

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

LH·5903

A 5903

LISZT FERENC HAGYATÉKA

Choralstudien.

Die schönsten Choräle der evangelischen Kirche in mehrfacher Bearbeitung, mit zahlreichen Vor-Zwischen-und Nachspielen.

Zum Studium, sowie für den kirchlichen und Concert-Gebrauch.

ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Von

DR. J. G. TÖPFER.

1-4. Lieferung.

Pr. à 1½ Thlr.

Herausgegeben von

A. W. GOTTSCHALG.

Eingeführt im Grofsherzoglichen Schullehrer-Seminar zu Weimar.

Eigenthum des Verlegers.

LEIPZIG, VERLAG von BRUNO ZECHEL.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA



Vorspiel zu: Psyche in mi moll
Larghetto.

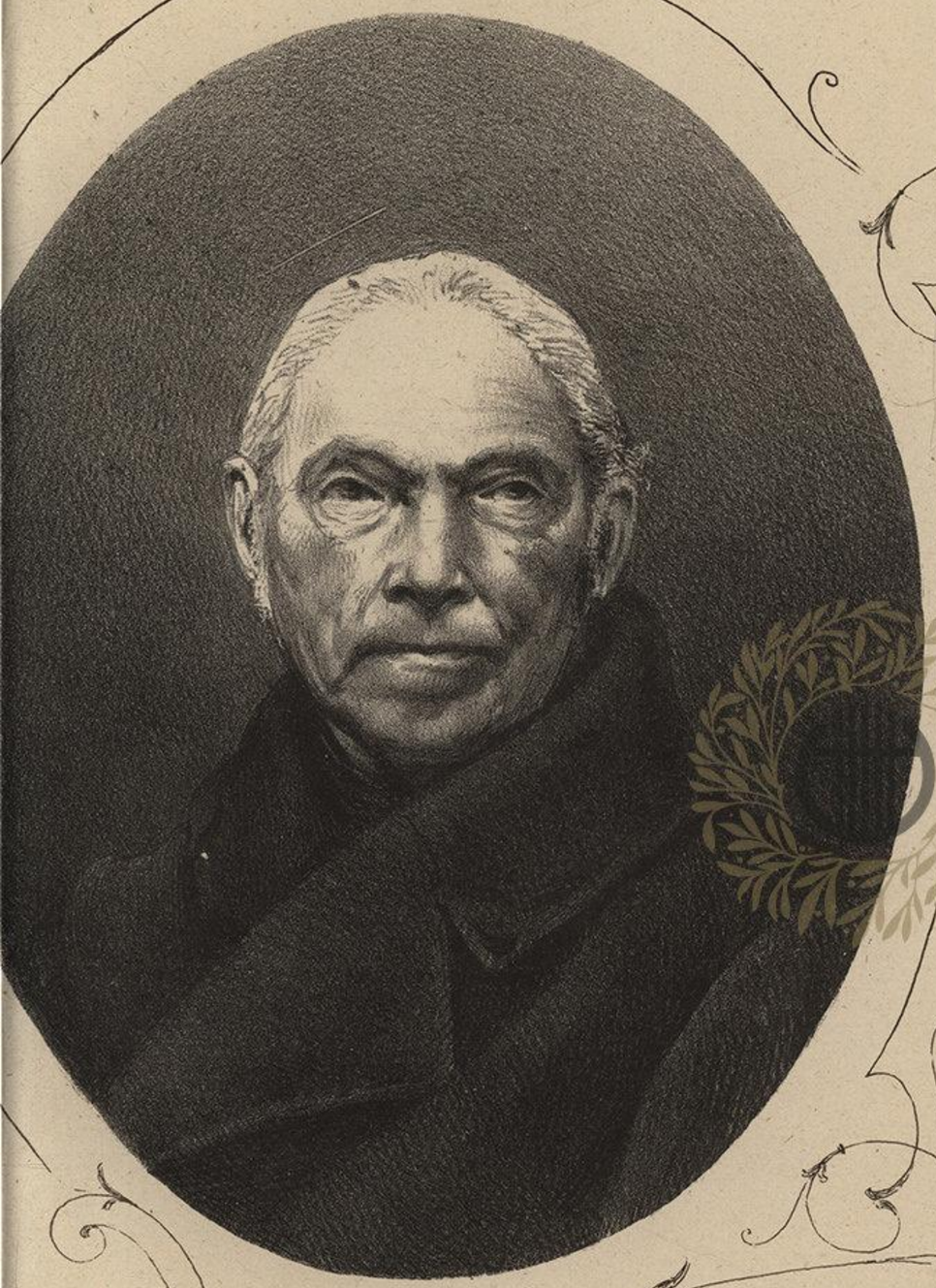




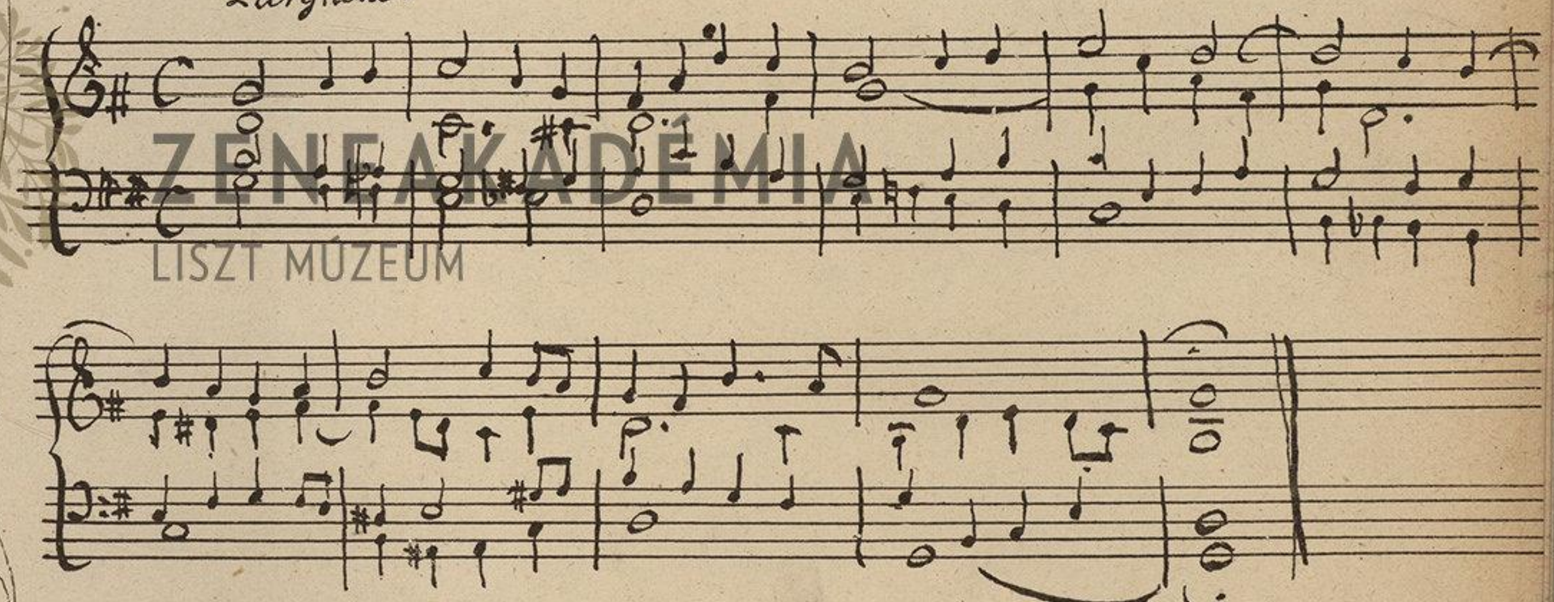
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Gy Lányi.

LISZT FERENC HAGYATÉKA



Vorspiel zu: Pesther in vier Akten.
Larghetto.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Liszt.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ
HAGYATÉKA

Seinem Schüler und Freunde

A. W. Gottschalg

gewidmet.

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC • HAGYATÉKA •

№ 1. Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz.

Vorspiel a).

b).



Vorspiel c).

Langsam. *Sehr zart.* (Gedackt 8′)



Vorspiel d).

Larghetto. (Salicional oder Fugara und Gedackt 8′.)



Choral.





Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.Veränderung.

2.Veränderung.

Vor-oder Nachspiel.

Mässig bewegt.

p

Man.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vor-oder Nachspiel.

Lamentoso.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

№ 2. Vom Himmel hoch da komm ich her.

Freies Vorspiel a).

Moderato. *Müssig stark.*

Ped.

Ped.

ritard.

b) Patetico.

Ped.

Ped.

