

Självständigt arbete, CA1004, 30 hp

2025

Masterprogram, Kyrkomusik, instrumental

Akademien för klassisk musik, komposition och dirigering

---

Handledare: Maija Lehtonen

Examinator: Djuro Zivkovic

Daniel Ohlrich

# Orkesterklang på orgel

*Transkription och framförandepraxis med utgångspunkt i Josef Elsners Requiem*

Reflektionsdel inom självständigt arbete. Till dokumentationen hör följande inspelning:

Josef Elsners Requiem: *Introitus* och *Dies irae* i Hedvig Eleonora kyrka i Stockholm

(Mediefilen: Examenskonsert – Elsners Requiem.mp3. Inspelad den 29:e november 2024)



## Sammanfattning

Detta arbete undersöker hur orkesterklang kan överföras till orgel med utgångspunkt i en transkription av Josef Elsners Requiem för manskör och orkester. Syftet är att formulera transkriptionsprinciper som bevarar originalverkets klangkaraktär och struktur inom ramen för orgelns tekniska och akustiska förutsättningar. Arbetet kombinerar analytisk verkstudie, praktiskt transkriptionsarbete och framförande vid en examenskonsert.

Analysen omfattar jämförelser mellan orkester- och orgelklang, historiska och estetiska perspektiv på transkription samt en detaljerad genomgång av två satser ur Elsners Requiem: *Introitus* och *Dies irae*. Utifrån orkesterpartituret utvecklas en öppen transkriptionsstrategi där originalets instrumentation anges synligt, men registreringsval och dynamiska lösningar lämnas till interpreten. På så sätt möjliggörs anpassning till olika orglar, rum och framförandekontexter.

Framförandet bekräftade att denna öppna modell är praktiskt fungerande och konstnärligt hållbar. Även om en exakt klanglig reproduktion inte är möjlig, kan verkets uttryck och struktur bevaras genom idiomatisk överföring. Arbetet visar att transkription är både en teknisk och konstnärlig process och kan fungera som modell för vidare bearbetning av sakral musik för orgel.

**Nyckelord:** orgeltranskription, orkesterklang, Josef Elsner, Requiem, manskör, sakral musik, framförandepaxis, idiomatisk överföring

## Abstract

This thesis explores the transfer of orchestral sound to the organ, based on a transcription of Josef Elsner's Requiem for male choir and orchestra. The aim is to formulate transcription principles that preserve the timbral character and structure of the original work within the technical and dynamical limitations of the organ. The study combines analytical score analysis, practical transcription work, and performance at a graduation concert.

The analysis includes comparisons between orchestral and organ timbres, historical and aesthetic perspectives on transcription, and a detailed examination of two movements from the Elsner's Requiem: *Introitus* and *Dies irae*. Based on the orchestral score, an open transcription strategy is developed in which the original instrumentation is indicated, while registration choices and dynamic solutions are left to the performer. This allows adaptation to different organs, spaces, and performance contexts.

The concert performance confirmed that this open model is both practically feasible and artistically sustainable. Although an exact sonic reproduction is not possible, the work's expression and structure can be preserved through idiomatic translation. The study demonstrates that transcription is both a technical and artistic process and may serve as a model for further adaptations of sacred music for the organ.

## **Innehållsförteckning**

<b>1. Inledning</b>	<b>5</b>
1.1 Syfte med arbetet	5
1.2 Forskningsfråga: Hur kan orkesterklang överföras till orgel – med exempel från Elsners Requiem?	
1.3 Metod och struktur	6
<b>2. Verkets kontext</b>	<b>6</b>
2.1 Josef Elsnér – liv och verk	6
2.2 Requiem: tillkomst, besättning och liturgisk funktion	8
2.3 Ackompanjemangets roll i originalversionen för orkester	9
<b>3. Orkesterklang och orgel – en jämförelse</b>	<b>9</b>
3.1 Orkesterns klangliga medel	9
3.2 Orgels klangskapande möjligheter	10
3.3 Möjligheter och begränsningar vid överföring	11
<b>4. Historiska och estetiska grunder för orgeltranskription</b>	<b>12</b>
4.1 Transkriptionspraxis under 1800-talet	12
4.2 Estetiska principer: Imitation eller nyskapande?	12
<b>5. Analys och transkription: Elsners Requiem</b>	<b>13</b>
5.1 Analys av utvalda satser i originalet	13
5.2 Transkriptionsprinciper för orgelversionen	14
5.3 Exempel på realisering: dynamik, registrering, artikulation	16
<b>6. Reflektion och möjlig användning</b>	<b>18</b>
6.1 Centrala resultat och iakttagelser	18
6.2 Värdering i relation till originalverkets idiomatik	19
6.3 Perspektiv för fortsatt arbete med sakral musik i orgeltranskription	19
<b>Referenser</b>	<b>21</b>
<b>Bilagor</b>	<b>22</b>

## **1. Inledning**

Orgeltranskriptioner är inte bara ett populärt sätt att visa på orgelns närmast oändliga klangmöjligheter. De gör det också möjligt att framföra stora orkesterverk under mer begränsade ekonomiska förutsättningar. Flera tonsättare har därför själva gjort transkriptioner av sina verk – särskilt körverk – och gett ut dem i både orkester- och orgelversion, vilket ger kyrkomusiker möjlighet att framföra stora körverk tillsammans med sina kyrkokörer utan att behöva anlita en hel orkester.

I många församlingar saknas resurser för orkesterframföranden, men man har redan investerat i ett orgelverk. Orgeln fungerar då som ett slags ersättningsorkester i den sakrala konsertmiljön. Utöver detta finns även transkriptioner av rent orkestrala verk, såsom Bruckners symfonier, som genom sin inre andlighet passar särskilt väl i kyrkans konsertsammanhang och lockar många konsertorganister. På så vis kan organister framföra verk i kyrkorummet som de annars bara hade kunnat uppleva som åhörare i konsertsalen.

Elsners Requiem är ett sakralt verk, avsett att framföras i kyrkor och heliga rum. Requiem är dessutom en genre som ofta ges plats i kyrkoåret, till exempel under fastan, vid allhelgona eller i slutet av kyrkoåret. Elsners Requiem befinner sig stilistiskt i övergången mellan klassicism och romantik och har hittills inte arrangerats för orgel och manskör. Det gör verket särskilt lämpligt som utgångspunkt för en praktisk undersökning av transkription för orgel och relaterade frågor kring interpretation och framförandep Praxis.

### **1.1 Syfte med arbetet**

Detta arbete undersöker hur orkestrala klangeffekter kan överföras till orgel. Syftet är att formulera överförbara transkriptionsprinciper och pröva deras tillämpning. Estetiska, klangliga och speltekniska aspekter diskuteras, med särskilt fokus på analys av det musikaliska materialet, praktiska lösningar och balansen mellan notbild och den tolkande friheten för musikern.

### **1.2 Forskningsfråga: Hur kan orkesterklang överföras till orgel – med exempel från Elsners Requiem?**

Huvudfrågan i detta arbete är: Hur kan klangen i en orkesterpartitur gestaltas på orgel?

Det innebär att man behöver identifiera vilka klangfunktioner som är avgörande för en lyckad transkription. Registerval, artikulation och struktur är centrala faktorer, liksom de specifika krav som orgeln som ackompanjerande instrument i kyrkorummet ställer.

## 1.3 Metod och struktur

Arbetet är en kombination av analytisk verkstudie, praktisk transkription och framförande i en examenskonsert<sup>1</sup>. Ur Elsners *Requiem aeternam* och *Dies irae* har representativa och karaktäristiska avsnitt valts ut för närmare analys. Genom att jämföra orkesterpartituret med orgelversionen tydliggörs de utgångspunkter och val som interpreten står inför.

Arbetet inleds med en kort contextualisering av Elsners *Requiem*. Därefter följer en jämförelse mellan orkesterklang och orgelklang samt en genomgång av historiska och estetiska principer för orgeltranskription. Slutligen diskuteras praktiska och interpretatoriska aspekter i relation till framförandet.

