusik använd bland organisterna i Frankrike. Exempel på detta är en utgåva med förövningar till Bachs orgelverk, *Études préparatoires aux œuvres de Bach*. Han skrev även korta versetter för att tillgodose det ökande behovet av sådana, vilket den romerska liturgin fordrade.<sup>120</sup> Genom nyutgåvor upplever Chauvets verk i våra dagar en renässans.<sup>121</sup>

#### *e. Organister verksamma inom andra musikgebit*

De i det föregående nämnda bemärkta franska organisterna var ingalunda knutna enbart till orgeln och dess musik; det finns flera av Benoists elever, som vann ett första pris, men som kom att göra en karriär på andra områden av det musikaliska fältet. Bland de första, som erhöll ett första pris i orgel, fanns en betydande begåvning, Charles-Valentin Alkan (1813–1888). Han gjorde sig ett namn som pianovirtuos och pianokompositör. Han kom dessutom att bli en förespråkare för pedalpiano, på vilket han utförde såväl verk av Bach som egna kompositioner.<sup>122</sup> Flera av hans kompositioner är avsedda för orgel eller pedalpiano.<sup>123</sup>

<sup>118</sup> "Organiste accompagnateur à St Thomas d'Aquin, va bien". (AN AJ/37/276.)

År 1859 tävlade Chauvet tillsammans med Dubois. Dubois segrade med sex röster mot en för Chauvet, som erhöll andra pris. Vid tävlingen följande år erhöll Chauvet fyra röster och medtävlaren Fissot fem röster. Eftersom Chauvet redan hade ett andra pris, skred man till en andra omröstning, då Chauvet fick åtta röster och motkandidaten en röst. Sålunda delades det året ut två första pris. (AN AJ/37/250.)

<sup>119</sup> Dubois utgav vid slutet av 1800-talet ett urval av sin forna studiekamrats orgelverk under titeln *Vingt célèbres pièces pour orgue de A. Chauvet*, där han gjort endel ingrepp i nottexten, samt föreslagit registreringar och metronomtal.

<sup>120</sup> T.ex. *90 petits versets pour orgue ou harmonium* (postum edition 1885).

<sup>121</sup> Orgelverk av Chauvet har utkommit på förlag *Publimuses*, åren 1994 och 1997.

<sup>122</sup> Ochse 1994: 67.

<sup>123</sup> César Franck, som tillägnade Alkan *Grande Pièce symphonique*, utvalde och registrerade för orgel ett antal av Alkans pedalklaverstycken. Dessa publicerades med titeln *Préludes et Prières de C.V. Alkan, Choisis et arrangés pour Gd Orgue par César Franck*.

Det som emellertid gör honom speciellt intressant är hans kyrkomusikaliska inställning. Trots att han som jude tillhörde judendomen, tog han ställning till förmån för de ultramontanistiska kyrkomusikidealen vid århundradets mitt. Joseph d'Ortigue beskriver honom som en man som visar vördnad, inte allenast för den kult som är hans egen, utan även för den katolska.<sup>124</sup>

År 1842 hette förstapristagaren i orgeltävlingen Henri-Louis-Charles Duvernoy (1820–1906), som förutom orgel studerade piano för Zimmermann samt komposition för Halévy. Duvernoy kom att verka som uppskattad sångpedagog vid Konservatoriet. För honom studerade bl.a. de berömda finländska sångerskorna Aino Ackté och Hanna Granfelt.<sup>125</sup> Benoist beskrev Duvernoy våren 1842 som en elev med "briljanta anlag".<sup>126</sup>

Alexandre-César-Léopold Bizet (1838–1875), mera känd under förnamnet Georges, är ett exempel på en betydande operakomponist, som bedrev seriösa orgelstudier, och vann ett övertygande första pris i orgel år 1855, för övrigt samma år han skrev sin symfoni i C-dur. Helt nöjd var dock Benoist inte med hans orgelstudier, då han den 23 juni 1853 noterade: "mängder av anlag, men arbetar inte tillräckligt".<sup>127</sup> Knappast kunde väl Benoist förutspå, att denna orgelev skulle gå till eftervärlden som kompositör av operan Carmen!

### 3. AKTUELLA ORGELSKOLOR OCH KONKURRERANDE ORGEL- UNDERVISNING

Om Benoist i sin undervisning använde sig av några orgelskolor, och vilka han i så fall hade använt – allt detta är höljt i dunkel. Om hans egen orgelskola blev tryckt eller ens slutförd, är inte heller känt.<sup>128</sup> Däremot vet man, att de publikationer, som utkom på franska i denna genre, var tillgängliga för honom, och därför är det inte otänkbart att han gjorde bruk av dem. Hans eget verk, *Bibliothèque de l'organiste*

---

<sup>124</sup> d'Ortigue 1861: 274.

<sup>125</sup> M.Svensson, Sohlmans musiklexikon II s.v. Duvernoy.

<sup>126</sup> "Cet élève se distingue par des brillantes dispositions". (AN AJ/37/261.)

<sup>127</sup> "Beaucoup de dispositions mais ne travaille pas assez". (AN AJ/37/272.)

<sup>128</sup> Dufourcq 1955: 89.

skulle även kunna betraktas som ett pedagogiskt verk med improvisationsexempel på den gudstjänstmusik som förutsattes. Flera pedagogiska publikationer hade direkt anknytning till den konkurrerande orgelundervisningen, främst till undervisningen vid l'École de Niedermeyer.

### 3.1. Martini (Schwarzendorf)

Jean-Paul-Egide Martinis (1741–1816) översättning av Justin Heinrich Knechts (1752–1817) *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere* har anknytning till Konservatoriet såtillvida, att Martini hade fungerat som inspektor där.<sup>129</sup> *École d'orgue* med undertiteln *Résumé d'après les Ouvrages des plus Célèbres Organistes de l'Allemagne*<sup>130</sup> var ett försök att råda bot på avsaknaden av studiematerial i fråga om orgelspel. Martinis Knechtplagiat utkom ca 1805, vid en tidpunkt då det inte existerade någon orgelklass vid Konservatoriet. Martini har i någon mån försökt tillrättalägga sin utgåva för franska förhållanden, men grundsubstanten lät han förbli orörd. Fétis kritiserade dock Martinis utgåva ur många synpunkter. Enligt Fétis hade Martini inte förstått att omarbete den tillräckligt. De tyska orglarna är olika de franska, och i orgelskolan förekommer termer och namn på register, som är okända i Frankrike. Därför var skolan, dedicerad till kejsarinnan Joséphine, till ringa nytta för de franska organisterna. Dessutom ansåg Fétis Knechts stil vara alltför slapp och fadd för att tjäna som modell.<sup>131</sup>

Om Fétis ansåg Knechts orgelskola som en dålig modell, måste dock konstateras att denna stil väl knöt an till den franska musikmaken, och kanske även gav den

<sup>129</sup> Fétis 1828: 307.

<sup>130</sup> "Ett sammandrag av de förnämsta tyska organisternas verk".

<sup>131</sup> Fétis 1828: 307.

Det kan vara intressant att konstatera, att Knecht själv var medveten om denna problematik. Enligt D. Schubart beskriver han sin organistverksamhet så:

Mein eigentliches Amt war, in der Hauptkirche die Orgel zu spielen, und der Kirchenmusik vorzustehen. Jenes tat ich mit allgemeinem Beifall, da ich mir sonderlich Mühe gab, einige Süßigkeiten der Hofmusik auf meine Orgel zu verpflanzen, um dadurch dem verwöhnten Ohre meiner Zuhörer zu schmeicheln. Indessen wußt' ich gar wohl, daß die Natur der Orgel einen ganz andern Vortrag gebietet: Kontrapunkt, Fugenstil, Psalm und Triumftön, Registerkenntnis und weiser Gebrauch des Pedals, sind dem Organisten, der noch eine stärkere Feuerprobe als Matthesons seine aushalten muß, wichtigere Erfordernisse, als Rondo und Arienmotife mit Flötenzügen, oder mit der entweihten Menschenstimme vorgetragen. (cit. enl. M. Ladenburger: företalet till Knecht: *Vollständige Orgelschule*, IV:3.) Knecht hade ursprungligen tänkt sig en orgelskola med inte mindre än åtta delar. Endast tre delar blev dock publicerade.

ytterligare galanta impulser.<sup>132</sup> Trots allt tal om den speciella orgelstilen, som helt skiljer sig från den profana, och trots allt tal om kontrapunkt och fuga, blir dock det klingande resultatet sällan mer än pianoforte–inspirerad musik i den galanta stilen. En detalj, värd att observera, är en kompositionsform som tycks återfinnas på många håll vid 1800–talets början: konsertformen för orgel. I denna form förekommer växelvis tutti och solo (t.ex. flöjt– eller oboeregistrering) samt slutkadens. Det tidigaste exemplet på detta i den franska orgellitteraturen är Claude Balbastres *Concerto pour orgue* från år 1749.<sup>133</sup>

Då det klingande materialet i Martinis skola i praktiken är detsamma som hos Knecht, är det på sin plats att i detta sammanhang se, vilka termer Knecht använder i sin *Vollständige Orgelschule*, och hur dessa kunde motsvara de franska motsatsparen *style libre (léger)* och *style sévère*. Utan att i begreppen lägga in något religiöst värde, talar Knecht om *die brillante (feurige) Spielart* och *die gebundene (contrapunktische, fugirte) Spielart*.<sup>134</sup> Det förra är enligt honom av en förträfflig verkan, och kan dels bestå i att den ena handen håller ut långa ackord, medan den andra spelar löpningar och arpeggion, eller att båda händerna spelar löpningar och arpeggion. Då den högra handen utför melodin, kan denna med fördel utsmyckas med ornament. Knecht medger dock, att det bundna spelsättet bäst lämpar sig för orgel. Emedan han hade för avsikt att behandla dessa satstyper i en senare del av orgelskolan, går han inte i första delen närmare in på ämnet. Detta skulle ha skett i den åttonde delen av skolan, vilken dock aldrig utkom. Det kontrapunktiska och fugerade spelsättet är det svåraste beträffande orgelspel, och den som behärskar detta kan med full rätt kallas en verklig orgelspelare. Knecht drar slutsatsen, att alla spelsätt går an på orgel, och att en skicklig mästare, genom de resurser orgeln erbjuder, kan få fram ännu aldrig hörda effekter.<sup>135</sup> Det står med andra ord klart,

<sup>132</sup> Även Knecht odlade naturimprovisationer på orgel. År 1793 komponerade han sin *Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne eine Musicalische Schilderung auf der Orgel*. ("Den genom ett åskväder avbrutna herdefröjden, en musikalisk skildring på orgel.")

<sup>133</sup> Gorenstein 1993: 23.

<sup>134</sup> "Det briljanta (eldiga) spelsättet" och "det bundna (kontrapunktiska, fugerade) spelsättet".

<sup>135</sup> Knecht 1795–1798: 57.

§ 22, *Von der feurigen Orgelspielart*: Die brillante (feurige) Spielart auf der Orgel machet gleichfalls eine treffliche Wirkung. Diese aber bestehet theils darin, daß, indeß die eine Hand auf aushaltenden Akkorden verweilet, die andere entweder läufige oder arpeggirende Sätze spielet, theils darin, dass beide Hände mit einander lebhaft Bewegungen machen, und die rechte Hand unter die melodischen Sätze, die sie spielet, vornehmlich allerlei Manieren, als Pralltriller, Mordenten und dergleichen, mischet.

§ 23, *Von der gebundenen, contrapunktischen und fugirten Spielart auf der Orgel*: Doch ist aber unter allen bisher erwähnten Spielarten diejenige dem Geist und Charakter der Orgel die

att de båda begreppsparen i princip motsvarar varandra. Intressant nog undviker Martini så långt som möjligt att överföra Knechts terminologi då det gäller de ovannämnda spelarna. I ett fall använder Martini uttrycket *un solo dans le stile [sic] élégant*.<sup>136</sup> Detta motsvarar Knechts "brillante Spielart". Martini nämner vidare, att man i snabba passager bör använda stämmor med lätt ansats, och påminner om, att snabba pianostycken inte lämpar sig för orgel lika litet som långsamma orgelstycken lämpar sig för piano.<sup>137</sup> I fråga om fugor hänvisar han till de gamla mästarna och i övrigt till "den goda skola, som existerar i Tyskland".<sup>138</sup>

Benoist kände med säkerhet till Martinis plagiat. Man kan i Benoists orgelmusik finna gemensamma drag, och det är inte heller omöjligt, att han i sin undervisning kunde ha knutit an till denna, då ju det tyska orgelspelet under långa tider framåt kom att tjäna som förebildligt.

### 3.2. Lasceux' försök

Textdelen i verket *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue* av Guillaume Lasceux är redigerad av Traversier, som betitlas orgelvän och medlem av det akademiska sällskapet "Apollons barn".<sup>139</sup> Av allt att döma ansåg sig inte Lasceux ha tillräcklig litterär förmåga att klart och korrekt kunna uttrycka sina idéer. Verket existerar endast i ett vackert manuskript,<sup>140</sup> som år 1819 överlämnades till *Bibliothèque des Menus-Plaisirs du Roi et de l'École Royale de Musique et de Déclamation*,<sup>141</sup> och mottogs av generalinspektör Perne, för övrigt samma år då orgelklassen startade under Benoists ledning. Måhända ville Lasceux överlämna en

---

angemessenste, gründlichste, aber zugleich auch die schwerste Spielart, welche sich meistens mit gebundenen, kontrapunktischen und fugirten Sätzen beschäftigt. Wer es in dieser Spielart durch unablässige Uebung weit gebracht hat, verdienet mit Recht das Prädikat eines wahren und gründlichen Orgelspielers.

<sup>136</sup> "Ett solo i den eleganta stilen". (Martini 1805: 304.)

<sup>137</sup> Pour les airs vifs il faut tirer des registres parlant facilement... (Martini 1805: 50.)  
Les Allegro, les Vivace et les Presto composés pour le Forte Piano ne conviennent pas plus à l'Orgue que les Andante les Largo et les Adagio composés pour l'Orgue ne conviennent au Forte Piano. (Martini 1805: 10.)

<sup>138</sup> Martini 1805: 323, Avant propos IV.

<sup>139</sup> M. Traversier, amateur d'orgue, Membre de la Société Académique des Enfants d'Apollon.

<sup>140</sup> BN ms 2249.

<sup>141</sup> "Biblioteket för de kungliga nöjena samt kungliga skolan för musik och deklamation".

orgelskola för franska förhållanden till hjälp och stöd för den unga professorn i hans undervisning.<sup>142</sup> Verket är unikt därigenom, att det är det enda genuint franska, som vid denna tid behandlar orgeln, dess historia i Frankrike, stämmor, registreringar etc., samt ger prov på de då brukliga kompositionsformerna genom notexempel. Detta väl systematiserade verk står som en förbindelselänk mellan Dom Bedos de Celles' verk *L'Art du Facteur d'orgues* samt Minés och Fessys pedagogiska publikationer på 1830–1850-talen. Ändamålet med Lasceux' *Essai* sägs vara att underlätta arbetet för elever, som genom sin läggning och begåvning känner sig kallade till att spela orgel. Dessutom påstås, säkert med fullt skäl, att detta verk kommer att bli allt nyttigare, då konsten att spela orgel håller på att försvinna från Frankrike på grund av elevbristen och bristen på lämpligt undervisningsmaterial.<sup>143</sup>

Lasceux ivrade uttryckligen för den franska orgelkonsten, och i företalet påpekar han helt riktigt, att den franska orgeln inte är densamma som den tyska eller italienska.<sup>144</sup> Intressant är, att pedalen finns noterad på ett skilt system. Beträffande registreringen står *Essai* i den klassiska franska traditionen i den form den hade överlämnats av Dom Bedos år 1770. Här återfinns registreringsschablonerna med sina motsvarande satstyper: duo, trio, récit, morceau de Flûtes. Dessutom finns olika typer av *Concerto* (de hautbois, de flûte, Symphonie concertante à 2 instrumens [sic]). Denna konsertanta kompositionsform, med växelvis tutti och solo, tycks ha odlats både i Tyskland, Frankrike och Italien.<sup>145</sup> Principen i en *Concerto* enligt Lasceux var, att tutti spelades på andra manualen med Prestant, Grand Cornet, Trompettes & Clairon, samt koppel I/II. Solot spelades på tredje manualen till ackompanjemang av Bourdon och Flûte på den första. I en *Symphonie concertante* spelades tutti som i en *Concerto*, och solot med två självständiga soloregistreringar.<sup>146</sup> Registreringen *Concert d'harmonie militaire* var, som namnet säger, tänkt för marschartad sats.<sup>147</sup>

<sup>142</sup> Lasceux avslutade dessutom sin aktiva organistverksamhet samma år.

<sup>143</sup> Lasceux–Traversier 1809: 3.

<sup>144</sup> Lasceux–Traversier 1809: 3.

<sup>145</sup> Jämför Knecht och Rinck. Som ett exempel från Italien kan nämnas Giuseppe Gherardeschi (1759–1815): *Sonata per organo a guisa di banda militare che suona una marcia*. Stycket innehåller växelvis tutti och solo.

<sup>146</sup> Soloregistreringarna i *Symphonie concertante à 2. Instrumens*: Hautbois eller Cornet de Récit på tredje manualen, Trompette, Cromorne och Prestant på första manualen. (Lasceux–Traversier 1809: 18.)

<sup>147</sup> *Concert d'harmonie militaire*: I man.: Prestant, Bourdon, Flûtes, Cromorne & Hautbois. II Man.: Prestant, Bourdon, Bourdon de 16 pieds, Flûtes & Clairon. Koppel I/II. Pedales de Flûtes; för att imitera trombon tillfogas Trompette i pedalen. För att tillvarata ekonyanser registreras Bourdon & Trompette på IV man. (Lasceux–Traversier 1809: 17.)

Förutom orgelstycken<sup>148</sup> samt uppräknig av orgelregister och beskrivning av typregistreringar innehåller *Essai* även en undersökning av orgelns ursprung samt reflektioner över dess väsen. Såväl orgeln som orgelmusiken bör vara värdiga sin höga bestämmelse:

... det är inte ett obetydligt och löjligt pianostycke, spelat på detta stora instrument, det är inte melodin i den profana stilen, som kan tolka de fromma utjuttelserna från de själar som ödmjukar sig inför den Högste. Allt bör vara stort, ädelt och upphöjt i det heliga rummet.<sup>149</sup>

### 3.3. Choron och hans Rinck-utgåva

Alexandre-Etienne Choron (1771–1834) och hans musikinstitutioner under restaurationstidevarvet spelade en betydande roll. Dessa institutioner, i likhet med Niedermeyers skola, uppstod som en reaktion mot den mera officiella undervisningen och repertoaren vid Konservatoriet. Choron var verksam bland annat som kapellmästare vid Saint-Séverin.

År 1817 grundade Choron en institution, som flera gånger bytte namn: mellan åren 1825 och 1830 gick den under namnet *Institution royale de Musique religieuse*. Chorons idé var att införa sången som en del av primärundervisningen i musik. Som modell för undervisningen tog han de gamla sångskolorna (*maîtrises*), samtidigt som han arbetade för en renässans av kyrkomusiken. Genom hans verksamhet blev det möjligt för Parispubliken att få höra vokalverk av de gamla mästarna från Josquin till Händel, men genom regentskiftet år 1830 och de stora nedskärningarna i det statliga understödet äventyrades Chorons verksamhet, och efter hans död 1834 upphörde den helt.<sup>150</sup>

Orgelundervisning måste ha ingått i undervisningsprogrammet, eftersom Choron ansåg sig tvungen att skaffa fram en orgelskola i linje med institutionens ideologi. Även hans blickar riktades mot Tyskland, och han stannade för den i detta land mycket använda *Praktische Orgelschule op.55* (1820) av hovorganisten i Darmstadt,

<sup>148</sup> Av verkets sidnumrering att döma torde en del av orgelstyckena ha gått förlorad.

<sup>149</sup> ... ce n'est pas une pièce de piano insignifiante et ridicule sur ce grand instrument, ce ne sont pas des airs d'un stile profane qui peuvent rendre les pieuses effusions des âmes qui s'humilient devant l'Etre-Suprême. Tout doit être grand, noble et auguste dans le lieu saint. (Lasceux-Traversier 1809: 6.)

<sup>150</sup> Pistone 1979: 40–41.

Christian Heinrich Rinck. Denna bar på franska titeln *L'École pratique d'Orgue*, och utkom ca 1828. Choron beskriver skolan som "överbägen" (*méthode transcendante*), och av titelbladet framgår även att denna översättning från tyska var tänkt att användas i undervisningen vid institutionen.<sup>151</sup>

Fétis ser denna utgåva som en stor händelse i det franska orgelspelets historia, då han entusiastiskt anmäler verket:

... det ögonblick är nu inne, då de unga, skolade i ett bättre lärosystem än tidigare, lyckats ta sig ur de gamla rutinerna, och önskat hänge sig åt seriösa studier i det de i högan sky ropat efter det som skulle kunna vara dem till hjälp. Det är för att tillfredsställa detta önskemål, uttalat från alla håll, som hr Choron har förstått idén med att publicera en fransk utgåva av Rincks "Praktiska orgelskola", och det är en veritabel tjänst, som han gjort de franska organisterna.

Rinck [sic] är inte alls ett geni, som några av de stora organister, vilka varit till heder för Tyskland, men han följer denna goda skolas traditioner, och hans verk innehåller alla element, som hör till denna storartade stil. Som elev till Kittel, vilken i sin tur var elev till J-S Bach, har han i sin ungdom tagit intryck av detta storslagna sätt att komponera, vilket han endast moderniserat genom att använda några vändningar från den moderna harmoniken.<sup>152</sup>

Det enda negativa Fétis har att säga är, att de 36 första preludierna är skrivna i en något överdrivet elegant stil, och att skolan saknar en beskrivning av orgelns byggnad.<sup>153</sup>

Trots att den franska utgåvan av Rincks orgelskola i första hand hade tillkommit för att fylla behovet av en orgelskola i linje med Chorons institution, kom den säkert till användning även utanför denna skolas dörrar. Fétis' påpekande, att orgelskolan

<sup>151</sup> Den fullständiga titeln: *L'École pratique d'Orgue, Méthode transcendante Formée de la Réunion de plusieurs Recueils Offrantum, Ch.H.Rinck. Traduite de l'Allemand pour servir à enseigner, t des Élèves de l'Institution R.le de Musique Religieuse par M.A.Choron, Directeur de l'Institution R.le de Musique Religieuse.*

<sup>152</sup> ... le moment est même venu où des jeunes gens élèves dans un meilleur système que par le passé, ayant succédé à d'anciens routiniers, désirent eux-mêmes se livrer à des études sérieuses et demandent à grands cris qu'on leur en fournisse les moyens. C'est pour satisfaire à ce désir exprimé de toutes parts, que M. Choron a conçu l'idée de publier une édition française de *L'École pratique d'orgue* de Rinck, et c'est un véritable service qu'il vient de rendre aux organistes français. Rinck n'est point un homme de génie comme quelquesuns des grands organistes qui ont honoré l'Allemagne; mais il possède les bonnes traditions de cette belle école, et ses œuvres renferment tous les éléments d'un bon style. Élève de Kittel qui l'avait été de J-S Bach, il a reçu dans sa jeunesse les impressions d'une manière grande et large qu'il a seulement modernisée par l'application de quelques-unes des formes de l'harmonie moderne. (Fétis 1828: 307.)

<sup>153</sup> Fétis 1828: 307.

uppfyllde ett från alla håll uttalat önskemål, tyder på att den även var känd vid Konservatoriet, där den fanns tillgänglig i biblioteket.

Rincks orgelskola skiljer sig påtagligt från Knechts–Martinis. Det kontrapunktiska och polyfona skrivsättet intar en framskjuten ställning hos Rinck. Skolan är indelad i sex avdelningar i den franska versionen, och den sjätte har som rubrik: *Plusieurs préludes et fugues en style sévère avec une fantaisie en style libre pour les personnes exercées*.<sup>154</sup> Denna sista avdelning avslutas med ett preludium och en fuga över temat B–A–C–H. I den nyss nämnda rubriken kan man se en strävan till att hålla i sär de båda stilarna, och då Chorons gick in för Rincks orgelskola kan ur detta faktum utläsas en ideologisk tendens: en strävan i riktning mot *style sacré*, den sakrala orgelstilen, vilken så gott som uteslutande rörde sig på den allvarliga, bundna stilens område. Chorons institution bar just vid dessa tider epitetet *Musique Religieuse*.

Choron lät publicera ytterligare tre pedagogiska orgelverk. Bland dessa kan nämnas en tysk elementärskola av J.G. Werner. Denna skola bar på franska titeln *Méthode élémentaire pour l'orgue*, och var avsedd som en förberedande skola för Rincks orgelskola.<sup>155</sup>

### 3.4. Cadaux' orgelskola

Justin Cadaux<sup>156</sup> *École d'orgue ou méthode complète de cet instrument rédigée d'après les principes des plus célèbres organistes*<sup>157</sup> kan ses som ett franskt försök till att ge orgelspelet en mera kyrklig inriktning. Av förordet och den pretentiösa verktiteln att döma, förefaller det som om Cadaux' bidrag skulle hänföra sig närmast till redigerings- och systematiseringsarbetena, och att själva kompositionerna skulle vara plagierade. Detta tyder på att blickarna ännu en gång riktades mot Tyskland. Cadaux klagar i varje fall över både bristen på undervisningsmaterial, lärare och

<sup>154</sup> "Flera preludier och fugor i den allvarliga stilen med en fantasi i fri stil för längre hunna personer".

<sup>155</sup> François–Sappey 1989: 414.

<sup>156</sup> Justin Cadaux (1813–1874) operakomponist och organist i den protestantiska kyrkan vid rue Chauchat. Skrev även pianomusik, delvis i den lätta stilen.

<sup>157</sup> "Orgelskola eller en fullständig metod för detta instrument, utarbetad enligt de förnämsta organisternas principer".

goda förebilder. Samtidigt som han tror, att hans orgelskola skall bidra till att avhjälpa denna brist, tror han sig kunna påverka musiksmaken i kyrkorna i riktning mot den allvarliga stilen, som harmonierar med orgelns väsen. Företalet bär nämligen vittnesbörd om, att det ännu på 1840-talet på sina håll var brukligt, att i gudstjänsten spela kontradanser och romanser. Skolan är uppdelad i tre avdelningar. Den första omfattar en beskrivning av aktuella förbättringar inom orgelbyggnadskonsten, elementära två- tre- och fyrstämmiga övningar, samt manual- och pedalövningar. Den andra avdelningen behandlar modulations- och registreringskonst. Den tredje är ett sammandrag med instruktioner om improvisation samt en samling stycken. Cadaux' orgelskola utkom kort därefter att Benoist hade publicerat de sex första häftena av sitt *Bibliothèque de l'organiste*.

Cadaux hade framhållit pianospelet och kännedom om harmonierna som en förutsättning för att kunna börja med orgelspel. Mot detta vände sig Danjou i sin anmälan av skolan, då han påstod att man måste studera klaviaturen på ett annat sätt än en pianist gör. Det är i de gamla cembalisternas verk de resurser finns, som är karaktäristiska för orgel.<sup>158</sup>

### 3.5. L'École de Niedermeyer

År 1853 grundade Louis de Niedermeyer<sup>159</sup> en institution under namnet *École de Musique Classique et Religieuse*, vars målsättning skulle vara att utbilda organister, kapellmästare, sångare och kompositörer. I likhet med Chorons institution kan även Niedermeyers ses som en reaktion mot och ett alternativ till orgelundervisningen vid Konservatoriet, och Niedermeyers skola blev helt visst en konkurrent att räkna med. I undervisningen kom orgel och piano, ävensom den gamla musiken och den gregorianska sången att bli de viktiga elementen. Niedermeyer samarbetade med Joseph d'Ortigue, och frukten av detta samarbete kan ses bland annat i en lärobok i ackompanjemang av gregoriansk sång,<sup>160</sup> ävensom i musiktidskriften *La Maîtrise*,

---

<sup>158</sup> Burg 1992: 7.

<sup>159</sup> Louis de Niedermeyer (1802–1861) som var av schweizisk härkomst, skrev bland annat operor, men koncentrerade sig efter 1853 på kyrkomusik. En bidragande orsak till detta var hans ringa framgång som operakomponist. Genom sin institution kom han att föra arvet från Chorons vidare.

<sup>160</sup> *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant (1856)*.

som bevakade de kyrkomusikaliska intressena.<sup>161</sup>

Den första orgelläraren var François-Xavier Wackenthaler, som efterträddes av Georges Schmitt. Schmitt blev inte gammal i tjänsten på grund av en menings-  
skiljaktighet med Niedermeyer i en pedagogisk fråga.<sup>162</sup>

I och med att Clément Loret (1833–1909) tillträdde professuren i orgel kom Lemmens' idéer och orgelpedagogik att få bestående fotfäste i Paris. I ett brev, daterat 21 februari 1858 och skrivet av Loret till Lemmens, kunde Loret för sin lärare berätta om två glädjande tilldragelser: han hade blivit utnämnd till orgelprofessor vid *l'École de Musique Religieuse* och organist vid Saint-Louis d'Antin. Han uttrycker samtidigt sin glädje över att i kyrkan ha fått Niedermeyer som kollega. Dessutom hade han ju Niedermeyer som chef i skolan. Loret skriver, att all musik, som Niedermeyer i egenskap av kapellmästare i kyrkan låter utföra, är hämtad ur de gamla mästarnas produktion. Dessutom intygar Loret, att såväl han själv som hans elever flitigt spelar Lemmens' musik, t.ex. *Scherzo Symphonie [sic]*, *Laudate Dominum*, *Ite missa est* och *Prière in E*.<sup>163</sup> Dessa stycken ingick i Lemmens' *Nouveau Journal d'Orgue à l'usage des organistes du culte catholique*.<sup>164</sup> Recensenten Maurice Bourges karakteriserar denna journal som en reform av och en framtid för orgelmusiken, och hoppas att journalen skall bli ett "breviarium" för den fulländade organisten och ett "evangelium" för de blivande organisterna.<sup>165</sup> Ovannämnda stycken kom senare att ingå i Lemmens' berömda orgelskola *Ecole d'orgue basée sur le Plain-Chant Romain*, som utkom år 1862. Redan titeln avslöjar vad det rörde sig om. Orgelskolan var en skola på solid katolsk bas med en ideologi, som var ägnad att stärka den typiskt katolska identiteten, och tillgodose de krav, som gudstjänsten enligt de nya liturgiska enhetssträvandena i romersk anda krävde (se ss. 143–145). Det är i synnerhet tre drag i Lemmens' orgelspel, som skilde sig från den franska traditionen: det strängt bundna föredraget, den virtuosa pedalbehandlingen och förkärleken för skriven musik.

Beträffande Lemmens' och de franska organisternas förhållande till orgelimprovisationen utgjuter sig Bourges i kraftiga ordalag:

---

<sup>161</sup> Pistone 1979: 42.

<sup>162</sup> Ochse 1994: 210.

<sup>163</sup> Dufourcq 1955: 89.

<sup>164</sup> "Nya orgeljournalen att användas av organisterna i den katolska gudstjänsten".

<sup>165</sup> Bourges 1852: 181.

Hr Lemmens förklarar sig med skäl vara en ursinnig fiende till den beklagliga vanan att ständigt improvisera, vilket bruk olyckligtvis infördes för ungefär två sekler sedan i de franska kyrkorna, och vilket våra organister, så skickliga de än är, inte förefaller att avstå ifrån. Ingenting är likväl märkligare, ingenting mera orimligt än detta bruk.<sup>166</sup>

Tvivalsutan kom Lemmens' skola flitigt till användning, till och med efter det att Loret själv börjat utarbeta sin *Cours d'orgue*, av vilken de två första delarna, innehållande manualövningar och etyder samt pedalövningar och manual-pedalövningar, var i bruk redan vid mitten av 1860-talet. Den tredje delen, som behandlade orgelkännedom och innehöll en samling orgelstycken av författaren, samt den fjärde, som innehöll transpositionsövningar och undervisning i ackompanjemang av gregoriansk sång, fullbordades först vid slutet av 1870-talet.<sup>167</sup>

Fordringarna i orgeltävlingarna skilde sig från fordringarna vid Konservatoriet. Tävlingsfordringarna i Niedermeyers skola samma år då Loret tillträdde sin tjänst talar för sin del om var tyngdpunkten i undervisningen skulle komma att ligga: det obligatoriska stycket var Bachs Passacaglia, och dessutom skulle en fuga av Bach enligt fritt val spelas.<sup>168</sup>

Det är klart, att Benoist inte kunde vara ovetande om och opåverkad av Lemmens' framfart, både i fråga om Niedermeyers skola och Bryssels konservatorium. Det tidigare nämnda brevet från Benoist till Cavallé-Coll, daterat 18 mars 1852, inleds med orden:

Min herre,

Jag har mottagit brevet, som Ni gjort mig den äran att skriva, ävensom exemplaret av hr Lemmens' *Journal d'Orgue*. Exemplaret tjänar som ett komplement till det, som Ni sände mig ett år tidigare.

Ville ni göra Er till tolk för mitt tack till hr Lemmens och säga honom, att jag var betagen av hans beundransvärda utförande, och icke minst av skönheten i de mästerverk, som han lät oss höra.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> M. Lemmens se déclare, et avec raison, l'ennemi acharné du déplorable usage de l'improvisation perpétuelle, fâcheusement introduit depuis deux siècles environ dans les églises de France, et dont nos organistes, si distingués qu'ils soient, ne paraissent pas disposés à se départir. Rien pourtant de plus étrange, de plus absurde que cet usage. (Bourges 1852: 179–180.)

<sup>167</sup> Ochse 1994: 210. Beträffande samtida orgelpedagogisk litteratur, se Nordström 1996: 44–66.

<sup>168</sup> Ochse 1994: 211.

<sup>169</sup> Monsieur, J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, ainsi que l'exemplaire du *Journal d'Orgue* de Monsieur Lemmens, servant de complément à celui que vous m'aviez envoyé l'année dernière. Veuillez être l'interprète de mes remerciements auprès de M. Lemmens et lui dire que si j'ai été charmé de son admirable exécution, je ne l'ai pas moins été de la

Benoist avser i det föregående den uppmärksammade seans, där Lemmens hade spelat på den nyss invigda Cavaillé–Coll-orgeln i Saint–Vincent–de–Paul. Det framgår, att Cavaillé–Coll hade försett Benoist med åtminstone två nummer av Lemmens' orgeljournal, samtidigt som det är intressant att konstatera, att Benoist inte själv vände sig direkt till Lemmens.

Vid 1800-talets mitt började det stå allt mera klart, att en inrättning med specialskolning för kyrkomusiker var nödvändig, och förväntningarna på Niedermeyers skola var högt ställda. Detta gav även Georges Schmitt uttryck för då han skrev:

Efter ungefär tio års kamp har det för någon tid sedan lyckats för hr Niedermeyer att etablera en musikskola, *Conservatoire [sic] de musique religieuse et classique*, som bör tjäna till att utbilda fullständiga organister. Då H.M. Kejsarens regering understöder Niedermeyers ansträngningar, är det möjligt att tro, att det från denna skola skall komma de, som förnyar den religiösa musiken med avseende på orgeln.<sup>170</sup>

Samma optimism och förnyelseanda framkommer ur en inspektionsrapport från institutionens allra första tid. I denna lyfts orgeln och organisterna fram, samtidigt som harmonilärens betydelse understryks. Det sägs bland annat:

Kunnandet i fråga om orgel förefaller mig även vara föremål för belöning. Man behöver inte yrka på att få någon att inse det nödvändiga i att uppmuntra detta kunnande på ett speciellt sätt. Organisten är, näst efter kapellmästaren, den konstnär, som mest kan bidra till den religiösa konstens framgång, lika mycket genom ett storslaget och korrekt utförande som genom en upplyst smak vid val av stycken.

... endast genom studiet av harmonilära kan goda kapellmästare utbildas, och samma studium kan ge åt musiker – till och med åt dem, som inte fått skapandets gåva – förmåga att korrekt arrangera för röster eller orgel de sublimes och religiösa gregorianska melodierna på ett sätt som får dem att fullt ge uttryck för den verkan, som är speciell för dem.<sup>171</sup>

---

beauté des œuvres magistrales qu'il nous a fait entendre. (cit. enl. Dufourcq 1955: 88.)

<sup>170</sup> Il y a peu de temps, M. Niedermeyer, après environ dix années de lutte, est enfin parvenu à établir une école de musique, le *Conservatoire de musique religieuse et classique*, qui doit servir à former des organistes complets. Le gouvernement de S.M. l'Empereur soutient les efforts de M. Niedermeyer, et il nous est permis de penser qu'un jour, il sortira de cette école des régénérateurs de la musique religieuse appliquée à l'orgue. (Schmitt 1855: 85.)

<sup>171</sup> La science de l'orgue, me semble devoir être aussi l'objet d'une récompense. Il n'est pas besoin d'insister pour faire comprendre la nécessité de l'encourager d'une manière particulière. L'organiste est, après le maître de chapelle, l'artiste qui peut le plus contribuer aux progrès de l'art religieux, tant par l'exécution large et correcte de son jeu que par le goût éclairé dans le choix de ses morceaux.

... l'étude de l'harmonie peut seule former de bons maîtres de chapelle et donner aux musiciens,

Niedermeyers institution utbildade många framstående organister, såsom t.ex. Gabriel Fauré, Leon Boëllman och Eugène Gigout, enligt principer, som var unika i Paris vid 1800-talets mitt. Tyngdpunkten var förlagd till spel av komponerad orgelmusik. Denna princip, som Lemmens företrädde, hade Loret tagit över.

#### 4. SAMMANDRAG

Då de kyrkliga förhållandena småningom började återgå till det normala vid 1800-talets början, det vill säga vid den tid då Benoist fick sin musikutbildning, sökte man pedagogiska förebilder för det franska orgelspelet. Inte helt oväntat söktes dessa ofta i den tyska orgelkonsten. Även i fråga om besättandet av orgelprofessuren vid Konservatoriet hade man tydligen sonderat terrängen på det tyska området, till dess man fick syn på Benoist, den begåvade fransmannen, som kom att framstå som räddaren av den franska nationaläran på orgelmusikens område. Såväl organisternas status som yrkesskicklighet var låg. Ett undantag utgjordes av Nicolas Séjan, som var en duktig organist, och Guillaume Lasceux, som gjorde vad han kunde i avsikt att råda bot på den pinsamma organistbristen. Organisternas yrkesskicklighet avspeglade sig även i deras förmåga att skriva orgelmusik. Joseph Fétis framhöll avsaknaden av de goda förebilderna som orsak till att de franska organisterna fortsatt på samma felaktiga väg, utan att ens drömma om att göra annorlunda. Först i och med Benoists orgelklass hade det blivit möjligt att studera orgel enligt principer, som är utmärkande för instrumentet.<sup>172</sup> Fétis tröttnade aldrig på att framhålla de franska organisternas underlägsenhet i förhållande till de tyska. Andra franska instrumentalisterna var enligt honom på en nivå, som inte lämnade något övrigt att önska, medan den verkliga orgelstilen egentligen aldrig varit känd i Frankrike, och berömda organister såsom Marchand, Calvière, Daquin och Balbastre hade enligt honom aldrig haft annat än fingrar.<sup>173</sup>

---

même à ceux qui n'ont pas reçu le don de créer le talent de disposer correctement pour les voix ou pour l'orgue, les sublimes et religieuses mélodies du plain-chant, de manière à leur faire produire tout l'effet dont elles sont susceptibles. (Paris, le premier juillet 1854, Rapport présenté à Monsieur le Ministre Secrétaire d'Etat au département de l'Instruction publique et des Cultes. Undertecknat av *Le Directeur Général de l'Administration des Cultes: A. de Contencin.*) (AN F/19/3947.)

<sup>172</sup> Fétis 1828: 306.

<sup>173</sup> Fétis 1830: 146.

En tendens, som fanns redan vid 1700-talets slut, och som ytterligare förstärktes, var att gränsen mellan de olika tangentinstrumentens musik suddades ut. Samma komposition kunde ad libitum spelas på piano, cembalo eller orgel. Efter 1789 års revolution försvann dock cembalon ganska snabbt ur bilden. Denna ad libitum-praxis bidrog till att beröva orgelmusiken dess egentliga identitet, inte minst det för orgelspel så viktiga pedalspelet. Den blygsamma pedalbehandlingen, som visserligen redan under den klassiska franska orgelmusikens period hade varit ett påtagligt drag, kom att hålla i sig i vissa kretsar långt efter århundradets mitt. Genombrottet för J.S. Bachs orgelmusik förde givetvis med sig ett ökat intresse för pedalspel. Även Benoists orgelmusik kan anföras som ett exempel på en musik med mycket sparsam pedalanvändning.

Trots de franska översättningarna av tyska orgelskolor, och det på flera håll ökande intresset för polyfont skrivsätt, kunde detta inte åstadkomma, att de klassiska franska schablonregistreringarna med sina motsvarande satstyper helt skulle ha försvunnit. Hos Benoist förekommer sådana satstyper sporadiskt runt 1860. Linjen från de klassiska franska barockorganisterna fortsatte över Dom Bedos och Lasceux fram till Miné och Fessy. Miné och Fessy publicerade en mängd pedagogiska arbeten för mindre skickliga orgelspelare med tanke på det praktiska gudstjänstspelet, detta både i fråga om den parisiska och romerska riten. Det fanns säkert ett behov av sådana publikationer. Schmitt kom ju med det obehagliga avslöjandet, att till och med sådana, som vunnit ett första pris i Benoists klass, inte alltid var kapabla att spela vid en gudstjänst (se s. 75).

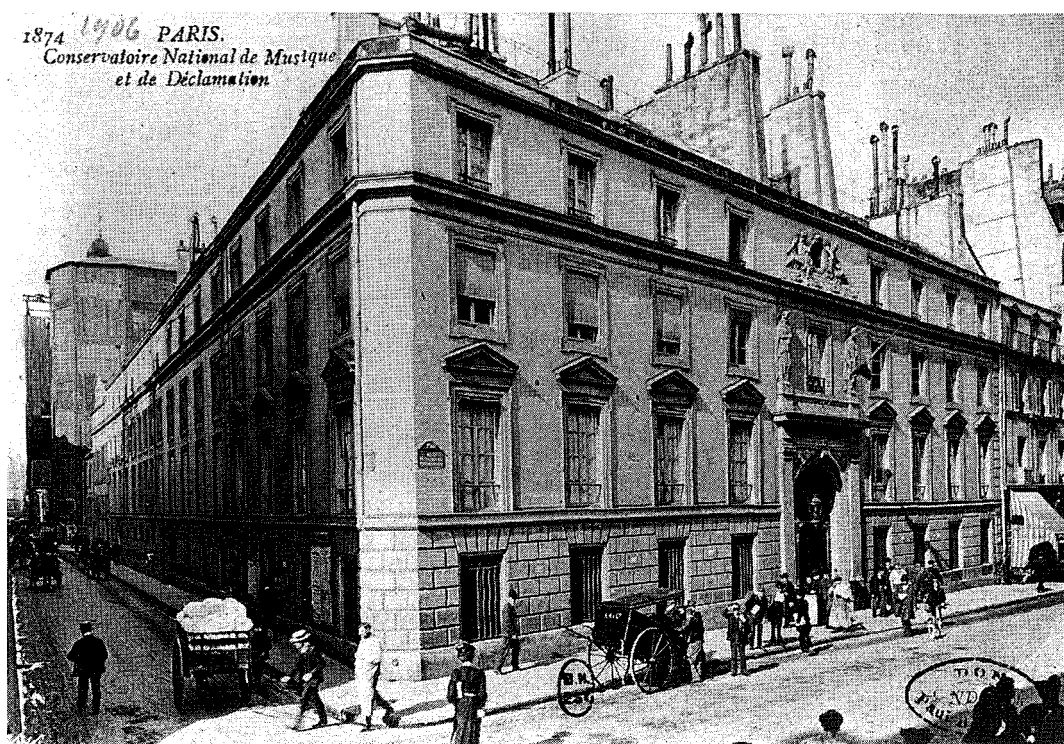
Vi har konstaterat, att det i synnerhet i början av århundradet förekom en dragkamp mellan tyska och franska intressen beträffande orgelmusiken, och att vissa orgelskolor var knutna till motsvarande institutioner. Det råder inget tvivel om, att Benoist kände till de ledande publikationerna i orgelfacket. De flesta fanns dessutom tillgängliga i Konservatoriets bibliotek. Frågan är snarare i vilken mån han var i behov av orgelskolor, och vilken roll hans *Bibliothèque de l'Organiste* spelade i sammanhanget. Han påstod själv, att han höll på med att avsluta en orgelskola (1852), vilken inte finns tillgänglig. Gorenstein hävdar, att Benoist var den första under denna tid, som vågade publicera sina orgelverk i en färdigt utarbetad form, och inte i en "basversion", vilket var brukligt. Komponisterna i den postklassiska epoken erbjöd i allmänhet en tryckt basversion, som interpreten sedan skulle fullborda. I fall han inte kunde detta fick den av komponisten skrivna elementärversionen duga.<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Gorenstein 1993: 92, 105.

Orgelimprovisationen var det viktigaste elementet i Benoists undervisning, och orgeln var instrumentet framom andra till att väcka skaparförmåga och inspiration. Var det då så nödvändigt med en orgelskola, var hans eget "Organistens bibliotek" en tillräcklig exempelsamling?

Operamusiken hade trängt in i kyrkan, och det är känt att även Benoist improviserade över teman ur operalitteraturen. Bland hans elever fanns å ena sidan de som starkt påverkades av tidens lätta stil. Å andra sidan fanns de som, åtminstone delvis påverkade av de ultramontanistiska idealen, ville gå en annan väg och skapa en *musique sacrée*, en mera kontrapunktiskt utarbetad orgelmusik.

Vi kan slutligen konstatera förekomsten av två skilda pedagogiska riktningar, två skilda orgelskolor i Paris vid århundradets mitt: den franska och den tyskinfluerade belgisk-franska. Den förra, vars speciella kännetecken var orgelimprovisation, representerades av Benoist och hans elever. Denna riktning försvann från Konservatoriet vid César Francks frånfälle. Den senare riktningen, som kännetecknades av komponerad repertoar, men som ingalunda uteslöt improvisationen, representerades av Lemmens och hans elever. Denna skola introducerades av Lemmens själv på 1850-talet, men blev bestående genom Niedermeyers institution och Loret. Benoist-eleven Saint-Saëns undervisade visserligen vid nämnda institution, men endast i piano. I och med Lemmens' elev Widor kom hans idéer att bemäktiga sig Konservatoriet, och bli riktgivande för den franska orgelkonstens utveckling i fortsättningen.



*Bild IV-1. Pariskonservatoriet, 11, rue du Faubourg Poissonnière (1874)  
(Cliché Bibliothèque nationale de France-Paris)*

## ORGLAR OCH ORGELIDEOLOGIER KRING BENOIST

### 1. STUDIEÅRENS INSTRUMENT

#### 1.1. Orgeln i katedralen Saint-Pierre, Nantes

Benoist utnämndes till organist vid katedralen i Nantes den 7 juni 1812. Detta skedde under studietiden vid Konservatoriet, och denna organistbefattning kunde inte ha blivit långvarig, kanske endast några månader, men instrumentet var knappast obekant för honom före utnämningen. Orgeln hade byggts av François-Henri Clicquot mellan åren 1781 och 1784, och var egentligen en ombyggnad av ett tidigare instrument. År 1804 företog Christian-Gilles Nyssen en reparation av orgeln. Nyssen var en elev till Clicquot. I detta skick befann sig orgeln under Benoists tjänstgöringstid.