## 2. Verkets kontext

### 2.1 Josef Elsner – liv och verk

Josef Elsner döptes den 1 juni 1769 i den katolska församlingskyrkan S:t Mikael i Grottkau i Oberschlesien.<sup>2</sup> Hans far Franz Michael (1739–1786) var snickare och instrumentmakare, som tillverkade cembalon, harpor och andra musikinstrument.<sup>3</sup> Även modern, Anna Barbara (född 1748), kom från en musikersläkt: hennes far Joseph Matzke var lut- och fiolbyggare. Det är troligt att Elsner fick sina första kunskaper i instrumentbygge av sin morfar – enligt vissa uppgifter tillverkade han själv både klaverinstrument och harpor.<sup>4</sup> Sin första orgelundervisning fick han av rektorn för Grottkaus församlingsskola, Johann Friedrich Spielvogel, som även var kantor vid kyrkan.<sup>5</sup>

Elsner gick i församlingsskolan i Grottkau, som på den tiden var den enda typen av musikalisk utbildningsinstitution. Undervisningen höll hög nivå och lockade både tysk- och polsktalande elever. Spielvogel komponerade sakralmusik för framförande i S:t Mikael<sup>6</sup> och ledde kyrkokören där även Elsner var aktiv.

Uppväxten i ett musikaliskt hem, församlingsskolan och kyrkans musikliv satte stark prägel på Elsners utveckling.<sup>7</sup> Han mindes dessa intryck långt senare – särskilt fadern, som sjöng den melodi som senare skulle inleda Elsners *Stabat Mater* op. 93 med orden *Panie, kocham cię* (sv. Herre, jag älskar dig):

---

<sup>1</sup> Examenskonsertens inspelning finns hos Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.

<sup>2</sup> Herrmann, Joachim, *Josef Elsner und die polnische Musik*, Publikationer från Kulturwerk Schlesien e. V., Bd 6 (München 1969), 7.

<sup>3</sup> Fétis, François-Joseph, ”Elsner (Joseph),“ i *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd 3 (Paris 1868), 131.

<sup>4</sup> Herrmann, *Josef Elsner und die polnische Musik*, 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>6</sup> Pośpiech, Remigiusz, ”Geistliche Musikkultur auf dem Gebiet des Bistums Breslau in den Zeiten von Joseph Elsner,“ i *Józef Elsner (1769–1854) Życie – działalność – epoka*, red. av Remigiusz Pośpiech (Opole 2013), 55.

<sup>7</sup> Zduniak, Maria, ”Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk,“ i *Bericht über die kirchenmusikalische Konferenz, Kirchenmusik mit obligater Orgel im 18. und 19. Jahrhundert* (Mainz 1992), 257.

Temat är hämtat från den slaviska kyrkosången och sjöngs av min far med stor innerlighet när han deltog i gudstjänsten. Det gjorde ett djupt intryck på mig som ung pojke, och jag minns ännu de följande takterna [...].<sup>8</sup>

Redan vid tolv års ålder (1781) lämnade Elsner hemmet för att studera teologi vid dominikanernas klosterskola i Breslau, enligt faderns önskan. Samtidigt fortsatte han att utvecklas musikaliskt. Han sjöng sopran i dominikanerkyrkan S:t Adalbert<sup>9</sup> och fick utbildning både som sångare och violinist, bland annat genom deltagande i jesuiternas konvikt. Han medverkade även vid operaföreställningar i Breslau, där han sjöng och spelade fiol – vilket gav honom de första erfarenheterna av musikdramatik.<sup>10</sup> På teatern, operan och inom kyrkomusiken kunde den unge Elsner samla praktiska musikaliska erfarenheter.<sup>11</sup> Åren i Breslau bidrog i hög grad till att fördjupa hans förhållande till den schlesiska musiktraditionen.<sup>12</sup> Efter kortare vistelser i Wien och Brünn blev Elsner 1792 (22 år gammal) andre kapellmästare vid den tyska operan i Lemberg.<sup>13</sup> Där väcktes hans intresse för polsk folkmusik. Han kom i kontakt med scener där folkliga teman gestaltades, och mötte den polske dramatikern och teaterpionjären Wojciech Bogusławski, som betraktas som grundaren av den polska nationella teatern.<sup>14</sup> Mötet med Bogusławski blev avgörande för Elsners liv – det öppnade vägen till Warszawa och ett mångårigt engagemang för den polska nationella operan.

År 1799 följde Elsner med Bogusławski till Warszawa för att reorganisera stadens teaterliv. Han tillträdde som operadirektör och innehade denna post i 25 år (1799–1824). Förhållandena i Warszawa var vid denna tid svåra: musikintresse fanns huvudsakligen inom adeln, medelklassen var kulturellt ointresserad och repertoaren bestod mest av italiensk opera och franska komedier. Under Elsners ledning utvecklades dock en egen nationell repertoar – på 25 år skrev han 22 musikdramatiska verk på polska, däribland tre operor. Elsners mest varaktiga insats var dock hans arbete som musikpedagog. År 1814 kallades han till Bogusławskis dramaskola för att utbilda operasångare. Samtidigt organiserade han *Sällskapet för*

---

<sup>8</sup> Elsner, Józef, red. av Alina Nowak-Romanowicz (Kraków 1957); citerad efter Pośpiech, Remigiusz, "Geistliche Musikkultur auf dem Gebiet des Bistums Breslau in den Zeiten von Joseph Elsner," i *Józef Elsner (1769–1854) Życie – działalność – epoka*, red. av Remigiusz Pośpiech (Opole 2013), 57. Originaltextet på tyska, översättning av kandidaten: *Das Hauptthema ist aus dem slawischen Kirchengesang entnommen, von meinem Vater mit großer Inbrunst gesungen, als er am allgemeinen Kirchgang teilnahm. Auf mich als jungen Knaben machte dies einen übergroßen Eindruck, da ich bis heute noch folgende Takte in Erinnerung habe [...].*

<sup>9</sup> Pośpiech, "Geistliche Musikkultur," 56.

<sup>10</sup> Hoffmann, Carl Julius Adolph, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830* (Breslau 1830), 89.

<sup>11</sup> Andraschke, Peter, "Joseph Elsner und Wien," i *Józef Elsner (1769–1854) Życie – działalność – epoka*, red. av Remigiusz Pośpiech (Opole 2013), 86.

<sup>12</sup> Pośpiech, "Geistliche Musikkultur," 56.

<sup>13</sup> Weikert, Christian, "Elsner, Joseph," i *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd 4 (Berlin 1959), 466–467.

<sup>14</sup> Michalak, Jerzy Marian, "Gdańsk w biografii Józefa i Karoliny z Drozdowski-Elsner," i *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, red. av Pośpiech, 147.

*nationell och religiös musik.* År 1821 grundades officiellt *Institutet för musik och deklamation* vid Warszawas universitet, vilket kom att ersätta det tidigare sällskapet.

Konservatoriet blev snabbt ett centrum för den unga polska musikgenerationen. Den mest kände eleven var Fryderyk Chopin, som studerade för Elsner från 14 års ålder. Elsner uppmuntrade Chopins självständighet och lade grunden för dennes tekniska och konstnärliga utveckling – inklusive hans intresse för klassiska former som sonat, variation och rondo.

Elsners verkförteckning är i omfång jämförbar med de wienklassiska tonsättarnas. Den omfattar bl.a. 33 mässor (inkl. separata mässdelar), 4 oratorier och passioner (bl.a. *Passio Domini Nostri Jesu Christi*), 85 offertorier, hymner, motetter och andra kyrkliga verk, 45 operor och andra scenverk, 55 kantater, 90 sånger och körverk, 8 symfonier, 2 violinkonserter, en flöjtkonsert, över 20 kammarmusikverk och 31 pianoverk (inkl. fyra sonater). En del av dessa verk har gått förlorade.