Orgeln hade följande disposition:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bourlignieux 1993: 227.

**1er Clavier: POSITIF, C-f''' (54 toner)**

<i>Montre</i> 8	<i>Trompette</i> 8
<i>Prestant</i> 4	<i>Clairon</i> 4
<i>Bourdon</i> 8	<i>Cornet (dessus)</i>
<i>Flûte</i> 4	<i>Cromorne</i> 8
<i>Doublette</i> 2	<i>Hautbois (3 octaves)</i> 8
<i>Plein-jeu</i>	<i>Nasard</i> 2 2/3
	<i>Tierce</i> 1 3/5

**2e Clavier: GRAND-ORGUE (54 toner)**

<i>Montre</i> 16	<i>Grosse Fourniture</i>
<i>Bourdon</i> 16	<i>Cymbale</i>
<i>Montre</i> 8	<i>Doublette</i> 2
<i>Bourdon</i> 8	<i>Quarte</i> 2
<i>Flûte</i> 8	<i>Nasard</i> 2 2/3
<i>Prestant</i> 4	<i>Tierce</i> 1 3/5
<i>Cornet (30 toner)</i>	<i>Grosse Tierce</i> 3 1/5
<i>1ère Trompette</i> 8	<i>Gros Nasard</i> 5 1/3
<i>2e Trompette</i> 8	<i>Voix Humaine</i> 8
<i>Clairon</i> 4	

**3e Clavier: BOMBARDE (54 toner)**

<i>Bombarde</i> 16	<i>Clairon</i> 4
<i>Trompette</i> 8	<i>Cornet (dessus)</i>

**4e Clavier: RECIT (37 toner)**

<i>Flûte</i> 8	<i>Hautbois</i> 8
<i>Cornet</i>	<i>Trompette</i> 8

**5e Clavier: ECHO (37 toner)**

<i>Bourdon</i> 8	<i>Clairon</i> 4
<i>Flûte</i> 8	<i>Cornet</i>
<i>Trompette</i> 8	

**PEDALE, FF-c#' (33 toner)**

<i>Bourdon</i> 16	<i>Bombarde</i> 16
<i>Flûte</i> 8	<i>Trompette</i> 8
<i>Flûte</i> 4	<i>Clairon</i> 4

**1.2. Orgeln i Saint-Sulpice, Paris**

Enligt ett dokument i Archives nationales verkade Benoist en kort tid före sin avresa till Italien som organist vid Saint-Sulpice.<sup>2</sup> Orgeln hade färdigställts av François-Henri Clicquot, och mottogs den 15 maj 1781. Frånsett smärre reparationer ansågs en fullständig renovering nödvändig först år 1846. Denna ombyggnad utfördes av

<sup>2</sup> AN O/3/1802\*I

firman Ducroquet.<sup>3</sup> Clicquot-orgeln hade, i likhet med den i Nantes, fem manualer och pedal, då Benoist var organist i Saint-Sulpice:<sup>4</sup>

**1er Clavier: POSITIF, AA-e''' (56 toner)**

Bourdon 16	Quart de Nasard 2
Montre 8	Fourniture
Bourdon 8	Cymbale
Flûte 8	Cornet
Prestant 4	Trompette 8
Doublette 2	Krumhorn 8
Nasard 3	Basson 8
Tierce 2	Clarinette 8
Larigo 2	Clairon 4

**2e Clavier: GRAND ORGUE (56 toner)**

Montre 32	Quart de Nasard 2
Montre 16	Tierce 2
Bourdon 16	Fourniture
Montre 8	2e Fourniture
Bourdon 8	Cymbale
Flûte 8	Cornet
Prestant 4	Voix Humaine 8
Nasard 3	1re Trompette 8
Doublette 2	2me Trompette 8
Tierce 2	Clairon 4
Nasard 2	2me Clairon 4

**3me Clavier: CLAVIER DES BOMBARDES (56 toner)**

Cornet	Bombarde 8
Bombarde 16	Clairon 4

**4me Clavier: RECIT (36 toner)**

Flûte 8	Hautbois 8
Cornet	Trompette 8

**5me Clavier: ECHO (40 toner)**

Bourdon 8	Trompette 8
Flûte 4	Clairon 4
Cornet	

**PÉDALES, FF-e' (36 toner)**

Flûte 16	Bombarde 32 [24 sic]
Bourdon 16	Bombarde 16
Flûte 8	1re Trompette 8
2me Flûte 8	2me Trompette 8
Flûte 4	Clairon 4
Nasard 6	

<sup>3</sup> Schmitt 1855: 89.

<sup>4</sup> Dispositionen enligt Schmitt 1855: 93–96.

### 1.3. Clicquot-orgeln och dess estetik

Det kan ses som ett intressant sammanträffande, att två Clicquot-orglar från samma tid kom i den unga Benoists väg. Instrumenten uppvisar långtgående likheter i fråga om konceptet: fem manualer och pedal med ravalement till  $F_1$  samt i det närmaste identiskt disponerade Bombarde- Récit- och Echoverk. Saint-Sulpice-orgeln är något större vad stämantalet i Grand-Orgue och Positif beträffar, det samma gäller även ifråga om manual- och pedalomfånget.

Orgelbyggaren François-Henri Clicquot (1732–1790) är den sista medlemmen av en gammal fransk orgelbyggarsläkt, och hans arbeten representerar samtidigt en höjd- och slutpunkt på den klassiska franska orgeltypen. Hans testamente kan sägas utgöras av den omsorgsfullt tecknade och utarbetade orgelbyggnadsboken *Théorie-Pratique de la Facture de l'Orgue d'après l'Expérience* från 1789, och av orgeln i katedralen i Poitiers från hans dödsår 1790, den orgel, som Félix Danjou ansåg vara den mest fulländade, som dittills byggts.<sup>5</sup> Allt detta skedde i villervallan i samband med franska revolutionen. Bokens titel understryker erfarenhetens betydelse i orgelbyggandet. Bokens innehåll ansluter sig nära till Poitiers-orgeln, som då var aktuell, och beskriver nästan uteslutande tungstämmorna. Man kan fråga sig, om Clicquot hade tänkt sig en fortsättning på arbetet, eller är det ett utslag av att Clicquot-orgelns 'själ' ligger just i dessa stämmor? Orgelkännare såsom J. Adrien de la Fage och P.M. Hamel har framhållit fulländningen hos dessa stämmor.

Även Aristide Cavallé-Coll hyste från första början av sin verksamhet som orgelbyggare den största respekt för Clicquots orgelestetik. I *Théorie-Pratique* är detaljerna omsorgsfullt beskrivna, och då detta i praktiken förverkligas och därtill ett förstklassigt material används, bör man kanske, som J. A. Villard föreslår, lägga handflatan mot orgelskåpet för att även känna svängningarna av det mäktiga Grand-Jeu.<sup>6</sup>

Denna orgeltyp var sålunda utgångspunkten för Benoists orgelestetik, och i sin undervisning hände det, att han i minnet kunde återkalla orgeln i Nantes.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Danjou 1846: 379.

<sup>6</sup> J.A. Villard 1985: företalet till *Théorie-Pratique*.

<sup>7</sup> Maréchal 1907: 163.

## 2. INSTRUMENTEN I TJÄNSTEUTÖVNINGEN

### 2.1. Pariskonservatoriet

#### a. Grenié-orgeln

Om besättandet av orgelprofessuren skulle visa sig besvärligt, blev anskaffandet av ett undervisnings- och övningsinstrument en ännu mer utdragen och komplicerad procedur. Anmärkningsvärt är, att man beträffande den planerade orgelundervisningen gick in för en så kallad *orgue expressif* enligt Grenié's system. Gabriel-Joseph Grenié (1756–1837), en amatörorgelbyggare från Bordeaux, hade gjort sina första experiment på detta område kring år 1790.<sup>8</sup> J. Fétis beskriver Grenié's uppfinning som en mekanisk process, som gradvis öppnar och stänger ventilen, som förser pipan med luft. Detta modifierar inblåsningsstyrkan på samma sätt som t.ex. en oboist eller klarinettist kan förändra inblåsningen. I fråga om Grenié's uppfinning åstadkoms detta genom att med foten trycka starkare eller svagare på en pedal.<sup>9</sup>

Detta förfaringssätt lämpar sig då det gäller frisvävande tungor,<sup>10</sup> där tonhöjden inte påverkas av förändringar i lufttrycket. Däremot reagerar t.ex. flöjtstämmorna på sådana förändringar. Fétis vet ytterligare berätta, att den "uppfinningsrika Grenié" även försökte lösa problemet med att kombinera flöjter och fritungestämmor genom ett kompenationssystem för flöjternas del, men att detta inte skulle ha tillämpats i praktiken i något instrument.<sup>11</sup> Grenié's offert i fråga om konservatorieorgeln är daterad den 7 maj 1812.<sup>12</sup> Trots en detaljerad specificering med prisuppgifter, in-

---

<sup>8</sup> Dufourcq 60/1951: 72.

<sup>9</sup> Fétis 1866: IV, 99.

<sup>10</sup> De frisvävande eller genomslående tungpiporna (anches libres) skiljer sig från de påslående tungpiporna (anches battantes) därigenom, att tungan i de förra ges fri passage mellan munstyckets kanter, medan tungan i de senare täcker munstyckets öppning. Genom att fritungan inte förändrar tonhöjden, men väl tonstyrkan, då lufttrycket förändras, var det möjligt att göra dem expressiva genom att konstruera en varierbar luftförsörjningsanordning. Detta betyder inte att alla fritungestämmor skulle ha gjorts expressiva, utan i de flesta fall rörde det sig om vanliga tungstämmor med frisvävande tungor, t.ex. Euphone och Cor Anglais.

<sup>11</sup> Fétis 1866: IV, 100.

<sup>12</sup> Devis d'un Orgue expressif destiné à être placé dans la Bibliothèque du Conservatoire Impérial de Musique composé de cinq jeux d'anches et trois jeux de flûtes formant en tout 622 tuyaux. (AN/37/82\*4c).

nehåller offerten flera oklarheter, som det i detta sammanhang är omotiverat att närmare gå in på. Dispositionen enligt den ursprungliga offerten skulle ha varit: **första manualen:** en öppen 8-fotsstämma, en öppen 4-fotsstämma och en Bourdon 4, samtliga tre med omfånget C-f<sup>3</sup> (54 toner), **andra manualen:** fem stycken tungstämmor (frisvävande) omfattande 5 1/2 oktav [sic], **pedalen:** Bourdon 8 och en öppen 8-fotsstämma, båda med omfånget C-g (20 toner).<sup>13</sup> Hamel och Guedon (år 1902) uppger en variant av dispositionen för samma instrument. Denna variant brukar oftast anges som den verkliga dispositionen.<sup>14</sup> **första manualen:** Montre 8, Bourdon 8, Prestant 4, **andra manualen:** cinq jeux à anches libres (fem fritungestämmor), **pedalen:** Bourdon 16, Flûte ouverte 8. Orgeln skulle enligt de ursprungliga planerna ha placerats i Konservatoriets bibliotek, men "för att inte störa undervisningen i sång och deklamation" beslöts, enligt önskemål från såväl orgelbyggaren som generalinspektör François-Louis Perne, att orgeln skulle ställas upp i *Le Petit Théâtre des Hommes*.<sup>15</sup>

Det visade sig snart, att motgångar av olika slag uppstod då det gällde att genomföra orgelbygget. Praktiska svårigheter medförde, att Grenié i flera repriser blev tvungen att be om tilläggsanslag för att kunna fortsätta med arbetet. Generalinspektör Pernes välvilliga inställning var härvid av avgörande betydelse.

I april 1818 kunde Perne dock till sin lättnad meddela intendenten för *l'Argenterie*, att arbetet på instrumentet var färdigt att avslutas, samtidigt som han bad om att intendenten skulle ge order om en orgelbänk av ek, utformad så, att spelrörelserna kunde ske så ledigt som möjligt, samt att instrumentet skulle utsmyckas. Brevet avslöjar dessutom en intressant detalj: en 8-fots flöjt torde ha tillkommit på huvudverket i slutskedet.<sup>16</sup>

Redan i början av år 1826 var orgeln i behov av en snar reparation. Grenié gav i uppdrag åt sin officiella orgelstämmare Cosyn<sup>17</sup> att utföra arbetet. I en odaterad notis i Konservatoriets arkiv heter det:

Den expressiva orgeln i l'Ecole Royale de Musique är oundvikligen i behov av en reparation, hr Cherubini och orgelprofessorn önskar också det. Denna

<sup>13</sup> AN AJ/37/82\*4c.

<sup>14</sup> Cit. enl. Dufourcq 60/1951: 73.

<sup>15</sup> AN AJ/37/82\*4c.

<sup>16</sup> Dufourcq 60/1951: 76.

<sup>17</sup> Belgaren Pierre-Joseph Cosyn var en av de hantverkare, som i slutskedet av orgelbygget hade spelat en avgörande roll. År 1818 hade han blivit utnämnd till "accordeur officiel de l'orgue expressif - den expressiva orgelns officiella orgelstämmare". (Dufourcq 60/1951: 76.)

reparation kostar i detta nu 1500 f. men skulle vara ännu mycket dyrare, eller kanske onyttig om man skulle fördröja den.<sup>18</sup>

I fortsättningen säger Konservatoriets arkiv praktiskt taget ingenting om hur orgeln fungerade eller om professorn och hans elever var nöjda.<sup>19</sup> Det är dock orealistiskt att tro, att den skulle ha fungerat klanderfritt fram till 1870-talet utan ingrepp, detta instrument, som Benoist undervisade sin orgelklass på under hela sin tid som lärare.

### *b. Cavallé–Coll-orgeln*

Enligt Dufourcq skulle spillrorna av den orgel, som Pierre Érard år 1854 byggde för det Kungliga kapellet i Tuilerierna<sup>20</sup> (se ss. 112–113) ha kommit till användning i den nya orgeln för Konservatoriet. Mottagningskommitténs protokoll avslöjar, att delar från det gamla instrumentet i Konservatoriet skulle ha kommit till användning i det nya. Kanske användes delar från vardera instrumentet. I så fall utgjorde den nya orgeln, byggd av Cavallé–Coll, en länk mellan Tuilerierna och Konservatoriet, vardera stället Benoists verksamhetsfält. Hela orgeln var inbyggd i ett svällskåp, och hade följande disposition:<sup>21</sup>

**Grand–Orgue** (54 toner): Bourdon 8, Flûte 8, Dessus de Montre 8,  
Prestant 4, Trompette 8.

**Récit** (54 toner): Flûte 8, Gambe 8, Voix céleste 8, Flûte 4, Hautbois,  
Trompette.

**Pédale**: Soubasse 16, Flûte 8, Flûte 4, Basson.

Den kommission, som mottog arbetet, bestod av Ambroise Thomas, ordförande,<sup>22</sup> Benoist, Franck, Saint–Saëns, Widor, Lissajous, Wolff, de Beauplan och Réty. Ur

<sup>18</sup> L'orgue Expressif de l'École Royale de musique a besoin d'une reparation indispensable, Mr Cherubini et l'Organiste professeur, la desirent également. Cette reparation quote dans ce moment s'éleverait à 1500 f mais couterais beaucoup plus cher et deviendrait, peut être, inutile en la retardant. (AN O/3/1809\*81.)

<sup>19</sup> Dufourcq 61/1951: 115.

<sup>20</sup> Tuilerierna brändes delvis av kommunen 1871 och förstördes fullständigt 1882. (Bauer 1990: 220.) Platsen där palatset stod är i dag parkområde (Jardin des Tuileries).

<sup>21</sup> Återgiven enl. Dufourcq 62/1952: 18.

<sup>22</sup> Ambroise Thomas (1811–1896), operakompositör, direktör för Pariskonservatoriet.

den rapport,<sup>23</sup> som kommissionen avgav, kan man få veta vad som till slut fanns kvar av den gamla orgeln, innan den nya byggdes, samt vad man hade för åsikt om den gamla i jämförelse med den nya.

Övningsorgeln vid Conservatoire, fordom byggd av Grenié, bestod endast av fyra stämmor i pedalen, fyra på Grand-Orgue, och en enda fritungestämman på Récit. Pedalen hade endast 20 toner, Grand-Orgue och Récit hade 54 toner, och det totala antalet pipor steg till 350.

Instrumentet hade en dålig klang till följd av att endast tungstämmor av Grenié's typ hade använts, därtill var lufttillförseln otillräcklig, liksom i alla orglar av gammal tillverkning.

Herr Cavaillé gavs i uppdrag att bygga ett övningsinstrument, i sanning värdigt vår storartade nationella orgelskola, och därvid, inom det möjligas gränser, använda element och material från det gamla instrumentet. Han har lyckats fullständigt.<sup>24</sup>

En jämförelse med Grenié-orgelns ursprungliga disposition (se s. 106) ger vid handen att pedalen med tiden utökades, av de fem tungstämmorna återstod endast en medan stämantalet på Grand-Orgue hade bibehållits oförändrat. Först nu, i och med den nya orgeln, hade man i undervisningen övergått till en ur vår synpunkt sett normal orgel. Expressivorgeln med sin invecklade mekanism hade gått till historien. Det nya instrumentet kom att bli den orgel, som Franck, Widor och Guilmant undervisade på.

<sup>23</sup> Rapport sur l'orgue d'étude du Conservatoire National de musique, reconstruit et perfectionné par Mr A. Cavaillé-Coll. (AN AJ/37/82\*4d.) Rapporten är odaterad, men härstammar högst sannolikt från vintern 1871-1872.

<sup>24</sup> L'orgue d'étude du Conservatoire construit autrefois par Grenié ne comprenait que quatre jeux à la Pédale. Quatre au Grand orgue, et un seul jeu à anches libres au Recit. Le clavier de pédales n'avait que 20 notes, celui du grand-orgue et du Récit avaient 54 notes et le total des tuyaux s'élevait à 350. L'instrument était d'une mauvaise sonorité, par suite de l'emploi exclusif des anches du système Grenié, de plus l'alimentation d'air était insuffisante comme dans toutes les orgues d'ancienne facture. Monsieur Cavaillé s'est chargé, en utilisant dans les limites du possible, les éléments et les matériaux de l'ancien instrument, de construire un instrument d'étude vraiment digne de notre grande école nationale. Il a pleinement réussi. (AN AJ/37/82\*4d.)

## 2.2. Kapellet i Tuilerierna

### a. Dallery-orgeln

Orgelhistorien i det Kungliga och Kejsrerliga kapellet är minst lika fascinerande och omväxlande som i Konservatoriet. Det var igen Perne – samma man, som ombesörjde byggandet av Greniés orgue expressif vid Konservatoriet – som år 1818 fick i uppdrag att kontakta en orgelbyggare, och göra upp en plan. Utrymmet på läktaren i kapellet satte sina gränser för orgelprojektet, då även orkestermusikerna skulle rymmas där. Orgelbyggaren Dallery kontaktades. I en rapport till Louis XVIII:s generalintendent för de sköna konsterna<sup>25</sup> talar Perne om, att orgelbyggaren kan tänka sig att placera orgeln på den existerande läktaren, men att det skulle bli nödvändigt att förlänga sidorna för att få orgeln med dess bälgverk att rymmas. Hänvisande till intendentens intentioner hade Perne hört sig för om möjligheten att i den planerade orgeln disponera ett *Clavier de jeux expressifs*, som skulle tjäna till att utföra "episodiska stycken" på.<sup>26</sup> Orgelbyggaren avvisade, hänvisande till utrymmesbristen, önskemålet om att dessa stämmor skulle placeras innanför orgelskåpet, men Perne gav inte upp. I ett brev till Grenié står det, att det i den planerade orgeln är meningen att ta med en orgue expressif-stämma, som skulle tjäna till att spela lämplig musik på, samtidigt som han anvisar en plats under läktaren för Grenié.<sup>27</sup> Denne avvisade dock förslaget med motiveringen, att Dallery är kunglig orgelbyggare och dessutom mycket skicklig.<sup>28</sup>

Orsaken till Greniés vägran kunde ha varit motgångarna med orgeln till Konservatoriet, som vid denna tidpunkt inte ännu var färdigställd. Dessutom var han klok nog att förutse svårigheterna med att samordna två skilda system i samma instrument.<sup>29</sup> Dallery fick således ensam förverkliga sin orgel på det minimala utrymme, som stod till buds, enligt följande disposition:<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> l'Intendant Général des Beaux-Arts.

<sup>26</sup> "Morceaux épisodiques". (Dufourcq 61/1951: 120–121.)

<sup>27</sup> Dufourcq 61/1951: 123.

<sup>28</sup> Dufourcq 62/1952: 14.

<sup>29</sup> Dufourcq 62/1952: 13–14.

<sup>30</sup> Cit. enl. Dufourcq 61/1951: 123.

**Grand-Orgue** (56 toner): Montre 8 (Dessus et Basses), Flûte Bouchée 8, Prestant 4, Flûte allemande 4, Trompette 8.

**Récit:** Bourdon 8, Prestant 4, Flûte traversière 8, Flûte-Galoubet 2, Cor Anglais-Hautbois.

Detta instrument stod Benoist som första, och Séjan som andra kunglig organist till förfogande under en stor del av Louis XVIII:s regeringstid.

### *b. Sébastien Érards orgel*

Tanken på en orgue expressif hade inte försvunnit, och runt år 1826 började intresset riktas mot instrumentbyggaren Sébastien Érard (1752–1831), som tidigare hade konstruerat ett *piano-organisé* för Marie-Antoinette, ett instrument där hans teknik med fingerexpression hade kommit till användning.<sup>31</sup> Då Érard fick uppdraget att bygga en orgue expressif för det Kungliga kapellet, och då han tydligen inte ansåg sig ha tillräcklig erfarenhet av orgelbyggande, associerade han sig med den engelska orgelbyggaren John Abbey (1785–1859), samt med den tidigare nämnda Pierre-Joseph Cosyn, Greniés bästa hantverkare. Abbey hade med sig tekniska lösningar, som då var okända i Paris. De viktigaste var jalousisvällaren och tekniken, som möjliggjorde registrering medels fottrampor.<sup>32</sup> Cosyn för sin del hade grundlig erfarenhet av expressivorgeln. Dessa tre instrumentbyggare hade föresatt sig att lösa problemen i samband med denna orgeltyp. Instrumentet kom dock aldrig att hinna bli färdigt uppställt i det Kungliga kapellet, då detta invaderades under julirevolutionen 1830.<sup>33</sup> Däremot hann det bli uppställt i *Château de la Muette* och föremål för beundran samt omnämnt i ovanligt uppskattande ordalag. Det hade följande disposition:<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Dufourcq 62/1952: 15.

<sup>32</sup> Ochse 1994: 22.

<sup>33</sup> Dufourcq 62/1952: 16.

<sup>34</sup> Cit. enl. Dufourcq 62/1952: 16. Douglass uppger en något avvikande disposition, samt följande upplysningar: manualomfång 6 1/2 oktav, pedalomfång 2 oktaver. Koppel: II/I, III/II, III/I och Ped/I. (Douglass 1980: 6.)

**Grand–Orgue:** Montre, Bourdon, Prestant, Quinte, Fourniture, Doublette (?), Trompette.

**Positif:** Flûte, Bourdon, Prestant, Trompette, Basson–Hautbois, Cromhone.

**Récit:** jeu expressif.

Castil–Blaze<sup>35</sup> prisar instrumentet och framhåller fördelarna med fingerexpression i jämförelse med pedalexpression. När det gäller pedalexpression verkar luftmängden, som släpps in i luftlådan på hela omfånget; om man vill förstärka diskanten, förstärks basen i motsvarande grad. Fingerexpressionen fungerar enligt samma princip som i ett piano. Han framhåller, att organisten inte behöver öva in ett nytt system, då han med fingrarna åstadkommer förändringar i ljudstyrkan, medan det inte utan extra övning var möjligt att bemästra pedalexpressionen. I Érards system sköts registreringen via lämpligt utformade pedaler, varvid det är möjligt att registrera utan att detta stör händernas arbete. Även åskeffekter går bra att åstadkomma. I fråga om organisten skriver han:

På orgeln måste man nödvändigtvis improvisera. Men hur kan konstnären fullfölja sina idéer, hänge sig åt, utlämna sig till hänförelsen i sin ande, om han framför allt är tvungen att syssla med att övervaka sina fötter, och om han är något av en orgeltrampare, ansvarig för virtuosens misstag?<sup>36</sup>

Ett lika imponerande intryck gjorde orgeln på bröderna L. och M. Escudier:<sup>37</sup>

M. Érard har uppnått höjden av fulländning när det gäller orgeln, genom att i samma instrument, byggt under restaurationsperioden för det Kungliga kapellet, förena pedalexpression på de två första manualerna och fingerex–

---

<sup>35</sup> Castil–Blaze, egentligen François–Henri–Joseph Blaze (1784–1857) brukar anses som den franska musikkritikens första stora namn. Han hade studerat juridik och musik. Utgav flera musikhistoriska arbeten. Medarbetare i tidskriften *Journal des Débats*.

<sup>36</sup> Sur l'orgue, il faut nécessairement improviser. Comment l'artiste pourra–t–il suivre ses idées, se livrer, s'abandonner à la fougue de son génie, s'il est obligé de s'occuper, avant tout, de gouverner sagement ses pieds, et s'il est en quelque sorte souffleur responsable des fautes du virtuose? (Castil–Blaze 1832: 249–250.)

<sup>37</sup> Bröderna Marie (1809–1880) och Léon (1816–1881) Escudier var franska musikskriftställare och förläggare. De grundade musiktidskriften *La France Musicale* år 1838. Då det i följande citat talas om pedalexpression på de två första manualerna avses systemet med pedaler för registreringen, och inte Greniés pedalexpression.

pression på den tredje. I denna form är orgeln verkligen det vackraste, mest majestätiska och mäktiga instrument som existerar.<sup>38</sup>

I och med regentskiftet 1830 kunde orgelfrågan i det Kungliga kapellet avskrivas från dagordningen, då den nya regenten Louis-Philippe, som efterträdde Charles X, avskedade sina musiker, däribland organisterna. Charles X:s sista vesper firades den 25 juli 1830, varefter sångarna och musikerna hängde upp sina instrument som hebréerna en gång *Super flumina Babylonis*, som Castil-Blaze uttrycker det, samtidigt som han hoppas, att tonerna från detta enastående instrument en dag i framtiden på nytt skall få klinga i ett återupprättat musikkapell.<sup>39</sup>

### c. Pierre Érards orgel

Den dag då det nya musikkapellet återupprättades skulle komma, men inte med samma instrument, och inte förrän 1855, nu i ett kejserligt kapell i och med Napoléon III och en ny orgel byggd av Pierre Érard (1794–1865), brorson till den tidigare nämnda Sébastien Érard. Vid byggandet av detta nya instrument användes en del sådant material, som tagits tillvara av spillromna från den föregående orgeln efter 1830 års revolution, däribland den expressiva stämman, som även i det nya instrumentet fungerade som enda stämman på tredje manualen. Sålunda fördes orgue expressif-idén vidare även i detta instrument. Det nya instrumentet stod färdigt i Érards ateljé den 30 juni 1854, följande år uppmonterades det i det Kungliga kapellet, där det sedan fanns och fungerade till eldsvådan i slottet den 23–24 maj 1871 och Napoléon III:s fall. Det var försett med Barkermaskin, hade tre manualer, var och en bestående av 59 toner (A<sub>1</sub>–g<sup>3</sup>), och pedal 32 toner (G<sub>1</sub>–d<sup>1</sup>), vilken var kopplad till Grand-Orgue. Den expressiva stämman var placerad bakom de små fasadpiporna.<sup>40</sup> Dispositionen var:<sup>41</sup>

<sup>38</sup> M. Érard a mis le comble à la perfection de l'orgue, en réunissant dans un instrument qu'il avait construit sous la Restauration pour la Chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue à l'expression par la pression des doigts sur un troisième clavier. Dans cet état l'orgue est vraiment l'instrument le plus beau, le plus majestueux, le plus puissant qui existe. (L.&M. Escudier 1872: 359.)

<sup>39</sup> Castil-Blaze 1832: 244, 255.

<sup>40</sup> Dufourcq 62/1952: 16–17.

<sup>41</sup> Cit. enl. Dufourcq 62/1952: 17.

**Grand-Orgue:** Flûte ouverte 8, Bourdon 8, Prestant, Doublette, Nasard, Plein-Jeu 3r., Trompette.

**Récit:** Bourdon 8, Prestant, Dessus de Flûte Harmonique, Voix Humaine, Basson-Hautbois, Flûte Harmonique, Trompette (Flûte Harmonique och Trompette uppdelade i bas och diskant).

**3e clavier:** Jeu expressif de Sébastien Érard.

De öden, som detta instrument gick till mötes, har tidigare beskrivits (se ss. 107–108). Med detta instrument försvann orgue expressif-idén i denna utformning, men fördes vidare genom det franska harmoniet, som redan från mitten av århundradet hade inlett en enorm succé. Harmoniet uppfyllde till fullo tidens krav på effekter och uttrycksmöjligheter, och icke minst dess relativt låga anskaffningspris bidrog till dess popularitet.

### 3. ORGELIDEOLOGIER

#### 3.1. Cavallé-Coll och orgeln i Saint-Denis

Året 1841 är ett märkesår inom fransk orgelbyggnadshistoria. Detta år, för övrigt ungefär samtidigt som de första häftena av Benoists *Bibliothèque de l'Organiste* utkom, togs orgeln i Saint-Denis i bruk. Orgeln hade byggts av Aristide Cavallé-Coll, en i Paris okänd orgelbyggare, och orgelprojektet hade inletts genom ett utdraget och omväxlande preludium. Orgeln inledde den romantisk-symfoniska eran, och skapade samtidigt en lysande framtid för Cavallé-Coll som orgelbyggare. Till mottagandet och avsyningen av orgeln hade samlats inte mindre än 6000 personer, som nervöst började gå runt i kyrkan, då kommissionen bad Lefébure-Wély spela varje stämma skilt för sig, och det hela började dra ut över tre timmar.<sup>42</sup>

Cavallé-Colls orgelestetik är till en början, trots nysträvanden, fast förankrad i traditionen. Detta bevisar ännu t.ex. orgeln i Saint-Sulpice, byggd av F.H. Clicquot och ombyggd av Cavallé 1862. I denna finns cirka 46 stämmor bevarade, visserligen i överarbetat skick. Som för Clicquot blev även för Cavallé tungstämmornas kvalitet

---

<sup>42</sup> Ochse 1995: 37. Om orgelns disposition och detaljer, se Douglass 1980: 13–32.

något av en ledstjärna.<sup>43</sup> I stället för den tidigare vanliga verkdispositionen Positif, Grand-Orgue, Récit, Echo disponerar Cavallé: Positif, Grand-Orgue, Bombarde och Récit expressif i Saint-Denis-orgeln.<sup>44</sup> I ett senare skede i större, femmanualiga instrument, disponerar han följande verk: Grand-Chœur, Grand-Orgue, Bombarde, Positif och Récit (Saint-Sulpice, Notre-Dame).

Cavallé-Colls svar på utmaningen i fråga om expression var ett välförsett svällskåp, boîte expressive eller récit expressif, där harmonique-stämmorna<sup>45</sup> utgjorde stommen. Detta framkommer redan i Saint-Denis-orgeln. Den för expressionen viktiga stämman Voix Humaine, som under den klassiska perioden hade haft sin plats i Grand-Orgue eller Positif flyttas nu in i Récit. Till de expressiva fritungestämmorna förhöll han sig avvisande. Endast i ett fåtal fall, och i ett tidigt skede medan han ännu var i kompanjonskap med sin far, har han disponerat dem. Så var t.ex. fallet i offerten rörande orgeln i Notre-Dame-de-Lorette, där två stämmor skulle göras expressiva, för att man "kontinuerligt skulle kunna utveckla ett pianissimo till ett fortissimo, och sålunda uttrycka alla nyanser, som finns angivna i musiken".<sup>46</sup>

I katedralorgeln i Saint-Brieuc (1846–1848) installerade Cavallé en *éoline, jeu expressif à anches libres*, som fungerade med en pedal för att nyansera ljudstyrkan.<sup>47</sup> Lika kyligt förhöll han sig till de genomslående tungstämmorna, vars klang han betecknade som dålig, klangen var enligt honom metallisk och klangvolymen mindre än i konventionella tungstämmor.<sup>48</sup> Barkermaskinen, som han introducerade i Saint-Denis, ansågs härefter som oundgänglig av organister, såsom Lefébure-Wély, Batiste och Fessy.<sup>49</sup> Pedalklaviaturen i Saint-Denis hade *ravalement extraordinaire*

<sup>43</sup> Villard 1985: företalet till Clicquot: Théorie-Pratique.

<sup>44</sup> Bombarde-verket började förekomma allmännare efter restaurationsperioden. Stommen i detta utgjordes av tungstämmor med Bombarde 16 som fundament, men även labialstämmor kunde förekomma. T.ex. orgeln i Saint-Roch i Paris, ursprungligen en fyrmanualig orgel från 1741, utökades med ett Bombarde-verk till en femmanualig orgel i början av 1800-talet. Den nya verkindelningen *Positif de Dos, Grand-Orgue, Bombarde, Récit Expressif* och *Pédale* disponerades av A. Cavallé-Coll 1842, och består ännu idag. (Métrope 1994: Les Grandes Orgues Historiques de Saint-Roch.)

<sup>45</sup> Överblåsande stämmor, där piporna anger någon harmonisk överton, vanligen den första, i stället för grundtonen.

<sup>46</sup> "...pourra filer les sons du pianissimo au fortissimo d'une manière continue et exprimer ainsi toutes les nuances indiquées dans l'art musical." (cit. enl. Delosme 1977: 73.)

<sup>47</sup> Delosme 1977: 73.

<sup>48</sup> Douglass 1980: 823.

<sup>49</sup> Delosme 1977: 72.

med omfånget  $F_1$ -f.<sup>50</sup>

Även Benoist uppskattade de tekniska nyvinningarna. Sin beundran för Cavallé-Colls konst, i detta fall orgeln i Saint-Vincent-de-Paul i Paris (1852) har han uttryckt så:

Man säger att det inte är på sin plats att lovorda utan att kritisera. Jag söker förgäves något att kritisera i Er nya orgel, och jag finner bara sådant som bör lovordas. Ni bär skulden till detta.<sup>51</sup>

### 3.2. Félix Danjou och orgeln i Saint-Eustache

Om orgelöverlåtelsen i Saint-Denis hade varit något kaotisk, skulle det i fallet Saint-Eustache bli fråga om en stort upplagd invigningskonsert, ja, en uppvisning av den franska och tyska orgelkonsten. Adolph Hesse skulle introducera Bach för Parispubliken, medan Benoist, A.P.F. Boëly (1785–1858), Louis Séjan (1786–1849), L.J.A. Lefébure-Wély och A.Ch. Fessy skulle representera den inhemska orgelkonsten.<sup>52</sup> Benoists framträdande denna gång kom att bli det i fackpressen mest observerade av hans framträdanden som organist (se s. 139). Denna orgelinvigning ägde rum den 18 juni 1844.

Den nya orgeln i Saint-Eustache var egentligen en ombyggnad av en Clicquot-orgel från klostret i Saint-Germain-des-Près, vilket hade stängts i samband med revolutionen. Firman, som utförde arbetet, var Daublaine-Callinet, vars dåvarande konstnärliga ledare var Danjou och tekniska ledare Barker, den pneumatiska maskinens konstruktör.<sup>53</sup> Denna orgel var, vad stämantal och verkdisposition be-

---

<sup>50</sup> Den berömda organisten från Breslau, Adolph Hesse (1809–1863) gav uttryck för sin besvikelse över pedalomfånget i Saint-Denis, samtidigt som han konstaterade, hur litet den tyska repertoaren var känd för franska organister: "Die Pedalclaviatur umfasste zwar zwei volle Octaven, begann aber nicht, wie bei uns, mit C, sondern mit F, und endete auch mit F. Aus dieser dummen, jedem vernünftigen Pedalgebrauche hohnsprechenden Einrichtung, geht deutlich hervor, wie wenig damals deutsche Orgelcompositionen den französischen Organisten bekannt gewesen sein mögen." (Hesse 1853: 54.)

<sup>51</sup> On dit qu'il n'y a point d'éloge sans critique. Je cherche en vain à critiquer dans votre nouvel orgue, et je ne trouve qu'à louer; c'est de votre faute. (Brev till Cavallé-Coll av den 18 mars 1852, cit. enl. Dufourcq 1955: 89.)

<sup>52</sup> François-Sappey 1989: 148–149.

<sup>53</sup> Douglass 1980: 34–35.

träffar, identisk med Cavallé–Coll-orgeln i Saint–Denis. Det som skiljde dem åt var pedalen. Saint–Eustache-orgeln försågs nämligen med dubbelpedal: pedal I *à la française*, och pedal II *à l'allemande*, vardera med omfånget 28 toner, A<sub>1</sub>–c<sup>1</sup>. Detta sällsynta arrangemang tillkom av allt att döma på Barkers inrådan. Danjou, själv organist och elev till Benoist,<sup>54</sup> ansåg detta onödigt komplicerat.<sup>55</sup> Barker hade stiftat bekantskap med dubbelpedal i Holland och Tyskland, bl.a. i den legendariska Gabler-orgeln i klosterkyrkan i Weingarten.<sup>56</sup> På en orgel med ovannämnda pedalomfång måste Hesse spela solot i Bachs Toccata F–dur.<sup>57</sup>

Orgeln gick ett tragiskt öde till mötes endast sex månader efter invigningen. Kanske ännu mera tragiskt är det, att Barker som bar huvudansvaret för orgelbygget, genom slarv förorsakade eldsvådan, som tillintetgjorde instrumentet, "det största och härligaste i Europa".<sup>58</sup> Det skulle komma att dröja till 1854, innan kyrkan fick sin nya orgel, byggd av firman Ducroquet. Stadsarkitekten Victor Baltard ritade orgelns fasad, för övrigt den fasad som pryder orgeln ännu idag.<sup>59</sup>

För Benoist kom Saint–Eustache att även i fortsättningen inta en central ställning, genom att flera av hans mässor uppfördes eller uruppfördes där (se ss. 44–47).

### 3.3. Två riktningar

Trots att orglarna i Saint–Denis och Saint–Eustache i många stycken uppvisade likheter, visade det sig snart, att det hos upphovsmännen till dessa orglar förelåg olikheter i uppfattningen beträffande orgelns ideologi. Danjou inledde med en artikel i sin tidskrift *Revue de la Musique Religieuse, Populaire et Classique* under rubriken *De la Facture d'Orgue au XIX<sup>e</sup> Siècle*,<sup>60</sup> i vilken han förebrår Cavallé–Coll för att endast sträva till att förbättra orgeln ur teknisk synpunkt, göra klangen kraftigare,

---

<sup>54</sup> François–Sappey 1989: 96.

<sup>55</sup> Douglass 1980: 36.

<sup>56</sup> Imbert 1989: Saint–Eustache, ses orgues et ses organistes 1559–1989. (Guillou–Imbert: Les grandes orgues de St–Eustache.)

<sup>57</sup> Douglass 1980: 36.

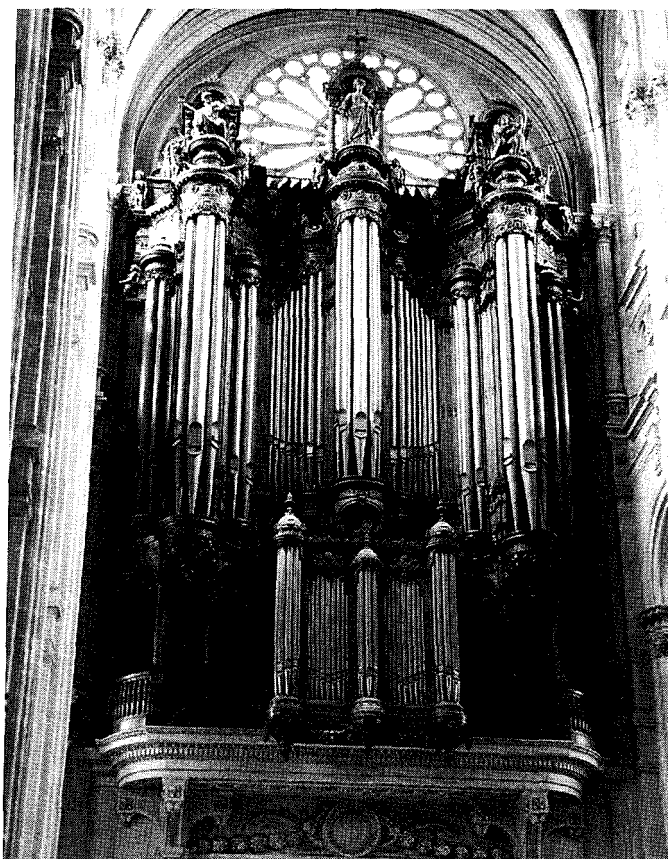
<sup>58</sup> Douglass 1980: 38.

<sup>59</sup> Imbert 1989: Saint–Eustache ses orgues et ses organistes 1559–1989.

<sup>60</sup> "Om orgelbyggandet under 1800–talet", artikelns andra del, RMRPC 1846: 377–391.



*Bild V-1: Saint-Eustache, Paris. (foto: förf.)*



*Bild V-2: Orgelfasaden (1854) i St-Eustache, ritad av stadsarkitekten Victor Baltard. (foto: förf.)*

samt imitera orkesterinstrumentens klang. Det sistnämnda är det värsta. Orkestern lämpar sig för sinnlig musik, vilken är olämplig i kyrkan. Ur religiös synpunkt är en imitation av orkestern på orgel inte bara en chimär, utan en anstötlighet.<sup>61</sup>

I sitt svar under rubriken *Correspondance*<sup>62</sup> konstaterar Cavallé att Danjou i själva verket korrekt uppfattat hans linje i fråga om orgelbyggarkonsten, men förnekar att ett närmande av orgelklangen till orkesterklangen skulle skada orgelklangens religiösa karaktär. Den religiösa karaktären står snarare att finna i själva kompositionerna än i orgeltonen. Dessutom kommer Cavallé med det anmärkningsvärda påståendet, att han inte anser sig ha fråntagit orgeln dess religiösa karaktär genom att ha avlägsnat de "urskogar" av nasard- tierce- och cornettstämmor, som förpestade de gamla orglarna. Dessa stämmor anser han sig med framgång ha ersatt genom *jeux harmoniques* samt oktaveringar.<sup>63</sup>

I sitt svar<sup>64</sup>, som levererades omgående, ville Danjou framhålla orgelns egenart, katolska identitet och religiösa bestämmelse i förhållande till orkestern:

... orgeln är ett speciellt, ursprungligt instrument, som har sina egna klangfärger, sin beskaffenhet, sina toner, sina speciella effekter, oberoende av orkestern, uppfunnen före den genom kristen inspiration, helgad av kyrkan, och upptagen i kulten av en helt annan orsak, för en helt annan uppgift än den moderna orkestern och de instrument den består av.<sup>65</sup>

Ur Cavallés följande inlägg<sup>66</sup> framgår det, att han inte ville fortsätta diskussionen på samma plan som Danjou, utan fortsätter på det praktiska planet, i det han framhåller de tekniska förbättringar, som han varit först med att ta i bruk, främst Barkers patent, som på ett revolutionerande sätt gjort anslaget lättare, och tillfört

<sup>61</sup> Danjou 1846: 385.

<sup>62</sup> Cavallé-Coll 1847: 35-37.

<sup>63</sup> "Je ne pense pas non plus avoir enlevé à l'orgue son caractère religieux, en éliminant de plus en plus de nos instruments ces forêts de jeux de *nazard*, de *quarte*, de *tierce* et de *cornet* dont les anciennes orgues étaient infectées; je crois plutôt avoir remplacé avantageusement ces jeux nazillards par la nouvelle famille de *jeux harmoniques* et non simplement octavians, comme vous le dites, que j'ai créée et que je m'efforce de perfectionner." (Cavaille 1847: 37.)

<sup>64</sup> Danjou 1847: 37-40.

<sup>65</sup> ...l'orgue est un instrument spécial, original, qui a ses timbres propres, sa qualité, ses sons, ses effets particuliers, indépendants de l'orchestre, imaginés avant lui, inventés par l'inspiration chrétienne, consacrés par l'Église, et adoptés pour le culte dans un tout autre objet, pour un tout autre but que l'orchestre moderne et les instruments dont il se compose. (Danjou 1847: 38.)

<sup>66</sup> Cavallé-Coll 1847: 81-84.

orgeln nya tekniska möjligheter.

I sin slutkommentar konstaterar Danjou helt kort, att deras åsikter beträffande mekaniken helt överensstämmer, men beklagar samtidigt, att Cavaillé förbigått de synpunkter, som Danjou i det föregående hade tagit upp.<sup>67</sup>

Slutligen kan det vara intressant att notera ännu en olikhet mellan de båda orgelideologerna, nämligen deras förhållande till de genomslående tungstämmorna, *anches libres*. Som tidigare nämnts, förhöll sig Cavaillé avvisande till dem. Danjou däremot försvarade dem, lyckönskade firman Daublaine–Callinet till att ha använt dem, och trots sin konservatism ansåg han dem ha en mycket angenäm ton och religiös effekt.<sup>68</sup>

### 3.4. Ett officiellt utlåtande i orgelfrågan

Den 16 december 1848 grundades en kommission, *Arts et Édifices religieux*, lydande under *Ministère de l'Instruction publique et des Cultes*.<sup>69</sup> Denna kommission hade en sektion som handlade frågor gällande orglar och en annan gällande religiös musik. I orgelsektionen invaldes Benoist och några andra experter på området, såsom M. Hamel, S. Morelot, J. Régnier och A. Thomas. Kommissionen tillsatte en arbetsgrupp, bestående av medlemmar ur vardera sektionen. Arbetsgruppen avgav ett utlåtande om orgelmusiken och orgelbyggandet den 23 augusti 1849.<sup>70</sup> Detta officiella utlåtande kan ses som en skiljedomare i konflikten mellan Cavaillé–Coll och Danjou, samtidigt som det innehåller intressant stoff, ägnat att föra diskussionen vidare. Frågan om det, som förtjänar att uppmuntras bland de innovationer, som under de senaste femtio åren introducerats i orgelbyggandet, tas upp till behandling. Angående detta framhålls som majoritetens åsikt bland annat:

Uppenbarligen allt sådant, som syftar till att förbättra instrumentet och erbjuda en skicklig artist möjlighet att återge sin idé: sådant är t.ex. Barkers pneuma–

---

<sup>67</sup> Danjou 1847: 81.

<sup>68</sup> "La maison Daublaine–Callinet a enrichi les orgues des jeux à anches libres nommés *euphone* et *cor anglais*, d'un son très agréable et d'un effet très religieux." (Danjou 1846: 388.) I orgeln i Saint–Eustache, som Danjou planerade, fanns inte mindre än sex stämmor med namnet Euphone, den vanligaste benämningen på stämmor av denna typ.

<sup>69</sup> "Kommissionen för den religiösa konsten och kyrkobyggnaderna". Denna lydde under ministeriet för undervisning och religion.

<sup>70</sup> AN F/19/3945. Utlåtandet om orgelmusiken tas upp under kap. VI: 1.5.

tiska klaviatur, förbättringar beträffande mekaniken i bälgverket, de nya stämmor, som imiterar människorösten eller de instrument, som den moderna orkestern berikats med. Det är fråga om sunt förnuft att stämma orglarna i vanlig tonhöjd, och att temperera liksvävande klang över hela den kromatiska skalan, för att göra ett närmande mellan orgeln och orkestern möjligt, och för att göra det lättare för artisten att tolka mästarnas tankar, utan att vara tvungen att ta till transponering, en besvärlig metod, som ofta förvränger originaliteten hos inspirationen. Orgeln i katedralen i Beauvais, i Saint-Denis, Saint-Eustache, Madeleine och Saint-Sulpice i Paris är förebilder, där alla de innovationer är förverkligade, som administrationen för religionen kan främja utbredandet av.<sup>71</sup>

Det framkommer tydligt, att ifrågavarande dokument andas utvecklingsoptimism. Det lyfter fram de tekniska nyvinningarna och de nya klangerna, samtidigt som det understryker vikten av sambandet orgel – orkester, för vilket en över hela linjen likformig temperatur är nödvändig, vilket i sin tur gör transponering överflödig. Det råder heller inget tvivel om, att skiljedomen faller till Cavallé-Colls fördel; så är ju också de flesta exemplen orglar byggda av honom.

### 3.5. Samtida karaktäristik av orgeln och dess väsen

Expressivorgeln lovordades i synnerhet runt 1830, men senare kan man finna uttalanden, som framhåller den traditionella orgelns förtjänster. P. Scudo,<sup>72</sup> medlem av sektionen för den religiösa musiken i 1849 års kommitté, tar i sin bok *L'Art ancienne et l'Art moderne* upp frågan om orgelns väsen. Han beskriver orgeln som

<sup>71</sup> Evidemment toutes celles qui tendent à perfectionner l'instrument et à offrir à un artiste capable les moyens de traduire sa pensée: telles sont, par exemple, le clavier pneumatique de Barker, les améliorations apportées au mécanisme de la soufflerie, les jeux nouveaux imitant soit les accens [sic] de la voix humaine, soit les instruments dont s'est enrichi l'orchestre moderne. C'est en vertu de ce même principe de sens commun qu'il faut accorder les orgues au diapason ordinaire et qu'il est utile de répartir avec temperament, sur tous les degrés de la gamme chromatique la sonorité générale, afin de rendre possible le rapprochement de l'orgue avec l'orchestre et de faciliter à l'artiste l'interprétation de la pensée des maîtres sans être obligé d'avoir recours à la transposition, procédé difficile qui denature souvent le caractère de l'inspiration. L'orgue de la cathédrale de Beauvais, celui de St Denis, celles de St Eustache, de la Madeleine et de St Sulpice de Paris sont des modèles ou se trouvent réalisées toutes les innovations dont l'administration des cultes peut encourager la propagation. (AN F/19/3945.)

<sup>72</sup> Enligt Fétis var Paul Scudo född i Venedig på 1800-talet, och utbildade sig vid Chorons institution. Då han inte hade någon framgång som musiker blev han i stället musikskribent. Fétis menar att Scudo inte var musiker i tillräcklig grad för att kunna åstadkomma en verkligt analytisk kritik. (Fétis 1867: VII.)

ett beundransvärt monument över konsten och människoandens förmåga med avseende på den religiösa musiken. Orgeln har enligt honom utvecklats till en skiftande orkester, den är ett eko från den yttre världen, en sammanfattning av hela den europeiska musiken från kristendomens början fram till våra dagar. De förtjänstfulla egenskaperna hos orgeln är renheten, mjukheten, kraftfullheten, glansen och omväxlingen i klangen.<sup>73</sup>

Scudo konstaterar, att orgeln inte kunnat undgå modets nycker, trots att den är avskild till att tjäna en religion, som är orubblig och oföränderlig. Redan i ett tidigt skede har det funnits tendenser till en strävan mot orkester effekter och imitation av människorösten. Detta har ibland fått en önskad verkan, då det lett till att orgelns anseende sjunkit. Den har uppfattats som en imitator.<sup>74</sup>

Scudo vill på följande sätt tillbakavisa påståendet att orgeln på ett tillfredsställande sätt skulle kunna imitera en orkester. När man öppnar ett orkesterpartitur kan man se, att varje instrument spelar en olikartad roll, medan däremot på orgel de stämmor, som är andragna på samma manual, alla ljuder tillsammans, unisont eller i oktav. För att isolera varje stämma, borde det finnas lika många manualer, som stämmor, och närapå lika många musiker som i en orkester. Ändå skulle resultatet bli otillfredsställande och underhålligt. Samtidigt understryker han, att en sådan strävan till att imitera orkesterklangen ingalunda är det mål, som orgelbyggarna bör rikta in sig på.<sup>75</sup> Ledstjärnan inom franskt orgelbygge har enligt Scudo varit att åstadkomma möjligheter till ett omväxlande spel.<sup>76</sup>

Ett annat exempel på en karaktäristik av orgeln kan man finna hos C. Simon<sup>77</sup> i en skrivelse, riktad till justitie- och kyrkoministern den 1 april 1843.<sup>78</sup> Simon understryker i yppiga ordalag orgelns religiösa karaktär, och börjar med att hänvisa till Chateaubriand, som hävdade att kristendomen uppfunnit orgeln.<sup>79</sup> Det var inte

---

<sup>73</sup> Scudo 1854: 289–290.

<sup>74</sup> Scudo 1854: 291.

<sup>75</sup> Scudo 1854: 291.

<sup>76</sup> Scudo 1854: 296.

<sup>77</sup> G. Schmitt (1855: 86–87) betecknar Prosper–Charles Simon som nestorn bland organisterna och framhåller hans förtjänster i fråga om förbättringar av orgelbeståndet. Simon anlätades som orgelsakkunnig av regeringen. Han verkade som organist vid Notre–Dame–des–Victoires och Saint–Denis, där han vid den nyinstallerade Cavaillé–Coll–orgeln var i utmärkt tillfälle att utöva sin konst.

<sup>78</sup> AN F/19/3945.

<sup>79</sup> "Le christianisme a inventé l'orgue."

ovanligt att hänvisa till Chateaubriands ibland tvivelaktiga påståenden (se ss. 123–124). Simon bekräftar:

Detta yttrande innehåller en stor sanning. Endast den religiösa inspirationen har kunnat skapa ett så skönt instrument; det är det mest fulländade, det mest perfekta uttrycket för en kristen idé.<sup>80</sup>

Orgeln är enligt Simon beundransvärd då den upplivar fantasin samt bidrar till glansen och högtidligheten vid de kyrkliga ceremonierna. Den är en bärare av de ekklesiastiska och liturgiska traditionerna, ja den är medelpunkten kring vilken den musikaliska utvecklingen under de olika perioderna rör sig.

Genom sin bestämmelse har den prästerlig karaktär, och genom sin form tar den del i byggnadskonsten; den är ett mästerverk av människoanden, den bär i sig en prägel av forntid, enhet och beständighet, som endast religionen kan ge.<sup>81</sup>

Kan orgelns universalitet uttryckas bättre? Orgelns religiösa bindning var ett vanligt tema, som förekommer i olika varianter hos många skribenter under 1800-talet.

Då det gäller att karaktärisera orgelns väsen kan man ännu erinra sig Hector Berlioz' klassiska jämförelse: orgeln är påve och orkestern kejsare.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Cette parole est d'une grande vérité, l'inspiration religieuse a pu seule créer un si bel instrument, il est l'expression la plus parfaite, la plus complète d'une idée chrétienne. (AN F/19/3945.)

<sup>81</sup> Par sa destination, il tient au sacerdoce et par sa forme il participe de l'art architectural; c'est un chef d'œuvre de l'esprit humain; il porte en lui même un titre d'antiquité, d'unité et de perpétuité que la religion seule peut donner... (AN F/19/3945.)

<sup>82</sup> Berlioz 1842/1843: 168.

## BENOISTS ORGELMUSIK I DESS IDEOLOGISKA OCH LITUR- GISKA KONTEXT

### 1. DEN IDEOLOGISKA BAKGRUNDEN

#### 1.1. Félix Clément

I sin bok *Histoire générale de la musique religieuse* drar Félix Clément<sup>1</sup> upp allmänna riktlinjer för den religiösa musiken. I fråga om musik existerar det en gudomlig ordning. Det onda börjar när man utträder ur denna ordning. Konsten i sig själv är oskyldig, det är människan som är den skyldiga. Varje sak har sin givna plats. Därför skulle det vara ett stort framsteg, om man kunde låta den dramatiska musiken förbli på teatern, symfonierna på konserter och militärmusiken på parader. Kyrkan borde bevaka och vårda sig om den gregorianska sången, och musik som inspirerats av densamma.<sup>2</sup>

Chateaubriand hade i sin bok *Génie du christianisme* sammanfört naturen med kristendomen och orgelmusiken. Han ansåg musiken som konstart vara en imitation av naturen, samt att kristendomen hade uppfunnit orgeln, och i metallen ingjutit

---

<sup>1</sup> Félix Clément (1822–1885), musikforskare och tonsättare, verksam även som kapellmästare och organist. Tillsammans med Louis Niedermeyer var Clément initiativtagare till École Niedermeyer i Paris. Som medlem av *Commission des arts et édifices religieux* verkade han för genomförandet av orgelrestaureringar, samt befrämjandet av ett mera autentiskt utförande av de liturgiska sångerna.

<sup>2</sup> Clément 1860: 387–388.

förmågan att uttrycka känslor.<sup>3</sup> Musikforskaren André Pirro har ansett honom som en av de medskyldiga till orgelkonstens förfall.<sup>4</sup> Även J.P.E. Martini hade i sitt plagiat av Knechts orgelskola framhållit orgelns förmåga att imitera alla ljud i naturen.<sup>5</sup> Mot en sådan svärmiskhet riktar sig Clément, då han anser att en förening mellan naturens stämmor och det skönas lagar inte är en god gudomlig ordning. Den religiösa och i sanning liturgiska musiken kan inte vara underkastad ovissa förändringar. Han summerar:

Den [religiösa musiken] bör vara opersonlig för att vara folklig. Den bör rikta sig till alla, motsvara allas fysiska och andliga förmåga, och ständigt hålla sig ovanom modets nycker och människornas växlande smak.<sup>6</sup>

## 1.2. Félix Danjou

Danjou<sup>7</sup> hör till dem som försökt precisera och definiera den franska orgelmusiken i förhållande till den tyska, och han är även den som uttryckt sig klarast och måhända kommit längst i detta hänseende. I likhet med Clément har han anlagt teologiska synpunkter på ämnet, då han jämfört katolicismens och protestantismens musikuppfattning. Hans ståndpunkt i fråga om orgelmusiken kommer klart fram i en artikel i den av honom utgivna tidskriften *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*.<sup>8</sup> Orgelmusiken och pianomusiken har vardera genomgått förändringar, men på olika sätt. Pianomusik av t.ex. Thalberg eller Liszt spelas och förstås överallt i Europa, medan orgelmusiken uppvisar stora lokala olikheter. Sålunda skulle man inte förstå Hesses musik i Spanien, och inte heller Lefébure–Wély's musik skulle ha

<sup>3</sup> Dufourcq 1941: 128.

<sup>4</sup> François–Sappey 1989: 403.

<sup>5</sup> Martini 1805: 8.

<sup>6</sup> Elle doit être impersonnelle pour être populaire. Elle doit s'adresser à tous, répondre aux facultés physiques et morales de tous et se maintenir constamment au-dessus des caprices de la mode et du goût changeant des hommes. (Clément 1860: Préface X.)

<sup>7</sup> Jean–Louis–Félix Danjou (1812–1866), musikforskare och organist. Danjou kom förhållandevis sent in på den musikaliska banan på grund av föräldrarnas avvikande planer, men väl inne på denna bana gjorde han snabba framsteg, och blev en mångsidig musikperson. År 1840 blev Danjou organist vid Notre–Dame i Paris. Han var verksam som konstnärlig ledare inom orgelbyggarfirman Daublaine & Callinet. Åren 1845–1849 utgav han tidskriften *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, och hade som medarbetare framstående skribenter, såsom Morelot och Laurens. Han upptäckte det så kallade Montpellierantifonariet.

<sup>8</sup> *Revue critique: Der praktische Organist (L'Organiste pratique)* von Herzog.

någon större framgång i Tyskland. I Tyskland förekommer uteslutande den bundna och fugerade stilen, som ofta är torr. I Frankrike är stilen raka motsatsen till den tyska – konsertant och lättsinnig. Spanjorerna spelar dålig cembalomusik från 1700-talet, den spanska smaken är avskyvärd. I Italien är orgelkonsten profanerad, och där spelas fragment ur operor.<sup>9</sup>

Så har det emellertid inte alltid varit. Tidigare komponister, från Gabrieli till Händel, skrev orgelmusik i bunden stil, *style lié*, vilken på grund av orgelns egenskaper bäst lämpar sig för orgelmusik. Titelouzes och Sweelincks stil skilde sig inte mycket från Frescobaldis stil. Bach och Händel var genierna i den bundna stilens skola, vilken fått sin fortsättning i Tyskland genom kompositörer såsom Rinck, Hesse och Mendelssohn, vilka alla haft J.S. Bach som förebild. De har endast tillfört fugan djärvare och modernare harmonik.<sup>10</sup>

Medan Bach i Tyskland lade grunden för en skola, som fortfarande består där, började Frankrike, Spanien och Italien alltmer avvika från den bundna stilens linje. Enligt Danjou förefaller Louis Marchand vara den första att föra in den franska orgelmusiken på ett spår, som följer cembalomusikens smak och effekter. I Spanien stannade utvecklingen upp vid detta, medan den i Frankrike har gått vidare, och har följt den utveckling som skett inom instrumentalmusiken. Nicolas Séjan har imiterat de symfoniska effekterna hos Haydn, medan berömda organister såsom Lefébure-Wély, Fessy och Simon har på orgel överfört alla maner från den moderna instrumentalmusiken.<sup>11</sup>

Det som Danjou främst efterlyser och som han inte har kunnat finna, är den religiösa känslan i orgelmusiken. Trots att han beundrar den konstnärliga halten i Bachs musik, och trots att han i hög grad intresserar sig för hur denna stora mästare behandlar teman och harmonin, finner Danjou dock att Bachs musik i första hand riktar sig till förnuftet, kunskapen och intellektet. För att njuta av och uppskatta denna musik bör man ha grundliga kunskaper, vana att meditera och omdömesförmåga, med vilka alla ingalunda är utrustade. Han fastslår följande skillnad mellan den tyska och den franska orgelmusiken:

---

<sup>9</sup> Danjou 1846: 250, 253.

<sup>10</sup> Danjou 1846: 250–251.

<sup>11</sup> Danjou 1846: 251–252.

Kunskapen är den tyska orgelmusikens piedestal; effekten är principen inom den franska orgelmusiken. Den religiösa känslan, katolicismens själ, bor varken i den ena eller den andra.<sup>12</sup>

Skillnaden mellan katolicismen och protestantismen försöker Danjou precisera med följande ord:

Katoliken tillber och protestanten talar förnuft i kyrkan, den förra förrättar en gudstjänst, den senare förklarar, kommenterar och diskuterar religionen. Om protestantismen skulle vara sanningen, skulle den i alla händelser inte vara annat än en religion för aristokrater och lärda.<sup>13</sup>

Allt det som katolicismen för fram bör enligt Danjou ha den dubbla karaktären av höghet och enkelhet. Den katolska musiken bör verka höjande på sinnet och den kännetecknas av en enkelhet beträffande formen. På detta är den gregorianska sången ett ööverträffat exempel. I Frankrike finns två konstnärer, som står nära den tyska "andliga (spirituella) skolan", nämligen Boëly och Benoist. På motsvarande sätt finns det tyska organister, som närmar sig den franska, "sensuella skolan".<sup>14</sup>

Danjou säger sig ha sökt komponister, både i det förflutna och i samtiden, vilkas musik helt skulle representera den stil som lämpar sig för orgel. Han har inte funnit den sanna orgelstilen. Frescobaldi, Titelouze, Couperin d.ä. samt Boëly och Benoist är de komponister, som enligt honom bäst har förstått sättet att skriva för orgel, med beaktande av den tid då de har levat och motsvarande tids musiksmak. Den bundna stilen är alltid grunden för den sanna orgelstilen, men detta betyder inte att all symfonisk och konsertant musik skulle vara absolut förbjuden. Det katolska ceremonielet, i synnerhet processionerna, tillåter användandet av en markerad rytm i musiken, under förutsättning att allvaret i densamma bibehålls. Som ett exempel på orkestermusik, lämpad för orgel, nämner han marschen ur Beethovens Eroica-symfoni. I de moderna orglarna finns ett antal nya stämmor med nya effekter, och det är ingenting som hindrar användandet av dessa, om de är av religiös karaktär.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> La *science* est le piédestal de la musique d'orgue allemande; l'*effet* est le principe de la musique d'orgue française. Le sentiment religieux, l'esprit du catholicisme, ne résident ni dans l'une ni dans l'autre. (Danjou 1846: 252.)

<sup>13</sup> Le catholique adore, et le protestant raisonne à l'église; le premier rend à Dieu un culte; le second explique, commente et discute la religion. Si le protestantisme pouvait être la vérité, ce ne serait, en tout cas, que la religion des aristocrates et des savants. (Danjou 1846: 252.)

<sup>14</sup> Danjou 1846: 252–253.

<sup>15</sup> Danjou 1846: 253–254.

Danjou reflekterar mycket över hur han skall definiera den religiösa och katolska karaktären hos orgelmusiken. Han önskar inte en vetenskap, som bara vänder sig till förståndet, men inte heller lidelsefullt uttryck eller briljanta effekter, som endast tjuvar sinnet. Operaouvertyrer och valser spelade på orgel är en skandal, men inte heller torra kontrapunktiska övningar eller skolastiska, högsträvande fugor lämpar sig i gudstjänsten. Likväl har en organist behov av kunskaper och de möjligheter dessa ger, men aldrig av en lättsinnig och briljant fantasi.<sup>16</sup>

Danjou talar varmt för ett utvidgat bruk av kyrkotonarterna, vilket i sin tur motverkar ett överdrivet bruk av modulationer och kontraster. I fråga om melodin talar han med hänförelse om den gregorianska sången, i synnerhet som utgångspunkt för improvisation. Danjou sammanfattar sitt resonemang om den för orgel lämpade stilen genom att hänvisa till den "fulländade organisten", ett geni, ett hägrande ideal. En sådan organist borde vara väl förtrogen med kyrkosången, kunna förena det majestätiska tonspråket hos Palestrina med de mjuka, fromma melodierna i endel adagion av Haydn, låna Marcellos kraftfulla rytmer samt Bachs och Händels outtömliga resurser. Detta kallar Danjou eklekticism.<sup>17</sup>

Danjou hörde inte oväntat till dem som starkt ogillade bruket av serpent, som han karaktäriserade som ett rått och ojämnt instrument. Detta instrument användes allmänt vid ackompanjemang av gregoriansk sång. Han nämner med tillfredsställelse sådana kyrkor, där detta bisarra instrument bytts ut mot orgel.<sup>18</sup>

Danjou förebrår ofta prästerskapet för att ha åstadkommit en dekadens på kyrkomusikens område:

Det är prästerskapet, som har ställt till med eller tillåtit denna oordning, medan artisterna och samhället, helt omfattande tidens dåliga smak, har applåderat.<sup>19</sup>

Komministrarna i ordenssällskapen, kyrkoherdarna i församlingarna och biskoparna i katedralerna låter utföra musikstycken skrivna i den värsta stil, vilket prästerna och de troende, som saknar fackkunskap, livligt bifaller.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Danjou 1846: 254.

<sup>17</sup> Danjou 1846: 255–256.

<sup>18</sup> Orgue d'accompagnement. (Danjou 1839: 156.)

<sup>19</sup> C'est le clergé qui, aux applaudissements des artistes et de la société tout entière de cette époque de mauvais goût, a commis ou laissé commettre ces désordres. (Danjou 1839: 113.)

<sup>20</sup> Les vicaires, dans les confréries, les curés, dans les paroisses, les évêques, dans les cathédrales, laissent exécuter des morceaux de musique du plus mauvais style, et que, faute de connaissances spéciales, les prêtres et les fidèles applaudissent. (Danjou 1845: 229.)

Danjou efterlyser ett genomgripande nytänkande på kyrkomusikens område, en bannlysning av såväl orkester som serpent, men en renässans för de enkla, syllabiska gregorianska melodierna, som hela folket förstår, och vilka även skulle tjäna som inspirationskälla för den improviserande organisten.

### 1.3. Joseph Régnier

I sin tidskrift<sup>21</sup> annonserade Danjou ett kommande verk av Régnier.<sup>22</sup> Detta verk skulle beskriva orgeln ur katolsk synpunkt. Boken av Régnier publicerades år 1850 under titeln *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*, och den är till omfånget det mest omfattande försöket att systematisera och förklara den katolska orgelsynen vid denna tid. Den kritik, som Joseph Fétis riktar mot boken är inte helt oberättigad. Enligt honom skriver Régnier i en alltför anspråksfull, högtravande och ofta oklar stil, och menar att han inte alltid känner till det han skriver om. Fétis syftar då på en del fel i boken beträffande orgelns konstruktion.<sup>23</sup> Det som gör boken intressant och värd att uppmärksammas är dock Régniers orgelmusikideologi och frågor, som tangerar denna. Även han försöker definiera den sanna orgelstilen. Han jämför den tyska och franska orgelmusiken med varandra, han framhåller orgelns förtjänster i förhållande till pianot, ställer sig skeptisk till improvisation, samt understryker den gregorianska sångens betydelse. Även beträffande organistens utbildning och religiösa inriktning framlägger han synpunkter.

De två mest seriösa organisterna i Paris är enligt Régnier Boëly och Benoist,<sup>24</sup> och dessa är samtidigt de två skickligaste fugaspelarna.<sup>25</sup> Enligt Régnier existerar den sanna orgelstilen inte endast och inte alltid i musik, skriven uteslutande för detta instrument. Den kan också finnas i annan instrumentalmusik, d.v.s. i symfonier och kammarmusik, skriven av mästare, som tagit med sig sin konst i graven. En närmare bekantskap med musik av mästare såsom Haydn, Mozart, Beethoven och Spohr rekommenderas för de organister, som avvisar Bach-skolans svåra och ålderdomliga musik. Det är i sista hand det tränade örat som kan avgöra orgelstilens art. Régnier

<sup>21</sup> Danjou 1846: 391.

<sup>22</sup> Joseph Régnier, advokat från Nancy. Medlem av sällskapet *Foi et Lumière* i samma stad, samt amatörmusiker.

<sup>23</sup> Fétis 1867: VII, 201.

<sup>24</sup> Régnier 1850: 410.

<sup>25</sup> Régnier 1850: 472.

understryker dock, att det endast är i vissa fragment av ovannämnda tonsättares verk som den sanna orgelstilen finns. Förutsättningarna för denna orgelstil är för det första, att den bör vara i överensstämmelse med kyrkan, vilket bör framkomma i känslan, i formen och i registreringen. För det andra bör orgelns möjligheter och speciella karaktär, som det lämpligaste instrumentet för den bundna stilen, *style lié*, framhävas. För det tredje bör musiken basera sig på den vokala musiken i förening med de framsteg, som skett på instrumentalmusikens område.<sup>26</sup> Om det katolska instrumentets, d.v.s. orgelns stil, uttrycker sig Régnier så:

Det katolska instrumentets stil är inte mera tysk än fransk, den är fattbar för alla, sann för alla, därför att den är katolsk, det vill säga universell; och det kommer alltid att vara dessa ting som bör förenas i den: behagfullheten, kunskapen och känslan för det heliga rummet.<sup>27</sup>

Vid en jämförelse mellan den tyska och franska orgelkonsten fäster Régnier uppmärksamhet såväl vid orgelsatsen som vid registreringskonsten. Människorösten är ur bilden för alla instrument, men av alla dessa är orgeln det mest lämpade för att förlänga tonerna i det oändliga, vilket är förutsättningen för den bundna stilen, som utvecklats genom de stora vokalskolorna. Tyskarna talar ju även om "stämmor" i stället för register. Protestanterna i Tyskland har enligt Régnier lyckats med att förena de gamla katolska musikernas vokalkompositioner med de möjligheter, som orgeln ger, och av detta bildat den bundna stil, som kännetecknar flertalet av deras orgelkompositioner. Dock finns i denna musik drag av en viss puritanism, monoton och kyla. Det som den franska orgelmusiken lider av och som förhindrar dess utveckling, är det omätliga begäret efter omväxling och snabbhet, men det är inte katolicismens fel, då det ju i tiden var inom denna kyrka, som de första mästerverken i bunden stil föddes. När skall den tid komma, då katolikerna återspeglar sin kults historia och karaktäristiska drag, frågar sig Régnier. Fransmännen älskar mera lättheten och det yttre behaget än kunskap och förmåga att sammanfoga de musikaliska idéerna.<sup>28</sup> Improvisationen har mer varit till skada än nytta för den franska orgelkonsten.<sup>29</sup> Däremot kritiserar Régnier tyskarnas registreringskonst, i

---

<sup>26</sup> Régnier 1850: 476–477.

<sup>27</sup> ...le style de l'instrument catholique n'est pas plus allemand que français, il est compréhensible pour tous, vrai pour tous, puisqu'il est catholique, ce qui veut dire universel; et il sera toujours ainsi tant qu'il réunira, comme il le doit, la grâce, la science, et le sentiment du lieu saint. (Régnier 1850: 476.)

<sup>28</sup> Régnier 1850: 461–465.

<sup>29</sup> Régnier 1850: 475.

synnerhet deras *volle Orgel*, som åstadkommer ett "lika förfärligt som otäckt buller".<sup>30</sup> Tyskarna fäster större uppmärksamhet vid harmonin och negligerar att variera klangfärgerna. Fransmännen däremot riktar in sig på effekter och nyanser i så hög grad, att den religiösa idén hos den enskilda komponisten blir lidande. Dessutom är den franska orgelmusiken mindre grundlig och hållkraftig än briljant.<sup>31</sup>

Régnier använder stort utrymme till att förklara, varför orgeln är överlägsen pianot:

Orgeln är förutbestämd till att sjunga, d.v.s. att frambringa i det oändliga förlängda toner med större jämnhet än våra röster förmår; pianot har inte annat än från varandra skilda toner, det pratar, pladdrar, jollrar förtjusande, men det kan inte sjunga.<sup>32</sup>

...pianisterna, uttråkade som de är, söker det sköna och sanna, men där det inte kan finnas, i tomheten och i ständiga svårigheter.<sup>33</sup>

Allting i kyrkan skall vara allvarligt, även det livliga.<sup>34</sup> Det snabba tempot i musiken är inte mindre religiöst än det långsamma. Det viktiga är att undvika det vulgära och profana.<sup>35</sup>

Régnier har inte mycket till övers för orgelvirtuosen. För virtuosen är orgeln endast ett medel till att uppnå popularitet:

Hur kan man ägna sig åt praktiken i den yttre gudstjänsten om den inre gudstjänsten inte existerar? Har inte alla stora mästare tagit Gud till utgångspunkt för sin höga inspiration?<sup>36</sup>

Som exempel på organister, vilka haft denna utgångspunkt nämner Régnier Bach, Haydn och Christian Rinck, hovorganist i Darmstadt. Den sistnämnda har i sin skola fört arvet från Bach och Haydn vidare. Under devisen *Immer Gott* fäste han större

<sup>30</sup> "Un bruit aussi laid que terrible".

<sup>31</sup> Régnier 1850: 480.

<sup>32</sup> L'orgue est destiné à chanter, c'est-à-dire à produire des sons prolongés à l'infini avec plus d'égalité que nos voix; le piano n'ayant que des sons détachés, parle, babille, gazouille délicieusement, mais ne saurait chanter. (Régnier 1850: 406.)

<sup>33</sup> ... les pianistes, tout fatigants qu'ils sont, cherchent le beau et le vrai; mais où ils ne sauraient être, dans la vanité et la difficulté perpétuelle. (Régnier 1850: 411.)

<sup>34</sup> Régnier 1850: 469.

<sup>35</sup> Régnier 1850: 461.

<sup>36</sup> Comment se dévouer aux pompes du culte extérieur, quand le culte intérieur n'existe pas? Tous les grands maîtres de l'école n'ont-ils pas pris l'amour de Dieu pour point de départ de leurs sublimes inspirations? (Régnier 1850: 397.)

vikt vid att tjäna Gud än att tjäna hovet i Darmstadt. Enligt Régnier är det inte i främsta rummet organistens tekniska skicklighet som avgör om han är lämplig eller inte, utan i sista hand är det den goda viljan som väger tyngst.<sup>37</sup>

#### 1.4. Joseph d'Ortigue

d'Ortigue<sup>38</sup> var i likhet med Clément, Danjou och Régnier en ivrig förespråkare för den gregorianska koralens renässans och restaurering. Hans åsikter står mycket nära Danjous. I sin bok *La musique à l'église* skriver d'Ortigue, att Danjou är mera än en artist, han är dessutom en vetenskapens och intelligensens man, som lyft fram den gregorianska sången som inspirationskälla för musiker, och därigenom befrämjat även den kristna tron.<sup>39</sup>

d'Ortigue hör även till dem, som försökt definiera skillnaden mellan den andliga och profana musiken. I den kristna musiken bör det vokala dominera. Instrumenten bör undvikas, med undantag av orgeln, som har en uppbygglig inverkan.

Den världsliga konsten har behov av en samverkan mellan alla instrument, som den fogar till människorösten, den kristna konsten behåller endast rösten.<sup>40</sup>

Idén inom den världsliga konsten är rörlig, upphetsad och successiv, medan idén inom den kyrkliga konsten är lugn, bestående och oändlig. Det som isynnerhet bör karakterisera den religiösa musiken är börens ande. Denna musik skall vara ett uttryck för människoanden i det gudomliga närvaro.<sup>41</sup>

d'Ortigue fäster speciell uppmärksamhet vid musikens ursprung och upprinnelse. En komposition av t.ex. Beethoven kan utmärka sig genom lyftning mot det oändliga, men den har sin utgångspunkt i människan. Den kristna konsten, framför

---

<sup>37</sup> Régnier 1850: 397–398.

<sup>38</sup> Joseph d'Ortigue (1802–1866) hade studerat juridik, men även harmonilära, piano och orgel. Han var huvudsakligen verksam som musikskribent och kritiker, och medverkade bl.a. vid musiktidskrifterna *La Maîtrise* och *Le Ménestrel*. I egenskap av ultramontanist kom han genom sina åsikter att utöva ett betydande inflytande på kyrkomusikens estetik.

<sup>39</sup> d'Ortigue 1861: 131–132.

<sup>40</sup> L'art mondain a besoin du concours de tous les instruments qu'il unit aux voix; l'art chrétien ne garde que les voix. (d'Ortigue 1861: 240.)

<sup>41</sup> d'Ortigue 1861: 240–241.

allt den gregorianska sången, som fötts i helgedomen och där bemäktigat sig människan, stiger därifrån mot de himmelska höjderna. Det är främst den anonyma kyrkliga konsten som d'Ortigue anser vara föredömlig, en konst som uppstigit ur det fromma kollektivet. Denna konst ställs mot det individuella, subjektiva uttrycket.<sup>42</sup> Den gregorianska sången, den kristna arkitekturen, orgeln och kyrkklockorna – alla dessa odödliga skapelser är ett uttryck för den kollektiva fromheten, den kristna tron.

d'Ortigue ser således två huvudprinciper i musiken, samfundets genie, *le génie social*, och den individuella genien, *le génie individuel*. Den förra principen omfattar de som insett det bestående värdet av och skönheten i den gregorianska sången, kyrkans sång. Som en följd härav betraktar de annan musik som falsk, ohållbar, underställd modets oförutsägbara nycker. Den senare principen omfattas av dem som fördömer den gregorianska sången som en konststart, vilken ingenting har att skaffa med de mänskliga känslorna och lidelserna. Dessa anser denna kyrkans egen sång som en föråldrad kvarleva från en gången tid. Människor med denna inriktning hyllar individens förmåga till uttryck och effekter, samt till att utveckla de outtömliga resurser, som musiken inspirerar till. Dessa två diametralt motsatta principer, mellan vilka den gregorianska sången således utgör skiljelinjen, har enligt d'Ortigue som två stjärnor lyst upp det musikaliska landskapet under den kristna eran.<sup>43</sup>

d'Ortigue särskiljer tre genrer: *genre consacré*, den helgade genren, *genre libre*, den fria eller profana genren samt *genre mixte*, den blandade genren.<sup>44</sup> Den helgade genren är den gregorianska sången, den fria har sitt ursprung i den helgade, men är till karaktären en briljant konststart, där den mänskliga, individuella begåvningen och de konstnärliga anlagen fritt har kunnat utvecklas, och ta sig uttryck i de mest skiftande former. Mellan den helgade och den fria existerar den blandade genren, som visserligen hämtar sin inspiration ur trons och det andliga livets källa, men som är fristående från kyrkan som institution, och som är en konst där de personliga dragen är påtagliga.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> d'Ortigue 1861: 241–242.

<sup>43</sup> d'Ortigue 1839: 309–310.

<sup>44</sup> I artikeln *De l'expression du chant ecclésiastique comparée à l'expression de la musique mondaine. Distinction du génie social et du génie individuel dans les arts.* à M. F. Liszt. (d'Ortigue i RGMP 15.8.1839.)

<sup>45</sup> d'Ortigue 1839: 307–308.

d'Ortigue har definierat skillnaden mellan den religiösa och världsliga musiken genom dess funktion.<sup>46</sup> Han fastslår att det finns en religiös och en världslig musik, varefter han presenterar följande definition:

Uttrycket för förbindelsen mellan människan och Gud, principen och ändamålet för allt skapat, utgör egentligen den religiösa musiken.

Uttrycket för förbindelsen mellan människan och andra människor, grundat på sin dubbla natur, andlig och organisk, utgör egentligen den dramatiska musiken.

Det finns dessutom ett uttryck för förbindelsen mellan människan och den yttre naturen, vilket utgörs av instrumentalmusiken, den lyriska genren.<sup>47</sup>

Han tillägger dock, att den instrumentala musiken, genom sin klang och karaktär räknas in antingen under den religiösa eller profana musiken.

Beträffande den moderna orkestern är det oron i hela systemet, som verkar störande, och är olämplig för den religiösa musiken. Orgeln utgör dock ett undantag.<sup>48</sup> Han uttrycker detta på följande sätt:

De stora kristna basilikorna är gjorda för gregoriansk sång, inte för musik, med undantag av orgeln. Men orgeln, vi har sagt det flera gånger, är beskaffad på ett speciellt sätt beträffande struktur och klang.<sup>49</sup>

Anmärkningsvärt är att d'Ortigue inte tar ställning till, eller ens nämner Benoists namn i kapitlet som behandlar de franska organisterna i boken *La musique à l'Église*. Däremot ägnas Jacques–Nicolas Lemmens' besök i Paris år 1852 stor uppmärksamhet. Som två ytterligheter i fråga om det franska orgelspelet nämner d'Ortigue L.J.A. Lefébure–Wély och A.P.F. Boëly. Den förra betecknas som virtuos snarare än organist, och hans musik betecknas som icke lämpad för kyrkans instrument,<sup>50</sup> den

---

<sup>46</sup> d'Ortigue 1861: 139–140, (*Le Stabat de Rossini*)

<sup>47</sup> L'expression des rapports de l'homme à Dieu, principe et fin de toutes les créatures, constitue proprement la musique religieuse.

L'expression des rapports de l'homme aux autres hommes fondés sur sa double nature spirituelle et organique, constitue proprement la musique dramatique.

Il y a, en outre, l'expression des rapports de l'homme à la nature extérieure, qui constitue la musique instrumentale, le genre lyrique proprement dit. (d'Ortigue 1861: 139–140.)

<sup>48</sup> d'Ortigue 1861: 141.

<sup>49</sup> La grande basilique chrétienne est faite pour le plain–chant; elle n'est pas faite pour la musique, l'orgue excepté; mais l'orgue, nous l'avons dit plusieurs fois, est dans des conditions particulières de structure et de sonorité. (d'Ortigue 1861: 257.)

<sup>50</sup> d'Ortigue 1861: 177.

senare karaktäriseras som en anhängare av "fortidens orgel".<sup>51</sup> d'Ortigue råder till organisterna är:

Inse storheten hos ert instrument och vittna om er aversion mot det simpla och triviala, lika högt som ni förkunnar ert behag för det stora och sköna. Sagt med ett ord: uppträd på samma gång som artister och män.<sup>52</sup>

Även d'Ortigue för fram tanken om den "fullständiga organisten",<sup>53</sup> en organist som i sig skulle förena en god orgelkännedom, goda kunskaper i kontrapunkt och fuga, god kännedom om liturgin och kyrkoåret, med en sann fromhet, en levande tro och ett oförvitligt leverne. Samtidigt måste han fråga sig var man skulle finna en sådan organist.<sup>54</sup>

Liksom Danjou skjuter även d'Ortigue skulden för den rådande kyrkomusikaliska situationen på prästerskapet. Prästerna har förlorat sitt omdöme och nyckeln till att förstå kyrkans egen musik.<sup>55</sup>

Det finns de som säger, att man framför allt måste följa med sin tid, dessa som konspirerar mot gregoriansk sång; det är dessa som säger, att det är tid att sluta med denna gotiska och föråldrade form av den kristna liturgin, och att man måste ersätta denna med något levande, uttrycksfullt och känslösamt, d.v.s. med den dramatiska musiken. Och för att specificera så mycket som möjligt skulle jag säga att "Norma", "Puritanerna", "Älskarinnan",... mycket väl motsvarar de kantilenor, som enligt dessa herrar bör inta antifonernas och hymnernas plats i kyrkan.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> d'Ortigue 1861: 178.

<sup>52</sup> Comprenez bien la majesté de votre instrument et témoignez de votre aversion pour le commun et le trivial, aussi hautement que vous affichez votre goût pour le grand et le beau. En un mot, posez-vous à la fois en artistes et en hommes. (d'Ortigue 1861: 399.)

<sup>53</sup> "L'organiste complet". (d'Ortigue 1853: kol. 1070.)

<sup>54</sup> d'Ortigue 1853: kol. 1069–1070.

<sup>55</sup> d'Ortigue 1839: 309.

<sup>56</sup> Ce sont eux qui disent qu'il faut après tout marcher avec le siècle, qui conspirent contre le plain-chant; ce sont eux qui disent qu'il est temps d'en finir avec cette forme gothique et surannée de la liturgie chrétienne; qu'il faut lui substituer quelque chose de vivant, d'expressif, de sensible, c'est-à-dire la musique dramatique; et pour spécifier autant que possible, je dirai que *la Norma*, *les Puritains*, *la Favorite*, *la Lucie*, *le Domino noir*, *le Pré aux Clercs* répondent assez généralement à l'idée du genre de cantilènes qui, suivant ces messieurs, doit prendre la place des antiennes et des hymnes de l'Église. (d'Ortigue 1861: 275.)

Det centrala temat i d'Ortigue budskap är den gregorianska sången.<sup>57</sup> Det är den som är måttstocken, med vilken all kyrkomusik skall mätas. Därför opponerar han sig mot Féti's, som påstod, att ingen bättre än Palestrina skulle ha förstått den rätta kyrkomusikstilen, och fört den till sin fullkomning. d'Ortigue menar, att den samtida kyrkomusiken hade samma hemortsrätt i kyrkan som Palestrinas. Palestrina skrev visserligen i kyrkotonarterna, men de var de enda, som existerade då. d'Ortigue beskyller kyrkan för att inte delta i diskussionen om konst; den antingen godkänner det som den anser lämpligt för kulten, eller avvisar det som anses olämpligt. Han sammanfattar resonemanget:

Alltså, utom den gregorianska sången finns det inte någon religiös musik, som har sin särskilda karaktär och står i fullkomlig överensstämmelse med sitt ändamål, inte mera Palestrinas musik (med undantag av tonarterna, som inte kan beaktas) än Mozarts. Ty på samma sätt som vår religiösa musik blandar sig med vår världsliga musik, blandade sig även Palestrinas med den världsliga musiken på hans tid.<sup>58</sup>

d'Ortigue, som här visat på en rigorös lösning av ett i grunden olösligt problem, konstaterar i företalet till sitt kyrkomusiklexikon, att alla, såväl troende som icke troende, medger att det finns en religiös musik, en helig musik eller en kyrkomusik, därför att dessa begrepp uttrycker ett av de obestämbara men naturliga behov, som envar mer eller mindre känner.<sup>59</sup>

## 1.5. Ett officiellt utlåtande om kyrkomusiken

1849 års kommitté<sup>60</sup> tog även upp frågan om den religiösa musikens natur, och konstaterade inledningsvis, att kyrkofäderna redan under kristendomens första sekler med förfäran ville ur den kristna kulten avvisa allt, som hade med hedendomen att göra. Man utgick även från att det eviga i dogmerna fordrade i övrigt oföränderliga

---

<sup>57</sup> "Plain-chant. Den gregorianska sången är, som det har sagts, den diatoniska musikarten, *planus et simplex cantandi modus*." (d'Ortigue 1853: kol. 1231.)

<sup>58</sup> Donc, en dehors du plain-chant, du chant grégorien, il n'existe pas de musique religieuse ayant son caractère à part, et en rapport parfait avec sa destination, pas plus celle de Palestrina (sauf le caractère incommunicable de la tonalité) que celle de Mozart. Car de même que la musique religieuse de notre époque se confond avec notre musique mondaine, la musique de Palestrina se confondait avec la musique séculière de son temps. (d'Ortigue 1853: kol. 906.)

<sup>59</sup> d'Ortigue 1853: XXXVII.

<sup>60</sup> Se kap. V: 3.4.

uttryck, inte minst i fråga om konsten, som om ingenting i livet skulle ha varit underställt förändringar. En kamp uppstod snart mellan de absoluta idéerna i liturgin och den skapande friheten. Men innovationer, som först mött på motstånd, vann småningom godkännande. Katolicismen närmade sig successivt de erövringar, som den konstnärliga friheten gjorde. Den gregorianska sången bildades ur den grekiska recitativa sången, men tonarterna förenklades för att göra sången tillgänglig för hela folket. Den gregorianska sången tillfredsställde behovet av musik under de första tiderna, som präglades av yttersta enkelhet. Men det hände samma sak med kyrkosången som det hände med konst överhuvudtaget under kyrkans beskydd. Den blev föremål för ständig utforskning och ständiga förändringar i tiden. Den "världsliga" fantasin tillförde den melodier, visserligen av en högtidlig karaktär, men obestämbara, och från folkmusiken upptogs populära rytmer.<sup>61</sup>

Kommittén kommer slutligen efter många ordvändningar fram till följande slutsats:

Ärade herrar, resultatet av dessa överväganden är, att den religiösa känslan *med dess alla fullkommanden*, är förenlig med allt slags fullkommande beträffande människoanden. Denna känsla kan lika väl finnas i Palestrinas *Stabat Mater* [sic], och i *Ave Verum* av Mozart som i den gregorianska sången. Det är smaken, som skall upplysa artisen om hur han bör bruka resurserna i konsten med hänseende till högheten i den katolska kulten, ty smaken är inte annat än ett klart tänkande förnuft, som kan anpassa medlen till det uppställda målet, genom att ge Gud det som tillhör Gud och kejsaren det som tillhör kejsaren.<sup>62</sup>

I likhet med orgelutlåtandet kommer även här utvecklingsoptimismen till synes, trots att den gregorianska sången anses innehålla detta "fullkommande". Linjen i stort är i uppåtgående, oavsett att varje tidsepok kan uppvisa toppar. Jämförd med d'Ortignes åsikter tillmäter ovanstående framställning den gregorianska sången en underordnad betydelse. Anmärkningsvärt är att man fäster så stor vikt vid smaken och förnuftet, och intressant är att man beträffande smaken tagit upp den gamla idén från den klassiska barockens orgelmästare, vilka ibland hänvisade till *le bon goût* som skiljedomare i oklara tolkningsfrågor. Värt att noteras är ytterligare att förfat-

<sup>61</sup> AN F/19/3945.

<sup>62</sup> Il resulte de ces considerations, messieurs, que le sentiment religieux *avec tous les perfectionnemens* [sic] est compatible avec tous les perfectionnemens de l'esprit humain, qu'il peut aussi bien exister dans le *Stabat Mater* [sic] de Palestrina et dans *l'Ave verum* de Mozart, que dans la melopée du plain-chant grégorien. C'est au goût à éclairer l'artiste sur l'usage qu'il doit faire des ressources de l'art dans ses rapports avec la majesté du culte catholique, car le goût n'est pas autre chose que la logique de la raison qui sait approprier les moyens au but qu'elle se propose, en rendant à Dieu ce qui est à Dieu, et à Cesar ce qui est Cesar. (AN F/19/3945.)

tarna, bland vilka även Benoist figurerar i bakgrunden, fäst sig vid problematiken liturgisk bundenhet – konstnärlig frihet.

## 2. ORGELMUSIKSTILARNA

### 2.1. Den fugerade orgelstilen

#### a. Förespråkarna

Organisten Guillaume Lasceux har i lyriska ordalag försökt beskriva fugans natur och väsen<sup>63</sup>, samtidigt som han konstaterar att han inte i något musikaliskt verk funnit en tillfredsställande definition på denna kompositionsform. Enligt honom kan fugan till sin natur vara både allvarsam och värdig eller livlig och graciös. Den omfattar såväl melodi, kontrapunkt, diatonik och enharmonik som kanon. Fugan är en "temats flykt",<sup>64</sup> som börjar efter dess exposition och svar, en flykt som bör lämna spår efter sig av sig själv. Melodin och harmoniken bör utvecklas med yrkesskicklighet. Det gäller att ta väl vara på de möjligheter till flykt, som modulationerna – en skickligt kombinerad harmoniföljd – ger möjlighet till. Temat flyr endast för att återfinnas, det roar sig med att avlägsna sig i omväxlande episoder, för att på nytt återkomma i oförändrad eller förändrad form.<sup>65</sup>

Joseph Régnier för sin del konstaterar helt sakligt, att kontrapunkten sammanfattar alla sina svårigheter i ett slag av imitation, det bästa, det mest fulländade och det mest andliga – fugan.<sup>66</sup> Den är således den högsta yttringen av *style lié*, den bundna stilen. Fugan är inte i och för sig en religiös form, då ingen form kan vara det utan vedertaget bruk eller lämplighet,<sup>67</sup> men den är ett skydd mot banaliteter genom de stränga lagar som styr den.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Lasceux–Traversier 1809: 20–21.

<sup>64</sup> "Une fuite du sujet".

<sup>65</sup> Lasceux–Traversier 1809: 20–21.

<sup>66</sup> Régnier 1850: 467.

<sup>67</sup> "Convention", "convenance".

<sup>68</sup> Régnier 1850: 470.

De flesta av förkämparna för den sanna kyrkliga stilen och den sanna orgelstilen ansåg fugastilen utgöra fundamentet och utgångspunkten för desamma. Henri Blanchard,<sup>69</sup> känd för sin litterära förmåga och träffande formuleringar, framstår som en av de främsta försvararna av den fugerade stilen, vilken enligt honom utgör fundamentet för hela *musique sacrée*, den andliga musiken.<sup>70</sup> Den fugerade stilen skyddar mot banaliteter, samt mot fattigdomen och överflödet beträffande idéerna.