Trots denna omfattande produktion skrev Elsner inga rena orgelverk, inte heller någon kammarmusik för orgel. Däremot förekommer orgeln regelbundet i hans kyrkomusik – ibland som enda ackompanjerande instrument, ibland tillsammans med andra instrument eller orkester. Hans latinska och polska mässor utgör en betydande del av hans senare produktion (1815–1849) och vittnar om efterfrågan på sakralmusik i samtiden.<sup>15</sup>

År 1822 inrättade Elsner en regelbunden musikmässa i universitetskyrkan i Warszawa. Av hänsyn till de begränsade resurserna i stadens kyrkokörer höll han sig initialt till enkla kompositoriska medel. Från 1825 och framåt skrev han mer än 100 verk inom kyrkomusiken. Dessa höjde nivå och ambitionsgrad i Warszawas sakrala musikliv avsevärt. Hans passion (1835–37), vars manuskript endast delvis bevarats, anses vara hans mest betydande religiösa verk. En annan höjdpunkt är *Kröningsmässan* op. 51, som framfördes vid tsar Nikolaj I:s kröning som polsk kung. Bland andra sakrala verk märks hymnen *Veni Sancte Spiritus* (1815) och melodramen *Abrahams offer*.

Joseph Elsner dog den 18 april 1854 i Warszawa, 85 år gammal.

## **2.2 Requiem: tillkomst, besättning och liturgisk funktion**

Requiem i c-moll op. 42 är Elsners andra requiem. Det komponerades 1826 till minne av tsar Alexander I av Ryssland, som sedan 1815 även var kung av Polen. Kungen hedrades i Polen genom flera gudstjänster och ceremonier under mars och april 1826, bl.a. en procession den 7 april. Det är möjligt att Elsners Requiem uruppfördes vid något av dessa tillfällen.

---

<sup>15</sup> Zduniak, ”Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk,” 261.

Verket är skrivet för trestämmig manskör, vilket är typiskt för den ortodoxa liturgin där man traditionellt använder mansstämmor och inga instrument. Denna vokala traditions klangideal kan även ha påverkat orkesterbesättningen som är begränsad till låga stråkar (cello och kontrabas) och fagotter, som huvudsakligen spelar *colla parte* – de ska inte konkurrera med körens mörka klang utan förstärka den. Därtill används valthorn, tromboner och pukor, som tillför dramatiska färgskiftningar, särskilt i emotionellt laddade avsnitt.

## **2.3 Ackompanjemangets roll i originalversionen för orkester**

I centrum av Elsners Requiem står kören. Orkestern har till största delen en ackompanjerande roll, som stöttar det vokala uttrycket, förstärker det och på utvalda ställen formar den dramatiska strukturen. Detta framträder särskilt i Introitus, där stråkar och fagotter nästan genomgående spelar *colla parte*. Den orkestrala dispositionen är utformad så att den inte ska överrösta kören, utan snarare framhäva texten på ett tydligt och bärande sätt.

Instrumentinsatserna är samtidigt noggrant differentierade: medan *Dies irae* präglas av skarpa kontraster, fanfarer och tremolon, vilket tjänar ett retoriskt och dramatiskt syfte, förhåller sig ackompanjemanget i Introitus mer återhållet – nästan liturgiskt. Blåsare och pukor sätts endast in punktuellt, ofta för att markera textmässigt betydelsebärande moment. Den orkestrala strukturen följer därmed den liturgiska textens dramaturgi.

Orkesterns funktionella roll står i överensstämmelse med verkets tillkomst i en kyrklig kontext. Till skillnad från symfonisk musik är orkestern här inte en självständig klangkropp i förgrunden, utan fungerar tjänande i bakgrunden. Denna anknytning till musikens liturgiska funktion avspeglas även i den reducerade besättningen och det ofta lågt placerade klangläget.

Just denna återhållsamhet öppnar möjligheter för en överföring till orgel. Den ofta enkla men bärkraftiga ackompanjemangsstrukturen gör det möjligt att återge helhetsklngen med begränsade medel – utan att förlora verkets uttryckskärna. Förståelsen av orkesterackompanjemanget som ett textbärande klangfundament är därför en nyckel till en idiomatiskt lyckad transkription.

## **3. Orkesterklang och orgel – en jämförelse**

### **3.1 Orkesterns klangliga medel**

Orkesterns klangliga resurser är mycket mångsidiga och har ständigt utvecklats, inte minst genom den nya musikens kreativitet. Först och främst finns en stor variation av instrument, där varje instrument har

en unik klangidentitet som kan bidra både solistiskt och i samspel. Olika instrumentgrupper – stråk, träblås, bleckblås och slagverk – kan kombineras på många sätt och skapa komplexa blandklanger. De flesta instrument har ett stort dynamiskt omfång, vilket gör det möjligt att smidigt och steglöst variera ljudstyrkan. Hela orkestern kan, genom specifik instrumentering, uttrycka allt från nästan ohörbart piano till överväldigande forte. Enskilda instrument eller grupper kan anpassa sin dynamik fritt och skapa en välbalanserad helhet. Exempelvis kan oboen spela piano medan violerna spelar forte, eller tvärtom. Särskilda speltekniker som legato, staccato, accenter, tremolo, flattertunga och pizzicato berikar klangpaletten. Varje instrument erbjuder unika uttrycksmöjligheter – exempelvis stråkföring hos stråkar eller artikulation via tungslag hos blåsare.

Orkestern upptar beroende på storlek ett stort fysiskt utrymme, och den rumsliga placeringen av instrumenten skapar ett djup i ljudbilden. Klangmotiv kan vandra mellan sektioner och skapa rumsliga effekter. Genom kontrasterande klangfärger uppnås polyfoni med hög komplexitet.

Orkestern har även en hög uttrycksmässig flexibilitet tack vare agogik, frasering och förfinade tempovariationer. Begränsningen ligger snarare i praktiska faktorer: orkestern måste fungera som ett kollektiv och ledas av en dirigent.

### **3.2 Orgelns klangskapande möjligheter**

Orgeln är det akustiska instrument som erbjuder den största variationen av klangfärger. Beroende på storlek och disposition har den ett stort antal stämmor: principaler, flöjter, stråkar, tungor, aliquoter och mixturer. Precis som i orkestern kan dessa kombineras till blandklanger. Med flera manualer kan olika klanger läggas ovanpå varandra.

Orgeln saknar dock orkesterns steglösa dynamik. För att öka uttrycksfullheten fick orglar från 1800-talet så kallade svällverk, där piporna är inneslutna i en låda vars främre vägg består av rörliga lameller (persienner). När lamellerna öppnas, släpps mer ljud ut, och när de stängs, dämpas klangen. På så sätt kan organisten gradvis förändra ljudstyrkan, men bara inom ramen för de stämmor som redan är aktiva. Till skillnad från orkestern, där varje instrument kan forma och variera sin klang individuellt, påverkar svällverket hela klangblocket samtidigt. Därför är orgelns dynamik principiellt stegad och kollektiv, till skillnad från orkesterns individuellt varierbara instrument.

Vissa orglar har dynamikhjälpmiddel som registreringsvalser eller setzeranläggningar för att möjliggöra flytande dynamiska förlopp. Ändå når orgeln sällan orkesterns rörlighet.

Artikulation på orgel sker genom anslag, frånsläpp och tonlängd. Den klingande tonen kan inte påverkas efter anslaget, och orgeln saknar uttrycksmedel som vibrato. Uttrycket formas i stället genom frasering, agogik och registrering.

Orgelns starka sida är dess rumsanpassning. Den byggs för ett visst rum, vilket ger en specifik rymdklang. Vissa orglar har fjärrverk, som ökar klangpaletten ytterligare. Den akustiska miljön är ofta en aktiv del av instrumentets ljudbild.

Genom fördelning på flera manualer kan olika klangnivåer separeras. Enskilda stämmor kan markeras genom registrering. Orgeln är i kraft av sin klarhet också väl ägnad för polyfon musik.

Orgelns begränsningar ligger i det klingande tonmaterialet. Den saknar stråkens kontinuerliga rörelse och blåsinstrumentens inre klangmodulation. Tonstyrkan är statisk och kan endast påverkas av svällverk.

Orgelns uttryck är därför mindre rörligt men tydligare.

### 3.3 Möjligheter och begränsningar vid överföring

Jämförelsen mellan orkester och orgel visar på både tekniska och estetiska konsekvenser för transkription. Orgeln är väl anpassad för harmonisk struktur, homofoni och även polyfoni. Motiviskt material kan ofta överföras direkt. Klangverkan kan antydast genom registrering.