Motståndarna till denna form betraktar den endast som en föråldrad och monoton form.<sup>71</sup> Dessa odlar i stället sin fantasi i rossiniansk stil, och genom sitt förakt för fugan har de inte bemödat sig om att göra sig förtrogna med dess resurser.<sup>72</sup> Med undantag av Benoist och Boëly har de franska organisterna inte tillräckligt studerat fugan. Detta har resulterat i, att de franska organisterna står långt efter gångna tiders landsmän såsom Couperin, Miroir och Séjan. Blanchard framhåller många tyska organisters, däribland i synnerhet Adolph Hesses, religiösa och allvarliga orgelstil. Förmågan att fullständigt behärska pedalspelet är en förutsättning för att kunna utnyttja alla resurser, som orgeln, denna "heliga orkester" erbjuder.

Den fugerade stilens funktion har Blanchard beskrivit med följande ord:

Utän denna sköna konststart kan inte åstadkommas annat än romantiskt svammel, reminiscenser och konstigheter, bland vilka vissa ljusa infall kan förekomma, vilka dock genast fördunklas av fantasins och banalitetens tjocka moln.<sup>73</sup>

Det är intressant att se, hur Adolph Hesses<sup>74</sup> framträdande vid orgelinvigningen i Saint-Eustache år 1844 kom att inspirera till nytänkande ifråga om orgelmusiken. Stephen Morelot,<sup>75</sup> en nära vän till Danjou, skrev en grundlig recension av konser-

<sup>69</sup> Blanchard hörde till dem som reflekterade över orkestern i förhållande till den andliga musiken. Han menade att den moderna, överdrivet bullersamma orkestrationen ("artillerie musicale") mera var till skada än till nytta i denna musik. (Blanchard 1845: 406.)

<sup>70</sup> Blanchard 1845: 408.

<sup>71</sup> Blanchard 1845: 407.

<sup>72</sup> Blanchard 1850: 273.

<sup>73</sup> Sans cette belle partie de l'art on ne fait que de la divagation romantique, de la réminiscence ou du bizarre dans lequel peuvent scintiller quelques éclairs d'imagination, obscurcis aussitôt par les épais nuages de la fantaisie et de la banalité. (Blanchard 1845: 408.)

<sup>74</sup> Under sina konsertresor i Europa gjorde sig Hesse känd som en framstående orgelvirtuos. Han besökte Paris två gånger, år 1844 och 1862.

<sup>75</sup> Stephen Morelot (1820–1899) präst, jur.lic. och advokat. En av de ivrigaste förespråkarna för en kyrklig musikstil och församlingssång. Medverkade som musikkribent vid flera betydande musiktidskrifter.

ten i musiktidskriften *Revue et gazette musicale de Paris*. I denna fäste han mest uppmärksamhet vid de organister, som spelade i den fugerade stilen, d.v.s. Benoist och Boëly, men framförallt Hesse. Den ytliga franska orgelskolan, till vilken Morelot hänförde modeorganisterna med Lefébure–Wély i spetsen, har haft motståndare, men deras roll har varit svår och otacksam. Morelot ger en speciell eloge till Boëly, då denna inte följt i den stora massans spår, utan i stället hållit fast vid den gamla skola, som i Frankrike representerades av (François) Couperin och i Tyskland av J.S. Bach.<sup>76</sup> I anledning av Benoists medverkan vid konserten skrev han:

En annan fuga, i ett förtjänstfullt och detaljerat utförande, har för publiken avslöjat hr Benoits [sic] ofantliga talang – professorn vid Konservatoriet och den forna organisten vid det Kungliga kapellet. När man hörde dessa två stycken, som denna artist utförde, vilka utmärkte sig genom en stor renhet i stilen och en sällsynt distinktion, kan man inte annat än beklaga, att en så väl lämpad begåvning för kyrkan inte ännu innehaft någon kyrklig tjänst. Är då organister av Benoits kaliber så vanliga bland oss, att en artist med en sådan talang, utan skada för konsten, skulle kunna begränsa en så skön specialitet till professuren? Och skulle denna professur inte vinna på att träda fram i ljuset genom att sätta sig i förbindelse med den praktiska liturgin, i stället för att regera i en avskild inhägnad, utan likhet med en officiell skola?<sup>77</sup>

Detta var inte den enda gången man beklagade, att Benoist så sällan framträdde som organist, och att han höll sin orgelklass isolerad.<sup>78</sup> Morelot framhåller vidare, att Hesse befinner sig på en utvecklingslinje. Han har inte övergett den fugerade stilen, men han har också strävat till att skapa en genre med harmonisk bredd, melodisk känsla och skicklig kontrapunktik.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Morelot 1844: 231.

<sup>77</sup> Une autre fugue, conduite avec beaucoup d'intérêt et de clarté, a révélé au public l'immense talent de M. Benoit, professeur au Conservatoire, et ancien organiste de la chapelle royale. En écoutant les deux morceaux que cet artiste a exécutés, et qui se faisaient remarquer par une grande pureté de style et une rare distinction de formes, nous avons regretté vivement qu'un talent si bien fait pour l'église n'y ait pris jusqu'ici aucune place. Les organistes de la force de M. Benoit sont-ils donc si communs parmi nous qu'un artiste de ce talent puisse, sans préjudice pour l'art, restreindre une si belle spécialité aux limites du professorat? Et ce professorat lui-même ne gagnerait-il pas à se produire au grand jour en se mettant en rapport avec la pratique liturgique, au lieu de régner confiné dans l'enceinte sans échos d'une école officielle? (Morelot 1844: 231.)

<sup>78</sup> Se kap. IV.

<sup>79</sup> Morelot 1844: 232.

Georges Schmitt anslöt sig till kören av dem som talade varmt för den fugerade stilen, vilken enligt honom nästan helt hade försvunnit från de franska kyrkorna. Detta har fört orgelmusiken in i en fullständig dekadens. De flesta organisterna följer den stora massans smak. Flertalet gillar ytliga och lätta stycken. Världsliga melodier och effektsökeri i registreringarna har lett till en avskyvärd orgelstil. Man har övergett de gamla mästarnas verk. Vem har åstadkommit denna förändring i musiksmaken, och av vilka skäl finner fransmännen en mästerlig fuga outhärdlig, frågar sig Schmitt och konstaterar, att man i Tyskland vid gudstjänsten gläds åt att få höra en orgelfuga. I Tyskland har Bach- och Händeltraditionen levt vidare i nästan alla samhällsskikt.<sup>80</sup>

### *b. Modeorganisterna och kritikerna*

Den fugerade stilen visade sig vara problematisk för fransmännen fram över 1800-talets mitt. Fastän många såsom till exempel G. Schmitt djupt beklagade, att den fugerade stilen så gott som försvunnit från kyrkorna, framhölls ändå allmänt att den inte var den enda lämpliga orgelstilen. Även om de så kallade modeorganisterna, av vilka Benoists elev L.J.A. Lefébure-Wély var den mest berömda, i princip behärskade denna stil, var den dock inte för dem den naturliga uttrycksformen. Betecknande för detta är en notis av Lefébure-Wély i ett anteckningshäfte:

Jag har i dag improviserat för dem en oändlig fuga; jag hoppas väl att de inte längre säger, att jag inte kan spela annat än polkor!<sup>81</sup>

Fugan karaktäriserades av många som själlös, uttryckslös och tröttande, en konstart, som hänförde sig till den "matematiska" sidan av konsten. Inte minst representanter för prästerskapet ställde sig skeptiska till den fugerade stilen. Det var således knappast utan orsak, som J. d'Ortigie och F. Danjou m.fl. beskyllde prästerna för att vara medskyldiga till den rådande kyrkomusikaliska situationen. I ett debatt-

<sup>80</sup> Schmitt 1855: 83–84.

Trots att Schmitt i sin *Nouveau manuel complet de l'organiste* gör sig till talesman för den fugerade orgelstilen, framhåller han likväl något senare i texten modeorganisternas förtjänster, i synnerhet L.J.A. Lefébure-Wély's och A.Ch. Fessys geni och talang. (Schmitt 1855: 85–86.)

<sup>81</sup> Je leur ai improvisé aujourd'hui une interminable fugue; j'espère bien qu'ils ne diront plus que je ne sais jouer que des polkas! (Mathieu de Monter 1870: 11.)

inlägg försvarade abbé Lamazou de franska organisterna. Lamazou var kyrkoherde i Saint-Sulpice då Lefébure-Wély var organist där, och försvaret skrevs i anledning av ett angrepp av Fétis på Lefébure-Wély:

I Frankrike är det inte en oavbruten serie fugor, som har den största möjligheten att tala till den troendes hjärta; detta vanemässiga språk verkar uttråkande, därför att det för honom saknar mening och känsla.<sup>82</sup>

Redaktören vid tidskriften *Revue de musique sacrée*, Louis Roger, ansåg fugan vara en arbetsmetod för en skola, som inte har något gemensamt med inspiration. I sina artiklar företrädde han en progressiv musiksyn. De lyrismens frön, som såddes under 1700-talet har enligt honom vuxit upp och slagit ut i blom under 1800-talet. Roger ansåg Bach vara en musikens matematiker, och i Bachs musik fann han ekon av reformatorn Martin Luther. De stora kompositionerna av Bach fann han vara skrivna i en anda av planmässighet, stagnation och känslolöshet, och han föredrog långt mer Haydns och Mozarts melodier.<sup>83</sup>

Adolphe Miné och Alexandre Ch. Fessy,<sup>84</sup> vardera elever till Benoist, har utgivit ett stort antal orgelstycken och pedagogiska verk. I sin *Méthode d'orgue* (1836) särskiljer Miné två typer av fugor: den stränga och den lättare eller moderna fugan. Som underlag för studium av den förra rekommenderar han fugor av J.S. Bach och Händel, och som modell för den senare till exempel uvertyren till operan Trollflöjten av Mozart. Som en tredje möjlighet nämner Miné den bundna eller fugerade stilen, bestående av både homofona och polyfona element:

Ett annat slag av improvisation, som är speciellt för en organist är ett utförande i bunden eller fugerad stil. Man improviserar så: genom en följd av ackord, som medför modulationer, genom imitationer i vilka man imiterar

---

<sup>82</sup> En France, ce n'est pas une série non interrompue de fugues qui a le plus de chance de parler au cœur du fidèle; ce langage habituel le fatiguerait, parce qu'il est dépourvu pour lui de pensée et de sentiment. (Lamazou 1856: 140.)

<sup>83</sup> Cellier & Bachelin 1933: 185.

<sup>84</sup> Adolphe Miné (1796–1854). Laurens skriver, att Minés orgelmusik till karaktären är densamma som Pleyels kammarmusik: lätt och behaglig. Laurens levererar även en rolig detalj: Miné var en passionerad fiskare, och antog en gång en organisttjänst i en by av den anledningen, att det i närheten fanns en fiskrik flod. Miné var bl.a. organist i Chartres. Alexandre-Charles Fessy (1804–1856) var den första elev, som vann ett första pris i orgel i Benoists orgelklass år 1826. Han verkade som organist bl.a. i Madeleine och Saint-Roch i Paris. Skrev förutom orgelmusik även salongs- och militärmusik.

samma fras i alla stämmor, i alla lägen och oktaver, och genom fuga i fri eller sträng stil. Dessa tre sätt kan förenas.<sup>85</sup>

Fessy rekommenderar ett studium av följande komponister, som på samma gång var skickliga pianister och organister: Sebastian Bach, Händel, Mozart, Haydn, Hummel, Mendelssohn och Bertini.<sup>86</sup> Redan J.P.E. Martini (alias Schwarzen Dorf) konstaterade i sitt Knechtplagiat *École d'orgue*, att en organists främsta studium bör gälla kontrapunkt och fuga, samt att Bachs och Händels orgelfugor utgör utmärkta modeller. Överhuvudtaget rekommenderar han ett noggrant studium av gamla mästaress verk.<sup>87</sup>

Trots alla vackra föresatser ägnades i praktiken föga uppmärksamhet åt fugastilen bland de typiska franska modeorganisterna, och i den mån detta kunde förekomma var det mera fråga om en demonstration av en ålderdomlig musikform.

En av de stora komponister, som förhöll sig kyligt till fugan var Hector Berlioz (1803–1869). I sin instrumentationslära *Traité d'instrumentation et d'orchestration* vände han sig uttryckligen mot de snabba fugorna, då han frågade sig om intetsägande och groteska teman blir religiösa och allvarliga bara för att de utvecklas i den fugerade stilen. Berlioz betecknar fugan som ett virrvarr, där oro råder i hela systemet, och där den verkliga melodin är utesluten. Kan då detta förvandlas genom att det spelas på orgel, kan det få ett allvarligt och lugnt uttryck? Ett svar finner han i det faktum, att alla former av fugan sedan gammalt betraktats som lämpliga för orgel, att de skickligaste mästarna skrivit dem i betydande utsträckning, och inte minst därför att ett ändrande av dogmer inte varit önskvärt med beaktande av den kristna trons oföränderlighet.<sup>88</sup> Adolphe Adam är en annan betydande komponist, som kan nämnas i detta sammanhang. Han hade studerat orgelspel för Benoist. I sin memoarbok *Souvenirs d'un musicien* bekänner han följande:

---

<sup>85</sup> Une autre espèce d'improvisation qui est plus spéciale à l'organiste c'est celle qu'on exécute dans le style lié et fugué. On improvise ainsi: par une suite d'accords qui amènent des modulations. Par des imitations dans lesquelles on fait répéter la même phrase par toutes les parties dans toutes les positions et dans toutes les octaves, par la fugue dans le style libre ou serré. Ces trois manières peuvent être réunies. (Miné 1836: 187.)

<sup>86</sup> Fessy 1845: 32.

<sup>87</sup> Martini 1805: 149.

<sup>88</sup> Berlioz 1842/1843: 169.

Jag improviserade mycket bra, men jag hade stort besvär med att tvinga mig till att spela fugor och andra saker, som jag fann och ännu finner föga roande.<sup>89</sup>

## 2.2. En katolsk orgelstil

I ett brev till redaktören för *Revue et gazette musicale de Paris* beskriver Joseph Fétis hur han som ung organist i Douai ofta hade reflekterat över orgelns framtid, och hur han hade haft den föreställningen, att det efter J.S. Bach inte fanns något att tillägga i fråga om den fugerade stilen. Han berättar även, hur han i sin tidigaste ungdom hade känt avsmak för fattigdomen i harmonibehandlingen och det vulgära hos komponister, såsom Balbastre, Charpentier och Miroir. Men Bach var och förblir protestant: det måste finnas en annan väg att gå för den katolska organisten. Det borde enligt Fétis skapas en orgelstil, som inte skulle bryta med Bachs magnifika stil, men som skulle beakta den katolska tron och gudstjänstens speciella behov.<sup>90</sup>

Den som skulle komma att förverkliga Fétis' idéer var hans elev och skyddsling, sedermera professor i orgel vid *Conservatoire Royal* i Bryssel, Jacques-Nicolas Lemmens, som således kom att bli Benoists belgiska kollega. För att få fördjupade insikter i Bach-stilen och i den tyska orgelkonsten över huvudtaget, utverkade Fétis ett stipendium hos den belgiska regeringen. Detta möjliggjorde för Lemmens en vistelse i Breslau och lektioner hos Hesse under några månader vintern 1846–1847.<sup>91</sup>

Fransmännen J. d'Ortigue och H. Blanchard hörde till dem som ansåg Lemmens' orgelstil förebildlig och eftersträvansvärd. Enligt Blanchard var Lemmens den som i Paris fortsatte Hesses konstnärliga mission. Om detta vittnar Blanchards uttalande när han beskriver orgelmusiksituationen i Frankrike under 1800-talets förra hälft:

Drivna av prästerskapet i Frankrike – föga musikaliskt för övrigt – hade våra organister blivit tolkar för det som kallas lätt och vulgär musik i kyrkan: man

<sup>89</sup> J'improvisais fort bien, mais j'avais grand'peine à m'astreindre à jouer des fugues et autres choses que je trouvais et que je trouve encore peu récréatives. (Adam 1857: Notes biographiques XIII.)

<sup>90</sup> Fétis 1859: 187.

<sup>91</sup> Christian Ahrens har i en artikel *Deutscher Einfluß auf die französische Orgelmusik der Romantik?* (*Die Musikforschung* 34/1981: 311–312) kommit med intressanta detaljer kring Lemmens' vistelse i Breslau.

lovsjång Frälsaren med sensuell musik av Rossini, med revolutionshymner och slagdängor, och man frågade efter vad som var den heliga, allvarliga och religiösa stilen, då organisten Hesse från Breslau kom för att säga oss vad man bör förstå med kyrkomusik. Hans elev hr Lemmens har fortsatt den tyska artistens uppgift i Paris.<sup>92</sup>

Lemmens' orgelmusik återspeglar i hög grad reformstävandena inom kyrkomusiken vid århundradets mitt. Hans berömda orgelskola *École d'orgue basée sur le Plain-Chant Romain* (1862) anger inriktningen. I hans orgelmusik finns i många fall den gregorianska koralen som utgångspunkt och inspirationskälla. Den är kontrapunktiskt väl genomarbetad, ofta i fugerad stil, och den långt förda kromatiken bidrar till tätheten i satsen. Det melodiska elementet är även det väl tillvarataget. Det förefaller som om just detta element skulle ha spelat en avgörande roll i den specifikt katolska orgelmusiken. Detta framgår ur ett yttrande av Lemmens själv. Efter att ha konstaterat, att Bach varit en av de första som skrev i den sanna orgelstilen, och det med ett kunnande, som aldrig mer kommer att uppnås, beklagar han avsaknaden av den religiösa känslan i allmänhet i Bachs musik:

Man finner [hos Bach] i högsta grad själfullhet och intelligens, men ur vår katolska synvinkel sett förefaller hjärtat att saknas. Harmoni och fuga, som utgör grunden för hans kompositioner, räcker inte till. Melodin bör spela en stor roll i den katolska konsten, av den anledningen att den yttre kulten i vår religion är förutbestämd till att motsvara andens alla ädla känslor.<sup>93</sup>

En katolsk orgelmusik fordrar även en katolsk organist. Lemmens ställer höga krav i detta hänseende. En sådan organist får aldrig glömma att han spelar i Herrens hus. Han bör uppbygga de troende, inte roa dem. Om han inte förstår den heliga liturgin kan han inte i sitt spel ge uttryck åt helgdagens speciella karaktär, utan han spelar alltid på samma sätt som en sannskyldig legosoldat. Hans spel bör vara allvarligt utan att vara tröttande, elegant utan att vara lättsinnigt, melodiöst utan att

<sup>92</sup> Poussés par le clergé de France, fort peu musical d'ailleurs, nos organistes s'étaient faits les interprètes de ce qu'on appelle la musique facile et vulgaire à l'église: on louait le Seigneur en musique sensuelle de Rossini, en hymnes révolutionnaires, en ponts-neufs, et l'on se demandait ce que c'était que le style sacré, sévère, religieux, lorsque Hesse, l'organiste de Breslau, est venu nous dire ce que l'on doit entendre par la musique d'église. Son élève, M. Lemmens, a continué à Paris la mission artistique de l'artiste allemand. (Blanchard 1854: 249.)

<sup>93</sup> On y trouve au plus haut degré l'esprit, l'intelligence, mais, à notre point de vue catholique, le cœur paraît y faire défaut. L'harmonie et la fugue, qui sont la base de ses compositions, ne suffisent pas. La mélodie doit jouer un grand rôle dans l'art catholique, par la raison que le culte extérieur de notre religion est destiné à répondre à tous les sentiments nobles de l'âme. (cit enl. Cellier & Bachelin 1933: 185.)

vara trivialt. En organist kan inte improvisera tillfredsställande utan att känna till harmonilära, kontrapunkt och fuga, ha en god manual- och pedalkonst, samt äga kännedom om registrering. Lemmens varnar för effektregistreringar och överdriven användning av tremulant och svällskåp.<sup>94</sup> Lemmens kan sägas personifiera den katolska organisten, och ett par omständigheter, som i synnerhet i Paris väckte uppmärksamhet, var hans förkärlek för skriven musik och hans överlägsna spelteknik.

Stephen Morelot delade dock inte uppfattningen, att det melodiska elementet skulle vara förbisett i Bachs musik. Tvärtom anser han att det i denna musik, såväl som i äldre orgelmusik, finns rikligt med sköna melodier.<sup>95</sup>

Camille Saint-Saëns understryker liksom Lemmens betydelsen av en orgelmusik speciellt lämpad för den katolska gudstjänsten då han skriver:

Jag förvånade väl folk genom att säga, att jag skulle förvisa nästan alla verk av S. Bach från den katolska kyrkan. Hans förträffliga koralpreludier är protestantiska till sin natur, och på några undantag när intar det virtuosa en framskjuten ställning i hans preludier och fugor, fantasier och toccator. De är en konsertmusik och inte en kyrkomusik.<sup>96</sup>

Mångsysslaren och Tysklandsvännen Jean-Bonaventure Laurens<sup>97</sup> är ett namn, som inte kan förbigås, då det gäller Bach och de samtida tyska orgelkomponisterna i förhållande till de franska. F. Danjou påstod, att Laurens och Boëly var de enda fransmän kapabla att spela J.S. Bachs orgelkompositioner vid århundradets mitt.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Förordet till Lemmens 1883: *Œuvres inédites*, återgivet enl. Roose 1981: 21.

Beträffande *boîte expressive* förhöll man sig även på annat håll skeptiskt. Sålunda talar Morelot om en innovation "*jealousie qui s'ouvre et se ferme à volonté*". Han förliknar denna effekt vid en gäspning (*bâillement*). (Morelot 1844: 231.)

<sup>95</sup> Cellier & Bachelin 1933: 185.

<sup>96</sup> J'étonnerai bien des gens en leur disant que j'exilerais de l'Église catholique presque tout l'œuvre de Sébastien Bach. Ses merveilleux "Préludes pour des chorals" sont d'essence protestante; et, à peu d'exceptions près, ses Préludes et Fugues, Fantaisies, Toccatas sont des pièces où la virtuosité tient une grande place: c'est une musique de concert et non d'église. (Saint-Saëns 1913: 166.)

<sup>97</sup> Jean-Bonaventure Laurens (1801–1890), musiker, musikolog, arkeolog, geolog, botanist, tecknare och gravör. Till yrket var han egentligen kassör. Fétis beskriver honom som en passionerad musikälskare, som i sin ungdom idkade seriösa musikstudier, och som ägnat sig speciellt åt orgelmusik. Laurens, som en längre tid verkade som organist vid Saint-Roch i Montpellier, stod i ett nära vänskapsförhållande till den tyska organisten Christian Rinck, men räknade även Robert och Clara Schumann, Johannes Brahms och Felix Mendelssohn som sina vänner.

<sup>98</sup> Burg 1992: 24.

Laurens visade att han kände till och högt uppskattade Bachs orgelmusik samtidigt som han framhöll vikten av solida teoretiska kunskaper och färdighet i pedalspel då det gällde denna inte alltför lättillgängliga musik.

Avsaknaden av tillräcklig färdighet i pedalspel var ett effektivt hinder för ett närmande till denna musik. Praxis var nämligen, att huvudsakligen använda den vänstra foten, medan den högra vilade på en stång. Sålunda kom Bachs musik – musik från konstens höjder – att stå i skarp kontrast till den praktisk-liturgiska musik, som Laurens i en tidningsartikel låter representeras av Minés omfattande, men tyvärr kvalitetsmässigt lågtstående musik.<sup>99</sup> Dessutom ansluter sig Laurens till uppfattningen om, att det främsta villkoret för den religiösa musiken bör vara lättheten att förstå den och utföra den. Den bör således vara populär i bemärkelsen lättfattlig. Men det är inte utan ett visst mått av ironi som Laurens skriver:

Varje gång en amatör kommer och säger: "Jag skulle vilja spela orgel, men jag känner inte till harmonilära, inte till kontrapunkt, jag har inte fingrar och inte fötter, jag vet inte vad en fuga, en kanon eller gregoriansk sång är," då svarar vi honom: "Tag Miné."<sup>100</sup>

Miné var elev till Benoist, men ingalunda den bästa. Eftersom Miné var en släkting till den inflytelserika François Perne, som i tiden hade bistått Benoist, är det sannolikt att Benoist ville stöda Miné i dennas organistkarriär.<sup>101</sup>

Laurens presenterar två ytterligheter: Bachs musik var för högtravande, svårfattlig och därför olämplig för den katolska tron, Minés musik återigen melodiös, folklig, lätt och behaglig, men helt i modestilens anda. Sålunda representerade ingendera en fullgod katolsk orgelstil.

Den katolska, universella orgelstilen, som lika litet är tysk som fransk, skall bygga på det kontrapunktiska skrivsättet, men behöver inte nödvändigtvis vara fugerad. Den skall vara bunden till liturgin, hämta sin inspiration ur den gregorianska sången, innehålla det bästa ur de gamla mästarnas musik, samt vara harmoniskt rik och melodisk (se ss. 127–129). Detta är idén om den ideala orgelstilen.

<sup>99</sup> Laurens 1846: 437.

<sup>100</sup> Toutes les fois qu'un amateur viendra nous dire: "Je voudrais toucher de l'orgue; mais je ne sais ni l'harmonie, ni le contrepoint; je n'ai ni doigts, ni pieds; je ne sais ce que c'est qu'une fugue, ni un canon, ni un plain-chant;" nous lui répondrons: "Prenez Miné." (Laurens 1846: 438.)

<sup>101</sup> François-Sappey 1989: 416.

### 3. BENOIST OCH DE MUSIKIDEOLOGISKA TRENDERNA

#### 3.1. Benoists musiksyn

Benoist är noga med att framhålla skillnaden mellan andlig och profan, det senare närmast i betydelsen scenisk musik, samt vilka konsekvenser denna skillnad får för den musikaliska satsen:

De dramatiska kompositionerna av hr Benoist är anmärkningsvärda genom förtjusande melodier, en alltid elegant orkestrering och en utmärkt uppfattning om scenen. Hans religiösa musik, hans orgelverk utmärker sig genom stränghet och renhet i stilen i förening med ädla och behagliga melodier. Hr Benoist har förstått att kyrkan och scenen, som inte har någon jämförelsepunkt, måste behandlas helt olika.<sup>102</sup>

Anmärkningsvärt är att Benoist, samtidigt som han framhåller den stilistiska boskillnaden mellan andligt och världsligt, själv anser sig hemmastadd inom vardera genren. Genom denna deklARATION har han visat, att han beträtt den musikaliska diplomatins gyllene medelväg: åt Gud det som tillhör Gud och åt kejsaren det som tillhör kejsaren.<sup>103</sup> Då han skriver en marsch för orgel fogar han epitetet "religieuse" till titeln.<sup>104</sup> Detta kan ses som en strävan till att hålla isär den andliga och profana sfären, då ju titeln "Marche" kan hänföra sig till vardera.

---

<sup>102</sup> La musique des théâtres de Mr Benoist est remarquable par de charmantes mélodies, une orchestration toujours élégante et une entente parfaite de la scène. Sa musique religieuse, ses ouvrages pour l'orgue se distinguent par la sévérité et la pureté du style unies à des chants nobles et suaves. C'est que Mr Benoist a compris que l'église et la scène n'ayant aucun point de comparaison, doivent être traités tout différemment.

Ovanstående originaltext finns i ett utkast av Benoist (BN, manuscrit autographe no 4.)

Manuskriptet som innehåller överstrykningar och rättelser synes ha tillkommit ca 1850. Även advokaten Villagre, som använt detta utkast till grund för artikeln om Benoist i *Archives des hommes du jour*, har gjort ett flertal ändringar i Benoists text. I Villagres version lyder ovanstående citat så:

Les compositions dramatiques de M. Benoist se distinguent par de charmantes mélodies, une instrumentation toujours élégante, et une entente parfaite de la scène. Ses productions religieuses, ses ouvrages pour l'orgue présentent un tout autre caractère. Ils émeuvent et charment à la fois par la sévérité et la pureté du style et par des chants nobles, suaves et expressifs. M. Benoist a parfaitement compris que l'église et la scène, n'offrant aucune analogie, devaient avoir chacune un genre de musique tout spécial. (*Archives des hommes du jour*: 16.)

<sup>103</sup> Se VI: 1.5.

<sup>104</sup> T.ex. *Quatre pièces no 3*. (1878).

Benoist som själv hade gedigna kuskaper i harmonilära och kontrapunkt, ansåg kännedom om den musikaliska syntaxen vara en primär förutsättning för att kunna skriva musik. Han kritiserade organisterna från 1700-talets senare del, och menade att de talade ett språk vars grammatik de inte kände.<sup>105</sup>

### 3.2. Benoist, kyrkomusiken och de gamla mästarna

Benoist förefaller ha undvikit att alltför öppet och profilerat delta i den musikideologiska debatten, då det gällde den andliga musiken. Detta kan även ses mot bakgrunden av hans mångsidiga musikaliska verksamhet. Härtill kommer hans instrumentala utbildning, som i högre grad koncentrerades till pianot än till orgeln. Då han även i någon mån fungerade som musikskribent i *Revue et gazette musicale de Paris* var han dock tvungen att ta ställning till musikaliska frågor. I sina recensioner visar han sig besitta en bred musikkännedom, och han ger dessutom prov på en inte obetydlig litterär förmåga, då han kommer med anslående liknelser och litteraturcitat. Hans recensioner är av största betydelse då det gäller att bilda sig en uppfattning om hans musikaliska ståndpunkt och åsikter.

I en recension av en Concert-Spirituel visar Benoist sig vara en hängiven anhängare av de gamla mästarnas musik. Vid nämnda konsert utfördes musik av Händel och Palestrina, vilket knappast var vanligt år 1837. Han börjar sin recension med att klandra den nationella fåfängan hos fransmän och italienare. Många äldre franska musikälskare vill räkna Gluck, Saccini, Spontini och Rossini som franska kompositörer bara därför, att de komponerat till fransk text. På motsvarande sätt vill italienarna anse målaren Nicolas Poussin (1594–1665) tillhöra den romerska skolan och kalla honom "il Pussino".<sup>106</sup> Engelsmännen har på motsvarande sätt och med samma rätt adopterat Händel, då han komponerat den största delen av sina verk i London. Dock existerar det en skillnad mellan fransmän och italienare å ena sidan och engelsmän å den andra, till de senares fördel: medan fransmännen bytt sina

<sup>105</sup> "...ils parlaient facilement une langue dont ils ignoraient la grammaire." (Cellier & Bachelin 1933: 173.)

<sup>106</sup> Det var vanligt vid denna tid att översätta förnamnen till respektive lands språk. Sålunda gick t.ex. François Benoist i Italien under namnet Francesco Benoist.

idoler har engelsmännen hållit fast vid sin beundran för Händel. Trots att ett sekel förflutit, har deras beundran och entusiasm inte svalnat. Objektet för deras beundran är enligt Benoist ett av de märkligaste och mest alstringskraftiga genier, som någonsin funnits. Mozart, som Benoist beundrade, upprepade ofta, att Händel var mästarnas mästare, och Benoist framhåller, att Mozart ibland imiterade Händels stil, t.ex. i fugan i Mozarts *Requiem*.<sup>107</sup>

Publikens och sitt eget mottagande av musiken summerar han:

Ehuru dessa gedigna och geniala verk är något ålderdomliga är de inte desto mindre nyhetsattraktioner för denna publik, som sedan länge blivit mättad med kadriljer och galopp. Våra förväntningar har inte svikits. Vi vet inte om så är fallet med publikens; på grund av det ringa bifallet, skulle man kunna tvivla på att denna enkla musik, fastän starkt rytmisk, skulle ha haft den framgång som man kunde vänta. Men vems är felet? Och hur fordrar man att strupar, vana vid alkoholhaltiga drycker skulle kunna njuta av ren mjölk? Man borde först börja hålla en antihomöopatisk diet och följa den rigoröst för att uppnå hälsosamma effekter. Men om vi efter den stilla veckan återtar våra gamla vanor, om vi återgår till bruket av starka spritdrycker, d.v.s. "strummans livsstil", adjö allt hopp om tillfrisknande, sjukdomen kommer att bli obotlig.<sup>108</sup>

Ett annat vittnesbörd om Benoists uppskattning av de gamla mästarna finns i ett brev till A. Cavaillé-Coll.<sup>109</sup> I brevet ber han Cavaillé-Coll till J.N. Lemmens framföra sitt tack för den audition, som Lemmens gav på den nya orgeln i Saint-Vincent-de-Paul. Benoist skriver bland annat:

Av de lysande egenskaper, som speciellt gjort intryck på mig, och som så högeligen utmärker honom [Lemmens], är den lugna och religiösa storhet och den allvarliga stil, som så väl lämpar sig för det majestätiska i Guds tempel.

<sup>107</sup> Benoist 1837: 104–105.

<sup>108</sup> Bien que ces œuvres de conscience et de génie aient un peu vieilli, elles n'en auront pas moins l'attrait de la nouveauté pour ce public saturé depuis trop longtemps de quadrilles et de galops. Notre attente, quant à nous, n'a pas été trompée. Nous ne savons pas s'il en a été ainsi du public; à en juger par le peu d'ensemble d'applaudissements quelquefois rares, on pourrait douter que cette musique simple, bien que fortement rythmée, ait obtenu tout le succès qu'on pouvait en attendre. Mais à qui la faute? et comment veut-on que des gosiers habitués à des boissons alcooliques puissent savourer un lait pur? Il faudrait d'abord nous mettre à ce régime anti-homœopathique, le suivre rigoureusement pour en obtenir de salutaires effets. Mais si, après la semaine sainte, nous reprenons nos anciennes habitudes, si nous revenons à l'usage des liqueurs fortes, c'est-à-dire au régime de la grosse caisse, adieu tout espoir de guérison, la maladie deviendra incurable. (Benoist 1837: 104–105.)

<sup>109</sup> 18 mars 1852.

Nuförtiden är det enligt mig en stor förtjänst att förbli trogen traditionerna från de stora mästarna, som under föregående sekel lagt grunden till den sanna orgelkonsten.<sup>110</sup>

Samma trohet mot de gamla mästarna upprepas även i det nyss nämnda brevet, här i förening med den religiösa aspekten. Det faktum att Benoist under sin Italienvistelse 1814–1819 kopierade verk av Frescobaldi, talar också om hans intresse för den gamla musiken.

### 3.3. Den fördomsfria Benoist

Det finns också en annan sida hos Benoist. Denna kännetecknas av en fördomsfri hållning, redo att pröva nya lösningar och kasta sig in i det okända. Den inställningen framkommer med önskvärd tydlighet i en recension av en nyutkommen etydsamling för piano av Henri Bertini.<sup>111</sup> I denna recension konstaterar Benoist inledningsvis, att det inom konsten alltid funnits de som velat förhärliga det förflutna och nedvärdera det samtida. Han tecknar det aktuella läget på det musikaliska fältet och sin egen inställning då han skriver:

Men varför klagar de – för vad? ... endel påstår, att konsten utvecklas slumpmässigt, utan mål och utan vare sig rätt eller fel riktning; andra påstår, att meningsskiljaktigheterna i fråga om konst är uppenbara, och alla är med om att ropa till oss i högan sky, att olikheter i stilar och genrer klart visar på en skolas förfall, och att vi löper mot fördärvet, mot språkförbistring, mot kaos, mot villervalla, vem vet vad?...

För oss som inte ansluter oss till någon skola med uteslutande av de andra och som godkänner alla genrer, med undantag av den pedantiska, därför att den är tråkig, vi applåderar av hela vårt hjärta dessa oförargliga tvister och konflikter, i övertygelse om att det goda, som detta resulterar i, skall bestå och det medelmåttiga försvinna. Då svarar vi de pessimister, som är fångna i sitt lärosystem, att det onda inte är så stort som de vill få det till; att detta tillstånd, som är onormalt för dem inte är det för oss, då det ter sig som ett

---

<sup>110</sup> Ce qui m'a surtout frappé parmi les brillantes qualités qui le distinguent si éminemment, c'est cette grandeur calme et religieuse, et cette sévérité de style qui conviennent si bien à la majesté du Temple de Dieu. Par le temps qui court, c'est un grand mérite à mes yeux que de rester fidèle aux traditions des grands maîtres qui dans le siècle dernier ont fondé le véritable art de l'orgue. (Benoist, brev 18.3.1852, återgett enl. Dufourcq 1955: 88–89.)

<sup>111</sup> Benoist 1836: 245.

icke tvetydigt tecken på styrka och liv, att av denna jäsning, av denna överflödande must skall framkomma nya, mera utpräglade individualiteter, en mera brinnande tro och en innerligare övertygelse. Vi säger dem slutligen, att intet i naturen är oföränderligt, även konsten är underkastad dess lagar, och bör sträva till att oupphörligen ändra och förvandla sig. Vi vet att denna kamp inte sker utan sammandrabbningar. Nåväl, så mycket bättre: ur sammandrabbningen bryter ljuset fram.<sup>112</sup>

I denna färgstarka konstnärliga proklamation deklarerar Benoist sin obundenhet gentemot olika riktningar i det franska musiklivet. Musiken är för honom antingen god eller dålig. Det goda fortlever och består, medan det medelmåttiga försvinner. Pedanteriet har han inte mycket till övers för. Konsten är föränderlig, och åsiktsmotsättningarna är endast ett medel till att få fram den sanna konsten. Även om Benoist här gör sig till förespråkare för en progressiv konstsyn, står det dock klart, att han åtminstone inte utan vidare kan acceptera modet som skiljedomare i konstnärliga frågor, då han något senare i recensionen indirekt ifrågasätter, om Bertini "offrat sig åt modet", då denna i några fall introducerat vals och galopp i sin etydsamling.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Mais de quoi se plaignent-ils? – de quoi?...les uns prétendent que l'art marche au hasard, sans but et sans direction bonne ou mauvaise; les autres, que la divergence des opinions artistiques est flagrante; et tous s'accordent à nous crier bien haut que la diversité des styles et des genres prouve évidemment la décadence de l'école, et que nous courons à notre perte, à la confusion des langues, au chaos, au tohu-bohu, que sais-je?... Pour nous, qui n'adoptons aucune école à l'exclusion des autres, et qui admettons tous les genres, hors le genre pédantesque, parce que c'est aussi le genre ennuyeux, nous applaudissons de tout notre cœur à ces dissensions inoffensives et à ces conflits, persuadés que ce qui en sortira de bon doit rester, et que le médiocre disparaîtra. Nous répondrons donc à ces pessimistes par système, que le mal n'est pas aussi grand qu'ils veulent le faire; que cet état, anormal pour eux, ne l'est pas pour nous, puisqu'il nous semble un signe non équivoque de force et de vie; que, de cette fermentation, de cette sève surabondante, surgiront de nouvelles individualités plus prononcées, des croyances plus ferventes et des convictions plus intimes. Nous leur dirons enfin que, si rien n'est immuable dans la nature, l'art qui, lui aussi, est soumis à ses lois, doit tendre sans cesse à se modifier et à se transformer. Nous savons que ces combats ne s'effectuent pas sans chocs. Eh bien, tant mieux: du choc jaillit la lumière. (Benoist 1836: 245.)

<sup>113</sup> Benoist 1836: 245.

### 3.4. Sammanfattning

Om man betraktar Benoists musikideologi mot bakgrunden av i det tidigare anförda personers åsikter, blir det klart att han inte kan sägas leva upp till eller omfatta Félix Cléments gudomliga ordning i fråga om musiken, knappast heller dess katolicitet. Att musiken däremot inte borde få offra sig åt modet är något som vardera kan omfatta. Den andliga musikens starka bindning till och beroende av den gregorianska sången tycks inte heller ha varit normgivande för Benoist i någon högre grad, om man beaktar hans bevarade orgelproduktion, där man undantagsvis finner kompositioner, som bygger på gregorianska melodier. Möjligheten att han, i likhet med t.ex. Camille Saint-Saëns, improviserade över dessa, finns givetvis. Den bundna orgelstilen, *style lié*, vilken för den religiösa musiken med kraft framhölls som normativ av t.ex. Danjou och Régnier, var ingalunda främmande för Benoist. Trots att han inte var någon flitig fugaskrivare, är det känt, att han improviserade fugor och spelade andra komponisters alster i samma genre. Régnier framhöll Benoist vid sidan om Boëly som den skickligaste fugospelaren i Paris. Benoist kunde väl omfatta tanken på, att den sanna orgelstilen även fanns i annan musik än den för instrumentet uttryckligen skrivna musiken. Denna åsikt framfördes av såväl Danjou som Régnier, vilka framhöll, att den för orgel lämpliga musiken kunde finnas även i en del kammarmusik och symfonisk musik. Slutligen måste man konstatera, att Benoist, genom sitt intresse för orkestern och operan, ibland obemärkt kom in på ett spår, som ledde till den operamässiga och av modet accepterade stilen. Detta gäller i synnerhet flera av de stora offertorierna, av vilka vissa påminner om operauvertyrer, och som knappast har något gemensamt med vad en Régnier skulle ha kallat den sanna orgelstilen.

Det var vanligt, att Benoist och Boëly nämndes som representanter för den allvarliga, bundna orgelstilen, i motsats till modeorganisterna med Lefébure-Wély i spetsen. I en notis i *Revue et gazette musicale de Paris* kunde man år 1845 läsa följande:

Hr Lefébure-Wély är mycket ung, han kan ännu förskaffa sig det, som hans begåvning saknar. Vi uppmanar honom att studera, att imitera de två utmärkta förebilder, som han har inom räckhåll, hrr Boëly, organist i Saint-Germain-l'Auxerrois och Benoît [sic], professor vid Konservatoriet. Dessa är de två

stora artister, som förstår att respektera sin konst, och som inte vanärrar våra orglar med barcaroll, kontradans, galopp, vals och polka.<sup>114</sup>

En likartad bedömning gjorde även Pariskorrespondenten för *Neue Zeitschrift für Musik*, som i sin recension av orgelinvigningen i Saint-Eustache år 1844 skrev, att Benoist och Boëly är de enda representanterna för den "goda skolan", om man överhuvudtaget kan räkna med någon orgelskola i Frankrike.<sup>115</sup> Vad detta i praktiken kunde betyda gav Danjou uttryck för då han skrev, att orgelverk av Rinck, Boëly och Benoist säljs mindre än kompositioner av Lefébure-Wély.<sup>116</sup> Det är inte heller utan ett visst mått av sanning då samma skribent påstår, att Boëly och Benoist tillhör den tyska skolan.<sup>117</sup>

De personliga relationerna mellan Benoist och Boëly känner man inte till. Deras samhällsställning var helt olik, den ena professor vid Konservatoriet, den andra en kyrko-organist, som genom sin konservatism, d.v.s. genom att troget förbli vid de gamla mästarnas stil, förlorade sin anställning år 1851 i Saint-Germain-l'Auxerrois. Det som förenade dessa två låg inte minst på det ideologiska planet: kärleken till instrumentet, känslan för det heliga rummets höghet och organistens värdighet. Denna ideologi tog sig uttryck i beundran för de gamla mästarna och det kontrapunktiska skrivsättet, men även för Wienklassikernas musik. De träffades då och då i samband med någon orgelinvigning, men umgicks knappast.<sup>118</sup>

Till bilden av Benoist hör, att han sparsamt uppträdde i offentligheten som organist, vilket såväl Blanchard som Morelot beklagar. Blanchard, i egenskap av fugans speciella försvarare, beklagar detta ur sin synvinkel, eftersom Benoist var känd som en skicklig fugaspelare,<sup>119</sup> medan Morelot beklagar att Benoists förmåga inte i tillräcklig grad kommit kyrkan med dess liturgi till godo.<sup>120</sup>

---

<sup>114</sup> M. Lefébure-Wély est très jeune; il peut encore acquérir ce qui manque à son talent; nous l'engageons à étudier, à imiter les deux beaux modèles qu'il a sous les yeux, MM. Boëly, organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois, et Benoît, professeur au Conservatoire; ce sont les deux grands artistes qui savent respecter leur art, et qui ne prostituent pas nos orgues à la barcarolle, à la contredanse, au galop, à la valse et à la polka. (Osignerad 1845: 232.)

<sup>115</sup> "Die einzigen Repräsentanten der guten Schule". (Gathy 1844: 28.)

<sup>116</sup> Danjou 1845: 229.

<sup>117</sup> Danjou 1846: 252.

<sup>118</sup> François-Sappey 1989: 132, 155. "Boëly était un isolé." (Raugel 1923: 110.)

<sup>119</sup> Blanchard 1849: 227.

<sup>120</sup> Morelot 1844: 231.

När man summerar de ideologiska faktorer, som formar musikern Benoist, fås en bild av en man, som strävar i riktning mot eklekticism, en kompositör, som obunden av skolor och riktningar försöker sammansmälta det som han finner vara bäst ur både äldre tiders och samtidens musik. Han rör sig i riktning mot det organistideal, som Danjou ger uttryck för, då han talar om den "perfekta organisten", som i sig skall förena Palestrinas satskonstruktioner med Haydns fromma melodier, som skall låna Marcellos rytmer samt de oändliga resurserna hos Bach och Händel.<sup>121</sup> Detta är det ouppnåeliga organistidealet, geniet, slutmålet för all eklektisk strävan, ett mål som av allt att döma i fjärran hägrade även för Benoist. Tanken på detta slutmål är ett ofta återkommande drag i romantikens konstuppfattning.

#### 4. DEN LITURGISKA BAKGRUNDEN

##### 4.1. Gallikanismen

Redan långt före den franska revolutionen hade den katolska kyrkan i Frankrike skaffat sig mera självständighet än Rom skulle ha önskat. En nationell rörelse under namnet gallikanism introducerades runt 1670, under beskydd av ärkebiskopen i Paris, François de Harlay, för att bevaka den franska kyrkans intressen gentemot den Heliga Stolen. Gallikanismen garanterade, att varje biskop i sitt stift själv fick bestämma, vilken liturgi han ville följa. Detta hade som följd, att endel biskopar valde att förbli trogna mot Rom och det romerska bruket, medan andra under tidsperioden 1667 fram till 1840 valde att skapa nya så kallade neo-gallikanska liturgier. Bland dessa neo-gallikanska liturgier intog den så kallade parisiska riten en särställning. Den användes även på andra håll i Frankrike, och var den enda för vilken orgelmusik existerade.<sup>122</sup> Genom ett breviarium och ett missale av ärkebiskop Charles de Vintimille kom den parisiska riten att få den form, som den behöll tills den ersattes av den romerska. Abbé Lebeuf blev sedan den som fick i uppdrag att sammanställa sångböckerna för Vintimilles liturgi. År 1737 utkom Paris-antifonariet och följande år Paris-gradualet. Dessa innehöll både gammalt och nytt

<sup>121</sup> "Un organiste parfait". (Danjou 1846: 256.)

<sup>122</sup> v.Wye 1994: 11, 23. Ochse 1994: 127.

material, och utgjorde grunden för kommande utgåvor, de sista så sent som 1829 respektive 1846.<sup>123</sup> Som ett intressant exempel på neo-gallikansk sång, kallad *plainchant musical*, kan nämnas *Messe de Du Mont* eller *Messe royale*. Denna musik blandar element från traditionell gregoriansk sång med mera moderna melodielement. Den innehåller noter av varierande tidsvärden, och är tonalt och melodiskt modernare än gammal gregoriansk sång. Denna nyss nämnda mässa ingår som den första i en samling om fem mässor (1699) av Parisorganisten Henry Du Mont (1610–1684).<sup>124</sup> Nämnas kan att A.Ch. Fessy använt Du Monts *plainchant musical* i sin *Le service divin* så sent som år 1854.

*Plainchant musical* ökade i popularitet jämfört med den traditionella gregorianska sången, på grund av sin större enkelhet och sin moderna stil. Detta gjorde att den typ av orgelmässa, som t.ex. Nicolas de Grigny och François Couperin skrev – med versetter som var bestämda att alternera med specifika sånger – under 1700-talet ersattes av den neutrala sviten, *Suite*. Denna, i förhållande till gudstjänstordningen neutrala svit, erbjöd fria versetter av kontrasterande karaktär, grupperade enligt tonart.<sup>125</sup>

Enligt van Wye var det i den parisiska riten vanligt, att organisten hade en handskriven orgelbok, i vilken de melodier som var relevanta för hans kyrka fanns nedtecknade, och över vilka han enligt rådande praxis skulle improvisera. Ett exempel på en sådan handskrift är Méreaux orgelbok från 1700-talet, som innehåller en fullständig samling melodier för alternatimversetter i den parisiska riten.<sup>126</sup>

I mässfirandet enligt den parisiska riten var det tillåtet för orgeln att alternera med kör i Ordinariet, med undantag av Credot, i Prosan och Alleluia, samt att spela under Offertoriet och Elevationen. Detta fanns sagt redan i *Cæremoniale Parisiense*, där det även stipulerades, att vissa alternatimversetter skulle innehålla den sång de ersatte.<sup>127</sup> Skillnaden mellan den parisiska och den romerska riten kom, vad orgeln beträffar, att vara av musikalisk art snarare än av funktionell. I den parisiska riten fordrades endel versetter i form av cantus firmus-sats över oaltererade gregorianska melodier, medan det i den romerska riten genomgående spelades fria versetter.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> v.Wye 1994: 12.

<sup>124</sup> v.Wye 1994: 12, 14.

<sup>125</sup> v.Wye: 1994: 15.

<sup>126</sup> v.Wye 1994: 15.

<sup>127</sup> v.Wye 1994: 12.

<sup>128</sup> Ochse 1994: 131.

G. Lasceux framhåller dessutom, att orgeln bör kunna uttrycka andan i de versetter, som den ersätter:

... den [orgeln] deltar i gudstjänsten med kören. Den alternerar med kören genom stycken, som så långt som möjligt bör innehålla andan i orden, och efterlikna melodin som de ersätter.<sup>129</sup>

Enligt Miné och Fessy var de gregorianska orgelversetterna följande i mässan: första *Kyriet*, i Gloria två versetter, nämligen *Et in terra pax* och *Qui tollis* samt *Benedicamus te* och *Glorificamus te ad libitum*, första *Sanctus* och första *Agnus*.<sup>130</sup> Samma praxis finns även hos Lasceux (*Annuaire 1819*). Även beträffande de fria orgelversetterna utvecklades delvis en gemensam praxis. Sålunda finns hos såväl Lasceux som hos Fessy och Miné en fuga i Kyriets första fria orgelversett, och som sista versett i Kyriet ett Grand Jeu- respektive Grand Chœur-stycke.

Offertoriet var det enda stället i mässan, där organisten hade tillfälle att spela ett vidlyftigare stycke av Grand Chœur-typ. Då *O salutaris* inte sjöngs fanns plats för ett orgelstycke med "religiös karaktär", *Élévation*.<sup>131</sup> Även under kommunionen fanns plats för orgelmusik. Dessutom kunde det spelas en *Rentrée* om det förekom en procession före mässan, och efter välsignelsen i slutet kunde spelas en *Sortie*, vartdera stycket av briljant karaktär.<sup>132</sup>

En annan möjlighet för organisten att ge prov på sin förmåga utgjorde *Te Deum*-versetterna, som utfördes alternatim med kör. Detta *Te Deum* kunde förekomma i samband med speciella festligheter, fristående från mässan. Normalt fordrades sexton orgelversetter, men det var den elfte i samband med texten *Judex crederis*, som tilldrog sig det största intresset, och erbjöd möjligheter att måla upp den yttersta domen och världens slut. Speciellt från och med den senare delen av 1700-talet, då allehanda effekter tillfördes orgelspelet, var detta en tacksam uppgift för den inspirerade organisten.<sup>133</sup> Under början av 1800-talet var denna "Te Deum-praxis" mycket populär, men försvann vid mitten av århundradet, då pastoralscener med åskväder samt naturkatastrofer i princip erbjöd den improviserande organisten samma

<sup>129</sup> ... il partage l'office divin avec le Chœur, il alterne avec lui par des morceaux qui doivent, autant qu'il est possible, renfermer l'esprit des paroles et s'exprimer en imitation des chants qu'ils remplacent. (Lasceux-Traversier 1809: 3-4.)

<sup>130</sup> Miné 1836. Fessy 1845, 1854.

<sup>131</sup> "Lorsque l'on ne chante pas *O salutaris* pour l'élévation, l'orgue joue sur les fonds un morceau d'un caractère religieux..." (Fessy 1845: 26.)

<sup>132</sup> Fessy 1845: 25-26.

<sup>133</sup> Ochse 1994: 130.

möjligheter att ta till vara orgelns alla resurser. Dessa pastoralscener kan ses som en profanerad arvtagare till *Judex crederis*.

G. Lasceux har gett en ingående beskrivning av *Judex crederis*, beträffande både dess innehåll och estetik, samt dess praktiska utförande. Han anser detta viktiga stycke fordra en stor kännedom om harmoniläran samt god spelteknik i förening med begåvning och entusiasm.<sup>134</sup>

Kyrkoherden i Saint-Sulpice, abbé Lamazou, var en som beklagade, att "Te Deum-traditionen" höll på att försvinna. År 1863 skrev han, att denna ceremoni hade utgjort ett utmärkt tillfälle för organisterna att utveckla sina musikaliska idéer och demonstrera orgelns möjligheter, då ju mässan inte erbjöd alltför mycket utrymme för detta. Dessutom erbjöd denna tradition en möjlighet för organisterna, som normalt var upptagna i sina respektive kyrkor på söndagarna, att lyssna till varandras framföranden. Lamazous önskan om att traditionen skulle upplivas vann dock inte gehör.<sup>135</sup>

## 4.2. Liturgiska enhetssträvanden

Det kyrkliga reformprogram, som går under namnet ultramontanism, hade en av sina största framgångar på liturgins område. År 1837 tillsatte påven Gregorius XVI Dom Prosper Guéranger (1806–1875) som ledare för Benediktinerorden. År 1840 publicerade denne sin skrift *Institutions liturgiques*, ett verk, som väckte en kraftig opposition. Guéranger fortsatte med att övertyga om nödvändigheten av en liturgisk reform genom att publicera *l'Année liturgique*, ett verk i nio delar, som utkom under tiden 1841–1865.<sup>136</sup> Han vände sig mot det allmänna liturgiska missbruket. De liturgiska ceremonierna påminde enligt honom om operaföreställningar med gudstjänstförrättare, iförda mässhakar som liknade "violinfodral".<sup>137</sup> För Guéranger innebar en restaurering av liturgin ett enande runt den romerska riten. Därför borde man eliminera de nationella riter, som kännetecknade gallikanism och jansenism. Man borde sträva till att genom djupgående studier återgå till den autentiska grego-

<sup>134</sup> Lasceux-Traversier 1809: 38–39.

<sup>135</sup> Ochse 1994: 130.

<sup>136</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 159.

<sup>137</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 93.

rianska sången. Detta ambitiösa företag förutsatte ett genomgripande förnyande av de liturgiska böckerna. Guéranger vann från början gehör för sina planer såväl hos påven som hos ärkebiskopen av Reims, Gousset.<sup>138</sup> Påven var missnöjd över mångfalden av liturgier, och Gousset för sin del införde officiellt den romerska liturgin i sitt stift år 1848.

Många var missnöjda med reformen. Som talesman för dessa framträdde ärkebiskopen i Toulouse, d'Astros, som utgav skriften *l'Eglise de France injustement flétrie* (1843), bakom vilken ställde sig inte mindre än sextio biskopar.

Trots att följande påve, Pius IX, fr.o.m. 1850 påskyndade de liturgiska enhetssträvandena, dröjde det långt över tjugo år, innan man i Frankrike hade övergått till den romerska liturgin.<sup>139</sup> Detta innebar att vacklan rådde mellan båda liturgierna under en betydande tidsperiod, och övergången till det romerska bruket beredde inte minst sångarna svårigheter. I fråga om uttalet av latinet vidhöll man det gallikanska bruket ända fram till början av 1900-talet.<sup>140</sup>

Då orgelmusiken i högsta grad var knuten till liturgin, är det klart att den liturgiska frågan intresserade och berörde organisterna. Även dessa uppvisade olika ståndpunkter. Redan år 1811 talade Choron varmt för nödvändigheten av att i hela det franska kejsardömet återställa kyrkosången enligt mönster från Rom. Man ville även kartlägga den liturgiska situationen, och år 1812 sändes ett frågeformulär till kejsardömets alla biskopar, i vilket man ville få detaljerade uppgifter om den kyrkomusikaliska situationen i stiftet. Den mest centrala frågan var dock vilken liturgi, som användes: den romerska, den gallikanska eller någon särskild liturgi.<sup>141</sup> Det gallikanska kyrkliga oberoendet var dock djupt rotat i sinnena, både i huvudstaden och i provinserna, och att Paris inte utgjorde något undantag visar det faktum, att ärkebiskop de Quézens missale, som togs i bruk år 1840, förutsätter den parisiska riten.<sup>142</sup>

År 1846 vände sig prästen och organisten Théodore Nisard<sup>143</sup> i en skrift till ärkebiskopen i Paris, angående den gregorianska sången i den parisiska riten. Hans tanke är att de många liturgierna, olika till utformningen, skadar församlingssången. Då människor numera är rörligare än tidigare, inte minst på grund av bättre trans-

<sup>138</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 93–94.

<sup>139</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 94.

<sup>140</sup> Cholvy & Hilaire 1990: 160.

<sup>141</sup> "... la liturgie romaine, la parisienne, ou une liturgie particulière." (AN F/19/3945.)

<sup>142</sup> François-Sappey 1989: 431.

<sup>143</sup> Hans egentliga namn var Théodule-Elzéar-Xavier Normand.

portmedel, har en invånare i en liten by blivit en invånare i hela Frankrike. Det kan gå så, att man en dag befinner sig i en församling, där den parisiska riten tillämpas, en annan dag någonstans där den romerska riten praktiseras, och en tredje dag kan man hamna någonstans, där det är fråga om varken den romerska eller gallikanska. För att en församlingssång skall kunna bli folklig, måste den vara allmänt omfattad. Ett missförhållande, som Nisard vidare påpekar, är utbildningen beträffande församlingssång. Inte ens Konservatoriet, som staten grundat och upprätthåller, ger någon skolning på detta område. Artisterna anser den vara skrattretande föråldrad, organisterna föraktar den, prästerna förstår ingenting av den och föredrar därför den moderna musiken. Hans slutomdöme blir, att man bör göra liturgin enhetlig, d.v.s. ansluta sig till det romerska bruket, och återger slutligen biskopens i Langres omdöme om den romerska liturgin: den äldsta, den allmängiltigaste, den mest oföränderliga, den fullständigaste, den säkraste.<sup>144</sup>

Danjou, som analyserade Nisards skrift, håller med om det mesta, men är inte lika radikal beträffande den gallikanska riten. Han talar i stället för en återgång till den romersk-gallikanska liturgin, sådan som den var före reformerna på 1600- och 1700-talen. Skillnaden mellan denna liturgi och den nuvarande romerska är inte alls så stora som olikheterna i dag (slutet av 1840-talet) på det liturgiska området. Prosorna och sekvenserna, som utmärker den galliska liturgin, har tillkommit under tider med en stark kristen övertygelse. De var en gång folkets egendom och kan åter bli det. För övrigt är, enligt Danjous uppfattning, överensstämmelsen med den romerska sången nästan fullständig.<sup>145</sup> I ett annat sammanhang något senare kommenterar han åter den liturgiska frågan, och konstaterar då, att denna kan ses ur två synvinklar, dels ur den katolska enhetens och dels ur den religiösa konstens synvinkel. Han framhåller vikten av att i reformarbetet använda tillförlitliga utgåvor av sångböcker, vilka står i överensstämmelse med den gregorianska sångens traditionella utförande. Denna strävan till katolsk enhet blandas dock med en önskan om att bibehålla värdefulla element, t.ex. prosan, ur den gamla gallikanska liturgin, till ett vittnesbörd om fädernas fromhetsliv.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Danjou 1846: 96, 98–99.

<sup>145</sup> Danjou 1846: 99.

<sup>146</sup> Danjou 1847: 18–19. Prosan anslöt sig till Alleluja i Gradualet, och enligt Miné och Fessy utfördes den alternatim mellan orgel och kör i de fall den förekom. "Le chœur chante le verset de l'alleluia et il redit encore *alleluia*, l'orgue alors joue de suite la prose de la fête alternative-ment avec le chœur. Lorsqu'il n'y a pas de prose l'orgue n'a rien à faire au graduel, et ne joue alors qu'à l'offertoire." (Fessy 1845: 26.)

Även Fétis hörde till dem som talade varmt för det romerska bruket. Han fäster uppmärksamhet vid orgelns roll som ackompanjemangs- och soloinstrument vid gudstjänsten. I Paris stift och på några andra ställen i Frankrike ackompanjerar organisten inte alls kören, men alternerar med den genom att placera cantus firmus i vänstra handen, och ackompanjera med bundna harmonier i den högra. På andra håll, i norra Frankrike, i Belgien, i det katolska Tyskland och i Italien ackompanjerar organisten kören med grundstämmor, och spelar däremellan fria versetter. Detta senare bruk är enligt Fétis mer gripande och innehåller mer av religiös högtidlighet. Han kritiserar endel missbruk vid ackompanjemang av kyrkosång, och varnar för allt sådant, som kunde få kyrkosången att påminna om teaterns lidelsefulla melodier. Därför uppmanar han organisterna att ackompanjera all kyrkosång på ett så enkelt sätt som möjligt, det vill säga genom ett ackompanjemang av fauxbourdon-typ, där melodin alltid befinner sig i högra handens översta stämma.<sup>147</sup>

Beträffande Paris kan nämnas, att domkapitlet i Notre-Dame år 1855 uttalade sig till förmån för den romerska riten. Den kongress rörande den gregorianska sången, som hölls i Paris år 1860, och som även Benoist var med om att förbereda, bidrog till att påskynda förändringen, men det skulle dröja ända till år 1874, innan den romerska riten blev obligatorisk i hela huvudstaden.<sup>148</sup>

### 4.3. Benoist och den liturgiska reformen

Publicerandet av Benoists huvudverk för orgel, *Bibliothèque de l'Organiste*, med sina tolv häften, skedde under tidsperioden 1840–1861. Denna tid sammanfaller till stora delar med den liturgiska reformens genomförande, och utgivandet av Prosper Guérangers *l'Année liturgique* (1841–1865). De sex första häftena av orgelmusiksamlingen utkom ca 1840–1842, och återstoden ca 1859–1861.<sup>149</sup> *Bibliothèque de l'Organiste* har som undertitel *Suites de pièces pour l'orgue*. Benämningen *Suite* hos Benoist har dock ingenting att skaffa med 1700-talets liturgiska franska orgelsviter, utan betecknar här endast ett häfte, innehållande orgelstycken utan inbördes tonartsgemenskap.

---

<sup>147</sup> Fétis s.a.: 5–6.

<sup>148</sup> François-Sappey 1989: 431.

<sup>149</sup> Tillkomsttid för den sjunde sviten har inte kunnat fastställas. Sviterna I–VII är signerade C.C. (Chez Canaux), medan VIII–XII är signerade R.C. (Régnier & Canaux). Detta tyder på att den sjunde sviten skulle ha publicerats före 1859. (Se fotnot III: 103 samt Appendix D.)

I de tre första häftena finns uteslutande offertorier och andra stycken av Grand Chœur-typ, och i det fjärde tillkommer dessutom elevationer. Det var ju i offertoriet och elevationen, som organisten erbjöds tillfälle att utföra längre orgelstycken. Det femte och sjätte häftet kan antyda en förändring i utvecklingen, det växande behovet av fria versetter. I det femte inleds nämligen en serie *Pièces de différents caractères*, stycken av olika karaktär. Detta är en serie om tolv stycken, som i fortsättningen förekommer sida vid sida med elevationer och offertorier. Det tolfte och sista stycket i denna serie finns i det åttonde häftet. Dessa stycken anslår inte sällan en galant ton.

Det är i synnerhet i de sista fyra häftena, som ett brett utbud av korta stycken presenteras, lämpade för fria versetter. Ur stilistisk synpunkt sett kan man även notera ett visst intresse för de gamla klassiska formerna, såsom Duo och Trio. I de sista häftenas breda sortiment finner man förutom stycken med titeln *Verset* även *Prélude*, *Communion*,<sup>150</sup> *Amen*, *Prière*, samt stycken med endast föredragsbeteckning, såsom *Cantabile*. Allt detta finns vid sidan av kortare offertorier och elevationer. Orpha Ochse framhåller, inte utan skäl, den liturgiska reformens spår i denna samling. Enligt henne kan den rikliga, nästan uteslutande förekomsten av korta stycken i de senare delarna av Bibliothèque de l'Organiste ses som en strävan till att tillfredsställa det ökade behovet av fria versetter, vilket den romerska liturgin krävde.<sup>151</sup>

Den totala avsaknaden av liturgiskt bundna versetter i samlingen Bibliothèque de l'Organiste kan tänkas återspegla Benoists verksamhet som hovorganist; redan Louis XVIII hade infört det romerska kyrkobruket vid hovet.

I fråga om orgelundervisningen är det klart att Benoist i ett tidigare skede undervisade i enlighet med den parisiska riten, vilket även Fétis vittnar om (se s. 76). Senare (1858) framgår av en anteckning, som Benoist själv gjort i en examensrapport, att man i Notre-Dame i Paris ackompanjerade gregoriansk sång på ett oacceptabelt sätt.<sup>152</sup> Det framgår tyvärr inte på vilket sätt man där ackompanjerade, men anteckningen tyder på att orgelundervisningen vid 1800-talets mitt alltmer började riktas in på den romerska liturgin, vilken fordrade ackompanjerad sång.

---

<sup>150</sup> Benoist anger skilda stycken för elevation och kommunion, medan t.ex. Lefébure-Wély och Saint-Saëns använder titeln *Élévation ou Communion*. Fessy påpekar att karaktären hos dessa stycken skall vara religiös (*morceau d'un caractère religieux*). (Fessy 1845: 26.)

<sup>151</sup> Ochse 1994: 131.

<sup>152</sup> "...ancien élève de la maîtrise de Notre Dame, il a de la peine à se déshabituer de la manière d'accompagner le plain-chant employé dans cette église." (AN AJ/37/275.) (... en före detta elev vid sångskolan i Notre Dame, han har svårighet med att avvänja sig från det sätt att ackompanjera gregoriansk sång, vilket brukas i denna kyrka.)

## ANALYS AV BENOISTS ORGELMUSIK

### 1. MUSIKENS ELEMENT

#### 1.1. Tonart, taktart, rytm, tempi och temaval

Om man ser på tonartsvalet i Benoists orgelmusik, finner man att han favoriserar C-dur och durtonarterna nära denna. Stycken skrivna i C-dur toppar listan, och därefter följer stycken i G-dur och F-dur. Därefter finns Ess-dur, D-dur, B-dur och A-dur representerade i nämnd ordning. Stycken i molltonarter är mycket få i förhållande till stycken i durtonarter. Molltonartslistan toppas av c- och d-moll följda av g-, a- och e-moll i nyss nämnd ordning.

I fråga om taktarterna är 4/4-takt den ojämförligt mest använda. Långt därefter kommer 3/4-takt. Ett tiotal stycken är noterade i 2/4-takt, och något färre i alla breve. 3/8- och 6/8-takt finns vardera någon enstaka gång.

Rytmbehandlingen är i regel klar och enkel. I undantagsfall förekommer polyrytmik sporadiskt (t.ex. BO XII:7, t. 81). Synkoperad rytm och punkterad rytm är vanliga. Någon enstaka gång förekommer hemioler (t.ex. BO II:3, tt. 75–77). Artikulationen är i regel tydligt angiven, och det är inte ovanligt att ena handen spelar legato samtidigt som den andra spelar detaché.

Benoist tycks föredra måttliga tempi, med undantag av *Offertoire* (BO I:1) *Allegro con brio*, och några *Adagion*, t.ex. *Communion* (BO XII:5). Ständigt återkommande tempobeteckningar är: *Allegro moderato*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino* och *Moderato*. I några fall låter han tempo- eller föredragsbeteckningen utgöra styckets titel. Sålunda bär BO XII:9 titeln *Cantabile*. Samma titel kan vi finna hos C. Franck. Det kan tänkas, att Benoist genom det måttliga tempovallet ville understryka den kyrkliga karaktären i musiken. Även här går tankarna till Franck.

Temavalet är i regel gjort med omsorg. I de stora offertorierna finner man pregnanta, anslående teman, oftast med ett repeterat inledningsmotiv och en avrundande slutdel. Kärnan i detta inledningsmotiv, ofta den första takten, kommer i fortsättningen att bilda stommen i stycket. Detta korta motiv lämpar sig för sekvensföring. I genomföringsdelen lösgöres även andra fragment än inledningen av temat. Dessa citeras där, och kan även föras i sekvenser. Melodiföringen i de talrika och omfattande mellansatserna för tankarna till barocken. I melodiföringen förekommer ofta upprepningar av motiv med små förändringar från gång till gång, t.ex. bara genom att förändra ett intervall:

Ex. VII-1. Benoist: *Prière (La Maîtrise)* Ess-dur, tt. 58-61.

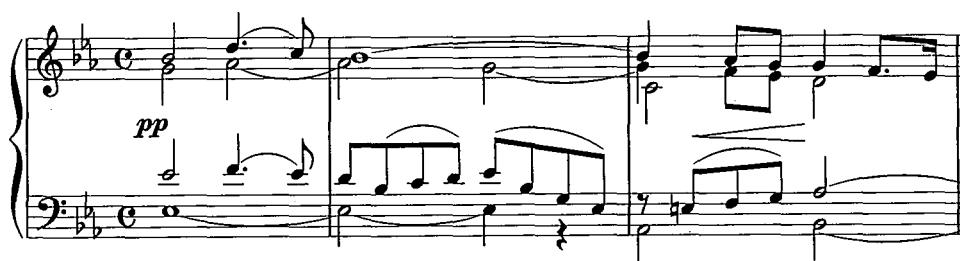
Detta förekommer även ofta hos C. Franck.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jämför C. Franck, t.ex. *Pastorale* och *Prélude, Fugue & Variation*.

## 1.2. Harmonibehandling

Benoists harmoniska språk var åtminstone i början av 1840-talet, då de sex första sviterna av BO publicerades, mer raffinerat och modernare än samtida orgelkomponisters. Till exempel Boëly använder visserligen i princip samma harmonier: tre- fyr- och femklanger (dominantnonackord), men den överstigande treklngen och nonackorden spelar i Benoists orgelmusik en större roll och gör anspråk på ett bredare utrymme. Den passus, som finns i *Offertoire* (BO I:1 t.ex. tt. 17–19), där överstigande treklang och dominantseptimackord växlar med varandra, var vid denna tid något nytt. I *Prière (La Maîtrise)* finns nonackord på IV steget med överstigande treklngsfundament. Detta ackord införs dock inte abrupt, utan "smygande" genom förhållningar i överstämmorna.

Ex. VII-2. Benoist: *Prière Ess-dur*, tt. 1–3.



Det flitiga användandet av fyr- och femklanger samt den överstigande treklngen för tankarna såväl till de tyska romantikerna som till César Franck och komponisterna efter honom. Den överstigande treklngen är ju heltonsskalans treklang. Vägen i riktning mot heltonsskalan i orgelmusiken har i Frankrike banats av C. Saint-Saëns, som redan i några av sina tidigaste orgelkompositioner har visat tecken på detta. Förutom den överstigande treklngen används även det överstigande sextackordet flitigt av Benoist. Detta ackord brukades i hög grad även av Wienklassikerna. Detta ackord utökas ofta med en kvint, varvid man får ett kvintsextackord med altererad sext. Neapolitanskt sextackord förekommer i enstaka fall (t.ex. BO I:3, t. 15). Man kan således konstatera, att Benoist manifesterar användandet av de överstigande ackorden och bygger upp tersstapeln till nonen, detta inte endast i fråga om dominantläge. Djärvare harmonier införs dock inte oförberett, utan uppstår genom förhållningar, genomgångstoner etc.

### 1.3. Modulationer, kedjor och sekvenser

I Benoists modulationer spelar två faktorer en avgörande roll: enharmonisk förväxling och närhetsprincipen, samt samverkan mellan dessa. Till exempel giss i det förminskade septimackordet på VII steget i a-moll byts ut mot ass, h sänks till b, och man får D<sup>7</sup> i Ess-dur.

*Ex. VII-3. Pièce no 1, C-dur (BO V:1), tt. 33-35.*



Detta slag av modulationer förutsätter liksvävig temperatur. Förutom de naturliga modulationsackorden D<sup>7</sup> och D<sup>o</sup> förekommer en mångfald av modulationstyper. I likhet med samtida bruk modulerar Benoist i terser. Direkt övergång till den stora undertersen, där föregående tonarts grundton blir den följandes mediant, till exempel *Prière, Ess-dur* (L'Athenée musical) tt. 35-36. I *Élévation, C-dur* (BO V:3, tt. 27-28) upprepas den tidigare tonarts grundton med växelton (c<sup>2</sup>, h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, h<sup>1</sup>) innan Ass-dur i tersställning inträder. En vanlig tersmodulation i dur är modulation till den lilla övertersens durtonart. Detta verkställs genom att föra in den ursprungliga tonartens mollters, vilken sedan blir den nya tonartens grundton, till exempel i *Verset* (BO XI:6) från G-dur till B-dur, eller direkt från den ursprungliga tonartens V stegs grundton, som blir ters i den nya tonarten. Modulationer över liggande orgelpunkt förekommer även. Musiken rör sig obehindrat mellan moll och dur: en passage kan börja i ess-moll och elegant sluta i Ess-dur. Några av de stora offertorierna i BO inleds med en introduktion i moll i långsamt tempo, för att därefter övergå till durtonarten med samma tonika i ett snabbare tempo i huvuddelen. Detta gäller även *Offertoire* (BO II:2), som dock alltigenom vad förteckningen beträffar bibehåller C-dur.

Benoists förkärlek för att ständigt transponera det tematiska materialet till nya tonarter, som ofta ligger avlägset från den ursprungliga, för med sig ett stort antal

modulerande sekvenskedjor. I det följande meddelas några exempel på modulerande sekvenskedjor av intresse.

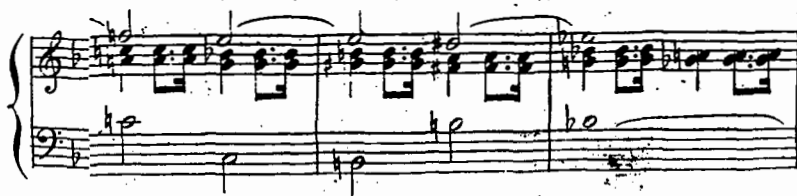
- a. Kedja med nedåtgående modulerande heltonsverkan. Kromatiskt glidande i stora respektive små terser i överstämorna: B-F-Ass-Ess-Fiss-Ciss-E-H-D-A-C-G-B.

Ex. VII-4. *Élévation*, D-dur (BO IV:1), tt. 40-46.

- b. Kedja med nedåtgående modulerande halvtonsverkan från Ass till Ess. Kvantsextackord och septimackord, påminnande om dominantseptimackord,<sup>2</sup> avlöser varandra i ett lineärt förlopp.

Ex. VII-5. *Offertoire*, F-dur (BO III:2), tt. 129-135.

<sup>2</sup> Jämför *Élévation*, Ess-dur (BO IV:3) tt. 70-71.



c. Kedja med kromatiskt sjunkande i terser A–Fiss–D.

*Ex. VII-6. Sortie, A-dur (BO IX:7), tt. 73–75.*



d. Kedja med diatoniskt stigande sekvens, från G till C, med kromatiska växel- och genomgångstoner. D<sup>7</sup> och T: C-dur – D-dur – e-moll – F-dur.

*Ex. VII-7. Rentrée de procession, C-dur (BO IX:1), tt. 28–31.*



e. Kedja med modulerande verkan i små terser uppåt: Ess-dur – fiss-moll – a-moll – C-dur. Detta uppnås genom enharmonik, kromatik och förhållningar.

*Ex. VII-8. Offertoire, C-dur (BO IV:2), tt. 133-139.*

f. Kedja med kromatiskt fallande förminskade septimackord. Lamentobasen och "suckarna" i överstämman anknyter till barockens affektlära.

*Ex. VII-9. Élévation, B-dur (BO IV:4), tt. 92-95.*

g. Kedja med strikt kromatisk och stigande verkan. Den består till en början av oupplösta dominantseptimackord med föruttagnig, vilka övergår till altererade septimackord i t. 185. Denna lineära intervallsats arbetar sig energiskt upp från fiss till c. Det lineära är här viktigare än ackorden.

Ex. VII-10. *Offertoire, C-dur (BO I:1), tt. 182-185.*

Även i alla ovan citerade bildningar utgör enharmonisk förväxling och närhetsprincipen den bärande idén. Allting sker med minsta möjliga förskjutningar.

## 2. FORMANALYS

### 2.1. Formsystematisering

I Benoists orgelmusik förekommer följande typer: *sonat-*, *lied-*, *variations-*, och *rondoform samt harmonisering av gregoriansk sång.*

De flesta av de stora offertorierna är skrivna i en form som närmast liknar *sonatformen*; man kunde tala om att offertorierna påminner om den första snabba satsen i den cykliska kompositonsformen instrumentalsonat. Sonatformen är dock aldrig strängt tillämpad så, att det skulle finnas två teman av vilka det andra i dominanten eller i durparallellen, samt genomföringsdel och repris i huvudtonarten av expositionens tematiska material. Ofta saknas ett andra tema i expositionen, och även i de fall där ett sådant tema kan identifieras står det ofta i huvudtonarten. Ibland händer det att något som kan identifieras som ett sidotema är bildat av fragment ur huvudtemat. Ett så beskaffat sidotema, ävensom den totala avsaknaden av sidotema, förekommer även hos Benoists förebild Haydn. Förhållandet tonika – dominant kan i regel iakttagas mellan expositionsdelen och genomföringsdelen, vilken inleds med citat av temat i dominantens tonart, varefter täta tonartsbyten och sekvenser följer. Reprisdelens inträde är alltid tydligt markerat, och förbereds ibland av ett väl tilltaget avsnitt, orienterat kring huvudtonartens dominant (se ss. 184–186).

I *Offertoire, F-dur (BO I:2)* finns en exposition med ett kontrasterande sidotema i dominantens tonart och en genomföringsdel, medan reprisdelen utgörs av ett fugato

över huvudtemat i huvudtonarten. Vill Benoist måhända genom detta demonstrera en sonatform av mera sakral karaktär?

*Offertoire, C-dur* (BO IV:2) är ett exempel på en monotematisk sonatinriktning där genomföringen inleds med transponering av huvudtemat till dominantens tonart. I stycket finns inslag av dubbel kontrapunkt, vilket ibland förekommer hos Benoist.

Den klaraste sonatstrukturen i Benoists orgelmusik finns emellertid inte i de stora offertorierna utan i stycket *Pièce, G-dur* (BO V:5). Ur huvudtemat utvecklas sidotemat (tt. 27b–29a), som presenteras i kvintens tonart. Samma sidotema upprepas strax med sextolrörelse (t. 30), och senare med jämn sextondedelsrörelse.

Ex. VII-11. *Pièce G-dur* (BO V:5), tt. 1-2 + upptakt, tt. 27-30.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Pièce G-dur' (BO V:5). The first system covers measures 1-2, starting with a piano (p) dynamic and a 'ten' marking. The second system covers measures 27-30, also marked with 'ten'. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulations.

Efter genomföringsdelen inträder reprisdelen i t. 78, varefter småningom sidotemats båda varianter återkommer i huvudtonarten. I detta stycke har Benoist följt den skolastiska sonatformen med undantag av att sidotemat direkt är en variant av huvudtemat, och inte kontrasterande mot detta.

Till gruppen *liedformer* hör i huvudsak elevationerna, men även versetter och pièces. I schemat A(A)BA är mellanpartiet B i regel härlett ur A, eller anknyter på ett eller annat sätt till detta. Tonartsskifte äger rum, och kan betyda en övergång till dominantens tonart, dur – moll på samma tonika eller tersmodulation.

Olika typer av *variationsformer* förekommer i några elevationer, pièces, communionen samt Grand Chœur (BO I:3) och no 1 ur *Recueil de quatre morceaux. Élévation, C-dur* (BO V:2) består av tema och två variationer. I den första varia-

tionen presenteras temat upplöst i åttondedelsrörelse i diskanten, medan temat i den andra uppträder i ursprunglig gestalt med ackompanjemang av åttondedelsrörelse i basen, allt i samma tonart. I *Quatre morceaux no 1*. a-moll presenteras temat mot liggande harmonier, varefter det varieras bl.a. genom ackompanjemangsrörelse i åttondedelar, genom att förvandla det till dur och genom imitation.

Till gruppen *imitationsformer* hör Fugue sur Pange lingua (Quatre pièces no 2.), Offertoire, C-dur (BO X:6), Communion, Ess-dur (BO XII:5) och Second Prélude (La Maîtrise). *Fugue sur Pange lingua* är den enda fugan i sträng bemärkelse, och i den finns till och med ansatser till trångföring.<sup>3</sup> Väl genomarbetat är även *Offertoire*, C-dur (BO X:6), som består av preludium – fuga – postludium. Det trestämmiga *Communion*, *Ess-dur* börjar med temainsatser i Ess-dur i alla stämmor, och därefter insatser i g-moll, B-dur och B-dur i stämmorna räknat uppifrån och ned. Efter två insatser i sopranen (c-moll och Ess-dur) blir satsen fyrstämmig med samtidig temainsats i tenor (Ess-dur) och bas (c-moll), d.v.s. tersrörelse. Stycket slutar med en insats av basen i Ess-dur, noterad på skilt pedalnotsystem. Mot denna insats finns sextondedelsfiguration i manualen. *Second Prélude* ger prov på en imitationstyp, där motivet förekommer i de olika stämmorna mot vilande toner eller harmonier. Samma satstyp förekommer även i Duos och Trios av Benoist.

En *rondoform* kan man även finna exempel på hos Benoist. *Offertoire*, D-dur no 3. ur samlingen Repertoire de musique d'église pour orgue ou orgue expressif (häfte 22) är uppbyggt enligt följande schema:

Introduktion (A) D-dur  
 A D-dur  
 B A-dur  
 A D-dur  
 C fissa-moll  
 A D-dur  
 Epilog (A) D-dur

I introduktionen finns stommen till det egentliga temat A, vilket är en diminuerad form av introduktionen. B-temat härleds ur A-temat (börjar med samma uppåt-gående åttondedelsgrupp).

<sup>3</sup> I manuskript (BN W 21,12) finns en fuga i a-moll, skriven av Benoist den 21 februari 1847. Fugan, närmast avsedd för piano-forte, är trestämmig med undantag av de sju sista takterna, där satsen blir fyrstämmig. Ansats till trångföring finns. Detta intressanta manuskript finns i Madame Habenecks "musikaliska gästbok", och fugan är följaktligen tillägnad henne. I samma gästbok finns musikaliska hälsningar av flera bemärkta musikpersoner.

Ex. VII-12. *Offertoire D*, tt. 1-4 + upptakt. (introduktion)

Moderato.

C-temat härleds ur B-temats t. 16b och t. 20b, fjärdedel och två åttandedelar. Åttandedelarna förekommer sedan som punkterad figur i C-temat.

Ex. VII-13. *Offertoire D*, tt. 16, 30-31.

Epilogen från och med t. 50 tar upp A-temats fallande åttandedelsfigur, och från och med t. 56 finner vi den stigande skalgången från inledningen. Stycket är ett exempel på hur en detalj ur det föregående avsnittet ger det följande. På så sätt åstadkoms intrycket av en sluten helhet, ofta typisk för Benoist.

Några *cantus firmus*-sättningar av gregoriansk sång finns bevarade av Benoists hand. *Kyrie orbis factor* med c.f. i bas och diskant samt *Ave maris stella* med c.f. i basen. Denna satstyp ingick som en viktig beståndsdel i orgelundervisningen vid Konservatoriet. Harmoniseringen består av treklanger med eller utan sextomvändning, rikligt med förhållningar samt genomgångs- och växeltoner.

## 2.2. Förening av homofont och polyfont uttryckssätt

Mot bakgrunden av påståendet, att Benoist skulle ha varit en skicklig improvisatör av fugor, finns det anmärkningsvärt litet av denna genre i hans bevarade orgelverk. Däremot använder han ofta en syntes av homofont och imitatoriskt skrivsätt, i synnerhet i miniatyrerna från de senare sviterna i BO. I stycket *Prière*, G-dur (BO XI:7) använder han ett ytterst enkelt entaktsmotiv (ibland med upptakt och avrundning). Detta motiv förekommer även i motrörelse, och då hela stycket inte består av annat material än nyss nämnda motiv, kan man tala om ett slags minimalism. De här och var förekommande accidenterna står för modulationerna, så till exempel i t. 6, där ciss<sup>2</sup> leder över till h-moll samt kadens i D-dur vid reprisen. Efter reprisen uppträder motivet i sopranen i motrörelse. Satsen blir plötsligt tvåstämmig i tt. 21–22, vilket förebådar imitation. Detta sker i basen, tt. 23–25.

*Ex. VII-14. Prière (BO XI:7), tt. 21–25.*



Detsamma upprepas i de följande takterna, varefter basen för motivet vidare i sekvenser. I t. 35 börjar motivet i e-moll i tenoren, och imiteras i sopranen strax därpå. Från e-moll: V sker modulation direkt till G-dur (t. 39).

*Ex. VII-15. Prière (BO XI:7), tt. 34–39.*



Från och med t. 51 finner vi temat i sopranen mot fjärdedelsrörelse i tenoren och orgelpunkt på G i basen, och i 63 och 67 finns motivet med motrörelse på varandra. Från och med t. 69 förs motivet i uppåtgående sekvenser mot dubbel orgelpunkt.

*Ex. VII-16. Prière (BO XI:7), tt. 69-77.*



En fem takters coda för detta helgjutna och koncentrerade stycke till slut.

Denna miniatyr är ett utmärkt exempel på Benoists förmåga att av ett till synes betydelselöst tema utveckla ett stycke, som präglas av andakt och värme, en sannskyldig *style sacré*. Samtidigt bör konstateras, att ett så enkelt motiv som detta lätt låter sig behandlas på de mest skilda sätt: genom motrörelse, modulationer, sekvenser och imitationer. Dessutom utökas ackompanjemangets rörlighet, och mot slutet av stycket bidrar den dubbla orgelpunkten till harmonins fyllighet. Det är även klart att ett så asketiskt material, upprepat så många gånger, inte kan resultera i ett allför långt stycke. Detta skrivsätt hör just hemma i miniatyren.

### 2.3. Utnyttjande av det tematiska materialet

Benoists utnyttjande av det tematiska materialet är något av det mest intressanta hos honom. Man kan i hans orgelverk se en tydlig strävan i riktning mot monotematik. Temats prototyp används senare i mer eller mindre förändrad form i nya situationer under styckets gång. Ur prototypen uppkommer ett nytt motiv, som i sin tur vidare utvecklas. Detta framkommer inte alltid vid ett första påseende, utan fordrar en detaljerad analys.

Temat i *Offertoire, g-moll* (BO XI:8) består av 4 tt. + 4 tt., där den bärande idén är tersshoppet och den överbundna tonen + fjärdedelsrörelsen.

Ex. VII-17. *Offertoire (BO XI:8), tt. 1-8.*

All<sup>o</sup> Moderato

I tt. 21-24 imiteras ett fjärdedelsmotiv, som kan igenkännas från sin gestalt i t. 15 eller t. 3 i motrörelse.

Ex. VII-18. *Offertoire (BO XI:8), tt. 15, 21-24.*

I t. 40 inleds den sekvens, som är en ny och komprimerad variant lånad från tt. 4b-7. Här framträder tersshoppet, överbindningen och fjärdedelsrörelsen tydligt.

Ex. VII-19. *Offertoire (BO XI:8), tt. 40-46.*

Efter avslutningen av denna sekvens inleds en ny i t. 58, vilken känns igen från tt. 21–24. Nu är den harmoniska miljön lugnare, till vilket även orgelpunkten på *ess* bidrar.

*Ex. VII–20. Offertoire (BO XI:8), tt. 58–66.*



I t. 85 befinner vi oss i G-dur, vilket förblir styckets tonart till slutet. Temat i t. 85 är i själva verket en omgestaltning av t. 1, nu i dur. Man kan känna igen den sista överbundna tonen i taktens fjärdedelsrörelse.

*Ex. VII–21. Offertoire (BO XI:8), tt. 85–90.*



Sopranen i t. 91 ävensom tenoren i t. 93 är hämtade ur sekvenserna, tt. 21–24 och 58–73.

*Ex. VII–22. Offertoire (BO XI:8), tt. 91–96.*



Treklängen och skalgångarna, som förekommer från t. 40 framåt, utnyttjas i slutet av stycket för att föra detta till ett briljant slut. Stycket rör sig tonartsmässigt från g-moll via Ess-dur till G-dur (tersförhållande).

*Prière (La Maîtrise)*, Ess-dur representerar en liedform AABA med mellanavs-nittet i ess-moll. A-avschnittets första takt, och B-avschnittets första takt (t. 27) lyder:

Ex. VII-23. *Prière*,

t. 1:

Musical notation for measure 1 of 'Prière'. The score is in common time (C) and E-flat major. The treble clef part begins with a half note chord (E-flat, G) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). The bass clef part begins with a half note chord (E-flat, G) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). The dynamic marking is *pp*.

t. 27:

Musical notation for measure 27 of 'Prière'. The score is in common time (C) and E-flat major. The treble clef part begins with a half note chord (E-flat, G) followed by a half note chord (E-flat, G) and a half note chord (E-flat, G). The bass clef part begins with a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). The dynamic marking is *p*.

I t. 1 kan  $d^2$  i sopranen och  $f^1$  i tenoren betraktas som växeltoner och de egentliga, till harmonin hörande tonerna  $c^2$  respektive  $ess^1$ . Eller så kunde man förse t. 27 med växeltoner och sålunda göra den kongruent med t. 1. I så fall skulle den lyda så:

Ex. VII-24. t. 27 i *Prière* transformerad enligt förebild från t. 1. (förf.).

Transformed musical notation for measure 27 of 'Prière'. The score is in common time (C) and E-flat major. The treble clef part begins with a half note chord (E-flat, G) followed by a half note chord (E-flat, G) and a half note chord (E-flat, G). The bass clef part begins with a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). The dynamic marking is *p*.

Harmonin på tredje slaget i t. 1 är S (IV) men i kvartsextomvändning. I t. 27 på motsvarande ställe finner vi S (IV), men den kunde ha varit identisk med motsvarande ställe i t. 1: S (IV) i kvartsextomvändning med växeltonerna  $des^2$  i sopranen och  $f^1$  i tenoren. Den melodiska idén är i t. 1:  $b^1, c^2, b^1$ , och i t. 27:  $b^1, c^{ess^2}, b^1$ . Det står således klart att mellandelen B:s början är en mollversion av A-delens början.

Ibland kan det vara svårt att i liedformens A-del finna en "förklaring" till B-delen. I *Pièce, g-moll* (BO VI:2) har det dramatiska avsnittet med sin kännsypaka rytm knappast något gemensamt med det sublimes mellanavsnittet i G-dur.

Ex. VII-25. *Pièce* (BO VI:2), tt. 69-76 (mellanavsnittet).



I tt. 25b-33 finns dock en episod, som fungerar som ett slags andhämtningspaus, och i vilken dubbel kontrapunkt förekommer. Denna episod är i själva verket inledningen till B-avsnittet, och ligger som grund för detta. Transformerat enligt förebild från B-avsnittet (tt. 69-72), kunde tt. 26-29 ha sett ut så:

Ex. VII-26. *Pièce* (BO VI:2), tt. 26-29 och transformerade (förf.).



## tt. 26–29 transformerade



Även en till synes obetydlig rytmisk detalj kan av Benoist byggas ut, och komma att spela en betydande roll i styckets utveckling. Detta är fallet i *Grand Chœur*, C-dur (BO II:3). Den rytmiska figuren punkterad fjärdedelsnot + tre åttondedelsnoter introduceras i vänstra handen genast i början som en sekundär angelägenhet, hörande till ackompanjemanget, men upprepas småningom allt tätare, i synnerhet i tt. 19–23. I t. 24 har de tre åttondedelarna utökats till fyra (= fjärdedel + fyra åttondedelar), och i följande takt till fem åttondedelar + en åttondedelspaus, samt i därpå följande takt till en åttondedelsnot (på a-moll-ackordet) + fem åttondedelar, sammanlagt således sex åttondedelar. I tt. 41–42 utökas åttondedelsgruppen så att vi får en skalgång, omfattande tre åttondedelar + sex åttondedelar, således nio åttondedelar. Detta upprepas i tt. 43–52, tills slutligen en jämn ström av åttondedelar börjar i t. 51b och går fram till t. 60, där den rytmiska prototypen, punkterad fjärdedel + tre åttondedelar, återkommer. Beträffande rytmen kan slutligen förekomsten av hemioler konstateras i tt. 75–77.

Ex. VII–27. *Grand Chœur* (BO II:3), tt. 75–77.

## 2.4. Metamorfoser

Då bearbetandet av det tematiska materialet sträcker sig så långt, att förändringarna även berör det affektmässiga innehållet, kunde man tala om metamorfoser. Trots avgränsning med dubbelstreck och till synes nytt tema i mellandelen till en ABA-form, kan mellandelen bygga på tidigare presenterat material och vara en omvandling av detsamma. *Élévation*, C-dur (BO VIII:2) är ett exempel på hur inledningens lyriska karaktär med sin mjuka rörelse, i mellanavsnittets c-moll övergår i en upprörd stämning med punkterad rytm i vänstra handen. I början av elevationen berörs subdominanten endast flyktigt i form av ett kvartsextackord av växeltonskaraktär i t. 1, och efter tonikatreklängen följer sedan  $V^7$  i t. 3. Början av mellanpartiet B, som går i c-moll följer schemat: I, IV,  $V^7$  (tt. 33–35), medan början av inledningen A följer schemat: I, IV (kvartsextackord) i t. 1,  $V^7$  i t. 3. Det inledande motivet g–a–g (t. 1 med fortsättning i t. 3) kan urskiljas i mellandelen (tt. 33–35).

Ex. VII–28. *Élévation* (BO VIII:2), tt. 1–4, 33–36.

Ett av de mest intressanta styckena vad utformning och uppbyggnad beträffar, är *Communion*, F-dur (BO XII:7). Detta stycke bygger på samverkan mellan två till karaktären kontrasterande teman, vilka uppträder i mer eller mindre förändrad gestalt, för att slutligen förenas. I ett skede byter dessa teman affektmässigt innehåll sinsemellan. A-temat representerar affektmässigt allvaret, det bestämda. Det är åtta

takter långt, och den senare delen av detta är en a-moll-dominerad variant av den förra.

Ex. VII-29. *Communion* (BO XII:7), tt. 1-4 (A), 16-20 (B).

Andante .