Men vid komplex polyfoni, där olika orkestergrupper för stämföringen oberoende, uppstår praktiska svårigheter. Organisten har endast två händer (och eventuellt pedal), och trots flera manualer går vissa klanglager förlorade.

Överföringen använder sig därför olika verktyg som reducering eller exkludering av stämmor samt specialtekniker. Som Ludvig Käll påpekar i sin studie av Wagner, så kräver dessa tekniker en viss finkänslighet och tankeverksamhet hos den som transkriberar, eftersom bedömningen huruvida en stämma uteslutas från transkriptionen är inte mekanisk, utan konstnärlig. Att skriva en orgeltranskription handlar alltså inte bara om att omforma musiken rent tekniskt, utan också om att tolka den musikaliska idén bakom originalet: musikens andemening.”<sup>16</sup> För Wagner är detta avgörande. I fallet med Elsners Requiem gäller dock en annan strategi: Transkriptionen är medvetet återhållsam i sin notbild. Den instrumentatoriska strukturen är tillräckligt tydlig och enkel för att organisten ska kunna överta ansvaret för det klangliga uttrycket. Målet är en funktionell och transparent överföring utan tolkande överstyrning. Orgeln kan närma sig orkesterns dynamik, men sällan fullt ut. Den är beroende av instrumentets storlek och rummets akustik. Chockeffekter, exempelvis i bleckblåset, är svåra att återskapa. Pukvirvlar måste ersättas med tonupprepningar eller oktavtremolo. Dynamiska stegringar måste efterliknas med registreringssteg. En setzeranläggning eller en registrant är ofta nödvändig.

Solistiska kvaliteter kan inte direkt återges. Klangsymbolik eller blandklanger (exempelvis om trumpet

---

<sup>16</sup> Ludvig Käll, ”Wagnerskt orgelbrus. Att transkribera Richard Wagners musik för orgel” (Självständig uppsats i kyrkomusik, Kungl. musikhögskolan i Stockholm, 2021), 15–16, <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1560266&dswid=1327>.

återges med principal plus tungstämma) kan användas för att approximera originalet. Alla lösningar är dock beroende av den specifika orgelns disposition.

Elsners Requiem är genom sin trestämmiga struktur, ofta homofon och med colla parte-orkestrering, väl anpassat för orgel. Den mörka klangbilden ligger nära orgelns klangideal.

Utmaningar finns dock, särskilt i bleckblåset. Forteeffekter och pukor är svåra att återge. Dynamik och dramatik i Dies irae blir mindre nyanserad än i orkestern, men kan efterliknas genom registrering, agogik och pedalverkan. Bassförstärkning och tempoeffekter kan också bidra till uttrycket.

## **4. Historiska och estetiska grunder för orgeltranskription**

### **4.1 Transkriptionspraxis under 1800-talet**

Under 1800-talet ökade intresset för bearbetningar avsevärt. Mindre verkcykler av sånger eller korta musikstycken var populära eftersom de enkelt kunde framföras av den växande borgerligheten i mindre sammanhang. Samtidigt krävde den romantiska musiken större orkestrar och därmed även mer representativa konsertsalar. Kyrkomusiken ville hålla jämna steg med den orkestrala klangspråkets utveckling. Orgelbygget reagerade med större instrument och utökade klangmöjligheter som skulle kunna efterlikna en orkestral verkan. Musik för större besättning kunde därmed transkriberas för orglar med dessas orkestrala möjligheter. Orgeltranskriptioner möjliggjorde ett bredare tillträde till större musikverk, även utan tillgång till orkester – särskilt inom kyrkliga eller lantliga sammanhang.

Förutom opera- och konsertouvertyrer (t.ex. av Beethoven, Weber) transkriberades symfonier, körverk, requiem och enskilda arior. Senare bearbetades även Wagners musik för orgel (t.ex. av Lemare, Best).

Särskilt utmärkande är Franz Liszts transkriptioner av egna verk och verk av Beethoven, Bach och andra. Syftet med transkriptionen var dock ofta inte en exakt imitation, utan en klanglig och strukturell överföring av musiken till orgelns möjligheter.

### **4.2 Estetiska principer: Imitation eller nyskapande?**

Transkriptioner rör sig längs ett spektrum från trogen imitation av originalverket till kreativ tillägnande där nya klanglösningar måste hittas. Orgeln är inte en orkester – varje överföring kräver därför också tolkning.

Valet av transkriptionsstil är inte bara tekniskt utan också estetiskt motiverat. Transkribenten måste väga mellan likhet i klangfärg (t.ex. klarinett → rörflöjt och svävande stämmor eller milda stråkstämmor),

formell transparens (t.ex. flerstämmig struktur) och emotionell verkan (t.ex. spänningsförlopp, dynamikbåge). Denna avvägning beror främst på orgelns tekniska förutsättningar och på framförandets rum. Orgeltranskriptioner är alltså ett specialfall av transkription, där många klangliga beslut som annars tas av transkribenten i praktiken istället fattas av organisten. Orgeln är ett instrument med en mycket stor variation av klangmöjligheter, vilket gör att klangresultatet i hög grad beror på den enskilda orgelns disposition och rummets akustik. De flesta andra instrument har mer förutsägbara klangegenskaper, vilket gör att deras klang kan planeras och noteras mer exakt redan i kompositions- eller transkriptionsskedet. Därav uppstår olika angreppssätt. En literalistisk transkription övertar nottexten i stort sett oförändrad och betraktar registreringen som en klangmässig översättning. Motsatsen är fria bearbetningar som strukturellt eller dramaturgiskt omformar materialet – till exempel genom förkortningar, omställningar eller tillägg. De olika strategierna påverkas också av om ett stycke är avsett för liturgiskt bruk eller som konsertstycke. Slutligen kan man fråga sig i vilken utsträckning transkribenten har en kompositorisk autonomi. En orgeltranskription kan åtminstone delvis betraktas som ett självständigt verk. Det innebär att nya övergångar eller kadensavsnitt kan införas, stämmor eller oktaveringar utelämnas. När klanglig imitation inte är möjlig, uppstår ibland kreativa registreringar som tolkar originalets karaktär på nytt sätt. Helmut Walcha lade till slutkadens och övergångar i sin orgelbearbetning av Bachs "Die Kunst der Fuge" – ingrepp som man idag förhåller sig kritiskt till.

Orgeltranskriptionen befinner sig alltså i ett spänningsfält mellan reproduktion av orkestermallen och nytolkning i orgelns idiomatiska stil – beroende på hur långt bearbetaren avlägsnar sig från originalet.

## **5. Analys och transkription: Elsners Requiem**

### **5.1 Analys av utvalda satser i originalet**

Detta arbete fokuserar på de två första satserna i Requiem: Introitus eller Requiem aeternam och Dies irae.<sup>17</sup>

I Introitus är de tre mansrösterna (tenor, baryton, bas) övervägande homofona. Det förekommer vissa imitativa inslag. Orkestern är mestadels reducerad (cello, kontrabas, fagott) och spelar i regel colla parte. Därför kan dessa partier utan större svårighet överföras till orgel. Om orgelklangen skiljer sig från orkesterklangen (fagott och stråkar), täcks detta av mansrösterna. I takt 52 tillkommer tillfälligt tromboner, klarinett, horn och pukor. Dynamiken är mestadels återhållen; i takt 20, 51 och 63 sker crescendo med punktuella forteinslag.

---

<sup>17</sup> Endast dessa två satser framfördes vid examenskonserten den 29 november 2024 i Hedvig Eleonora kyrka i Stockholm.

Satsen präglas av en värdig och lugn karaktär. Texten står i centrum genom en tydlig och bärande tonsättning. Orgelregistreringen kan hållas subtil och stabil.

Manualfördelningen är välplanerbar (på en tremanualig orgel): manual I för kraftfullare partier, manual II och III för grundklängen. Grundklängen kan även spelas på en enda manual. Pedalen för kontrabasstämman med ett 16'-register utan oktavfördubbling. Användningen av svällverk för *crescendi* och *decrescendi* lämnas till organisten. Som kompromiss kan man t.ex. i takt 20 eller 63 byta manual för att skapa ett *forte*. *Introitus* innehåller nästan inga tekniska svårigheter. I fokus står val av klangligt rimliga register.