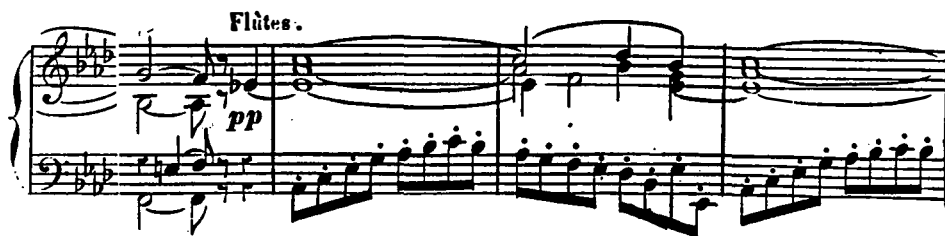
Den effektiva substansen i A-temat utgörs dock av

och i förbigående kan nämnas, att det föregående stycket i samma svit, det korta *Prélude*, F-dur (BO XII:6) är uppbyggt på samma motiv (dock utan upptakt). B-temat, som presenteras efter det att A repeterats, är lekfullt och behagligt. Det är sekvensartat, och den punkterade upptakten (t. 16b) förekommer i fortsättningen även som triol och sextondedelsfigur. Från och med t. 33 med upptakt börjar ett mellanavsnitt, där A- och B-temat genomgår en förvandling även affektmässigt. Det lekfulla och lättflytande B-temat i F-dur, med sin punkterade upptakt (ibland sextondedelsupptakt) ges nu en energisk och dramatisk karaktär i den nya tonarten f-moll. Detta understryks även av styrkebeteckningen och registreringsanvisningen *f, anches*. Det ödesmättade förstärks genom den oktaverade basens fallande rörelse.

Ex. VII-30. *Communion* (BO XII:7), tt. 32-36.

Detta varar dock inte länge, ty redan i t. 41 med upptakt förbyts stämningen. Nu börjar en metamorfos av A, en mjukare variant av prototypen i styckets början. Kvartsprånget i upptakten där har nu bytts ut mot det mjukare intervallet sext, som visserligen latent finns med redan i början, då A första gången presenteras. Terser och sexter bidrar för sin del till mjukheten i detta avsnitt, som börjar i Ass-dur, passerar sedan b-moll, c-moll, Dess-dur och återvänder till Ass-dur. Till mjukheten bidrar ytterligare basens åttendedelsgångar, spelade staccato, ävensom komponistens föreskrift: *flûtes, pp*.

*Ex. VII-31. Communion (BO XII:7), tt. 40-43.*



Efter detta avsnitt återkommer A- och B-temat, nu i endast lätt förändrad form, och med sina ursprungliga affektvärden. Några förändringar kan nämnas. I t. 63 har en växelton tillkommit i A, ävensom synkopering i t. 66. I t. 71 har A försetts med en kvintol och i tt. 78-79 har triolrörelse tillkommit. Även B har försetts med triolrörelse i t. 80. Sextondedelsfiguren, som i tidigare skeden förekommit som upptakt till B omvandlas till en stigande sekvens, bestående av fyra sextondedelar + fjärdedel. Till slut förenas A- och B-temat i t. 99 + upptakt. Här igenkänns B-temats sextondedelsfigur och A-temats inledning (tt. 2-3).

*Ex. VII-32. Communion (BO XII:7), tt. 98-102.*



Detta stycke kan tänkas ha symbolisk betydelse. Gemenskapen mellan de båda temana har under styckets gång utvecklats och befästs, och når till slut sin kulmen, då de förenas till ett i en sannskyldig kommunion. Vi får följande schematiska uppställning, som visar en symmetrisk uppbyggnad:

*A protos*

*A<sub>1</sub>*

*B protos*

*B<sub>1</sub>*

*B meta*

*A meta*

*A<sub>2</sub>*

*A<sub>3</sub>*

*B<sub>2</sub>*

*B<sub>3</sub>*

*A protos + B protos*

## 2.5. Två motpoler

Om man ser till satstyperna i stort när det gäller Benoists orgelmusik kan man grovt systematisera dem i två motsatta huvudgrupper: offertorierna och elevationerna. Offertorierna står för det storvulna och utåtriktade. De är grand chœur-stycken,<sup>4</sup> där partier av massiva ackord och punkterade eller synkoperade rytmer växlar med virtuosa passager. Motpolen, som representeras av huvudgruppen elevationer, re-

<sup>4</sup> Undantag utgör de sena offertorierna i A-dur (BO IX:8) och g-moll (BO XI:8).

presenterar det sångbara, mediterande och inåtvända, där smygande modulationer i bundet föredrag skapar en förtätad stämning. Genom analys av ett representativt stycke från vardera kategorin framkommer de viktigaste dragen i Benoists orgelmusik.

### *a. Offertoire, C-dur (BO I:1)*

Offertoire C-dur (Appendix E. s. 234), som omfattar 212 tt. i 4/4-taktart, är BO:s inledning och samtidigt det första av de stora offertorierna. Stycket är skrivet i den för Benoist typiska, fria sonatinriktade formen, som han använder i dessa till omfånget vidlyftigaste av sina orgelkompositioner. Stycket sönderfaller i fyra sektioner: 1) tt. 1–45, 2) tt. 46–89, 3) tt. 90–146 och 4) tt. 147–212.

Huvudtemat kan anses bestå av 3 1/2 tt. med kadens i C-dur, takt 4. I genomföringsdelen används de två första takterna. Egentligt sidotema saknas. Det pregnanta marschartade tema, som inträder i t. 21 och som ges ytterligare pondus genom manualbyte till Bombarde-manualen, kommer i fortsättningen att ha överledande och sammanbindande funktion.

Den första delen i stycket, tt. 1–45, kan betraktas som expositionsdel, där det centrala tematiska materialet presenteras. Detta centrala material är dels huvudtemats två första takter med oktavhoppet  $c^3-c^2$ , det därpå följande ornamenterade  $c^2$ , samt följande takts sjunkande, punkterade skalgång, och dels det sjunkande sekvenspartiet, som karaktäriseras av sextolrörelse.

I vardera av dessa centrala delar spelar den överstigande treklängen en i ögonenfallande roll, detta genast i t. 2. I t.ex. tt. 18–19 upplöses  $D^7$  i överstigande treklang, och denna åter i altererat kvintsext-ackord med överstigande sext.

Genomföringsdelen sönderfaller i två sektioner: tt. 46–89 med start av huvudtemat i G-dur, och tt. 90–146 med start i Ess-dur. Vändpunkten utgörs av tt. 76–85 med ett motiv, som imiteras i alla stämmor, och som är härlett ur huvudtemat (t. 2), samt av sextolrörelsen (sextolerna startar med kvartintervaller, tt. 87–89. Dessutom är det värt att lägga märke till hur smidigt åttondedelsrörelsen i t. 85 övergår i sextolrörelse). I de båda sektionerna i genomföringsdelen är de 19 första takterna i vardera identiska (tt. 56–57 och 100–101 undantagna). Som centralt material här finns förutom huvudtemat en sekvens, som binder över mellan insatserna av huvudtemat. Denna sekvens förs i underkvinter: e-moll – a-moll, respektive c-moll – f-moll. I förra sektionen görs ännu en utvikning till d-moll innan huvudtemats två första takter inträder i a-moll. I den senare sektionen av genomföringsdelen moduleras

nedåt heltonstegsvis från f-moll, tills h-moll med huvudtemat inträder i t. 115. Huvudtemat förs därefter i sekvenser som leder till h-moll: V och orgelpunkt på fissa. I följande takt manifesteras Fiss-dur genom VII<sup>07</sup>. Genom enharmonisk förväxling i t. 124, eiss-f, förverkligas övergången till A-dur, och genom enharmonisk förväxling giss-ass i t. 128 övergång till c-moll.

Det följande avsnittet (tt. 129–146) är en omfattande förberedelse för reprisdelens inträde. Avsnittet baserar sig på c-moll: V och I, från och med t. 141 enbart på V. Av reprisdelen är de 25 första takterna i det närmaste identiska med motsvarande takter i expositionen. Även i reprisen har det pregnanta temat från t. 21 överledande funktion. Värde att notera är den harmoniska utvecklingen från Fiss-dur: V (Gess), t. 182, med basens energiska föruttagningar och septimackorden i de två följande takterna, samt de kromatiskt stigande, altererade septimackorden i t. 185, vilka leder till C-dur i t. 186. Trots detta träder dock det harmoniska skeendet i bakgrunden till förmån för det utpräglade lineära i denna passus. I t. 188 börjar det coda-artade partiet, då huvudtemats två första takter ännu en sista gång presenteras. Ett synkoperat parti inleds i t. 196 och intensifieras, varefter en väl tilltagen kadens i bästa uvertyrstil följer med sextolfiguren som viktig ingrediens.

Stycket, som har tempobeteckningen *Allegro con brio* är extrovert och briljant till karaktären, väl harmonierande med de vid denna tid förhärskande napoleonska stämningarna. Det ligger nära den så kallade *Style mondain*, den av operakonsten inspirerade orgelmusiken.

Tonartsmässigt inleds de olika delarna så: exposition, C-dur; genomföringsdelen, sektion 1, G-dur; sektion 2, Ess-dur; repris C-dur. I detta kan ses en tendens till tersorientering, vilket som tidigare konstaterades är vanligt. De modulerande sekvenserna är talrika, och gör anspråk på stort utrymme i genomföringsdelen. Deras funktion är, att transponera huvudtemat, vilket gång på gång citeras oförändrat, och även de två första takterna av detta förs i sekvenser. Då de modulerande sekvenserna till sin karaktär är schablonmässiga, kommer de att tilldra sig oförtjänt uppmärksamhet. Man kunde förlikna detta faktum vid en medelmåttig skådespelare, som tilldelats en alltför krävande roll. De täta upprepningarna av huvudtemats två första takter kan ibland verka inspirationsfattigt. Det kan någon gång förefalla som om modulationerna inom genomföringsdelens två sektioner skulle ha som uppgift att enbart förlänga stycket. Så är fallet t.ex. med den vidlyftiga sekvensgång, som inleds i e-moll i t. 56. Målet är att presentera huvudtemat i a-moll. a-moll uppnås redan i t. 62, men först efter att sekvensen passerat d-moll presenteras temat slutligen i a-moll i t. 73.

Den vidlyftiga förberedelsen före reprisens inträde (tt. 129–146) förefaller överdimensionerad. När man gör anmärkningar av detta slag bör man komma ihåg

en faktor, som vid sidan av den logisk-konstnärliga dikterar musikens utveckling: den praktiska. Offertoriet, som var det viktigaste orgelstycket i mässan, skulle räcka lika länge som ceremonin vid altaret, och spelas med Grand Chœur-registrering. Detta har på många ställen framhållits av Benoists elever Fessy och Miné.<sup>5</sup> Mot denna bakgrund är det förståeligt, om någon sekvens förs påfallande långt. Offertoriet fick inte vara för kort, och improvisation var normalt en procedur, som föregick nedskrivnen nottext vid denna tid.

Genomföringsdelen inleddes med ett citat av huvudtemats början i dominantens tonart (t. 46). Samma tillvägagångssätt finner vi hos Haydn, t.ex. i pianosonat, D-dur (Hoboken XVI:14), sats I, låt vara att han citerar temat i sin helhet.

Förutom den knappa, men väl utnyttjade tematiska substansen kan man redan i detta första stycke i BO lägga märke till ett typiskt drag hos Benoist, nämligen en naturlig samverkan mellan homofont och polyfont skrivsätt (t.ex. tt. 76–84, 95–97, 182–184 och 194–195), låt vara, att imitatoriska avsnitt ofta är av typen turvis rörelse och turvis liggande toner. Övergångar mellan olika avsnitt löper smidigt, och kommande motiv av vikt kan introduceras elegant, ja, omärkligt, t.ex. sopranen i t. 55, vilken i basläge i fortsättningen kommer att ge sin prägel åt basgången i sekvensen. Märkas kan även övergången från åttondedelsrörelsen till sextolrörelsen i tt. 85–88.

Då han vill poängtera skärpan i en punkterad figur, noterar han som i upptaktsfiguren i t. 4b: 1/16-paus och 1/16-not med båge till följande åttondedel + 1/16-paus och 1/16-not. Med sextondedelspaus understryker han även nödvändigheten av att avskilja tonerna i oktavhoppet i temats första takt (med undantag av förbiseendet i t. 1). Noteras kan, att drillarna, enligt gammal fransk tradition, föreskrivs börja uppifrån. Benoist förstår även att utnyttja alla lägen på klaviaturen. I början av stycket presenteras temat först i diskantläge för att därefter repeteras i basläge. Detta ger klangfärgsvariation, vilket givetvis även manualbytena i ännu högre grad ger. Under styckets gång sker inte mindre än 18 manualbyten. Växlingarna sker mellan *Grand Orgue*, *Bombarde* och *Positif*. Av dessa nyttjas *Grand Orgue* flitigast. Som ett kuriosum kan nämnas Benoists förkärlek för en utvikning till dominantparallellen i stycken i C-dur. Detta sker förutom nu även i elevationerna BO V:2, BO V:3 och BO VIII:2.

---

<sup>5</sup> T.ex. Fessy 1845: 26.

b. *Élévation, Ess-dur (BO IV:3)*

Denna elevation i 4/4-takt med tempobeteckningen *Andante* har en ABA-form, som består av 89 takter, och representerar motpolen till det föregående exemplet. Styckets registreringsföreskrift är *Flûtes*, och pedalen förutsätter *ravalement*. Temat presenteras inledningsvis i sin längre version, bestående av två takter, och upprepas med något förändrad avslutning.

Ex. VII-33. *Élévation (BO IV:3), tt. 1-4.*

I fortsättningen förekommer temat dock mest som ett treklangsmotiv, bestående av en takt: halvnot + nedåtgående rörelse, fjärdedel + uppåtgående rörelse, fjärdedel. I A-delen fram till repristecknet (tt. 1-34) bygger detta motiv på treklangen, till en början i Ess-dur: kvarthopp ned + sexthopp upp; i c-moll (t. 17): tershopp ned + kvinthopp upp; i B-dur (t. 25): kvart + sext, och i t.27 kvint + septim.

Ex. VII-34. tt. 17-18, 24-27.

Vi kan se hur effektivt detta motiv styr tonarts- och ackordutvecklingen. Genom att förändra begynnelseintervallet åstadkoms t.ex. i t. 27 ett D<sup>7</sup>-ackord.

Efter kadens i B-dur vid reprisen börjar mellandelen med motivet presenterat i b-moll, samtidigt som en intensifiering av den tematiska substansen börjar med

effektfulla förhållningar av motivets sista ton, avlösande varandra. Nonerna och septimerna, som härigenom uppkommer, ger färg åt satsen. I t. 38 vidtar en fallande heltonssekvens med D<sup>7</sup>-ackord. Nu uppträder temat i gestalten kvinthopp nedåt och liten septim uppåt.

*Ex. VII-35. tt. 38-42.*



Detta motiv förs i sopranen med början på g<sup>2</sup>, och i tenoren med början på c<sup>1</sup>. I t. 44 inträder enharmonisk förväxling, men vi befinner oss egentligen i Gess-dur med sikte på Fess-dur: V<sup>7</sup>. Genom överstigande sextackord i t. 46 moduleras till ess-moll: V, varvid motivet förekommer växelvis i alt och tenor.<sup>6</sup>

*Ex. VII-36. tt. 44-49.*



Reprisen av A-delen börjar i t. 53. Temat upprepas som i början, men ackompanjeras nu av åttondedelsrörelse. I t. 60 inträder c-moll: V, som samtidigt visar sig vara övergång till G-dur. I t. 63 inleds en fallande heltonssekvens påminnande om den tidigare i tt. 38-45, nu dock med motivet endast i sopranen i form av ters nedåt och kvart uppåt (B-dur – Ess-dur – Ass-dur – Dess-dur – Fiss-dur – H-dur). I

<sup>6</sup> Jämför denna passus med tt. 22-27 ur andra satsen (*Marcia funèbre*) i Beethovens *Eroica*-symfoni (Symfoni nr 3, Ess-dur).

t. 67 inträder enharmonisk förväxling; t. 67 borde givetvis vara Gess-dur, samt tt. 68-70 Cess-dur. Här finns styckets höjdpunkt, vilket även markerats av tonsättaren genom styrkegradsbeteckningen *ff*, samt oktavering av överstämman. Från Cess-durs ters moduleras så, att denna blir grundton i den nya tonarten Ess-dur (av Benoist noterat enharmoniskt H-dur med tersen diss). Också denna typ av modulation är en yttring av närhetsprincipen: den tidigare tersen = den nya grundtonen, och resten är kromatiska förskjutningar.

Ex. VII-37. tt. 67-75.

Takt 76 ger temat i dess hela gestalt, men i t. 78 sker en utvikning till Dess-dur, och i t. 80 sker modulation via överstigande sextackord, alldeles som i t. 46, men nu till kvartsextackord på tonikan i Ess-dur. Härigenom åstadkoms ännu en liten efterdyning av den stora höjdpunkten.

Ex. VII-38. tt. 78-82.

I sluttakterna, fr.o.m. t. 83 ges ännu motivet i dess ursprungliga gestaltning: kvart nedåt + sext uppåt, och i de två nästsista takterna tar basen ännu upp det: först hörs tonerna ess, B, g och därefter ess, B, G, Ess, varigenom kompositören inte tydligare skulle ha kunnat avslöja hur detta motiv var uppbyggt.

Noteras kan, att Benoist redan i t. 44 befann sig i samma harmoniska position som i takt 68 då han inleder höjdpunkten, men att han således sparar denna till strax före slutet, och i t. 47 i stället drar sig tillbaka till ess-moll: V, och disponerar således sitt korta orgelstycke enligt samma princip, som var vanlig under romantiken och senare i fråga om större ensatsiga verk, där det gäller att inte i ett alltför tidigt skede blotta den absoluta höjdpunkten med risk för en antiklimax.<sup>7</sup>

Stycket harmonierar väl med den liturgiska handlingens innebörd, då även ur musikalisk-affektmässig synpunkt en elevation inträder (tt. 69–73). Om man kunde peka på C-dur-offertoriets olämplighet som orgelmusik, finner vi däremot här ett helgjutet och monotematiskt orgelstycke med en harmoniskt rikt och expressivt gestaltad reprisdel.

### 3. FÖREBILDER OCH SAMTIDA ORGELMUSIK

#### 3.1. Tematiskt släktskap och stilistiska förebilder

J.B. Laurens har nämnt Cherubinis operor som jämförelseobjekt.<sup>8</sup> Man kan dock finna tematiskt släktskap på annat håll i Cherubinis produktion än i hans operor. En jämförelse mellan Cherubinis *Fantaisie pour piano ou orgue*<sup>9</sup> och Benoists *Moderato sempre legato* (BO IX:3) kan vara intressant. Cherubini bygger upp sitt vidlyftiga stycke på brutna, kromatiskt glidande ackord och enharmonik. Dessa upprepningar ger ett enahanda intryck. Benoist däremot åstadkommer genom ett imitatoriskt skrivsätt ett fastare och mera helgjutet stycke:

<sup>7</sup> Ett bra exempel utgör endel ensatsiga pianokonsert, t.ex. Selim Palmgrens "Floden".

<sup>8</sup> Laurens 1846: 440. Laurens nämner operorna *Médée*, *Faniska*, *l'Hôtellerie portugaise* och *Lodoïska*.

<sup>9</sup> Komponerad 1810. Modern utgåva på *Edizioni Musicali Bèrben*.

Ex. VII-39. Cherubini: *Fantaisie*, tt. 1-4.

Andantino (♩ = 108) \*

Ex. VII-40. Benoist: *Moderato*, tt. 1-6.

Moderato sempre legato.

Att det även hos Benoist kan spåras reminiscenser från Knecht, visar följande tema, som i Knechts orgelskola står i 3/4-dels takt, *Cantabile aus G-dur für Ungeübtere*, och som hos Benoist i *Offertoire* (BO VII:1) står i 4/4:

Ex. VII-41. Knecht: *Cantabile*, tt. 1-4. Benoist: *Offertoire* (BO VII: 1), tt. 37-40.

Allegro Moderato.

Enligt egen utsago uppskattade Benoist Bach och Händel. Mozart, som även han var en beundrare av Händels konst, föll väl in i sammanhanget i egenskap av förebild för Benoist. Man behöver bara tänka på början av uvertyren till Mozarts opera *Figaros bröllop* och Benoists *Élévation G-dur* (BO IV:5), eller Mozarts lilla *Adagio für Glasharmonika C-dur* (KV 356/617a) och *Pièce G-dur* (BO V:6). Påverkan från barockens musik kan ses i sekvensartade mellanpartier med överledande funktion, så t.ex. i följande avsnitt ur *Offertoire C-dur* (BO II:2):

Ex. VII-42. *Offertoire C-dur* (BO II:2), tt. 44-47.



Detta drag finns även hos Haydn,<sup>10</sup> vilken Benoist, enligt Maréchal, beundrade mest. Det finns otvivelaktigt många gemensamma drag i Haydns och Benoists musik, i synnerhet gäller detta sviterna V och VI hos den sistnämnda. Om man jämför finalen ur Haydns pianosonat C-dur (Hoboken XVI:20, komponerad 1771) med Benoists *Pièce C-dur* (BO V:1), kan man finna följande likheter:

Ex. VII-43. Haydn: *Final C-dur*, tt. 1-16.



<sup>10</sup> C.G.S. Mörner om Haydn: "Överledande episoder har till en början karaktär av barocksekvenser, men får med åren egenvärde." Mörner, Sohlmans musiklexikon III, s.v. Haydn.

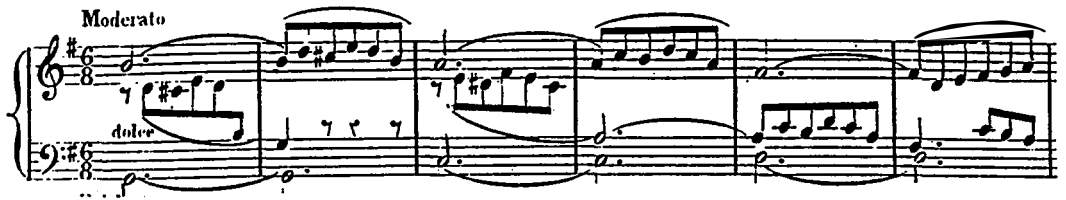
Ex. VII-44. Benoist: *Pièce* (BO V:1), tt. 1-5, 62-65.

- a. Temats början samt tonart och taktart är identiska
- b. Hos båda förekommer inslag av fauxbourdon-sats, d.v.s. sext-ackord-paralleller.
- c. Förminskade septimackord.
- d. Överledande en- och tvåstämmighet.
- e. Växel- och genomgångstoner (Märk giss<sup>2</sup>-a<sup>2</sup> i Ex. VII-43: t.7, VII-44: t.4-5.).
- f. Temat "förtäckt" i mellanstämmor eller understämman.
- g. Tonartsorientering. Hos Haydn finner man ett mellanparti i c-moll, medan Benoist modulerar till Ess-dur.
- h. Satsen genomgående skriven i relativt högt läge.

I synnerhet i de tre sista sviterna av BO kan en viss dragning till barocktida förebilder ses, på samma gång som även samtidens romantiska influenser kan iakttas. Så är t.ex. *Prélude d-moll* (BO XII:1) en barockpastisch medan *Verset G-dur* (BO

XI:6) är en känslösam "barcaroll" i böljande 6/8-dels rörelse, som för tankarna till Mendelssohn.

Ex. VII-45. Benoist: *Verset G-dur (BO XI:6), tt. 1-6.*



### 3.2. A.P.F. Boëly och Benoist

A.P.F. Boëly och Benoist ställdes ofta sida vid sida i den musikideologiska diskussionen som representanter för den tyskinfluerade, kontrapunktiska och fugerade stilen. Benoists förmåga att improvisera fugor fick allmänt erkännande, men på basen av det bevarade nedskrivna notmaterialet överträffas han otvivelaktigt av Boëly. Trots att den stilistiska utgångspunkten i stort sett sammanfaller, finns hos Boëly en tydlig anknytning till J.S. Bach, något som inte kan påvisas hos Benoist. Detta framkommer så sent som i *Toccata* op.43 nr 13 (1858), Boëlys sista komposition för pedalpiano eller orgel, samt i hans *Quatorze préludes ou pièces d'orgue avec pédale obligée composés sur des cantiques de Denizot* op.15, som direkt appellerar till Bachs *Orgelbüchlein*.<sup>11</sup> Trots att Benoist i de sista delarna av *Bibliothèque de l'organiste* tar upp de klassiska formerna Duo och Trio, är dock Boëlys anknytning till den klassiska perioden starkare.<sup>12</sup> Genom Boëlys mer avancerade och ställvis

<sup>11</sup> François-Sappey 1989: 467.

<sup>12</sup> Den så kallade klassiska perioden anses allmänt omfatta tiden 1665–1770, (t.ex. Douglass 1995).

virtuosa pedalbehandling kommer fakturen hos honom att framstå som mera orgelmässig än hos Benoist. Då både Benoist och Boëly tagit intryck av Wienklassikerna och J.H. Knecht, finns i flera fall gemensamma drag hos vardera. Även Boëly kunde skriva i en påtagligt uppsluppen wienklassisk anda, man behöver bara tänka på *Andante con moto* op.45 nr 7. Märkbart påverkad av tidsandan visar sig Boëly i *Fantaisie pour le verset Judex Crederis* op.32, där kromatik, fyrklanger och ett "cluster" strax före slutet skapar de önskade dramatiska stämningarna. Någon komposition av detta paraliturgiska slag finns åtminstone inte bevarad hos Benoist.

Man kan inte påvisa, att Benoist skulle ha haft Boëlys musik som direkt stilistisk förebild. Vardera levde sitt eget liv i sin egen omgivning. En viktig likhet mellan dessa två orgelkomponister låg på det ideologiska planet: att inte bryta med det förflutna. De påtagliga influenserna av J.S. Bach och de klassiska franska mästarna bidrar dock till att ge Boëlys orgelmusik en större tyngd och stilistisk räckvidd.

### 3.3. Benoists och några av hans elevs orgelmusik

#### a. Lefébure–Wély

Utgångspunkten för Lefébures–Wélyns musik kan sägas ligga i de stora offertorierna hos Benoist, där det virtuosa och operamässiga draget hos den sistnämnda tydligast kommer fram. Man kunde säga, att Lefébure för detta drag vidare i en mera raffinerad och smidigare form. Till skillnad från sin lärare tillämpar han inte sällan en regelrätt sonatform i sina offertorier och sortier. De mera stillsamma styckena avviker, vad benämningen beträffar. Lefébure kallar dessa stycken *Élévation ou Communion*, medan Benoist skiljer dem åt. Dessutom bär merparten av hans stycken titeln *Élévation*, hans *Communions* finns det endast ett fåtal av. Lefébure odlar oftast en tredelad form i sina nattvardsstycken (ABA), med ett kontrasterande tema i mellandelen, medan Benoist i motsvarande typ av stycken i regel bearbetar samma tematiska material alltigenom. I likhet med Benoist lämnade även Lefébure ett musikaliskt testamente till eftervärlden, *l'Organiste moderne*, som även det utkom i tolv häften, år 1867. I Lefébures fall rör det sig om orgelimpromvisationer över

teman, som han använt i gudstjänsten under sin tid som organist i Saint-Sulpice.<sup>13</sup> Till skillnad från Benoists *Bibliothèque de l'Organiste* innehåller *l'Organiste moderne* endast ett fåtal korta stycken av versett-typ.<sup>14</sup> I stället dominerar de briljanta styckena av *Grand-chœur*-typ: *Offertoires*, *Sorties*, *Marches*.<sup>15</sup> Sortier och marscher är sällsynta hos Benoist, och i de ytterst sällsynta fall han har använt titeln *Marche*,<sup>16</sup> har han till denna fogat epitetet *religieuse*. Titeln *Pastorale*, som Lefébure använder, finns inte hos Benoist. Den förankring i det förflutna, som kommer till synes hos Benoist i form av de klassiska satstyperna *Duo* och *Trio* saknas hos Lefébure, som även vad registreringarna beträffar lösgör sig från de gamla franska schablonerna och går in för mera personliga registreringar. Ett exempel på detta är, att han i pastoralsatser kan låta en ensam 4-fots flöjt alternera med Hautbois 8.<sup>17</sup> För övrigt är Lefébure-Wély betydligt mera frikostig i fråga om registreringsanvisningar än sin lärare.

### b. César Franck

César Francks orgelmusik representerar ett nytänkande vad struktur, harmonibehandling, polyfoni och registreringskonst beträffar.<sup>18</sup> Det personliga draget, det vill säga den starka inre upplevelsen, tar sig ofta ett inåtvänt och kontemplativt uttryck hos Franck, till skillnad från det utåtriktade och lätta vid århundradets mitt. C. Francks *Prière* op.20, som han tillägnade "sin lärare hr Benoist"<sup>19</sup>, uppvisar med sina oändliga melodier och recitativiska avsnitt samt sin växelvisa ackompanjemangsrörelse i åttondedelar och trioler, typiska drag hos C. Franck. Raka motsatsen

<sup>13</sup> Lefébure-Wély 1867: *L'Organiste moderne*, titelsidan.

<sup>14</sup> Lefébure-Wély har dock publicerat åtskilliga samlingar med kortare stycken av versetttyp.

<sup>15</sup> Den vanligaste registreringen hos Lefébure-Wély i dessa fall är: *ORGUE: Tous les jeux d'anches et quelques jeux de fond. PÉDALE: Jeux d'anches et de fond*. Ibland rekommenderas, att stycket börjas på ett *Clavier neutre* där ett sådant finns, en kopplingsmanual, till vilken alla verk successivt kopplas. (Lefébure-Wély 1867.)

<sup>16</sup> En *Marche religieuse* finns i *Recueil de quatre morceaux* (1878) och ytterligare en, publicerad i tidskriften "La Maîtrise" (enligt A.H. Barlow även i W.T. Best: *Cecilia II*).

<sup>17</sup> *l'Organiste moderne*, I:1, V:2.

<sup>18</sup> Douglass påpekar en intressant detalj i Francks *Grand Pièce symphonique: Clairon 4* med Bourdon 16 som fundament. Denna registrering som först påträffas i Mersenne: *Harmonie universelle* (1636), överlever genom Raison (1688) och Dom Bedos (1770) till den romantiska eran och Franck. (Douglass 1995: 112.)

<sup>19</sup> "à son maître Monsieur Benoist".

är det följande stycket *Final* op.21, med sina av blåsmusik inspirerade vändningar, ett stycke som snarare anknyter till den då allmänt accepterade orgelstilen. Kanske ville han här närma sig Lefébure–Wély's stil. Stycket är tillägnat "hans vän Lefébure–Wély", samtidens mest firade organist.<sup>20</sup>

Benoists stycke nr 1 i a-moll ur *Recueil de quatre morceaux* är det stycke, som kommer närmast uttrycket i Francks *Prière*. François Sabatier ser i några stycken hos Benoist drag, vilka förutsäger Francks orgelspråk: alternerande unisont – harmoniserat, växlingen mellan dur och moll, en "ädel stil", som befinner sig mellan hymn och koral. I det nyss nämnda a-moll stycket finner Sabatier likheter med Francks *Fantaisie* i C-dur.<sup>21</sup> Nicolas Gorenstein är övertygad om, att Franck fått de "musikaliska verktygen", som han behövt för sin sublimes orgelkonst, av Benoist.<sup>22</sup> Såväl Benoist som Franck använder *Prière* och *Cantabile* som titlar på orgelstycken. Ett satstekniskt drag, som återkommer både hos Benoist och Franck, är att i slutet av ett stycke återknyta till början, men variera denna till exempel genom utökad rörelse eller växling mellan dur och moll. I *Prélude, Fugue & Variation* renodlar Franck detta.

### c. *Saint–Saëns*

Vad kunde då Benoist ha gett Saint–Saëns, denna i högsta grad begåvade elev, som å sin sida hyste beundran för sin lärare? Saint–Saëns orgelstil skiljer sig rätt mycket från den övriga orgelmusiken vid 1800-talets mitt och senare hälft genom sin kyliga objektivitet, sin kontrapunkt, som karaktäriseras av transparens och rörelse i alla stämmor, samt ofta avancerad pedalbehandling, med andra ord en musik som ligger rätt långt från hans lärares. Registreringsanvisningar förekommer sparsamt och likaså satstyper, som skulle locka till ett överdrivet användande av grand–chœur–registrering.

Saint–Saëns orkestrala tänkesätt kommer till synes i hans sätt att ofta notera sina orgelkompositioner på flera än de brukliga tre systemen. Ända upp till sju notsystem kan förekomma hos honom.

---

<sup>20</sup> "à son ami Monsieur Lefébure–Wély".

<sup>21</sup> Sabatier 1996: 18. (Benoist: Pièces pour orgue.)

<sup>22</sup> "Si Franck a su donner à son style d'orgue cette ambiance élevée et mystique si caractéristique, c'est incontestablement grâce aux outils musicaux que Benoist lui a transmis." (Gorenstein 1993: 92.)

Anmärkningsvärt är, att Saint-Saëns, trots den långa tidsperiod under vilken han komponerade, bibehöll en personlig orgelstil. Det är dock helt naturligt, att det som han skrev under 1900-talets början i någon mån påverkats av de tonala nyvinningarna, så t.ex. heltonsbildningar och undecimer.

Det förefaller som om Saint-Saëns i högre grad skulle ha tagit intryck av Benoists musikideologi än av hans musik. Vardera var verksam inom ett brett område av det musikaliska fältet och ingendera ville binda sig till någon speciell ideologisk riktning. Vardera ansåg studiet av de gamla mästarnas verk viktigt, i synnerhet i fråga om kyrkomusiken, som skulle skilja sig från den profana. Orgelimpromvisationen utgjorde enligt båda stommen i den franska orgelkonsten, "den franska orgelskolans gloria", som Saint-Saëns uttryckte det.

## 4. ORGELMUSIKEN, REGISTRERINGEN OCH INSTRUMENTARIET

### 4.1. Kontextuell registrering

Dom François Bedos de Celles' verk *L'Art du Facteur d'orgues* kan anses markera skiljelinjen mellan den klassiska och postklassiska perioden i fransk orgelmusik. Typiskt för den postklassiska perioden är Chœur-registreringarna, som i likhet med vad som var fallet under den klassiska perioden, innebär tämligen fasta registreringstyper. Dock kan även hos samma kompositör smärre avvikelser förekomma. Som utgångspunkt för Chœur-registreringarna står Fond d'Orgue, bestående av 8-fots grundstämmor, eventuellt med tillägg av Prestanterna. Till denna registrering fogas t.ex. en tungstämma, varvid fås Chœur de Trompette, eller t.ex. Nazards, varvid fås Chœur de Nazards. Miné nämner en Chœur, Les Fonds, bestående av Fond d'Orgue, till vilken kunde fogas vilken annan stämma som helst som åstadkom god verkan.<sup>23</sup> Då det är fråga om en Récit-registrering, utförs ackompanjemang i regel med en tunnare registrering, Les Flûtes.<sup>24</sup> Fond d'Orgue och Les Flûtes är arvtagarna till det klassiska Jeux Doux, för övrigt en term som Benoist använder.

<sup>23</sup> Miné 1846: *Manuel simplifié de l'organiste*, cit. enl. Gravet 1996: 114.

<sup>24</sup> Miné 1836: 67–68, Fessy 1845: 29.

Den vanligaste kören var Grand Chœur.<sup>25</sup> Termen uppträder första gången strax före 1789 års revolution.<sup>26</sup> Denna skilde sig något från det klassiska Grand Jeu, som kunde innehålla Bourdon, Nazard och Tierce, och spelas med Tremblant fort. Grand Chœur bestod av lingualer med tillsats av Grand Cornet och Prestants, senare tillkom Doublettes.<sup>27</sup> Dom Bedos använder ca 1770 termen Grand Jeu för en registrering, som är praktiskt taget identisk med Lasceux' Plein Chant à Grand Chœur ou figuré,<sup>28</sup> med undantag av Bombarde hos Lasceux.<sup>29</sup> Justin Cadaux (1844) och F.J. Fétis (s.a.) uppfattar de båda termerna som synonymer (Grand Jeu ou Grand Chœur).<sup>30</sup> G. Schmitt konstaterar, att man förändrar ett Plein Jeu till Grand Chœur genom att ur det förra utesluta aliquoter och mixturer och i stället tillfoga lingualer och Cornet.<sup>31</sup> Påtagligt konservativ visar sig C. Simon så sent som 1863, då han använder termen Grand Jeu och i samband därmed nämner "tous les Nazards", men i samma andetag konstaterar att dessa numera används obetydligt.<sup>32</sup>

Dialogen och offertoriet var under den klassiska perioden de satstyper, som speciellt hörde ihop med registreringen Grand Jeu. Under den postklassiska perioden var Grand Chœur anbefallt för offertorier, rentrées, sortier och marscher.

Plein Jeu hade under den klassiska perioden varit den mest centrala registreringen och förknippats med den inledande satsen i den liturgiska sviten. Under den postklassiska perioden förlorar denna registrering alltmer i betydelse, samtidigt som

<sup>25</sup> A. Cavaillé-Coll använder termen Grand Chœur som verkbenämning i de stora orglarna från mitten av 1800-talet, t.ex. Saint-Sulpice (1862) och Notre-Dame i Paris (1868).

<sup>26</sup> Termen förekommer t.ex. hos Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734–1794).

<sup>27</sup> Fessy ger följande sammansättning för Grand Chœur i sin *Manuel d'orgue à l'usage des églises catholiques* (1845): Bombardes, trompettes, clairons, cromorne, grand cornet, prestants et doublettes. Pédales de bombarde, trompette et clairons. On fait les grands forte sur le clavier de bombarde 3e clavier; les forte sur le grand orgue 2e clavier; et le piano sur le positif 1er clavier. Le 1er clavier se nomme positif, le 2e grand orgue, le 3e clavier de bombarde, le 4e clavier de récit et le 5e clavier d'écho. [(Det starkaste fortet spelas på bombarde-verket (3. man.), forte spelas på grand-orgue (2. man.) samt piano på positif (1. man.)].

<sup>28</sup> Lasceux-Traversier 1809: 13.

<sup>29</sup> Vid bruk av Bombardes i allmänhet vädjar Dom Bedos till organisternas smak och begåvning. För övrigt förefaller man ha uppmanat till försiktighet vid användandet av Bombardes. Det väckte därför uppseende då Benoist i sin orgelklass talade om hur han i sin ungdom som organist vid katedralen i Nantes hade spelat en fuga i fissa-moll av Händel med användande av ifrågavarande register ("...les plus heureux effets avec le jeu de bombarde"). (Maréchal 1907: 163.)

<sup>30</sup> Gravet 1996: 112, 116.

<sup>31</sup> Schmitt 1855: 56–57.

<sup>32</sup> Simon 1863: 60.

mixtureerna minskar i antal och omfång. Vid mitten av 1800-talet är denna mixtur-chœur i praktiken hänvisad till ackompanjemang av cantus firmus, som utfördes med lingualregistrering.<sup>33</sup> För små orglar (enmanualiga) uppger Fétis två typer av Plein-jeu, ett "hårt" Plein Jeu på franskt vis och ett på tyskt vis.<sup>34</sup>

L.J.A. Lefébure-Wély och C. Franck började registrera utgående från de möjligheter Cavaillé-Colls orgeltyper bjöd. T.ex. Franck använder i det tidiga stycket *Pièce en mi bémol* registreringen Grand Chœur, men övergår senare till de för honom typiska, och verkvis angivna registreringarna och de lika typiska, på förhand inställda kombinationsregistreringarna Jeux de Anches préparés. Bruket att mer eller mindre exakt ange register eller stämtyper med fottal har därefter varit det vanliga.

I de under kap.VI:1 upptagna ideologierna framhölls, att tyskarna fäste större uppmärksamhet vid den musikaliska satsen, medan fransmännen mera fäste sig vid klangfärgerna och effekterna. J. Régnier förfasade sig över tyskarnas *volle Orgel* (se s. 130), en term som används bl.a. av J.Ch.H. Rinck.<sup>35</sup> Denna iakttagelse lika väl som registreringsföreskrifterna i litteraturen stöder uppfattningen om, att det inte existerade någon motsvarighet till det tyska *volles Werk* eller *volle Orgel* före mitten av 1800-talet,<sup>36</sup> och att de franska registreringarna tydligt visar på det klassiska arvet. Då praktiskt taget alla orgelnotutgåvor under århundradets förra del hade pedagogisk anknytning, förekom i regel registreringsanvisningar i förorden. Sådant saknas emellertid i Benoists *Bibliothèque de l'organiste*.

<sup>33</sup> Fessy ger följande sammansättning för Plein-jeu i sin *Manuel* (1845): Les montres, les 8 pieds les bourdons, les prestants, les doublettes, les fournitures et les cymbales, au grand orgue et au positif. Les claviers ensemble. Pédales de bombarde, trompette et clairon, ou les pédales de flûte, qui sont: le 16 pieds, le 8 pieds et le 4 pieds. Il faut avoir soin de ne pas mettre les pédales de bombarde, &. avec les pédales de flûte. Registreringen är således huvudsakligen inriktad på gregorianska versetter. Grand orgue och positif kopplas, medan cantus firmus utförs antingen med ren lingualregistrering eller med flöjter 16+8+4 [sic]. Det verkar dock osannolikt att det sistnämnda skulle vara tänkt som en cantus firmus-registrering. Dessutom varnas för att sammanblanda lingualerna och flöjterna i pedalen. Detta Plein-jeu är identiskt med motsvarande registrering hos Dom Bedos, och även varningen för att sammanblanda lingualerna och flöjterna i pedalen finns hos honom.

<sup>34</sup> Fétis i *Vêpres et saluts des Dimanches ordinaires* (s.a.): Plein-jeu dur, à la manière Française: Montre ou Flûte 8, Bourdon 4, Prestant, Flûte 4, Doublette, Nazard, Larigo [sic], Cornet, Fourniture, Trompette. Plein-jeu à la manière Allemande: Montre ou Flûte 8, Bourdon 4, Prestant, Flûte 4, Basse de Viole (Gambe), Salicional, Fugara, Doublette, Fourniture ou Cymbale.

<sup>35</sup> J.H. Knecht kallar en registrering med alla register andragna och manualerna kopplade "die erste und vornehmste Mischungsart der Register". (Knecht: *Vollständige Orgelschule*, del II § 52.)

<sup>36</sup> Lefébure-Wély använder sporadiskt termen *Toute la force (puissance) possible* eller *Toute la force de l'Orgue* i *l'Organiste moderne*: I:5, II:3, V:1, VI:2 och IX:2\*7.variation (1867). C. Franck föreskriver *tutta forza* i Choral E (1890).

## 4.2. Notttextens föreskrifter hos Benoist

Benoist utgår från en femmanualig orgel med pedal enligt följande disposition: Grand–Orgue, Positif, Bombarde, Récit, Echo och Pédale. Han använder ofta samma registreringstyper, för vilka redogjordes i det föregående: *anches* eller *jeux d'anches*, flûtes, fonds, *jeux doux* utan angivande av fottal.<sup>37</sup> Ställvis förekommer mer detaljerade anvisningar, som t.ex. i BO V:3: Hautbois de récit i högra och Flûtes i vänstra handen samt Pédale de Flûte, eller i BO VIII:4 och BO IX:2: Solo de Hautbois. I BO VIII:2 finner man följande: Voix Humaine i den ena handen, Bourdon eller Flûte i den andra samt Claviers séparés.<sup>38</sup> Med Voix Humaine utförs en trestämmig sats medan Bourdon eller Flûte ligger under eller över denna. Samma typ av sats och registrering finns t.ex. hos Lefébure–Wély under namnet Chœur de Voix Humaines.<sup>39</sup> Även Benoists registrering Voix Humaine bör kunna uppfattas som en Chœur.

Registreringsanvisningen Grand Chœur förekommer rätt ofta hos Benoist, i synnerhet i häftena BO VIII–IX, men även som direkt benämning på stycken (BO I:3 och BO II:3). Termen Grand Chœur, som således innebär en kraftig, fyllig lingualregistrering med tillsats av Cornet, Prestant och Doublette, är arvtagare till det klassiska Grand Jeu. Registreringen Grand Chœur används flitigt inte minst av Benoists elever. I ett fall (BO X:6) använder Benoist termen Grand Jeu, rimligtvis som synonym till Grand Chœur.

Om Benoist använder exakta registreringar sparsamt, använder han desto flitigare manualanvisningar. Manualbyten förekommer tätt, i likhet med vad som var fallet under den klassiska perioden, i de stora offertorierna. I Offertoire, BO II:2, som består av 277 takter förekommer 26 manualbyten. Echoverket används dock endast i ett fall i hela BO, och just i det nyss nämnda stycket (BO II:2). Förutom manualbyten, varigenom terassdynamik åstadkoms i de tidiga, stora offertorierna, används i de senare styckena, i synnerhet från femte häftet framåt, styrkegradsbeteckningarna, allt från *ff* till *pp*. Problematiska är de talrika *cresc.* och *dim.* samt *sf* (*rf*) och accenterna i nottexten.

---

<sup>37</sup> Tungstämmor, flöjter, grundstämmor, mjuka stämmor.

<sup>38</sup> Manualerna okopplade.

<sup>39</sup> Opus 122 nr 7.

Samtidigt spel på skilda manualer, fastän det inte är fråga om soloregistreringar, förekommer även (t.ex. BO III:2). Detta bruk var också känt under den klassiska perioden.

Pedalen används sparsamt, och då ofta till att förstärka de strategiskt viktiga tonstegen i satsen. Det hör inte heller till det vanliga, att den noteras på eget system, utan anges ofta med beteckningen *ped.* då den inträder. Då den noteras på skilt system, har den en mera självständig funktion. Så är fallet t.ex. i stycken med soloregistreringar. Pedalen går inte över  $c^1$  (BO V:3), däremot fordras ibland ett  $G_1$  (t.ex. BO IX:5). Pedalen är således ett utpräglat basklaver med ett *ravalement extraordinaire* hos Benoist. I manualen fordras undantagsvis  $a^3$  (BO IX:8 och Quatre Pièces nr 1).

Oktaveringar förekommer allmänt i manualstämmorna och ibland i pedastämman (t.ex. BO VIII:1 och 5). Tvåstämmigt pedalspel förekommer i BO IX:7. Manualapplikatur förekommer sporadiskt (t.ex. BO X:6 och BO XI:2), pedalapplikatur förekommer däremot inte.

### 4.3. Tillämpning och tolkningar

Först kan konstateras, att inget av de instrument, som Benoist stod i ständig kontakt med under den tid Bibliothèque de l'Organiste tillkom, motsvarar de registreringskrav han ställer. Verkdispositionen Positif (1<sup>er</sup> clavier), Grand-Orgue (2<sup>e</sup> clavier), Bombarde (3<sup>e</sup> clavier), Récit (4<sup>e</sup> clavier), Echo (5<sup>e</sup> clavier) och Pédale med ravalement extraordinaire, motsvarar åtminstone till en början hans intentioner på denna punkt. Denna verkdisposition, typisk för övergångsperioden période transitoire, är densamma som i hans ungdomsorgel i hemstaden Nantes. Utvecklingen hade förlöpt så, att ur den för Clicquot typiska fyr- eller tremanualiga orgeln med Positif, Grand-Orgue, Récit samt med eller utan Echo, hade de kraftigaste tungstämmorna flyttats ut ur huvudverket och bildat ett eget verk med Bombarde 16 som fundament. I Saint-Denis-orgeln (1841) reducerade Cavaillé-Coll manualernas antal tillbaka till fyra. Han bibehöll Bombarde-verket, men förenade Récit och Echo i ett stort svällverk: Positif, Grand-Orgue, Bombarde och Récit-Echo Expressive, samtliga med omfånget  $4 \frac{1}{2}$  okt.,  $C-f^3$  samt Pédale med omfånget 2 okt.  $F_1-f$ .<sup>40</sup> I större

<sup>40</sup> Dispositionen enl. Douglass 1980: 27–29.

verk från 1860-talet, då tungstämmornas antal och med dem klangvolymen ytterligare utökades, disponerade Cavaillé–Coll t.ex. i orgeln i Saint–Sulpice (1862): Grand–Chœur (1<sup>er</sup> cl.), Grand–Orgue (2<sup>e</sup> cl.), Bombarde (3<sup>e</sup> cl.), Positif (4<sup>e</sup> cl.) och Récit (5<sup>e</sup> cl.), alla med omfånget C–g<sup>3</sup>, samt Pédale nu med det standardiserade omfånget C–f<sup>1</sup>. Registreringen Grand–Chœur får nu således beteckna ett verk, som samtidigt intar Positifs gamla plats på första manualen. Registreringen Grand Chœur hos Benoist uppträder i tre gestalter, uttryckta genom manualanvisningarna Bombarde, Grand–Orgue och Positif (undantagsvis Récit), vilka anger styrkegrad och karaktär hos nämnda registrering. Anmärkningsvärt är, som även tidigare nämndes, att i de stora offertorierna från början av 1840-talet, styrkegraden regleras genom täta manualbyten. Detsamma gäller beträffande de övriga styckena av Grand Chœur–typ. Först i stycket Grand Chœur (BO V:7) ersätts verkbeteckningarna med styrkegradsbeteckningarna *p* och *f*, men även i detta stycke är det tydligt fråga om terrassdynamik. Då vi kommer till tionde häftet av BO, vilket utkom cirka 1860, finner vi ett annat koncept beträffande registreringen. I stycket Offertoire (BO X:6) förekommer verkangivelser bara två gånger, men däremot beteckningarna *ff*, *f*, *mf*, *p* och *pp* samt *dim*. Genast i första takten finns angivet Grand–Jeu tillsammans med *ff*, och i t. 49 anvisningen *anches pos*. Här har han nu tydligt övergivit terrassdynamiken och i stället i likhet med t.ex. César Franck inriktat sig på de möjligheter, som Cavaillé–Coll–orgeln med sina *Appels* och sitt effektiva *Récit expressif* erbjuder. Efter detta stycke använder han inte längre verkanvisningar i BO, utan uteslutande styrkebeteckningar med förskjutningar, samt klangtypsanvisningarna Flûtes och Anches.<sup>41</sup> I vokalverken med orgelackompanjemang följer han samma praxis (*jeux doux*, *anches*).

Från och med det fjärde häftet av BO börjar stycken av en mjukare och mer expressiv karaktär förekomma, främst i form av elevationer, ofta med registreringsanvisningen Flûtes eller *Jeux doux*. I dessa finns rikligt med styrkegradsförskjutningar, ibland angivna med vinklar. Problematiska är de korta accentvinklar och *sf*, som hänför sig till endast en ton eller ett ackord. Hur skall Flûtes–registreringar uppfattas i sådana fall? Boîte–expressive var utan tvivel bekant för Benoist vid början av 1840-talet. Denna anordning är väl lämpad för *cresc.* och *dim.*, men knappast för en tillfällig accent eller *sf*. Möjligtvis har han haft orgue expressif i

<sup>41</sup> Man vet inte exakt vad Benoist innefattade i begreppet *Anches*. Senare tider har, i synnerhet för C. Francks del, tolkat termen så att samtliga kombinationsregister i Cavaillé–Coll–orgeln skulle ingå, *Jeux de combinaison (anches)*.

tankarna. Problemet är emellertid, att registreringsanvisningen oftast är Flûtes och inte Anches i sådana fall. Eller har han tänkt på harmoniet med dess outtömliga möjligheter i fråga om expression och förmåga till accenter? I harmoniets standarddisposition fanns en stämma med namnet Flûte. Dessutom gick harmoniet upp till  $c^4$ , och som tidigare framgått fordrar han i något fall  $a^3$ , vilket överskred omfånget på de dåtida orglarna. Ytterligare en omständighet, som talar för att Benoist kunde ha haft harmoniet i tankarna är, att musiken vid denna tid inte var klart definierad till vare sig det ena eller andra orgelinstrumentet. I synnerhet musik, som i första hand var tänkt för harmonium, gick mödolöst att applicera på orgel.<sup>42</sup> Bibliothèque de l'organiste – Organistens bibliotek behöver inte heller betyda, att musiken entydigt skulle vara bestämd för piporgel. Nu är det dock så, att dessa elevationer och andra stycken, där accenterna förekommer, inte alltid går att gripa med händerna, då omfånget mellan ytterstämmorna är för stort. I flera fall är basstämman endast oktaverad, varför oktaveringen kunde tänkas utelämnad, men ofta skulle direkta ingrepp i satsen vara nödvändiga för att göra den spelbar manualiter. Detta är även fallet i stycken, där Benoist fordrar  $a^3$ . I detta sammanhang kan nämnas, att han försett några stycken med både orgel- och harmoniumregistrering.

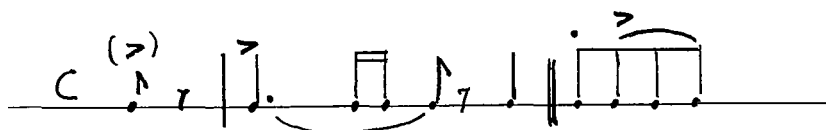
Ännu en möjlighet är att tillfälliga accenter skulle tas fram med *appel*-trampan, en kuriositet, som César Franck använder sig av i det tidiga stycket *Pièce en mi bémol* (Ess-dur), skrivet i mitten på 1840-talet. Här föreskriver han på flera ställen "accrochez la pédale des jeux d'anches du gd orgue pour la valeur de la croche seulement".<sup>43</sup> I Benoists fall kunde man tänka sig koppelpedal, eller till och med kombinationspedal i orglar där Flûte Harmonique förekommer som kombinationsregister; i det senare fallet skulle en ny klangfärg i 8-fotsläge tillföras den fasta registreringen. I vissa fall hänför sig dessa tillfälliga accenter och *sf* synbarligen endast till anslaget, och fordrar inga ingrepp i fråga om registrering.<sup>44</sup> Ett sådant fall är t.ex. *Offertoire*, BO III:1 där följande påträffas:

<sup>42</sup> Se företalet till Hermann J. Buschs utgåva (1990): César Franck: *Fünf leichte Orgelstücke* (Cinq Pièces pour Harmonium).

<sup>43</sup> "haka på pedalen för huvudverkets tungstämmor endast för notvärdet en åttondedel".

<sup>44</sup> I sin bok "La Tonotechnie, ou l'Art de Noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de Notage dans les Instruments de Concerts Mécaniques" (1775) redogör augustinerpatern Marie-Dominique-Joseph Engramelle för artikulationens problematik. Han förklarar, att varje ton består av en ljudande del och en paus, "silence d'articulation". Ifall dessa "silences d'articulation" inte iaktas i musiken blir denna jämförbar med ljudet från en säckpipa, som endast frambringar ett oartikulerat och störande ljud. Benoist, som högst sannolikt kände till nyss nämnda verk, har i flera fall i nottexten markerat sådana "silences d'articulation". Detta faktum pekar även på Benoists position som en förmedlande länk mellan gammalt och nytt i den franska orgelmusiken.

Ex. VII-46. (BO III:1).



I stycken med en utpräglat expressiv solostämma, t.ex. *Récit de Hautbois* i *Élévation* (BO V:3), är det knappast något tvivel om att ett svällskåp förutsätts.

I stycken som *Marche Religieuse* (*Recueil de quatre morceaux* nr 3) där en *Grand Chœur*-registrering måste anses vara utgångspunkten, men där talrika nyanser i tonstyrkan förekommer, kunde *Érard*-orgelns expressiva manual ha föresvävat komponisten.

De här anförda lösningarna kan uppfattas som möjliga hypoteser. Det är omöjligt att med säkerhet slå fast vad som avses i varje enskilt fall. Man bör komma ihåg, att de centrala orglarna i fråga om Benoists tjänstgöring inte var vad vi skulle kalla normala instrument (Konservatoriet, Tuilerierna), utan speciallösningar, dikterade av tidens krav på förmåga till expressivitet. Det är inte underligt om turbulensen på orgelfronten skulle ha satt sina spår i hans registreringskonst, och för att förstå den måste man beakta hela fältet, från *Clicquot*-orgeln till den fullt utbildade romantisk-symfoniska *Cavaillé-Coll*-orgeln.

## 5. RECEPTION AV BENOISTS ORGELMUSIK

Félix Danjous påpekande om att orgelmusik av t.ex. Benoist säljs mindre än orgelmusik av *Lefébure-Wély*<sup>45</sup> tyder på att de sex första häftena av *Bibliothèque de l'Organiste* inte blev någon ekonomisk framgång för förläggaren *Canaux*. Med beaktande av Benoists ställning i samhället och bland organisterna, är det dock troligt att förläggaren gärna åtog sig publicerandet, och man kan utgå från att åtminstone orgeleleverna vid *Konservatoriet* anskaffade samlingen.

I det följande ges ett par exempel på hur man mottog Benoists orgelmusik.

<sup>45</sup> "Les œuvres de Rink [sic], Boëly, Benoist pour l'orgue, se vendent moins que celles de M. Lefébure." (Danjou 1845: 229.)

### 5.1. J.B. Laurens

Jean-Bonaventure Laurens (se ss. 145–146) berör även Benoists orgelmusik i sin stort upplagda artikel *Conseils pour se former une bibliothèque de musique religieuse et de musique d'orgue en particulier*.<sup>46</sup> Även om Laurens inte hyser samma beundran för Benoist som för Boëly,<sup>47</sup> kan det allmänna omdömet om Benoists sex första sviter i Bibliothèque de l'organiste betecknas åtminstone som måttligt positivt, då Laurens skriver:

Det finns människor, som finner denna musik vara kylig och fattig på inspiration. Om dessa människor har rätt i sin uppfattning, gör de orätt då de kräver, att en konstnär i hög grad skall besitta två motsatta egenskaper, sådana som en stor renhet i stilen och en stor inspiration. För övrigt har en tysk organist, som är mycket skicklig i pedalspel, elakt sagt, att hr Benoist skulle vara förtjänt av att skickas till Invalidhotellet, med beaktande av att han saknar fötter. Man kan kanske ännu med fullt skäl säga, att hr Benoists kompositioner inte har något, som skulle karaktärisera dem som orgelmusik. Nåväl, även om alla dessa kritiska omdömen skulle vara fullständigt berättigade, skulle denna konstnärs kompositioner inte desto mindre vara värda all uppmärksamhet och lända till heder för vårt land, där det publiceras så litet musik gjord med verklig kunskap.

Det är omöjligt att i högre grad behärska konsten att bearbeta ett obetydligt motiv, och att få det att bli intressant genom att kombinera det på alla möjliga sätt. Då organistens konst innefattar nödvändigheten av att genast göra till och med ett orgelstycke av en obetydlighet, det vill säga av vilket motiv som helst, kan man inte tillräckligt studera kompositionerna av en man, som behärskar denna konst som hr Benoist. För övrigt, om man inte nöjer sig med en ytlig och alltför snabb undersökning av hans kompositioner, och då man med lätthet kan utföra dem, upptäcker man hos dem ett drag av behag och lugn, som väl lämpar sig för orgel.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> "Råd vid uppgörandet av ett bibliotek med religiös musik, och i synnerhet orgelmusik". Laurens 1846: 433–440, 1847: 103–111, 202–208.

<sup>47</sup> Om Boëly skriver Laurens, att han alltid uppskattat och beundrat Boëly på samma sätt som han beundrat Bach. Laurens konstaterar, att det i Boëlys orgelverk inte finns någon förnyelseanda, som skulle förändra konstens former, men att Boëly trots detta äger smak för det evigt sköna i de gamla traditionerna, och att han håller fast vid det, som han en gång för alla funnit vara tidlöst. Laurens framhåller även Boëlys intelligens och förmåga att tolka de gamla mästarnas verk. (Laurens 1847: 206–207.)

<sup>48</sup> Il y a des gens qui trouvent cette musique froide et dépourvue d'inspiration; si ces gens ont raison en cela, ils ont tort de vouloir qu'un artiste possède à un haut degré deux qualités opposées, telles qu'une grande pureté de style et une grande verve; d'un autre côté, un organiste allemand, très habile sur la pédale, disait avec malice que M. Benoist méritait d'être mis aux Invalides, attendu qu'il n'avait pas de pieds. On peut dire peut-être encore avec assez de justesse

Laurens träffar onekligen rätt, då han framhåller Benoists förmåga att utveckla ett "betydelseöst motiv". Men är det inte ofta så, att ett sådant motiv är lättare att bearbeta än ett alltför långt och invecklat? Laurens, som efter franska förhållanden själv var en skicklig pedalspelare, kan inte heller låta bli att framhålla den sparsamma pedalanvändningen i Benoists orgelmusik. I musiken finner Laurens kvaliteter, som för tankarna till L. Cherubinis väl skrivna operor, *Médée*, *Faniska*, *l'Hôtellerie portugaise*, och anser att överensstämmelsen mellan Cherubinis operastil och Benoists orgelmusik på samma gång är den skarpaste kritiken och den största elogen. Det tvetydiga i detta påstående bör ses mot bakgrunden av att Laurens hörde till den grupp, som ansåg den dramatiska musikens intrång i kyrkomusiken som icke önskvärt.

Cherubini var ingen orgelkompositör, men han gav, i synnerhet i sina kyrkliga verk, prov på kontrapunktiskt kunnande, något som skilde honom från flertalet franska komponister under de första decennierna av 1800-talet. Hans kontrapunkt kunde dock, inte minst i hans instrumentalverk, ta sig ett dogmatiskt och torrt uttryck, som inte förmådde engagera samtiden.<sup>49</sup> Ett liknande drag kan också ställvis iaktas hos Benoist.

## 5.2. Ett tyskt omdöme

Laurens hörde till dem som framhöll den tyska orgelmusikens överlägsenhet över den franska. Detta framgår tydligt av hans ovannämnda artikel med råd vid bildandet av ett orgelmusikbibliotek. Genom sina många tyska vänner var han väl underrättad om situationen i detta land. Efter att ha tagit del av Laurens' åsikter kan det vara intressant att se hur tyskarna själva uppfattade Benoists orgelmusik.

---

que les compositions de M. Benoist n'ont rien qui les caractérise comme musique d'orgue. Eh bien! quand toutes ces critiques seraient parfaitement justes, les compositions de cet artiste n'en seraient pas moins des plus dignes d'attention et des plus honorables pour notre pays, où il se publie si peu de musique forte de science.

Il est impossible de posséder à un plus haut degré l'art de traiter un motif insignifiant, et de lui donner de l'intérêt en le présentant sous toutes les combinaisons. Or, comme l'art de l'organiste comprend la nécessité de faire à l'instant même un morceau d'orgue avec rien, c'est-à-dire avec un motif quelconque, on ne saurait trop étudier les compositions d'un homme qui possède cet art comme M. Benoist. D'ailleurs, lorsqu'on ne s'est pas contenté d'un examen superficiel et trop rapide de ces compositions, et qu'on s'est mis à même de les exécuter avec aisance, on découvre en elles un caractère de grâce et de tranquillité très convenable à l'orgue. (Laurens 1846: 439–440.)

<sup>49</sup> François-Sappey 1989: 250.

I den tyska musiktidskriften *Urania* fanns år 1844 en rätt omfattande undersökning av den franska samtida orgelmusiken. För Benoists del utgjordes undersökningsobjektet av den första och sjätte sviten ur *Bibliothèque de l'organiste*. Den anonyma artikelförfattaren<sup>50</sup> ser vissa likheter mellan Benoist och Boëly vad konceptet i offerterierna beträffar, och han kommer även med en jämförelse mellan den franska och tyska orgelmusiken, sedd ur tyskt perspektiv:

Man har sagt, att vissa tyska komponister förfaller till det så kallade galanta maneret, då deras skrivsätt har avlägsnat sig från det bundna skrivsättet. Ur detta perspektiv skulle deras kompositioner, vad arten beträffar vara besläktade med hr Benoists kompositioner. Men med hänseende till det musikaliska innehållet är de inte av samma klass som de sistnämnda. Flertalet av dessa så kallade stycken för orgel är intetsägande beträffande substansen, och de har en prägel av banalitet. Fransmännens "galanta" kompositioner, kultiverade och rika på idéer, för dem lätt i skymundan. Om man, visserligen med all rätt klagat på fransmännen, för att de inte dragit upp en skiljelinje mellan kyrkomusik och profan musik, kan man förebrå många tyska organister, för övrigt mycket ansedda, att vara förstelnade i ett gubbaktigt pedanteri (vi har inte sagt: i traditionerna från det förflutna). Vid orgeln gör fransmännen bruk av alla idéer som faller dem in, förutsatt att de är bra. De frågar sig inte om de passar för en gudstjänst. Av fruktan för att något icke liturgiskt skall tränga sig in, förskansar sig tyskarna å sin sida i det som redan är uttjänt, utan att bekymra sig för slitaget. De avvisar framstegen, och de nekar sig sålunda även möjligtvis värdefulla nyvinningar. De vill inte förstå när åhörarna somnar eller samtalar. Ganska ofta är en from lättja grunden till de evinnerliga omtagningarna av samma prestation varje söndag.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Enligt François-Sappey skulle artikeln vara skriven av G.W. Körner eller A.G. Ritter. Den tyska artikeln finns i fransk översättning i *L'orgue* No 209/1989 under rubriken *Un demi-siècle de musique d'orgue française 1789-1844 vu par deux étrangers*.

<sup>51</sup> On a dit que certains compositeurs allemands versent dans la manière dite "galante", lorsque leur écriture se passe d'une exécution liée. Dans cette optique, leurs compositions s'apparenteraient catégoriellement à celles de Monsieur Benoist. Mais – considérées en fonction du contenu musical – elles n'ont pas la classe de ces dernières. La plupart de ces soi-disant pièces pour orgue sont insignifiantes, vides de substance, et elles portent l'empreinte d'une confortable banalité. Les compositions "galantes" des Français – cultivés et riches d'idées – les rejettent facilement dans l'ombre. Si, à juste titre, on fait grief aux Français de ne pas avoir tracé une ligne de démarcation entre la musique d'église et la musique profane, on peut reprocher à beaucoup d'organistes allemands – par ailleurs très valables – une pédante incrustation dans un formalisme vieillot (nous n'avons pas dit: dans les traditions léguées par le passé). A l'orgue, les Français exploitent toutes les idées qui leur viennent, pourvu qu'elles soient bonnes. Ils ne s'interrogent pas si elles conviennent ou non à un office religieux. De leur côté, les Allemands se cantonnent, par crainte d'une intrusion non liturgique, dans ce qui a déjà servi, sans se soucier de l'usure. Ils rejettent le progrès et se privent ainsi d'apports éventuellement très valables. Ils ne veulent pas savoir que les auditeurs s'endorment ou conversent. Assez souvent une sainte paresse est à l'origine d'un éternel retour dominical aux mêmes prestations. (François-Sappey

Den tyska skribenten beundrar fransmännens idériakedom och fördomsfrihet, samt klandrar sina landsmäns förstelnade musikaliska rutiner. Ur citatet framgår, att man i Tyskland strikt håller isär den andliga och världsliga musiken, vilket inte alltid har inverkat positivt på kyrkomusiken. Tidigare i samma artikel har skribenten lagt märke till det stora inflytande, som den tyska 1700-tals orgelmusiken haft i Frankrike. I synnerhet Knecht, som nästan fallit i glömska i sitt hemland, är fortfarande aktuell i Frankrike, vilket i sin tur ger en uppfattning om den allmänt rådande franska smaken.

Samma skribent kommenterar även Benoists Offertoire, C-dur (BO I:1, se ss. 184–186). Kommentatorn fäste sig vid den eldiga och dynamiska karaktären hos stycket, och konstaterade att melodin håller en hög nivå, samt att de övriga stämmorna står för ett passande ackompanjemang. Han fäste sig även vid det flitiga användandet av septimintervallet, vilket inte är något nytt, och som enligt honom blivit ett "favoritintervall" bland organisterna. Förvandlingarna äger rum genom tonartsbyten, vilka på ett logiskt sätt deltar i det tonala förloppet. Detta vandrande från tonart till tonart är enligt skribenten ett bevis på en säker hand. Samtidigt som musikkritikern framhåller, att kompositioner av detta slag föga förefaller att lämpa sig för orgel, medger han dock, att kompositionen på det hela taget ger intrycket av en man med bildning och god smak.<sup>52</sup>

---

L'Orgue 209/1989: 22–23.)

<sup>52</sup> François-Sappey (L'orgue no 209/1989): 22.

## SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION

### 1. Personen Benoist

Benoist kan karaktäriseras som en "gentlemannamusiker", korrekt, och med ett visst sinne för humor. I den mån skriftligt material finns bevarat av honom, bär detta vittne om en man med allmänbildning, samt förmåga att lätt och träffsäkert uttrycka sig. Med tiden kom han att alltmer framstå som "fader Benoist" för sina elever, men enligt Maréchal ledde Benoists lugna natur till ett visst mått av likgiltighet mot slutet av hans tid vid Konservatoriet. Av det som finns dokumenterat om honom framgår tydligt, att han åtnjöt högaktning och anseende över hela det musikaliska fältet. Frånsett hans musikaliska talanger, bidrog säkert hans särställning som hovorganist och professor vid den officiella musikhögskolan till detta. Som hovorganist kom han ständigt att spela för ett begränsat auditorium, det vill säga kretsen runt regenterna och eventuella inbjudna. Sålunda kom han praktiskt taget aldrig i kontakt med de förhållanden, under vilka hans elever, församlingsorganisterna verkade. Han spelade relativt sällan för den stora allmänheten, vilket flera kritiker beklagade. Det är tänkbart, att en organistauktoritet som Benoist, vilken förhöll sig tämligen neutral, kunde ha haft en dämpande inverkan på de ideologiska motsättningarna, ifall han i större utsträckning hade trätt fram i offentligheten. De få gånger han spelade, mottogs hans spel med förväntan och tacksamhet. Man behöver bara tänka på brudmässan han improviserade i Saint-Eustache på 1830-talet, bland annat över

teman ur Meyerbeers *Robert*, samt orgelinvigningen 1844 i samma kyrka. Trots att hans orgelklass inte alltid var så talrikt besökt, kan man inte bortse från, att han utbildade många utmärkta organister, däribland samtidens mest berömda, L.J.A. Lefébure–Wély, ett faktum, som Benoist speciellt framhöll. Man kan fråga sig varför Benoists tid vid Konservatoriet blev så lång, och om det år 1819, vid en tid då det rådde stor organistbrist, hade funnits något annat alternativ. Nicolas Séjan dog samma år. Lasceux var gammal, men hade knappast heller de färdigheter, som man förväntade sig. Boëly levde sitt isolerade liv som kyrkoorganist, och hade knappast varit intresserad. Fastän J.L. Adam var en skicklig pianist, insåg man dock, att valet av honom inte skulle ha varit det bästa med tanke på orgelundervisningen, och då man inte heller ville se en tysk orgellärare på professorsposten vid Pariskonservatoriet, förefaller valet av Benoist ha varit det bästa, för att inte säga det enda möjliga. Däremot hade det funnits andra alternativ vid århundradets mitt, och det förefaller som om Benoists avgång vid en tidigare tidpunkt hade varit till fördel för undervisningen. Av allt att döma hade han ingen lust att avgå, och på grund av den högaktning han åtnjöt, ville säkert ingen uppmana honom att lämna tjänsten. Att han ännu någon tid efter den officiella pensioneringen var villig att sköta tjänsten, tyder på att han trivdes. Från och med mitten av 1860-talet synes dock Benoist ha dragit sig tillbaka från annan offentlig verksamhet, och han föll snabbt i glömska vilket bland annat de blygsamma nekrologerna i notisform vittnar om.

## 2. Orgeln

Drivkraften bakom den oro, som karakteriserar den förra hälften av 1800-talet i fråga om orgelbyggnadskonsten, är strävan till allt större expressivitet. I kap. V:2.1. och 2.2. framgick hur generalinspektör Perne ivrade för den expressiva orgeln till Konservatoriet, och hur han, trots att han var väl medveten om svårigheterna med nämnda projekt, ändå fortsatte att ivra för en expressiv manual till det Kungliga kapellet. I det senare fallet kunde han dessutom åberopa den kungliga intendentens intentioner. Hur angelägen man var om att få en expressivorgel till detta kapell framgick ur utspelet med Dallery-orgeln 1818, men detta misslyckades. År 1826 var man redo att överge denna för Sébastien Érards orgue expressif. Denna gång misslyckades man på grund av oroligheterna i samband med 1830 års revolution. Tredje gången, år 1855, lyckades man slutligen i och med Pierre Érards orgel. Det

föreföll i ett skede som om hela utvecklingen skulle gå i riktning mot den expressiva orgeln, och även auktoriteter, såsom J. Fétis, antog att detta instrument skulle innebära en revolution för orgelmusiken.<sup>1</sup>

Även Hector Berlioz framhöll fördelarna med instrumentet i förhållande till "orgue inexpressif", samtidigt som han förundrade sig över att en del "allvarligt sinnade, men för övrigt klartänkta män" inte upptagit det för kyrkligt bruk, då de ansett det förstöra orgelns religiösa bestämmelse.<sup>2</sup>

Den expressiva orgelns framgång blev dock inte så stor som många hade trott. Förutom de religiösa betänkligheterna var instrumentets invecklade mekanik, med funktionsstörningar som följd, en viktig orsak till orgeltypens ringa framgång. Kravet på expression måste söka sig andra vägar: svällskapet, överblåsande labialstämmor, genomslående tungstämmor, céleste-stämmor och nya registreringshjälpmedel för den traditionella orgelns del. Fritungestämmorna utan uppsats lösgjordes och bildade sin egen instrumentgrupp, dels fristående, och dels sammanbyggda med t.ex. celestan. Instrument av harmoniumtyp började marknadsföras intensivt vid mitten av århundradet som orgue expressif med obegränsade möjligheter. Som ett exempel på detta kan nämnas firman Alexandres utspel med tydliga kommersiella förtecken på 1850-talet. Firman erbjöd sig att gratis ställa instrument och lärare till Konservatoriets förfogan, om en klass i *Orgue à Percussion* skulle få tillträde. François Auber, den dåvarande direktören, insåg dock det osunda i ett sådant förslag och avböjde, bl.a. med motiveringen, att undervisningen i piano och orgel var tillräcklig, och att införandet av ett sådant instrument enbart skulle verka störande på undervisningen i de traditionella instrumenten.<sup>3</sup> Funktionsmässigt kom den traditionella orgeln i hög grad att utvecklas till ett klangmedium, en orkester, för den improviserande organisten.

Det orkestrala tänkesättet förde med sig ett behov av större klangstyrka och spel på fullt verk, vilket i sin tur förutsatte effektivare luftförsörjningsanordningar, något som A. Cavallé-Coll lade möda på att utveckla. Påpekandet om den otillräckliga lufttillförseln i fråga om gamla orglar i avsyningsprotokollet till den nya Konservatorieorgeln (se s. 108), visar även det på denna trend i utvecklingen.

Den ideologiska konflikten mellan A. Cavallé-Coll och F. Danjou under den romantiska orgelns tidigaste skede, visar upp två huvudlinjer med ekon långt in i

<sup>1</sup> "Ou je me trompe fort, ou le moment est venu d'une révolution dans la musique d'orgue, révolution dont la découverte de l'orgue expressif est le signal." (cit. enl. Ochse 1994: 24.)

<sup>2</sup> Berlioz 1842/1843: 169.

<sup>3</sup> Dufourcq 61/1951: 117-118.

framtiden, inte minst i våra dagar. 1849 års dokument (ss. 119–120) andas utvecklingsoptimism och strävan till perfektionism: tekniska förbättringar, förbättringar i fråga om klangen hos orgelstämmorna, vilket i praktiken innebär, att klangligt föra dem närmare de orkesterinstrument, som de imiterar, samt sådana förbättringar, som gör orgelspelandet lättare för organisten. Det rör sig om den symfoniska orgeln, som fått sitt namn av den moderna symfoniorkestern. Dessutom bör det sunda förnuftet vara ledstjärna. Var det inte detta, som Cavaillé–Coll förde fram, och som även Benoist kunde omfatta? Danjou för sin del sökte sina orgelförebilder i det förflutna, inte minst av religiösa och konservativa skäl. Orgeln måste enligt honom bibehålla den karaktär den hade, då kyrkan upptog den och helgade den för bruk i kulten, samt då den inspirerade de gamla mästarna till sina stora mästerverk.

Cecilianismen, den rörelse som inom den katolska världen hade som mål att skilja åt den sakrala och profana stilen, upphöjde den gamla vokalmusiken till förebild. De cecilianska tankegångarna, väl harmonierande med de ultramontanistiska, lämnade inte heller orgelmusiken oberörd. Danjous uppfattning om att orgelklangen i och för sig är "andlig", härrör just från de cecilianska föreställningarna, vilka för orgelns del i fortsättningen kommer till synes bland annat i *Motu Proprio*<sup>4</sup> från 1903, ävensom i senare kyrkomusikaliska reglementen. Orgelljudet åstadkommer en känsla av helighet, och instrumentet får genom sin fasta placering i rummet något av dogmens oföränderlighet. Benoist däremot nöjde sig med att poängtera det upphöjda lugnet, religiositeten och den allvarliga stilen beträffande själva orgelmusiken.

Är orgeln en del av orgelkompositionen, och är en kontinuerlig utveckling av orgeln den bästa förutsättningen för den samtliga existerande och kommande orgelmusiken? Har den optimala orgelklangen redan uppnåtts, har den bästa orgeln redan byggts? Allt detta är frågor, som fortfarande är aktuella. De två linjerna från debatten runt mitten av 1800-talet, samt kombinationer av dessa existerar fortfarande. Den nuvarande orgeln i Saint–Eustache (van den Heuvel 1989) kan representera en långt utvecklad orgel i Cavaillé–Coll-traditionen. Detta instrument med förmågan att bevara och återge tidigare inspelad musik, samt att till denna foga ny musik i realtid, öppnar nya möjligheter beträffande improvisation och återgivning av orkestersats. Står inte detta instrument i linje med 1849 års dokument?

Till de talrika stilkopior, som nuförtiden byggs, söks givetvis förebilderna i det förflutna, men knappast som hos Danjou av religiösa skäl. Desto mer framträder idén om, att orgeln och orgelmusiken är två sidor av en och samma sak. Varje epok har

---

<sup>4</sup> *Organi sonus cantum socians, vel eidem præludens, interludens, etc...* (*Motu Proprio Pius' X* 1903: VI:18.)

sitt egenvärde med sin speciella orgeltyp och dithörande orgelmusik. Denna ideologi beskriver i det närmaste en vågrät linje, medan trenden i utvecklingsteorin är en ständigt uppåtgående linje. På vardera linjen finns tillfälliga toppar: varje tidsperiod har kunnat uppvisa sina egna mästerverk. En växelverkan mellan komponerandet och orgelbyggandet kan dessutom iakttas. Tanken på att den bästa orgeln, oavsett typ och inriktning, redan skulle ha byggts är absurd. Det är nu som då strävan till att bygga det optimala instrumentet som utgör drivkraft och inspirationskälla beträffande orgelbyggandets konst.

Om Benoists registreringskonst kan sägas, att han var både konservativ och progressiv. Hans ungdoms orgel i katedralen Saint-Pierre i Nantes utgjorde utgångspunkten, men han dolde inte heller sin beundran för den utveckling, som orgelbyggnadskonsten kunde visa upp, och t.ex. registreringsanvisningen *anches positif* hänför sig otvivelaktigt till den nya orgeltyp, som A. Cavallé-Coll så framgångsrikt lanserade redan 1841 i Saint-Denis.

### 3. Musiken

I dialogen *Symposion* låter Platon läkaren Eryximakos förklara musikens väsen. Enighet och samstämdhet är de primära förutsättningarna, men så länge elementen är oeniga, är överensstämmelse otänkbar och harmoni omöjlig. Rytmen lyder under samma lagar. "Ty harmonien är ju symfoni och symfoni är ju överensstämmelse."<sup>5</sup>

Biskop Isidorus Hispalensis från Sevilla beskrev på 600-talet e.Kr. sammanförandet av stämmor, som stämde överens, som symfoni. Det var fråga om ett koristiskt musicerande unisont eller i oktav. Detta torde ha varit första gången, då begreppet symfoni uppträder i kyrkomusiken.<sup>6</sup>

Under historiens gång utvidgades begreppet till att användas i samband med allt vidlyftigare vokal- och instrumentalmusik, där alla intervaller förekommer. Åtminstone i 1800-talets franska vokabulär betecknade ordet *symphonie* såväl ett musikverk som en musikensemble eller orkester. Likaså betecknade ordet *symphoniste* förutom den som komponerar symfonier, även en instrumentalist i allmänhet,

<sup>5</sup> Platon (Lindskog) 1984: 251.

<sup>6</sup> Fétis 1847: 169.

eller en instrumentalist, som är en bättre ensemblemusiker än solist.<sup>7</sup> Begreppen är vittäckande och gränserna flytande.

Guillaume Lasceux sammanförde orgelns tutti och orgelns solostämmor i sina *Symphonie concertante* och *Chœur de symphonie* till en helhet. Beträffande det sistnämnda gav han anvisningen, att stycket bör imitera en orkester, och att det är av god verkan att i stycket infoga soli: Cornet de récit, de Hautbois et de Cor.<sup>8</sup> I dessa ensatsiga kompositioner förverkligas enheten: de olika instrumenten alternerar med tutti, spelar tillsammans och till ackompanjemang, allt detta i samma instrument, orgeln. Det är inte att ta miste på sambandet orkester – orgel!

Om Lasceux mera koncentrerade sig på klangerna och instrumentimitationerna i sina "symfonier", koncentrerar sig Benoist på själva satssubstansen. Han ville sträva till att vårda sig om den musikaliska syntaxen, vilket hans kritik av komponisterna strax före honom vittnar om. I hans musik kan man finna nyckeln till metoderna för såväl den senare franska symfoniska orgelstilen som den aktuella operainfluerade orgelstilen.

Den för symfonisk musik under Wienklassicismen så flitigt utnyttjade sonatformen finns hos Benoist, fastän han inte tillämpar den enligt rigoröst klassiska principer. Liedformen utvecklar han på ett fantasifullt sätt, och hans förmåga att genomföra ett monotematiskt stycke, genom förändring av temats prototyp, är anmärkningsvärd. Då två tydligt skilda teman förekommer i samma stycke, är växelverkan dem emellan fungerande till den grad att han i vissa fall kan låta dem sammansmälta. Hans skrivsätt karaktäriseras av en samverkan mellan homofont och polyfont. Omärkligt kan en imitation införas. Denna kan i sin enklaste form bestå av turvis rörelse och turvis stillestånd, det vill säga rörelse mot liggande toner eller harmonier. Dubbel kontrapunkt förekommer nu och då ävensom lineärt skridande sats. Hans teman är valda med tanke på deras lämplighet för bearbetning.

I Benoists musik förekommer rikligt med modulerande, sammanbindande passager, ofta i form av sekvenskedjor. Detta i förening med täta upprepningar av det tematiska materialet, transponerat till olika tonarter, kan i längre stycken verka trötande. Det koncept, som fungerar i en miniatyr, fungerar inte automatiskt i en längre sats. Vid modulation orienterar han sig ofta i terser, varvid närhetsprincipen och

---

<sup>7</sup> L.&M. Escudier 1872: s.v. Symphoniste. I ett frågeformulär av den 12.10.1812 till biskoparna i kejsardömet, i avsikt att utröna den musikaliska situationen i församlingarna, ställdes bland annat frågan om hur många "symphonistes" såsom organister, serpentister, fagottister, violoncellister etc. det fanns i församlingarna. (AN F/19/3945.)

<sup>8</sup> Solo med récit-verkets kornett, med oboe och med "horn". (Lasceux 1809: 33.)

enharmonisk förväxling spelar en betydande roll. De överstigande ackorden är påtagliga; överstigande treklang, såväl som överstigande sextackord och kvintsextackord med högaltererad sext. Den överstigande treklängen är ett förbud om heltonsskalan, som senare kom att introduceras i fransk orgelmusik av C. Saint-Saëns.<sup>9</sup> Noner och septimer bidrar till att ge färg åt satsen. Det förefaller mången gång som om Benoist medvetet skulle njuta av att föra åhöraren så långt som möjligt från huvudtonarten, för att därefter genom en kort och skicklig manöver återföra åhöraren dit. Det faktum, att han favoriserar tonarter med mindre än tre förtecken – C-dur toppar listan – tyder på en reminiscens från en tid, då den liksväviga temperaturen inte ännu hade slagit igenom. Rytmiken i Benoists orgelmusik är inte lika raffinerad som harmoniken och melodiföringen. I de pompösa Grand Chœur-styckena förekommer rikligt med punkterade passager, vilka kan ses som en reminiscens av militär- och operamusik. Dessutom bör man hålla i minnet det klassiska arvet; olika grader av punkterad rytm vid inegalt spel ävensom artikulationsinegalitet hör samman med den gamla franska orgelmusiken. Från operamusiken härstammar de utdragna kadenserna av tonika-dominant-upprepning. Hemioler såväl som polyrytmik förekommer ytterst sällsynt, men synkoperade rytmer är desto vanligare. Tempi är i regel moderata.

Benoist undviker överdriven sötaktighet och sentimentalitet i sin melodiföring. Likaså undviker han musik inspirerad av chateaubriandskt natursvärmeri och överdrivna effekter.

Som en påverkan från det dåförtiden vida populärare pianospelet kan de många oktavfördubblingarna ses, ävensom de ställen, där händerna korsar varandra under spelets gång. Detta är inte heller att förundra sig över med tanke på Benoists musikaliska bakgrund, samt den ad libitum-praxis, som var allmän beträffande tangentinstrumentmusik under förra delen av 1800-talets Frankrike.<sup>10</sup> Satsen håller sig inte heller alltid inom gränserna för dåtida manualomfång på orgel (men väl på harmonium), och ravalement fordras i några fall i pedalen. Trots att pedalen i allmänhet spelar en obetydlig roll och sällan noteras på ett eget system, förekommer sporadiskt pedaloktivering på skilt system, samt i ett fall till och med tvåstämmigt pedalspel. Detta pekar framåt i tiden. En i ögonenfallande detalj är de talrika manualbytena i de stora offertorierna, ett bruk som anknyter till den franska tradi-

<sup>9</sup> Senare har franska orgelkomponister skrivit orgelmusik, baserad förutom på heltonsskalan, även på modi med annan sammansättning, så t.ex. Olivier Messiaen.

<sup>10</sup> t.ex. Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1786–1834): *Journal d'orgue dont les morceaux sont d'une exécution très facile sur le piano.*

tionen. Dessa byten kan även uppträda mitt i en fras. Trots att sådant kan verka ologiskt, stöder manualbyten i regel den symfoniska strukturen. Artikulationen är angiven med bågar, vinklar och punkter, och det förekommer rätt ofta, att den ena handen spelar legato, medan den andra spelar staccato eller detaché. På det hela taget ger Benoists orgelmusik intryck av att vara skriven av en man som behärskade yrket, låt vara att inspirationen inte sällan lyste med sin frånvaro.

Ett tänkesätt, som låg i tiden, och som förstärktes av ultramontanismen, var det *eklektiska* tänkesättet i fråga om musik. Man efterlyste och väntade på geniet, den perfekta organisten, som skulle förena alla stilar, eller det man ansåg bäst ur dem, börjande från Palestrina fram till och med samtiden. Från Wienklassikernas symfonier och kammarmusik var man redo att ta intryck av långsamma satser med sublim melodik, medan operamusiken för de kyrkomusikaliskt renläriga var utesluten. Orgelbyggaren A. Cavallé-Coll åter väntade på den verkligt "moderna organisten", som till fullo skulle kunna utnyttja resurserna i hans orglar. En orsak till, att auktoriteter såsom Fétis, Danjou och Morelot så högt uppskattade tyskarna Christian Rincks och Adolph Hesses orgelmusik var den, att man framhöll deras förmåga att sammansmälta de gamla tyska orgelmästarnas tonspråk med samtidens expanderande harmonik. Detta var orsaken till, att de som drev på en reform av kyrkomusiken, kände dragning till den tyska orgelmusiken, och ofta lyfte fram den som förebildlig. Att den breda massans musiksmak inte harmonierade med de kyrkomusikaliska reformivrarnas, framkom med all tydlighet och är inte heller förvånande. Då som nu orkade inte mängden anstränga sig med alltför avancerade kontrapunktiska skapelser, utan den orgelmusik som knöt an till de klichéer man var van vid, blev lättast accepterad.

En musikalisk restauration beskriver historiskt ett tredelat händelseförlopp: en blomstringstid i det förgångna, följd av en förfallsperiod samt en hoppfull framtidsvision, då man steg för steg på nytt skall närma sig de forna höjderna. Walter Wiora anger tre slag av historism i fråga om restauration. För det första en sträng bindning till en gammal stil, för det andra en användning av än den ena och än den andra gamla stilen – i fråga om orgelmusik J.S. Bach, samt för det tredje en sammanblandning av flera stilar, från Palestrina ända till Wienklassikerna, allt detta i förbindelse med den egna tidens stilmedel.<sup>11</sup> I Frankrike var man böjd för detta sistnämnda alternativ.

Fétis hade sin kategoriska uppfattning klar. För honom representerades orgelmusikens blomstringsperiod i det förflutna av Bach och kretsen kring honom, samt de

---

<sup>11</sup> Wiora 1976: 223.

franska organisterna till och med François Couperin (Le Grand), som var den "sista" organisten. Därefter började förfallet. Fétis lovordade visserligen Benoist, men det var Lemmens som skulle lyfta upp den franska orgelkonsten ur dess förfall. Benoist å sin sida uppskattade Lemmens för att denna hade hållit fast vid traditionerna från de gamla mästarna. Danjou hade gått så långt i sin eklektiska syn, att han till och med kunde peka på vad som borde lånas varifrån, men det var i sista hand den geniala organisten som skulle sammansmälta detta i sin strävan mot en ideal orgelstil, värdig katolicismen.

Men den eklektiska musiksynen är ingen garanti för att åstadkomma en god musik, och oftast blir resultatet kvalitativt underlägset de ursprungliga förebilderna. Komponerandet är inte bara att lägga pusselbitar rätt, utan därtill fordras en skapande ande med egenskaper, som aldrig fullständigt kan beskrivas. Man kan kanske ställa en liknande fråga som då det gällde orgelbyggandet: leder den eklektiska musiksynen till en utvecklingsoptimism då det gäller musiken, blir orgelmusiken bättre med tiden genom att tillföra element från allt fler stilar? Det är knappast att ta miste på, att 1849 års dokument beskriver en utvecklingskurva i uppåtgående. Den goda smaken och förnuftet skall vara riktgivande. Man kan också tänka på den "verkligt moderna organisten" i detta sammanhang.<sup>12</sup> Den perfekta orgelkomponisten lika väl som organisten lät dock vänta på sig, och enstaka kritiker, som t.ex. Henri Blanchard, upptäckte att det även hos Benoist fanns ett drag av eklekticism.

Benoist skrev sin orgelmusik i en miljö, som dominerades av orgelimpromvisation. Därför kan utarbetad och nedskriven orgelmusik betraktas som exempel, nyttiga för undervisning, och bra att ta till om inspirationen inte infann sig. Det faktum, att tryckt orgelmusik inte observerades i samma utsträckning som utgåvor t.ex. av pianoetyder, visar på ett obetydligt intresse för orgelmusikutgåvor, i synnerhet sådana, som försökte hålla en allvarlig stil. Som tydligt framgått, väckte däremot uppföranden av mässorna och de sceniska verken uppmärksamhet och publicitet.

Benoist kan stilmässigt sägas stå i skärningspunkten mellan gammalt och nytt, mellan franskt och tyskt, mellan sakralt och profant, och som tidigare framgått, är det inte speciellt svårt att finna stilistiska förebilder. Enligt hans utsago var det eftersträvansvärt att förbli de gamla mästarna trogen, men samtidigt som han inte ville binda sig vid någon speciell riktning, gick han inte helt fri från intryck av operastilen i sin orgelmusik. De utdragna mellanpartierna i de stora offertorierna appellerar till barocka förebilder, medan däremot många miniatyrer står Haydns

---

<sup>12</sup> "Le véritable organiste moderne". (A. Cavaillé-Coll.)

musik nära, och i endel stycken kan en påverkan inte minst från tyska romantiker ses. Det är knappast heller underligt, om en person, som så länge och så mångsidigt verkade inom musiksektorn, skulle ha tagit intryck från flera håll. I Benoists orgelmusik finns fröet, eller rättare sagt två frön, från vilka utvecklingen skulle växa ut. Den populära, av operamusiken inspirerade orgelstilen fördes till sin höjdpunkt genom L.J.A. Lefébure–Wély och E. Batiste, men föll snart i glömska. Den romantisk–symfoniska orgelmusiken med sin starka subjektiva, för att inte säga etiska prägel, som C. Franck gav den, kom att överleva, ja, uppleva en världsvid renässans, och länge ensam representera fransk orgelmusik från 1800–talet.

Saint–Saëns sammanförde orkestern och orgeln i sin tredje symfoni i c–moll, op.78, men i sina orgelkompositioner koncentrerar han sig på det traditionella konceptet för orgel: kontrapunkt och fuga. Detta kan kanske vara en förklaring till, varför hans i och för sig utmärkta orgelmusik inte mottagits lika varmt som Francks.

Även inom kyrkoarkitekturen riktades intresset mot det förgångna. Grekiskt tempel, basilika och gotisk katedral fick tjäna som förebilder, då det gällde kyrkobyggen i Paris under 1800–talet. De mäktiga kyrkorna med sina otaliga samverkande detaljer försågs efter hand med nya Cavaillé–Coll–orglar. Detta sammantaget inspirerade organisterna till storformer. Charles–Marie Widor (1845–1937), som fått sin utbildning av Lemmens, skapade den egentliga franska orgelsymfonin, som är en brokig blandning av element från skilda håll, hos Widor även gotisk–romanskinspirerade. Den kan även ses som ett försök till en syntes mellan den andliga och profana sfären. Katedralorganisten i Notre–Dame, Louis Vierne (1870–1937), som utbildats av både C. Franck och Widor, tog upp Widors idé, men tillförde den en mer expansiv harmonik. Hos vardera samsas satser av olika typ: toccator, scherzon, menuetter, cantilenor, fugor etc. under rubriken *Symphonie*. Alexandre Guilmant (1837–1911) däremot skapade sin storform, *Sonate*, enligt fastare och mera klassiska principer.