*Dies irae* präglas av ett uttrycksfullt tonspråk med många *fortissimo*-partier och plötsliga kontraster. *Colla parte*-partier alternerar med självständiga instrumentala inslag, som blåsfanfarer, pukvirvlar och dramatiska *tutti*-partier. Texten har en stark retorisk struktur, som återspeglas i snabba växlingar mellan dramatiska (t.ex. takt 1–20, 41 ff.) och lyriska partier (t.ex. *Lacrimosa*).

Dynamik, artikulation och besättning är mycket kontrasterande. Instrumentala dialoger, oktavparalleller och fanfarer framträder tydligt. Förloppet är mångskiftande: en *a cappella*-del (takt 60 ff.) följs av ett *tutti* med markanta accenter. Manualdispositionen är mer komplex, eftersom minst tre olika manuallängder krävs. En fullgånge överföring av partituret till orgel kräver växlande registrering som under spel kan vara svår att genomföra. Pukor är i allmänhet svåra att efterlikna, även som *sforzato*. Flera instrumentfärger växlar ibland från takt till takt (t.ex. tromboner och horn), vilket kräver registranthjälp eller minnessystem.

Det avslutande *Lacrimosa* är lugnare och dess tonala mjukhet kan förmedlas väl med en mjukare registrering.

## **5.2 Transkriptionsprinciper för orgelversionen**

### **5.2.1 Övergripande mål med transkriptionen**

Syftet med orgeltranskriptionen är att i största möjliga mån bevara originalverkets klangkaraktär och struktur – inom ramarna för orgelns klangliga och tekniska förutsättningar. Eftersom varje orgel är unik, försöker transkriptionen återge orkesterpartiturets verkan så långt det är möjligt. Detta ska ge interpreten den strukturella och klangliga orientering som krävs för att – utifrån instrumentets och rummets konkreta möjligheter – kunna fatta de bästa besluten för att bevara verkets uttryck.

Denna uppsats följer en öppen strategi: transkriptionen undviker konkreta registreringsanvisningar och fokuserar istället på synlig instrumentering och manuell struktur. Den klangliga realiseringen förblir därmed flexibel och öppen för tolkning. Denna öppenhet speglar en syn på transkription som ett strukturerande, men inte föreskrivande medium.

## 5.2.2 Instrumentationsstrategi och registerval

Ur det övergripande målet följer konkreta transkriptionsstrategier. Orkesterbesättningen visas genomgående i partituret, så att organisten alltid ser vilka instrument som ursprungligen använts. Baserat på denna information kan organisten välja lämpliga register. Denna process att hitta rätt klangblandning är olika på varje orgel. Därför har inga registerförslag angetts i transkriptionen – dessa beslut överläts helt åt interpreten. Inte heller har registren indirekt påverkats genom angivelser av orgelstämmor. Eftersom även manualdispositionen beror starkt på det aktuella instrumentet, har inte heller den specificerats i transkriptionen.

## 5.2.3 Dynamik och registerväxlingar

Växlingar i registrering har använts där de praktiskt kunnat genomföras. I vissa fall har de utelämnats för att inte störa spelbarheten.

Kompromisslösningar har ibland valts. Pukvirvlar har delvis återgivits med tremolonoter, enkla pukslag däremot markerats som betoningsaccenter (angivna med > i nottexten).

## 5.2.4 Estetiska beslut

Förutom tekniska överväganden kring spelbarhet och klangorganisation har även estetiska beslut varit nödvändiga. Likhet i klangfärg, dynamik och artikulation prioriterades – dock inte till varje pris. Målet var inte att exakt efterlikna varje enskilt orkestralt detaljelement, utan att skapa en musikaliskt sammanhängande helhet.

Dynamiska kontraster och formförlopp strukturerades begripligt, men imiterades inte exakt.

Orkesterklangens färgrikedom återgavs inte tontekniskt, utan antydde eller symboliserades med orgeltypiska medel. Beslutet att t.ex. utelämna vissa pukinslag eller att genomföra dynamiska förändringar med manualväxling i stället för svällverk följer denna princip.

Instrumenteringen hålls genomgående synlig i transkriptionen för att underlätta den strukturella orienteringen. Interpreten är fri att utifrån detta fatta egna klangliga beslut. Transkriptionen är därmed ett idiomatiskt och estetiskt genomtänkt förslag – ingen mekanisk översättning.

## 5.3 Exempel på realisering: dynamik, registrering, artikulation

Detta avsnitt visar med exempel hur principerna från föregående kapitel tillämpades i arbetet fram mot examenskonserten. Det rör sig inte om bindande föreskrifter, utan om en möjlig tolkning av transkriptionen utifrån den stora orgeln i Hedvig Eleonora kyrka i Stockholm.

### 5.3.1 Dynamik

Tre manualer användes för att tydligt särskilja olika klangnivåer. På huvudverket (Great) återgavs dramatiska eller kraftfulla passager. På svällverket (Swell) och bröstverket (Choir) spelades mjukare partier där kören endast ackompanjeras. Manualbyten kunde därmed medvetet användas som dynamiskt uttrycksmedel, vilket ofta gjorde separata registreringsbyten överflödiga (t.ex. i Introitus takt 20 eller 63). Användningen av svällskåp undveks i stor utsträckning. Det användes i huvudsak i de sista takterna i båda satserna, för att runda av klangen. I övrigt skapades dynamik genom registrering, inte genom styrning av volym, vilket närmar sig den barocka terrassdynamiken. Detta förhållningssätt är motiverat, då Elsner visar ett klassiskt och barockinspirerat formtänkande, bland annat i sin användning av bleckblås. Det förekommer crescendo i Requiem, men de sträcker sig oftast bara över en takt som en övergång mellan dynamiknivåer. De skiljer sig därmed tydligt från senromantikens långa crescendo- och diminuendopassager. Genom körens dynamiska insatser kunde dessutom intrycket av strikt terrassdynamik mildras eller undvikas (t.ex. i Introitus takt 20).

### 5.3.2 Registrering

Utifrån orkesterns instrumentering valdes lämpliga orgelregister till examenskonserten. Registrering och volym behövde justeras under repetitionerna. Den ursprungliga grundregistreringen i Introitus visade sig först vara för svag för kören, som hade svårt att höra orgeln. Detta berodde sannolikt på att kören stod nere i kyrkskeppet bredvid det elektriska spelbordet, medan orgeln klingade från läktaren. Den preliminära registreringen behövde därför förstärkas med fler åttafotsregister. Även om kören ska höras tydligt, får inte orgelklangen vara så svag att den inte bär kören. Då kan körens klangliga orientering gå förlorad – särskilt om en kördirigent saknas.

Den slutgiltiga grundregistreringen i Introitus (celli, fagott, kontrabas) blev följande:

- **Swell:** Rörflöjt 8', Geigendiapason 8', Second Salicional 8'
- **Great:** Diapason 8', Gamba 8', Principal 8', Dubbelflöjt 8'
- **Choir:** Klarinette 8', Gedackt 8', Viola 8'
- **Pedal:** Borduna 8', Flöte 16', Subbas 16', Gamba 16', Violone 16'
- **Kopplingar:** Great till Pedal, Swell till Pedal, Choir till Great, Swell till Choir

En andra registrering blev nödvändig när tromboner och horn tillkommer i takt 52 och dynamiken går över i forte från takt 51. Då tillkom följande register i *Great*:

- Trumpet 8', Clairon 4', Waldflöjt 2', Gamba 4', Oktava 4', Kvinta 5 $\frac{1}{3}$ ', Viola 8', Bourdon 8', Harmonic Flute 8'

Symbolisk klanglikhet eftersträvades. Klarinetten 8' bidrog till att man i totalbilden kunde associera till fagottklang. Och där orkestern lade till tromboner och horn, imiterades dessa genom flera register, främst Trumpet 8', Clairon 4' och Kvinta 5 $\frac{1}{3}$ ', som dock behövde kompletteras med ytterligare stämmor.