Adjektiven *symfonisk* och *eklektisk* kompletterar varandra och harmonierar väl sinsemellan. Samtidigt kan de sägas ange riktningen för Benoists kyrkomusik. Han betecknades ju även som en god kännare av harmoniläran, *bon harmoniste*. Men harmoni är ju symfoni, för att tala med Platons ord, och den eklektiska idén gick i denna kontext ut på att harmoniera det bästa ur det förgångna med det bästa ur samtiden till en samklang, en symfoni. Detta i sin tur harmonierar väl med enheten i den kristna läran: en kropp, en Ande, en Herre, en tro, ett dop, en Gud som är allas Fader (Ef.4:4–5.).



## KÄLLOR OCH LITTERATUR

### 1. KÄLLOR

#### 1.1. Otryckta källor

##### *a. Notmaterial*

Bibliothèque Nationale (BN):

BENOIST, F. 1847: *Fugue (a-moll)*, W 21,12.

–1815: *Fugue et Contrepoint*, ms 3605.

–(s.a.): *Leçon de Lecture*, ms 17452.

–1815: *Oenone, Scène lyrique*, ms 3606.

–(s.a.): *Valse de Pâquerette*, ms 3534.

LASCEUX, G.– TRAVERSIER: *Essai Théorique et Pratique sur l'art de l'Orgue*, ms 2249.

##### *b. Arkivmaterial*

Archives Nationales (AN):

Serie AJ/37: 67, 82, 200, 224, 227, 249, 250, 261–286.

Serie F/19: 3945, 3947.

Serie F/21: 1291.

Serie O/3 : 221, 291, 1802, 1809, 1879.

Serie O/5 : 747, 794.

## 1.2. Tryckta källor

Anm.: Med \* utmärkt årtal avser det årtal, då ifrågavarande notpublikation inregistrerats hos Bibliothèque Nationale de France, resp. Bibliothèque du Conservatoire, Paris.

### a. Notmaterial

- BATISTE, E. (s.a.): *Cinquante pièces*, Richault, Paris.  
 -1863\*: *Communion op.27, no 1*, Richault, Paris.  
 -(s.a.): *Deux Communions op.4*, Richault, Paris.  
 -1863\*: *Offertoire op.29, no 3*, Richault, Paris.  
 -(s.a.): *Postlude*, okänd engelsk förläggare.  
 -: *Sechs Orgelstücke*, (ed. Depenheuer), J. Butz Musikverlag, St. Augustin, 1988.
- BENOIST, F. ca 1860: *Ave Maria*, La Maîtrise.  
 -(s.a.): *Ave maris stella & Kyrie Orbis Factor*, Les Maîtres français de l'orgue aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (F. Raugel, vol.2, Éditions de la Schola Cantorum, 1949.).  
 1840–1861\*: *Bibliothèque de l'organiste* (12 häften), (Régnier &) Canaux, Paris.  
 -1861\*: *Deuxième Messe Solennelle*, a quatre voix, orchestre ou orgue, Régnier & Canaux, Paris.  
 -1845: *Inno alla Vergine*, Pacini, Paris.  
 -1864: *Inviolata*, Prilipp, Paris.  
 -1860: *Kyrie*, Grande Maîtrise.  
 -1821: *Leonore et Félix*, opéra comique en un acte.  
 -1865: *Le Soir*, Prilipp, Paris.  
 -1858: *Marche religieuse (C–dur)*, La Maîtrise  
 -(s.a.): *Messe à quatre voix et à grand orchestre*, par F.B., Pensionnaire de l'Accademie de France à Rome.  
 -ca 1860: *Premier prélude (F–dur)*, *Second prélude (G–dur)*, La Maîtrise.  
 -1873: *Offertoire*, Répertoire de musique d'église pour orgue ou orgue expressif, Lebeau, Paris.  
 -1862: *Pie Jesu*, Régnier & Canaux, Paris.  
 -: *Pièces pour Orgue I–II*, (ed. F. Sabatier et N. Bertrand) Éditions Publimuses, Paris, 1996 & 1999.  
 -1858: *Prière*, La Maîtrise.  
 -1868: *Prière*, L'Athenée Musical.  
 -1878: *Recueil de 4 morceaux*, Graff, Paris.  
 -1864: *2 Romances sans paroles*, Prilipp, Paris.
- BOËLY, A.: *Fourteen preludes on carols by Denizot*, (ed. Hesford), Fentone, Corby, 1984.  
 -: *Œuvres complètes, Livre troisième*, (ed. Dufourcq & François-Sappey), Bornemann, Paris, 1978.:  
 -: *Organisten uit de 18e en 19e eeuw, Band III*, (ed. van Twillert), J.C. Willemsen, Amersfoort, 1984.  
 -: *Orgelwerken*, (ed. Kooiman), Harmonia, Hilversum, 1979.
- CADAUX, J. 1844: *École d'orgue ou méthode complète de cet instrument; rédigé d'après les principes des plus célèbres organistes*, Richault, Paris.

- CHAUVET, Ch.A.: *20 Morceaux pour Orgue*, (ed. F. Sabatier et N. Bertrand), Éditions Publimuses, Paris, 1994.  
–: *9 Offertoires pour l'Avent et le temps de Noël. Pièces diverses pour Orgue*, (ed. F. Sabatier et N. Bertrand), Éditions Publimuses, Paris, 1997.
- CHERUBINI, L. 1810: *Fantaisie pour piano ou orgue*, Berben, Ancona, 1974.
- FESSY, A. 1854: *Le service divin*, Challiot, Paris.  
–1845: *Manuel d'orgue à l'usage des églises catholiques*, E. Troupenas, Paris.  
–1856\*: *Quatre offertoires*, Richault, Paris.  
–1857\*: *Rentrées de processions*, Lebeau, Paris.
- FÉTIS, F.J. (s.a.): *Vêpres et saluts des Dimanches ordinaires sur le plain-chant romain pour l'orgue*, Canaux, Paris.
- FRANCK, C. 1859: *Andantino, g* (ed. Busch), Schott's Söhne, Mainz, 1988.  
–1863: *Cinq pièces pour harmonium (Fünf leichte Orgelstücke)*, (ed. Busch), J. Butz Musikverlag, St. Augustin, 1990.  
–: *Pièce Es*, (ed. Dufourcq), Editions musicales de la Schola Cantorum, Paris, 1973.  
–1868: *Six pièces*, (ed. Busch), J. Butz Musikverlag, St. Augustin, 1988.
- HAYDN, J. 1771: *Sonaten* (ed. C. Martienssen), Edition Peters, London, 1937.
- HESSE, A.: *Orgelwerke*, (ed. Stockmeier), Mösel Verlag, Wolfenbüttel, 1975.  
–: *Fugiertes Vor- oder Nachspiel*, (ed. Busch), B. Schott's Söhne, Mainz, 1988.
- KNECHT, J.H. 1795–1798: *Vollständige Orgelschule*, Leipzig. Faksimile: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1989.
- LASCEUX, G.: *Werken voor orgel*, (ed. Kooiman), Harmonia, Hilversum, 1980.
- LEFÉBURE-WÉLY, L.J.A. 1868: *L'Office catholique*, Régnier & Canaux, Paris.  
–1867: *L'organiste moderne (12 häften)*, (ed. Busch – van Eck), J. Butz Musikverlag, St. Augustin, 1989.  
–1858: *Meditaciones religiosas op.122*, (ed. van der Steen), Harmonia, Hilversum, 1982.  
–1841\*: *Méthode théorique et pratique pour le poikilorgue (orgue expressif)*, Canaux & Nicou-Choron, Paris.  
–1863\*: *Six morceaux*, Lebeau, Paris.  
–1866\*: *Six morceaux religieux pour harmonium*, Régnier & Canaux, Paris.  
–1869: *Vademecum de l'organiste*, Graff, Paris.
- LEMMENS, N.J. 1848: *Dix improvisations dans le style sévère et chantant*, les fils de B. Schott, Mayence.  
–1862: *École d'orgue*, B. Schott's Söhne, Mainz.  
–1866: *Four pieces in the free style*, (ed. Depenheuer), J. Butz Musikverlag, St. Augustin.
- LORET, C. 1877: *Cours d'Orgue*, Chez l'Auteur, Paris.
- MARTINI (SCHWARZENDORF), J.P.E. 1805: *École d'orgue*, Imbault, Paris, Minkoff Reprint, Geneve.
- MINÉ, A. 1836: *Méthode d'orgue*, Meissonnier, Paris.  
–(s.a.): *XII Offertoires pour l'orgue*, Canaux, Paris.
- RINCK, Ch. ca. 1828: *L'École pratique d'orgue*, Richault, Paris.
- SAINT-SAËNS, C. 1859: *Bénédiction nuptiale*, Durand, Paris.  
–: *Das Orgelwerk I–V*, (ed. Depenheuer), J. Butz Musikverlag, St. Augustin, 1991.
- SCHMITT, G. 1854\*: *Le grand orgue; Préludes, Fugues, Offertoires, Marches pour être exécuté pendant l'Office Divin*, Régnier & Canaux, Paris.

–1857: *Le musée de l'organiste*, Richault, Paris.

**b. Annat källmaterial**

ADAM, A. 1857: *Souvenirs d'un musicien*, M. Lévy frères, Paris.

ANONYMUS 1834: *Nouvelles*, RGMP 5.10.1834, s. 324.

–1836: *Concours du Conservatoire de musique et de déclamation, (1<sup>er</sup> Article)*, RGMP 7.8.1836, ss. 277–279.

–"Un Italien" 1836: *Musique italienne et allemande*, RGMP 3.4.1836, ss. 107–110.

–1843: *Nouvelles*, RGMP 2.7.1843, s. 236.

–1843: *Nouvelles*, RGMP 9.7.1843, s. 244.

–1845: *Chronique départementale*, RGMP 13.7.1845, s. 232.

–"R" 1851: *Pâquerette*, RGMP 19.1.1851, s. 21.

–1852: *Conservatoire National de musique et déclamation*, RGMP 1.8.1852, ss. 250–251.

–1852: *Nouvelles*, RGMP 29.8.1852, s. 287.

–1860: *Nouvelles*, RGMP 1.1.1860, s. 6.

–1860: *Nouvelles*, RGMP 3.6.1860, s. 205.

–1865: *Notice*, RGMP 25.6.1865, s. 210.

BENÉDIT, G. 1840: *Académie Royale de Musique*, RGMP 7.6.1840, ss. 327–329.

BENOIST, F. 1836: *Revue Critique: Douze études ou caprices pour le piano (A. Parent)*, RGMP 8.5.1836, ss. 156–157.

–1836: *Revue Critique: Vingt-cinq caprices-études pour le piano (H. Bertini)*, RGMP 10.7.1836, ss. 245–246.

–1837: *Concert spirituel*, RGMP 26.3.1837, ss. 104–105.

–1837: *Conservatoire de musique: Distribution des prix*, RGMP 26.11.1837, s. 597.

BERLIOZ, H. 1842/1843: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paris.

BLANCHARD, H. 1840: *Le diable amoureux (Première représentation)*, RGMP 27.9.1840, ss. 471–473.

–1844: *Revue critique*, RGMP, 1.9.1844, ss. 296–297.

–1845: *De la fugue, des idées modernes et de l'instrumentation dans la musique religieuse*. RGMP 14.12. 1845, ss. 405–408.

–1848: *Théâtre de la Nation: L'Apparition*, RGMP 18.6.1848, ss. 189–190.

–1849: *Auditions musicales*, RGMP 22.7.1849, s. 227.

–1854: *De l'orgue et des organistes*, RGMP 30.7.1854, s. 249.

–1857: *Chapelle du chateau de Versailles*, RGMP 6.9.1857, s. 292.

–1858: *Auditions musicales*, RGMP 3.1.1858, ss. 5–6.

–1858: *Musique religieuse: Messe à Saint-Eustache*, RGMP 1.8.1858, s. 255.

BOTTE, A. 1860: *Auditions musicales*, RGMP 1.4.1860, ss. 116–118.

–1863: *Auditions musicales*, RGMP 1.2.1863, ss. 34–35.

BOURGES, M. 1852: *Revue critique: Nouveau journal d'orgue. A l'usage des organistes du culte catholique. Publié par M. Lemmens*, RGMP, 30.5.1852, ss. 179–181.

CASTIL-BLAZE, F.H.J. 1832: *Chapelle-Musique des Rois de France*, Paulin, Paris.

- 1836: *Histoire de la musique en France*, RGMP 26.6.1836, ss. 211–220; 3.7.1836, ss. 227–233.
- CATEL, Ch.S. 1846: *Traité d'harmonie*, Meissonnier, Paris.
- CAVAILLÉ-COLL, A. – DANJOU, F. 1847: *Correspondance*, RMRPC 1847, ss. 35–40; 81–84.
- CLÉMENT, F. 1860: *Histoire générale de la musique religieuse*, Adrien le Clerc, Paris.
- CLICQUOT, F.–H. 1789: *Théorie–Pratique de la Facture de l'Orgue*, facsim. ed. Christoph Glatter–Götz, Schwarzach, 1985.
- COMETTANT, O. 1862: *Musique et musiciens*, Pagnerre, Paris.
- 1869: *Le Conservatoire de Paris tel qu'il est*, Le Ménestrel 36 (1869), ss. 100–101; 108–109; 123–124; 131–133.
- DANJOU, F. 1839: *De l'état actuel du chant ecclésiastique et de la musique religieuse en France*, RGMP, 14.4.1839, ss. 113–115 & 19.5.1839, ss. 155–156.
- 1845: *Revue critique*, RGMP 13.7.1845, ss. 228–229.
- 1846: *De la facture d'orgue au XIX<sup>e</sup> siècle*, RMRPC 1846, ss. 345–358; 377–391.
- 1846: *Revue critique ("Der praktische Organist" von Herzog)*, RMRPC 1846, ss. 250–256.
- 1846: *Revue critique (Du plain–chant parisien)*, RMRPC 1846, ss. 95–101.
- 1847: *Question liturgique*, RMRPC 1847, ss. 18–19.
- ESCUDIER, L.&M. 1843: *Concours du Conservatoire*, La France Musicale 13.8.1843, s. 261.
- FÉTIS, F.J. 1827: *Concours de l'École royale de musique*, Revue Musicale, premier année, Tome II, ss. 67–69.
- 1828: *Publications classiques*, Revue Musicale 1828, Tome IV, ss. 305–309.
- 1830: *Curiosités historiques de la musique*, Janet & Cotelle, Paris.
- 1847: *Les époques caractéristiques de la musique d'Église*, RGMP 1847: 169–182; 225–236; 321–340; 363–379.
- 1856: *L'orgue mondain et la musique érotique à l'église*, RGMP, 6.4.1856, ss. 105–106.
- 1860–1881: *Biographie universelle des musiciens*, Firmin Didot, Paris; den andra upplagan översedd och kompletterad av A. Pougin, 1884.
- GATHY, A.: *Adolph Hesse in Paris*, Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 22.7.1844, ss. 26–28 & 25.7.1844, ss. 31–32.
- HALÉVY, F. 1861: *Souvenirs et portraits*, M. Lévy frères, Paris.
- HAMEL, M. 1849: *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues*, Encyclopedie Roret, Paris.
- HESSE, A.: *Einiges über Orgeln, deren Einrichtung und Behandlung in Oesterreich, Italien, Frankreich und England*, Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 5.8.1853, ss. 53–56.
- HEUGEL, J.–L. 1876: *Nécrologie Batiste*, Le Ménestrel 12.11.1876, s. 391.
- LAMAZOU (abbé): *Les organistes français*, RGMP, 4.5.1856, ss. 140–141.
- LASSABATHIE, M. 1860: *Histoire du Conservatoire imperial*, M. Lévy frères, Paris.
- LAURENS, J.B. 1846–1847: *Conseils pour se former une bibliothèque de musique religieuse et de musique d'orgue en particulier*, RMRPC 1846, ss. 433–440; 1847, ss. 103–111, 202–208.
- MADELEINE, S. de la 1836: *De la musique religieuse*, RGMP 17.4.1836, ss. 121–124.
- MARÉCHAL, H. 1907: *Paris: Souvenirs d'un musicien*, Libraire Hachette, Paris.
- MATHIEU DE MONTER, Em. 1870: *Nécrologie Lefébure–Wély*, RGMP, 9.1.1870, s. 11.

- MORELOT, S. 1844: *Inauguration de l'orgue de Saint-Eustache*, RGMP, 7.7.1844, ss. 230–232.  
 –: *Des caractères de la musique d'orgue et des qualités de l'organiste*, La Maîtrise, 15.6.1857, kolumn 36–40.
- ORTIGUE, J. d' 1839: *De l'expression du chant ecclésiastique comparée à l'expression de la musique mondaine*, RGMP, 15.8.1839, ss. 307–310.  
 –1853: *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant et de Musique religieuse*, J.P. Migne, Paris.  
 –1857: *Un mot aux Organistes*, La Maîtrise, 15.7.1857 kolumn 59.  
 –1861: *La musique à l'église*, Didier, Paris.
- PIERRE, C. 1900: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Imprimerie National, Paris.  
 –1900: *Sujets de fugue et thèmes d'improvisation 1804–1900*, Heugel, Paris.
- POISOT, C. 1860: *Histoire de la musique en France*, Dentu, Paris.
- RÉGNIER, J. 1850: *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*, Vagner, Nancy.
- RELLSTAB, L. 1837: *De la musique dans le Nord de l'Allemagne*, RGMP 3.12.1837, ss. 519–527; 10.12.1837, ss. 535–541.
- SAINT-SAËNS, C. 1913: *École buissonnière*, Lafitte et Cie, Paris.
- SCHMITT, G. 1855: *Nouveau manuel complet de l'organiste*, Encyclopédie Roret 1ere partie, Paris.
- SCUDO, P. 1854: *L'Art ancien et l'art moderne*, Garnier frères, Paris.
- SIMON, C.P. 1863: *Nouveau manuel complet de l'organiste*, Encyclopédie Roret 2e partie, Paris.
- VAINES, M. de 1846: *Du goût musical en France*, RGMP 1846, ss. 289–293, 302–303, 306–309, 316–317, 324–325, 329–332.

## 2. ÖVRIG LITTERATUR

- AHLBERG, A. m.fl. (red.) 1964: *Västerlandets tänkare*, Natur och Kultur, Stockholm.
- AHRENS, Ch. 1981: *Deutscher Einfluss auf die französische Orgelmusik der Romantik*, Die Musikforschung 34 (1981) ss. 311–312.
- ARNOLD, C. 1984: *Organ Literature a Comprehensive Survey*, The Scarecrow Press Inc. Metuchen, N.J.
- BACHELIN, H. 1929: *L'orgue de tribune et les organistes en France*, Le Ménestrel 11.10–22.11.1929.
- BARLOW, A.H. 1980: *French Organ Music: 1770–1850*. Master of Philosophy thesis, University of Nottingham, England.
- BAUER, Ch. 1990: *Les Hauts Lieux de la Musique en France*, Bordas S.A., Paris.
- BELLAIGUE, C. 1887: *Un siècle de musique française*, Delagrave, Paris.
- BENOIT, M. 1953: *La classe d'orgue du Conservatoire de Paris*, L'Orgue 66 (1953): ss. 12–17; 67 (1953): ss. 54–56.
- BIBELN, 1917 års svenska översättning.
- BLUME, F. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel (Bd 8,

- 1960, Bd 15, 1973).
- BOURLIGUEUX, G. 1993: *Autour de Franck, Benoist et Scheyermann*, Revue Belge de Musicologie, ss. 213–228.
- BRENET, M. 1900: *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Fischbacher, Paris.  
–1926: *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, Armand Colin, Paris.
- BURG, J. 1974: *Die grosse Orgel von St. Eustache zu Paris*, Musica Sacra 94 (1974): ss. 352–365.  
–1992: *Les Organistes français du XIXe siècle et la tradition de J.S. Bach*, L'Orgue 223 (1992): ss. 1–27.
- BUSCH, H.J. 1983: *Katholische Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und liturgischer Bindung*, Musica Sacra 103 ss. 453–463.  
– 1986 (Hrsg.): *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*, Verlag Merseburger, Berlin, Kassel.
- CAVAILLÉ-COLL, C. & E. 1929: *Aristide Cavaillé-Coll, Ses origines, sa vie, ses œuvres*, facsim. ed., Fischbacher, Paris 1982, Deutsche Übersetzung von Christoph Glatter-Götz, Schwarzach 1982.
- CELLIER, A. & BACHELIN, H. 1933: *L'orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, Delagrave, Paris.
- CHOLVY, G. & HILAIRE Y-M. 1985: *Histoire religieuse de la France contemporaine 1800/1880*. (nouvelle édition 1990), Bibliothèque historique Privat, Toulouse.
- CLOSSON, E.– VAN DEN BORREN 1950: *La Musique en Belgique*, La Renaissance du livre, Bruxelles.
- DELOSME, R.: *L'orgue français de transition, première moitié du XIXe siècle*, La Revue musicale, no 295–296, 1977, ss. 57–82.
- DOUGLASS, F. 1980: *Cavaillé-Coll and the Musicians*, Raleigh, Sunbury press.  
–1995: *The Language of the Classical French Organ*, Yale university press, New Haven and London.
- DUFOURCQ, N. 1941: *La musique d'orgue française de J. Titelouze à J. Alain*, Floury, Paris.  
–1951–1952: *Autour des Orgues du Conservatoire National et de la Chapelle des Tuileries*, L'Orgue 58–59 (1951): ss. 56–57; 60 (1951): ss. 72–78; 61 (1951): ss. 115–123; 62 (1952): ss. 13–20.  
–1955: *Autour de l'Ecole d'orgue française (1850–1890)*, L'Orgue 76 (1955): ss. 88–90.  
–1972: *L'Enseignement de l'Orgue au Conservatoire National avant la nomination de César Franck (1872)*, L'Orgue 144 (1972): ss. 121–125.
- EATON, M. 1988: *Basic Issues in Aesthetics, Estetiikan ydinkysymyksiä*, suomennos Pekka Rantanen 1994, Gummerus Kirjapaino, Jyväskylä.
- ERIKSSON, G. – FRÄNGSMYR, T. 1975: *Idéhistoriens huvudlinjer*, Wahlström & Widstrand, ALMA-serien 29, andra uppl.
- ESCUDIER L.&M. 1872: *Dictionnaire de musique*, (5<sup>e</sup> éd.), E. Dentu – L. Escudier, Paris.
- FAVRE, G. 1936: *Les créateurs de l'école française de piano: Nicolas Séjan*, Revue de Musicologie 17 (1936) ss. 70–78.  
–1952: *Les organistes parisiens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: Guillaume Lasceux*, Revue de Musicologie 34 (1952) ss. 38–45.
- FRANÇOIS-SAPPEY, B. 1989: *Alexandre P.F. Boëly 1785–1858, Ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*, Aux Amateurs de Livres, Paris.

- 1989: *Un demi-siècle de musique d'orgue française 1789–1844 vu par deux étrangers*, *L'Orgue* 209 (1989): ss. 13–28.
- GRAVET, N. 1996: *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, *Ars Musicæ*, Chatenay Malabry.
- GORENSTEIN, N. 1993: *L'orgue post-classique français du Concert Spirituel à Cavallé-Coll*, Chanvrelin, Paris.
- GUILLOU, J. 1984: *Die Orgel, Erinnerung und Vision*, Deutsche Übersetzung von Christoph Glatter-Götz.
- GUILLOU, J – IMBERT J. 1989: *Les grandes orgues de St-Eustache*, Union, Paris.
- HANSLICK, E. 1854: *Vom Musikalisch-Schönen*, (8. Auflage 1891), Barth, Leipzig.
- HARDING, J. 1965: *Saint-Saëns and his Circle*, Chapman & Hall, London.
- HASELBÖCK, H. 1988: *Von der Orgel und der Musica Sacra*, Doblinger, Wien-München.
- HEIKEL, I. 1932: *Kortfattad Latinsk-Svensk ordbok*, (5te uppl. 1946), Söderströms & C:o, Helsingfors.
- HIELSCHER, H. 1987: *Alexandre Guilmant (1837–1911) Leben und Werk*, (2. Aufl. 1991), Robert Bechauf Druckerei und Verlag, Bielefeld.
- HINRICHSSEN, H-J. 1996: *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*, i H. Eggebrecht (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
- HONOUR, H. & FLEMING J. 1982/1991: *A World History of Art, Maailman Taiteen Historia*, suomenkielinen laitos 1992, Otava, Helsinki.
- HORNBORG, E. 1952: *Världshistorien från forntid till nutid*, AB Lindqvists förlag, Stockholm.
- KOOIMAN, E. *Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische "Bach-Tradition"*, *Ars Organi* 4 (1989): ss. 198–206 & 1 (1990): ss. 3–14.
- KRIEG, F. 1954: *Katholische Kirchenmusik*, Verlag Arthur Niggli und Willy Verkauf, Teufen.
- LADENBURGER, M. 1989: *företalet till J.H. Knecht: Vollständige Orgelschule*, faksimilutgåva, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- LUNDGREN, A. m.fl. 1982: *Idéhistorisk läsebok*, Gidlunds.
- MÉTROPE, L. 1994: *Les GRANDES ORGUES HISTORIQUES de SAINT-ROCH, ŒUVRE de CLICQUOT (1755) et CAVAILLÉ-COLL (1858)*, Monographie réalisée et publiée par la Paroisse Saint-Roch.
- MIQUEL, P. 1995: *Histoire de la France*, Fayard, Paris.
- NOISETTE de CRAUZAT, C. 1979: *L'orgue dans la société française*, Champion, Paris.
- NORDSTRÖM, T. 1996: *Style sacré & Style profane*, licentiatavhandling vid Sibelius-Akademiens kyrkomusikavdelning, Helsingfors 1996 (ej tryckt).
- OCHSE, O. 1994: *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- ODEBERG H.– GILBRANT T. (red.) 1967: *Illustrerat Bibellexikon*, Stockholm.
- PLATON, (utg. Lindskog C, – Thesslef H. 1984): *Samlade skrifter I*, Doxa, Lund.
- PISTONE, D. 1979: *La musique en France de la Révolution à 1900*, Champion, Paris.
- PROD'HOMME, J. 1925: *L'Opéra 1669–1925*, Delagrave, Paris.
- RAUGEL, F. 1923: *Les organistes*, Laurens, Paris.
- 1927: *Les grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine*, Libraire Fischbacher, Paris.
- 1953–1954: *La Musique religieuse française de l'époque révolutionnaire à la mort de César Franck*, *La Revue Musicale* 222 (1953–1954), ss. 111–120.
- ROBERT, F. 1983: *La musique française au XIXe siècle*, P.U.F. "Que sais-je?", Paris.

- ROOSE, P.: *J.N. Lemmens (1823–1881): Inleiding bij de orgelwerken in posthume editie (1883)*, *Orgelkunst* 4 (1981): ss. 17–22.
- SABATIER, F. 1996: företalet till *François Benoist: Pièces pour orgue*, Éditions Publimuses, Paris.
- SALMEN, W. (Hrsg.) 1981: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert, Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck, 9.–11.10.1981*, Musikverlag Helbling, Innsbruck.
- SCHALZ, N. 1971: *La notion de "Musique Sacrée". Une tradition récente*, *La Maison Dieu* 108 (1971), ss. 32–57.
- SCHERERS, B. 1984: *Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks*, Kölner Beiträge zur Musikforschung nr 138, hrsg. von Heinrich Hüschen, Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- SCHILDT, G. 1972: *Taiteilijan sosiaalisesta roolista taidehistorian valossa*, ur ENVALL, M., KINNUNEN, A., SEPÄNMAA, Y. (red.): *Estetiikan kenttä*, ss. 69–98 WSOY, Porvoo.
- SOHLMANS MUSIKLEXIKON 1975, Sohlmans förlag, Stockholm.
- SOHLMANS OPERA 1981, Sohlmans förlag, Stockholm.
- SOLENIÈRE, E. de 1901: *Cent années de musique française*, Pugno, Paris.
- STENZL, J. 1976: *Musica sacra/heilige Musik*, i H. Eggebrecht (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
- SVENSK-FRANSK ORDBOK, Utg. T. Hammar – C.O. Koch, Esselte Studium, Nacka, 1976.
- VALETTA, I. 1904: *I musicisti compositori francesi all' Accademia di Francia a Roma*, *Rivista Musicale Italiana*, Vol XI (1904) ss. 292–411.
- Van WYE, 1994: *Organ Music in the Mass of the Parisian Rite*, *L'Orgue* 229–230 (1994), ss. 11–23.
- VILLARD, J. 1985: företalet till *François–Henri Clicquot: Théorie–Pratique de la Facture de l'Orgue*, faksimilutgåva, Glattey–Götz, Schwarzach.
- WILD, N. 1989: *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Aux Amateurs de Livres, Paris.
- WILLIAMS, P. 1980: *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, Faber and Faber, London–Boston.
- WIORA, W. 1976: *Restauration und Historismus*, Geschichte der katholischen Kirchenmusik, band II, ss. 219–225. Bärenreiter, Kassel.

Appendix A. Programme de la messe du Roi, 15.8.1819.

Document conservé au Centre historique des Archives nationales à Paris (O/3/291)

Programme  
de la messe du Roi, Du 15 Aout 1819.  
Messe solennelle  
Musique de M. Cherubini

Kyrie - Chœur

Gloria in Excelsis - Chœur en récits chantés par M<sup>me</sup> Albert

Credo - Chœur en récits chantés par

mess <sup>rs</sup>	Locher
"	Arnaud
"	Gide
"	Amarraville
messieurs	Nigault
"	Pouchard
"	Chenard

Sanctus - Chœur

Ô - Salutaris Erio chanté par Mess<sup>rs</sup>

(	Pouchard
	Nigault
)	Chenard

Agnus Dei - Chœur

Le Sur-intendant de la Musique Du Roi

L. Cherubini

Appendix B. Etat d'Emargement, 12.7.1855.

Document conservé au Centre historique des Archives nationales à Paris (O/5/794)

*Direction de la Musique de l'Empereur.*

*Etat d'Emargement pour servir à la solde de  
l'organiste et du souffleur de l'Orgue pour le  
Service du 12 juillet 1855.*

*( Payable entre les mains de M<sup>r</sup> Maillard ).*

<i>Emargements</i>	<i>Noms et Emplois</i>	<i>Sommes à payer</i>	<i>Observations</i>
<i>J. Benoist</i>	<i>Organiste Benoist</i>	<i>37.50</i>	
<i>P. Seborgne</i>	<i>( souffleur de l'Orgue ) Seborgne, perc.</i>	<i>5. "</i>	
	<i>Total</i>	<i>42.50</i>	



*Certifié véritable le présent Etat d'Emargement montant à la  
somme de quarante deux francs, cinquante centimes.*

*L'Inspecteur en service de la Musique de l'Empereur*

*M. Seborgne*

*Approuvé*

*Le Directeur de la Musique de l'Empereur*

*Maillard*

*M. Maillard*


Appendix C. Benoists avskedsansökan, 15.1.1872.

Document conservé au Centre historique des Archives nationales à Paris  
(F/21/1291)

Monsieur le Ministre,

J'ai 74 ans de services comme Professeur de la classe d'orgue au Conservatoire et je compte 77 ans d'âge. Je crois que pour moi le moment du repos est venu, et je vous demande, Monsieur le Ministre, de vouloir bien m'autoriser à faire valoir mes droits à la retraite.

au moment où plusieurs de mes collègues ont été admis à faire valoir ce droit que je réclame, j'ai été très touché, Monsieur le Ministre, de la bienveillance dont vous avez usé à mon égard, en faisant pour moi une exception aussi flatteuse.

 Je saisis cette occasion pour vous assurer de ma reconnaissance, et je vous prie, en même temps, Monsieur le Ministre, de vouloir bien agréer l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

F. Benoist

Paris, 19 janvier 72.

37, rue N.D. de Lorette

## Appendix D. Innehållet i Bibliothèques de l'Organiste

Årtalen anger sviternas deponeringsår (se fotnot III: 103, s. 51).

- *Suite I (1840): Offertoire no 1 (Allegro con brio, C-dur); Offertoire no 2 (Allegro moderato, F-dur); Grand Chœur no 1 (Allegro moderato, c-moll).*
- *Suite II (1841): Offertoire no 3 (Maestoso, b-moll samt Allegro, B-dur); Offertoire no 4 (Maestoso samt Allegro, C-dur); Grand Chœur no 2 (Allegro, C-dur).*
- *Suite III (1841): Offertoire no 5 (Grave, ess-moll samt Allegro moderato, Ess-dur); Offertoire no 6 (Allegro moderato F-dur).*
- *Suite IV (1841): Élévation no 1 (Andante, D-dur); Offertoire no 7 (Allegro moderato, C-dur); Élévation no 2 (Andante, Ess-dur); Élévation no 3 (Andantino, B-dur); Élévation no 4 (Andantino, G-dur).*
- *Suite V (1841): Pièces de différents caractères. Pièce no 1 (Allegretto, C-dur); Élévation no 5 (Andante con moto, C-dur); Élévation no 6 (Andante, C-dur); Pièce no 2 (Andantino, C-dur) Pièce no 3 (Andante ma non troppo, G-dur); Pièce no 4 (Andante, G-dur); Grand Chœur (Moderato, D-dur).*
- *Suite VI (1842): Pièce no 5 (Moderato, G-dur); Pièce no 6 (Allegretto, g-moll); Pièce no 7 (Allegretto, F-dur); Pièce no 8 (Andantino, c-moll); Pièce no 9 (Allegro moderato, D-dur); Pièce no 10 (Allegretto, B-dur); Pièce no 11 (Andante samt Moderato, G-dur).*
- *Suite VII (okänt år): Offertoire no 8 (Andante c-moll samt Allegro moderato); Offertoire no 9 (Allegro risoluto).*
- *Suite VIII (1859): Grand Chœur (Allegro moderato, Ess-dur); Élévation (Andantino, C-dur); Grand Chœur (Allegro moderato, G-dur); Élévation (Andante, D-dur); Sortie (Grand Chœur, Allegro F-dur); Pièce no 12 (Andante, B-dur).*
- *Suite IX (1860): Grand Chœur (Rentrée de procession, Allegro moderato, C-dur); Solo de hautbois (Andantino, C-dur); Moderato sempre legato, (C-dur); Communion (Andantino, F-dur); Grand Chœur (Rentrée de procession, G-dur); Verset (Andante, G-dur); Sortie (Grand Chœur, Allegro moderato, A-dur); Offertoire (Allegro moderato, A-dur).*
- *Suite X (1860): 1<sup>re</sup> Prélude (Andante, c-moll); 2<sup>e</sup> Prélude (C-dur); 1<sup>re</sup> Verset (Allegro moderato, c-moll); 2<sup>e</sup> Verset (C-dur); Duo (Allegro moderato, c-moll) Offertoire (Allegro moderato, C-dur); Prélude à cinq parties (D-dur); Andante (D-dur); Petit verset (d-moll); Prélude (Andante, g-moll); Amen (Ess-dur) Communion (Adagio, Ess-dur); Trio (Andantino, Ess-dur).*
- *Suite XI (1861): Communion (Andantino, F-dur); Prière (F-dur); Communion (Andantino, F-dur); Verset (F-dur); Verset (Andante, G-dur); Verset (Moderato, G-dur); Prière (G-dur); Offertoire (Allegro moderato, g-moll samt G-dur); Duo (Allegro, G-dur).*
- *Suite XII (1861): Prélude (Moderato risoluto, d-moll); 3 Versets (Andantino, Andante & Moderato, d-moll); Communion (Adagio, Ess-dur); Prélude (Andante, F-dur); Communion (Andante, F-dur); Verset (G-dur); Cantabile (Andantino, B-dur); Prélude (Allegro moderato, C-dur); Communion (Andante religioso, C-dur).*

Appendix E. Offertoire, C-dur (BO I:1)  
Canaux, Paris, ca 1840. (coll. particulière)

Allegro con brio

4<sup>te</sup> Suite.

F. BENOIST.

OFFERTOIRE.

N° 1.

1

5

11

17

23

Pos.

G.O.

Pos.

Bomb.

Pos.

G.O.

This musical score is for guitar, spanning measures 31 to 50. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system (measures 31-44) includes a 'Pos.' (Pizzicato) marking at the beginning and a 'G.O.' (Guitar Only) marking above the staff. The second system (measures 45-50) continues the piece. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes. The piece concludes with a final chord in measure 50.

This musical score consists of five systems, each with two staves. The notation includes treble and bass clefs, a 6/8 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Measure numbers 55, 61, 66, 72, and 77 are printed at the beginning of their respective systems. The fifth system includes the instruction "C. O." at the end.

55

61

66

72

77

*For:*

C. O.

83

Handwritten musical score system 1, measures 83-88. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* and *pp*. A fermata is placed over the final measure of the system.

90

Handwritten musical score system 2, measures 90-96. The notation continues with intricate melodic patterns in the right hand and rhythmic accompaniment in the left. A *tr* (trill) marking is present in measure 94. The system concludes with a fermata.

97

Handwritten musical score system 3, measures 97-103. This system shows a continuation of the dense melodic texture. The right hand features rapid sixteenth-note passages, and the left hand maintains a consistent accompaniment. A *tr* marking is visible in measure 101.

104

Handwritten musical score system 4, measures 104-110. The melodic line in the right hand becomes even more complex with frequent sixteenth-note runs. The left hand accompaniment remains active. A *tr* marking is present in measure 108.

112

Handwritten musical score system 5, measures 112-118. The final system on the page, it maintains the high level of technical complexity. The right hand's melody is highly ornamented, and the left hand provides a solid harmonic and rhythmic foundation. A *tr* marking is present in measure 116.

This musical score consists of five systems of music, each with a piano (p) and guitar (G.O.) part. The systems are numbered 119, 125, 132, 138, and 144. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Specific markings include 'Pos.' (Pizzicato) and 'Ped.' (Pedal). The guitar part features complex chordal textures and melodic lines. The piano part provides harmonic support with chords and melodic fragments. The overall style is characteristic of early 20th-century chamber music.

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 151 through 163. The second system contains measures 164 through 176. The notation includes piano (p) and organ (G.O.) parts. Measure 169 includes a 'Bomb' instruction. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

C.C. 606

7

183 *d*

188 *tr*

194 *>* *>*

201 *tr*

207 *tr*

*1<sup>mo</sup>*

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 183 to 207. The score is written in a grand staff with two systems of two staves each. Measure numbers 183, 188, 194, 201, and 207 are printed at the beginning of their respective systems. A large bracket on the left side of the page groups measures 183 through 207. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings such as *d* (diminuendo) and *tr* (trills). There are also accents (*>*) and a first ending bracket labeled *1<sup>mo</sup>* at the end of the piece. The page number 240 is located at the top left, and a small number 7 is at the top right.

## PERSONREGISTER

François Benoist har inte beaktats. Sidnummer i *kursiv* anger omnämmande i fotnot.

- Abbey, J.: 110  
 Ackté, A.: 85  
 Adam, A.: 18, 59, 142  
 Adam, L.: 25, 32, 33, 59, 211  
 Alkan C.: 79, 84  
 Auber, F.: 14, 16, 18, 30, 31, 43, 212  
 Bach, J.S.: 47, 67, 84, 95, 98, 115, 125, 127, 130, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 154, 192, 217  
 Balbastre, C.: 12, 87, 97, 143  
 Barker, C.: 115, 116  
 Batiste, E.: 80, 114, 219  
 Beauvarlet–Charpentier, J.J.: *199*  
 Beauvarlet–Charpentier, J.M.: *216*  
 Bedos Dom: 89, 98, 198, *199*  
 Beethoven, L.v.: 13, 15, 66, 126, 128, 131, *188*  
 Benoist, G.: 23  
 Benoist, P.: 22  
 Benoist, R.F.: 22, 23  
 Berlioz, H.: 16, 37, 43, 122, 142, 212  
 Bertini, H.: 142, 150, 151  
 Bizet, A.: 79, 85  
 Blanchard, H.: 31, 40, 44, 45, 138, 143, 153, 218  
 Boëllman, L.: 97  
 Boëly, A.: 73, 115, 126, 128, 133, 138, 139, 145, 152, 153, 164, 194, 195, *205*, 206, 208  
 Boïldieu, F.: 13, 14  
 Botte, A.: 43, 44, 45  
 Bourges, M.: 94  
 Brahms, J.: *145*  
 Cadaux, J.: 92, 93, 199  
 Calvière, A.: 97  
 Cambini, G.: 11  
 Castil–Blaze, F.: 14, *41*, 63, 111, 112  
 Catel, C.S.: 12, 25  
 Cavallé–Coll, A.: 25, 95, 96, 104, 107, 108, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 149, *199*, 212, 213, 214, 217  
 Chauvet, A.: 79, 83, 84  
 Cherubini, L.: 13, 29, 30, 44, 45, 47, 106, 190, 191, 207  
 Chopin, F.: 16  
 Choron, A.: 14, 90, 93, 158  
 Clément, F.: 123, 124, 131, 152  
 Clicquot F.: 101, 102, 104, 113  
 Comettant, O.: 74, 77, 79  
 Cosyn P.J.: 106, 110  
 Couperin, F. (Le Grand): 126, 138, 139, 155, 218  
 Couperin, G.F.: 33  
 Dallery, les: 109  
 Danjou, F.: 19, 93, 104, 115, 116, 118, 119, 124–128, 131, 134, 138, 140, 145, 152, 153, 154, 159, 212, 213, 217, 218  
 Daquin, L.: 97  
 Delaruelle, P.: 83  
 Devert, M.A.: 22  
 Dietsch, M.: 19  
 Dubois, T.: 79, 83  
 Du Mont, H.: 155  
 Duvernoy H.: 67, 79, *81*, 85

- Engramelle, M.: 204  
 Érard, P.: 107, 112, 211  
 Érard, S.: 110, 111, 112, 211  
 Escudier, L.&M.: 73, 79, 111  
 Fauré G.: 97  
 Fessy, C.: 59, 77, 80, 89, 98, 114,  
           115, 125, 141, 155, 156,  
           186, 199, 200  
 Fétis, F.J.: 14, 16, 31, 55, 57, 76, 77,  
           86, 91, 97, 105, 128,  
           143, 160, 199, 200, 212,  
           217, 218  
 Finetty, J.A.: 22  
 Finetty, M.P.: 22, 23  
 Fissot, A.: 84  
 Franck, C.: 36, 79, 80, 81, 99, 107,  
           108, 163, 164, 196, 200,  
           203, 204, 219  
 Franck, J.: 79, 81, 83  
 Frescobaldi, G.: 25, 125, 126, 150  
  
 Gabrieli: 125  
 Gherardeschi, G.: 89  
 Gigout, E.: 97  
 Gluck, C.: 148  
 Gossec, F.: 10, 11  
 Gounod, C.: 18  
 Granfelt, H.: 85  
 Grenié J.: 53, 58, 105, 106, 108, 109  
           110  
 Grétry, A.: 66  
 Grigny, N. de: 155  
 Guedon: 106  
 Guéranger, P.: 16, 157, 158, 160  
 Guilmant, A.: 108, 219  
  
 Halévy, F.: 37, 59, 62, 63  
 Hamel, P.M.: 104, 106, 119  
 Hanser, W.: 24  
 Haydn, J.: 13, 45, 47, 58, 66, 125,  
           128, 130, 141, 142, 154,  
           169, 192, 218  
 Heller, S.: 16  
  
 Hesse, A.: 115, 124, 125, 138, 139,  
           143, 144, 217  
 Hochmelle, P.: 69  
 Hummel, J.N.: 142  
 Händel, G.F.: 47, 125, 127, 141,  
           142, 148, 149, 154, 192,  
           199  
  
 Jommelli, N.: 29, 47  
 Joubert, D.: 23  
 Kittel, J.: 91  
 Knecht, J.H.: 86, 87, 88, 92, 124,  
           191, 200, 209  
 Körner G.W.: 208  
  
 Labarre, T.: 30  
 Lafage, A. de: 14, 104  
 Lamazou, abbé: 141, 157  
 Lasceux, G.: 57, 58, 71, 72, 88, 97,  
           98, 137, 156, 157, 199,  
           211, 215  
 Laurens, J.B.: 145, 146, 190, 206,  
           207  
 Lefébure-Wély, I.: 33  
 Lefébure-Wély, L.J.A.: 25, 63, 79,  
           80, 113, 114, 115, 124,  
           125, 133, 139, 140, 141,  
           147, 152, 153, 195, 196,  
           197, 200, 205, 211, 219  
 Lemmens, J.N.: 60, 67, 94, 95, 96,  
           97, 99, 133, 143, 144,  
           145, 149, 218  
 Lesueur, J.: 28, 29  
 Liszt, F.: 16, 124, 132  
 Loret, C.: 94, 95, 97, 99  
 Lorotte, M.: 70  
  
 Marcello, B.: 127, 154  
 Marchand, L.: 97, 125  
 Maréchal, H.: 26, 27, 75, 192, 210  
 Martini, J.P.E.: 86, 87, 88, 92, 124,  
           142  
 Méhul, E.N.: 13, 24

- Mendelssohn–Bartholdy, F.: 125,  
142, 145, 194
- Messiaen, O.: 216
- Meyerbeer, G.: 16, 60, 211
- Miné, A.: 89, 98, 141, 146, 156, 186
- Miroir: 138, 143
- Monteverdi, C.: 47
- Morelot, S.: 119, 138, 139, 145, 153,  
217
- Mozart, W.A.: 13, 45, 66, 128, 135,  
136, 141, 142, 149, 192
- Ney, J.N.: 16, 19
- Niedermeyer, L.: 19, 93, 94, 95, 96,  
97, 99
- Nisard, T.: 158, 159
- Nyssen, C.: 101
- Offenbach, J.: 18
- Ortigue, J d': 19, 93, 131–136, 140,  
143
- Paganini, N.: 16
- Paisiello, G.: 13, 28
- Palestrina, G.P. da: 47, 127, 135,  
136, 148, 154, 217
- Palmgren, S.: 190
- Pasdeloup, J.: 18
- Pergolesi, G.: 47
- Perne, F.L.: 29, 32, 35, 106, 109,  
146, 211
- Pfeiffel, J.F.: 59
- Philidor (Danican), A.: 55
- Plantade, C.H.: 29
- Provost, M.L.: 22
- Régnier, J.: 119, 128–131, 137, 152,  
200
- Reicha, A.: 59
- Réty, H.: 69, 107
- Rinck, C.H.: 91, 125, 130, 145, 153,  
200, 205, 217
- Ritter, A.G.: 208
- Roger, L.: 141
- Rossini, G.: 14, 37, 144, 148
- Rousseau, G.: 59
- Saccini, A.: 37, 148
- Saint–Saëns, C.: 26, 63, 79, 82, 83,  
99, 107, 145, 152, 164,  
197, 198, 216, 219
- Sarrette, B.: 10, 11
- Scheyermann, G.: 24
- Schmitt, G.: 75, 94, 96, 98, 140, 199
- Schumann, C.: 145
- Schumann, R.: 145
- Scudo, P.: 120, 121
- Séjan, L.: 29, 56, 110, 115
- Séjan, N.: 12, 32, 33, 35, 53, 54, 55,  
56, 97, 125, 138, 211
- Silas, E.: 70
- Simon, P.C.: 77, 121, 125, 199
- Sommer J.: 53
- Spoehr, L.: 128
- Spontini, G.: 13, 148
- Strauss, J. d.y.: 18, 30
- Sweelinck, J.P.: 125
- Thalberg, S.: 16, 124
- Thomas, A.: 107, 119
- Titelouze, J.: 125, 126
- Vast, E.A.: 83
- Verdi, G.: 18
- Vierne, L.: 219
- Wackenthaler, F.: 94
- Wagner, R.: 18
- Waldteufel, E.: 18
- Werner, J.G.: 92
- Widor, C.M.: 99, 108, 219
- Zimmermann, P.: 85