I *Dies irae* gjordes en första nyregistrering i takt 66, där orkestern noteras i tutti och fortissimo med trumpet och pukor. En a cappella-del från takt 60 gav möjlighet till registreringsbyte utan att störa spelrytmen.

På vissa ställen avstod man dock från idealiska klangbyten till förmån för spelbarhet – t.ex. vad gäller pukor eller de taktvisa färgväxlingarna mellan tromboner och horn i *Dies irae* mellan takt 122 och 137, även om man i princip hade olika registreringar för dessa (för hornen drogs Cornett V i *Great*). För att tydliggöra skillnaden testades växling mellan registrering med och utan Cornett V under övningarna.

Denna klangdifferentiering kunde dock i konserten endast delvis genomföras, eftersom det snabba förloppet inte tillät registerbyte.

I takt 84 är celli e fagotti plötsligt noterade i den översta notlinjen, vilket löstes genom att spela dessa i höger hand, så att vänster hand kunde spela trombonernas oktaver på manual II. Detta möjliggjorde en tydlig separation av klangfärger trots det täta notförloppet.

De valda registreringarna visade sig vara hållbara i konsertpraktiken och möjliggjorde en tydlig åtskillnad mellan ackompanjerande och framträdande klanger, samtidigt som de var flexibla nog för att anpassas till akustik och kördynamik.

### 5.3.3 Artikulation

Att översätta instrumentala impulser till orgel kräver även artikulatoriska lösningar. I *Dies irae* är pukor noterade i pedastämman tillsammans med kontrabas och tromboner. Pukvirvlar kan simuleras genom snabba tonupprepningar i pedalen (t.ex. takt 3 eller 10). Där deras återgivning var tekniskt opraktisk eller klangligt överflödigt, uteslöts pukorna (t.ex. i takterna 4, 11, 124 ff.).

Därtill användes agogiska medel, korta pauser och manualbyten för att skapa ett intryck av orkestral mikrodynamik och stödja spänningsförloppet (t.ex. takt 17).

De redovisade exemplen visar hur ett medvetet val av manualer, register och artikulation kan möjliggöra en klangligt och strukturellt övertygande tolkning av orkesterpartituret på orgel – en tolkning som är trogen Elsners Requiemverk.

Det blir tydligt att transkriptionen inte ger stela föreskrifter, utan snarare fungerar som en ram för idiomatiskt och kontextbundet framförande.

I denna anda följer i nästa kapitel en reflektion över transkriptionen i ett större sammanhang.

## 6. Reflektion och möjlig användning

### 6.1 Centrala resultat och iakttagelser

Elsners Requiem intar en stilistiskt intressant position mellan klassicism och tidig romantik. Verket är medvetet komponerat för manskör och orkester och uppvisar en tydlig hierarki. Kören står i centrum, medan orkestern ackompanjerar, kommenterar och dramatiserar. Den kompositoriska utformningen är ofta enkel men effektiv. Orkestern spelar mestadels *colla parte* men sätter medvetna färgaccent för att understryka textens retoriska struktur. Medan *Dies irae* kännetecknas av många dramatiska impulser, råder i *Introitus* en kontemplativ, nästan liturgisk klanghållning.

Just på grund av sin tydliga struktur, de många *colla parte*-avsnitten och den överskådliga instrumentationen lämpar sig verket väl för en orgeltranskription. En sådan möjliggör framförande med begränsade resurser (ett instrument istället för en orkester), utan att den musikaliska kärnan går förlorad. Samtidigt blev det tydligt att en klanglig 1:1-överföring varken är möjlig eller meningsfull. Målet är därför inte ljudmässig reproduktion, utan idiomatisk översättning.

Transkriptionen avstår medvetet från fasta registreringsangivelser. I stället anges originalets instrumentation synligt för att ge interpreten klanglig vägledning. Det konkreta valet av register, manualfördelning och dynamisk utformning lämnas åt respektive instrument och sammanhang. Det avgörande principen för att överföra orkesterklang till orgel är alltså transkriptionens öppenhet för olika

framförandeförhållanden – för olika rum, instrument och andra kontextuella villkor.

Framförandet inom ramen för examenskonserten visade att denna princip är bärkraftig. Enskilda pragmatiska beslut (t.ex. angående registrering eller avstående från puk-effekter) kunde fattas utan att skada verkets klangkaraktär. Arbetet har visat hur mycket kreativ och samtidigt strukturerande insats som ligger i en lyckad transkription. I denna anda är även föreliggande transkription inte bara en teknisk överföring, utan en tolkande handling – helt i linje med Ludvig Källs formulering: ”Transkriptionen är i sig ett konstnärligt uttryck – en tolkning.”<sup>18</sup>

## 6.2 Värdering i relation till originalverkets idiomatik

Transkriptionen förstås inte som ersättning för originalet, utan som en alternativ form som på sitt sätt gör rättvisa åt verkets karaktär. Medan originalverket är utformat för samspelet mellan kör och orkester i ett specifikt klangrum, överför transkriptionen denna klang till orgelns möjligheter – ett instrument med helt andra fysiska och akustiska förutsättningar.

Syftet är inte att imitera orkesterklangen. I stället eftersträvas att dess strukturella funktion och klangliga verkan idiomatiskt översätts till orgelns medium. Orgeln övertar orkesterns roll, men förblir hörbar som orgel. Detta uppnås medvetet genom öppenhet i registreringsvalet och orientering mot originalets instrumentation. Instrumentets egen logik står därmed inte i motsättning till originalets musikaliska substans, utan möjliggör dess förmedling under förändrade villkor.

Transkriptionen bevarar verkets karaktär genom att centrala strukturdrag förblir igenkännbara –

exempelvis förhållandet mellan kör och ackompanjemang, dynamiska förlopp eller formell indelning.

Transkriptionens öppenhet är inte bara ett estetiskt val, utan också en praktisk nödvändighet. Varje orgel ställer egna klangliga och tekniska krav. Som Ludvig Käll påpekar: ”det i praktiken inte går att använda samma disposition på varje orgel”<sup>19</sup>. Denna insikt stärker beslutet att avstå från fasta registreringsangivelser och understryker interpreterens ansvar att anpassa transkriptionen till rum, instrument och sammanhang.

---

<sup>18</sup> Käll, *Wagnerskt orgelbrus. Att transkribera Richard Wagners musik för orgel*, 5.

<sup>19</sup> Käll, *Wagnerskt orgelbrus. Att transkribera Richard Wagners musik för orgel*, 9.

### 6.3 Perspektiv för fortsatt arbete med sakral musik i orgeltranskription

Den här utvecklade transkriptionen av Elsners Requiem kan tjäna som modell för vidare överföringar av sakral vokalmusik till orgelns medium. Särskilt verk med tydlig körinriktning, överskådlig orkesterbesättning och transparent satsstruktur lämpar sig för detta. Förutsättningen är dock alltid en noggrann analys av originalet och en lyhördhet för dess klangliga och strukturella intentioner.

Transkriptioner bör varken vara museala eller normativa. Deras mål är inte att simulera originalet, utan att föra det vidare i en annan gestalt – i tjänst för levande praktik. Särskilt inom kyrkomusiken, där resurser för framföranden med orkester ofta är begränsade, kan en idiomatiskt utformad orgeltranskription öppna tillgången till verk som annars inte framförs.

Framtida transkriptioner gynnas av ett öppet förhållningssätt som inte bara tar hänsyn till teknisk genomförbarhet, utan också till andlig funktion, framförandekontext och instrumentets egenart.

Kombinationen av analytisk grund, tolkande öppenhet och praktisk prövning utgör därvid en bärkraftig modell.

## Referenser

Andraschke, Peter. ”Joseph Elsner und Wien.“ I *Józef Elsner (1769–1854) Życie – działalność – epoka*, redigerad av Remigiusz Pośpiech, 79–96. Opole: 2013.

Fétis, François-Joseph. ”Elsner (Joseph).“ I *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd 3, 131–133. Paris: 1868.

Herrmann, Joachim. *Josef Elsner und die polnische Musik*. Publikationer från Kulturwerk Schlesien e. V., Bd 6, München: 1969.

Hoffmann, Carl Julius Adolph. *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, 88–98. Breslau: 1830.

Käll, Ludvig. *Wagnerskt orgelbrus. Att transkribera Richard Wagners musik för orgel*. Självständig uppsats i kyrkomusik (KMH Stockholm, 2021), <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1560266&dswid=9551>.

Michalak, Jerzy Marian. ”Gdańsk w biografii Józefa i Karoliny z Drozdowski-Elsner.“ I *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, redigerad av Remigiusz Pośpiech, 111–147. Opole: 2013.

Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner. Monografia*. Kraków: 1957.

Pośpiech, Remigiusz. ”Geistliche Musikkultur auf dem Gebiet des Bistums Breslau in den Zeiten von Joseph Elsner.“ I *Józef Elsner (1769–1854) Życie – działalność – epoka*, redigerad av Remigiusz Pośpiech, 43–60. Opole: 2013.

Weikert, Christian. ”Elsner, Joseph.“ I *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd 4, 466–467. Berlin: 1959.

Zduniak, Maria. ”Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk.“ I *Bericht über die kirchenmusikalische Konferenz ‚Kirchenmusik mit obligater Orgel im 18. und 19. Jahrhundert,‘* 257–272. Mainz: 1992.


## **Bilagor**

# Requiem

Kompositör: Joseph Elsner  
Arrangör: Daniel Ohlrich


**Adagio**

Tenor




*p*  
Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i

Baryton




*p*  
Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i

Bas



*p*  
Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i Do - mi -

Orgel



*p*  
Celli con Fagotti

Bassi  
*p*

6

T. *mf* *p* *tr*  
Do - mi - ne Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i

Bar.  
Do - mi - ne Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i

B.  
ne Re - qui-em e - ter - nam do - na e - i

Org. *mf* *p*

*p*

11

T. *dolce*  
Do - mi - ne do - na e - i Do - mi - ne et lux per -

Bar.  
Do - mi - ne do - na e - i Do - mi - ne et lux per -

B. *dolce*  
Do - mi - ne do - na e - i Do - mi - ne et lux per - pe - tu-a

Org. *f*

17

T. *f* *p*  
pe - tu-a et lux per - pe - tu-a lu - ce - at e - i lu - ce - at

Bar. *f* *p*  
pe - tu-a et lux per - pe - tu-a lu - ce - at e - i lu - ce - at

B. *f*  
et lux per - pe - tu-a lu - ce - at e - i lu - ce - at

Org. *f* *p*  
*p*

22

T. *sotto voce*  
e - i Te de - cet hym - nus De - us in Si -

Bar. *sotto voce*  
e - i Te de - cet hym - nus De - us in

B. *sotto voce*  
e - i Te de - cet hym - nus De - us in

Org.

27

T.  on et Ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem ex -

Bar.  Si - on et Ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem ex -

B.  Si - on et Ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem ex -

Org. 

33

T.  au - di o - ra - ti - o - nem me - am ad Te om - nis

Bar.  au - di o - ra - ti - o - nem me - am ad te om - nis

B.  au - di o - ra - ti - o - nem me - am ad te om - nis

Org. 

38

T. ca - ro ad te om - nis ca - ro ve - ni - et

Bar. ca - ro ad te om - nis ca - ro ve - ni - et Re - qui -

B. ca - ro ad te om - nis ca - ro ve - ni et Re - qui - em Re - qui -

Org.

44

T. Re - qui - em e - ter - nam do - na e - i Do - mi - ne et lux per -

Bar. em e - ter - nam do - na e - i e - i Do - mi - ne et lux per -

B. em e - ter - nam e - ter - nam do - na e - i Do - mi - ne et lux per -

Org.

50

T. *f* pe - tu-a lu - ce-at e - i *p* Ky - ri-e e -

Bar. *p* pe - tu-a lu - ce-at e - i Ky - ri-e e -

B. pe - tu-a lu - ce-at e - i Ky - ri-e e -

Org. *f* *p*

Tromb.,  
Horn, Klar.

Timp.

56

T. *mf* le - i-son e - lei - son e - le - i - son *p* Chri -

Bar. *p* lei - son e - le - i - son e - le - i - son Chri -

B. *p* lei - son e - lei - son Ky - ri - e Chri -

Org. *mf*

61

T. ste e-lei - son e - lei - son e - lei -

Bar. ste e-lei - son e - lei - son e - lei -

B. ste e-lei - son e - lei - son e - lei -

Org.

66

T. son Ky-ri-e e - lei - son Ky - ri-e e - lei - son Ky - ri-e e -

Bar. son Ky-ri-e e - lei - son Ky - ri-e e - lei - son Ky - ri-e e -

B. son Ky - ri - e e-lei - son Ky - ri-e e - lei - son e -

Org.

71

T.   
lei - - - son

Bar.   
lei - - - son

B.   
lei - - - son

Org. 

# Dies Irae

**Allegro moderato**

Tenor  
*ff* Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa -

Baryton  
Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa -

Bas  
Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa -

Corni Trombe

Orgel  
*ff* Trombe

Celli con Fagotti e Tromboni Celli e Fagotti  
Bassi con Trombon Bassi

*ff* Timpani Timpani

6  
T. *sf* vil - la Te - ste Da - vid cum Si - byl - la. *sf*

Bar. vil - la Te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

B. vil - la Te - ste Da - vid cum Si - byl - la. *p* Quan - tus tre - mor

Org.

*sf* *sf* *pp* Bassi *p* Timpani

11

T. *f* *ff*  
 Quan-tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan-do iu - dex est ven - tu -

Bar.  
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan-do iu - dex est ven - tu -

B.  
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan-do iu - dex est ven - tu -

Org. *f* *ff*

16

T. *dolce*  
 rus, Cun-cta stri - cte di - scus - su - rus! *sotto voce*

Bar. *p*  
 rus, Cun-cta stri - cte di - scus - su - rus! Tu - ba,

B.  
 rus, Cun-cta stri - cte di - scu - su - rus!

Org. *p* *dolce*  
 Corni



33 *ff* *pp*

T. Mors stu - pe-bit et na - tu - ra, Cum re - sur - get cre - a -

Bar. Mors stu - pe-bit et na - tu - ra, Cum re - sur - get cre - a -

B. Mors stu - pe-bit et na - tu - ra, Cum re - sur - get cre - a -

Corni e Tromboni

Org. *ff* *pp* *sf* *p* + Corni

40 *p dolce*

T. tu - ra Iu - di - can - ti re - spon - su - ra. Li - ber scrip - tus pro - fe -

Bar. tu - ra Iu - di - can - ti re - spon - su - ra. Li - ber scrip - tus

B. tu - ra Iu - di - can - ti re - spon - su - ra. Li - ber scrip - tus

+Tromboni

Org. *sf* *p* +Tromboni +Tromboni *ff*

46

T. *8*  
re - tur, In quo to - tum con - ti - ne - tur, Un - de mun - dus iu - di -

Bar.  
pro - fe - re - tur, In quo to - tum con - ti - ne - tur. Un - de mun - dus iu - di -

B.  
pro - fe - re - tur, In quo to - tum con - ti - ne - tur. Un - de mun - dus iu - di -

Org.  
*p* Celli e Fagotti  
*p* Bassi

51

T. *8*  
ce - tur. Iu - dex er - go cum se - de - bit, Quid - quid la - tet,

Bar.  
ce - tur. Iu - dex er - go cum se - de - bit, Quid - quid

B.  
ce - tur. Iu - dex er - go cum se - de - bit, Quid - quid

Org.

56

T. *pp*  
ap - pa - re - bit: Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit. Quid sum

Bar.  
la - tet, ap - pa - re - bit: Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit. Quid sum

B.  
la - tet, ap - pa - re - bit: Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit. Quid sum

Org.  
*p* Corni

60

T. *ppp*  
mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pat - ro - num ro - ga - tu - rus Cum vix

Bar.  
mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pat - ro - num ro - ga - tu - rus Cum vix

B.  
mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pat - ro - num ro - ga - tu - rus Cum vix

Org.

64 *ff*

T. *iu - stus sit se - cu - rus? Rex tre-men-dae ma - ie - sta - tis,*

Bar. *iu - stus sit se - cu - rus? Rex tre-men-dae ma - ie - sta - tis,*

B. *iu - stus sit se - cu - rus? Rex tre-men-dae ma - ie - sta - tis,*

Org. *Tutti (> = Trombe e Timpani)*

*ff*

Trombe

Timpani

69

T. *Qui sal - van - dossal-vas gra - tis, Sal-va me, fons pi-e - ta -*

Bar. *Qui sal - van - dossal-vas gra - tis, Sal-va me, fons pi-e - ta -*

B. *Qui sal - van - dossal-vas gra - tis, Sal-va me, fons pi - e - ta -*

Org. *+Tromboni*

Celli e Fagotti

*+Tromboni*

Bassi *+Tromboni*

75 *pregando*

T. *8*  
tis. Re-cor - da - re, Ie - su pi - e, Quodsum cau - sa tu - ae

Bar.  
tis. Re-cor - da - re, Ie - su pi - e, Quodsum cau - sa tu - ae

B. *pregando*  
tis. Re-cor - da - re, Ie - su pi - e, Quodsum cau - sa tu - ae vi - ae: Ne me

Org.  
*p*  
Celli e Fagotti

Bassi

80

T. *8*  
vi - ae: Ne me per - das il - la di - e. Quae-rens me, se - di - sti

Bar.  
vi - ae: Ne me per - das il - la di - e. Quae-rens me, se - di - sti

B.  
per - das il - la di - e. Quae-rens me, se - di - sti

Org.  
Corni  
Celli e Fagotti

> = Timpani

84

T. las - sus, Re-de - mi - sti cru-cem pas - sus: Tan-tus la - bor non sit

Bar. las - sus, Re-de - mi - sti cru-cem pas - sus: Tan-tus la - bor non sit

B. las - sus, Re-de - mi - sti cru-cem pas - sus: Tan-tus la - bor non sit

Org. *p*

Celli e Fagotti

Tromboni

88

T. cas - sus. Iu - ste Iu - dex ul - ti - o - nis, Do-num

Bar. cas - sus. Iu - ste Iu - dex ul - ti - o - nis, Do-num

B. cas - sus. Iu - ste Iu - dex ul - ti - o - nis, Do-num fac re-mis - si -

Org. *f*

Celli e Fagotti

*dolce*

*[dolce]*

*p*

92

T. *8*  
fac re - mis - si - o - nis an - te di - em ra - ti - o - nis. In - ge -

Bar.  
fac re - mis - si - o - nis an - te di - em ra - ti - o - nis. In - ge -

B.  
o - nis an - te di - em ra - ti - o - nis. In - ge -

Org.

*p* Bassi

Timpani

96

T. *8*  
mi - sco, tam - quam re - us: Cul - pa ru - bet vul - tus me - us: Sup - pli -

Bar.  
mi - sco, tam - quam re - us: Cul - pa ru - bet vul - tus me - us: Sup - pli -

B.  
mi - sco, tam - quam re - us: Cul - pa ru - bet vul - tus me - us: Sup - pli -

Corni

Org. Celli e Fagotti

100

T. *8*  
can - ti par - ce De - us, sup - pli - can - ti par - ce, De - us.

Bar.  
can - ti par - ce De - us, sup - pli - can - ti par - ce, De - us.

B.  
can - ti par - ce De - us, sup - pli - can - ti par - ce, De - us. Qui Ma -

+ Trombone

Org. *8*  
+ Trombone

+ Trombone

106

T. *8*  
*sotto voce dolce*  
Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem

Bar.  
Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem

B.  
ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem ex - au -

Org. *8*

112

T. *8*  
ex - au - di - sti, Mi - hi quo - que spem de - di -

Bar.  
ex - au - di - sti, Mi - hi quo - que spem de - di -

B.  
di - sti, Mi - hi quo - que spem de - di - sti. Pre - ces

Org.

Bassi

118

T. *8*  
sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae: Sed tu bo - nus fac be -

Bar.  
sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae: Sed tu bo - nus fac be -

B.  
me - ae non sunt di - gnae: Sed tu bo - nus fac be - ni - gne,

Org.  
Celli e Fagotti + Trombone

Celli e Fagotti + Trombone

+ Trombone

*f*

122

*ff*

T. ni - gne, Ne pe - ren - ni cre - mer i - gne. In - ter o - ves lo - cum

Bar. ni - gne, Ne pe - ren - ni cre - mer i - gne. In - ter o - ves lo - cum

B. Ne pe - ren - ni cre - mer i - gne. In - ter o - ves lo - cum

Org. *f* *ff*

Corni Trombi + Corni

Timpani

126

T. prae - sta Et ab hae - dis me se - que - stra, Sta - tu - ens in par - te

Bar. prae - sta Et ab hae - dis me se - que - stra, Sta - tu - ens in par - te

B. prae - sta Et ab hae - dis me se - que - stra, Sta - tu - ens in par - te

Org. Trombi + Corni Trombi Celli, Fagotti e Tromboni

131 *ff*

T. *ff*  
dex - tra. Con-fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con-fu - ta - tis ma - le -

Bar.  
dex - tra. Con-fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con-fu - ta - tis ma - le -

B.  
dex - tra. Con-fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con-fu - ta - tis ma - le -

- Tromboni  
Corni e Trombe

Org.  
- Tromboni  
- Tromboni *ff*

*ff* Timpani e Trombe

136 *dolce*

T. *dolce*  
di - ctis, Flam-misa - cri-bus ad - di - ctis, Vo - ca

Bar.  
di - ctis, Flam-misa - cri-bus ad - di - ctis, Vo - ca

B.  
di - ctis, Flam-misa - cri-bus ad - di - ctis, Vo - ca

Tromboni  
Corni

Org.

141 *mf*

T. me cum be - ne - di - ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis, Cor con-

Bar. me cum be - ne - di - ctis. O - ro sup-plex et ac - cli - nis, Cor con-

B. me cum be - ne - di - ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis, Cor con-

Org. Trombi + Corni Trombi

Celli, Fagotti e Tromboni

*f* Bassi e Tromboni

*p* Timpani

146 *f*

T. tri - tum qua - si ci - nis: Ge-re cu - ram me - i fi - nis. Ge-re

Bar. tri-tum qua - si ci - nis: Ge-re cu - ram me - i fi - nis. Ge-re

B. tri - tum qua - si ci - nis: Ge-re cu - ram me - i fi - nis. Ge-re

Org. + Corni Trombi + Corni

*f*

151

T. *cu - ram me - i fi - - - nis.*

Bar. *cu - ram me - i fi - - - nis.*

B. *cu - ram me - i fi - - - nis.*

Org.

Andante

Tenor *p* La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re -

Bariton *p* La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get

Bass *p* La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get

Orgel

Celli con Fagotti

Bassi

4

T. *p* sur - get ex fa - vi - la ju - di - can - dus ho - mo re - us, la - cri - mo - sa

Bar. *p* ex fa - vi - la ju - di - can - dus ho - mo re - us, la - cri - mo - sa

B. *p* ex fa - vi - la ju - di - can - dus ho - mo re - us, la - cri -

Org. +Corni

+Tromboni

+Tromboni

7

T. di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di -

Bar. di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di -

B. mo - sa di - es - il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di -

Org. Celli con Fagotti + Tromboni

Bassi + Tromboni

10

T. can - dus ho - mo re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e

Bar. can - dus ho - mo - re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e

B. can - dus ho - mo - re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e

Org. + Trombe Corni Celli con Fagotti Celli con Fagotti

Bassi

14

T. Je - su Do - mi - ne, do - na

Bar. Je - su Do - mi - ne, do - na e -

B. Je - su Do - mi - ne, do - na e -

Org. *Corni*  
*-Tromboni*  
*-Tromboni*  
*Celli con Fagotti e Tromboni*

19

T. e - is re - qui - em, do - na e - is

Bar. - is re - qui - em, do - na e - is

B. - is re - qui - em, do - na e - is

Org. *Timpani*

25

T. re - qui - em. A - men.

Bar. re - qui - em. A - - - - men.

B. re - - - qui - em. A - - - - men.

Org.