c)
Maestoso. *Volles Werk.*

Ped.

Vor-oder Nachspiel **d)**.
Allegro moderato. *Volles Werk.*

C.f.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vom Himmel hoch da komm ich her.
Choral mit Veränderungen.

1.Veränderung.

2.Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3.Veränderung.

Postludium.

Lebhaft. *Fürdasvolle Werk.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man.

Ped.

tr

tr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 3. Gott des Himmels und der Erden.

Freies Vorspiel **a**).

Andante. *Sanft.*



Vorspiel **b**).

Andante. *Sanft.*



Vorspiel **c**)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA

c.f. *hervortreten*

tr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d) Trio: Gott des Himmels.

Mit sanften Stimmen. (Für 2 Clav. und Pedal.)

2 Man.

1 Man.

tr

tr

Gott des Himmels.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.Veränderung.

2.Veränderung.

3.Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 4. Liebster Jesu, wir sind hier.

a) **Andante.** *Sanft.*

b) **Andante.**

Ped.

c) **Larghetto.**

Ped.

Ped.

d) *Sanfte Stimmen.*

Mel. *mf*

Mel. *mf*

Zart und mässig schnell.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Ped.

Liebster Jesu, wir sind hier.

a.

b.

b.

a.

a.

b.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.Veränderung.

a.

a.

2.Veränderung.

a.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a.

b.

3.Veränderung.

b.

a.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

No 3. Herr Gott, dich loben alle wir. (Vor deinen Thron.)

Vorspiel a).

Andante.

p

b) Andante.

mf

Ped.

c) *Sanfte Stimmen.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.

Vorspiel. *Pomposo.*

f *p*

Man.

f

Ped. *Man.* *Ped.*

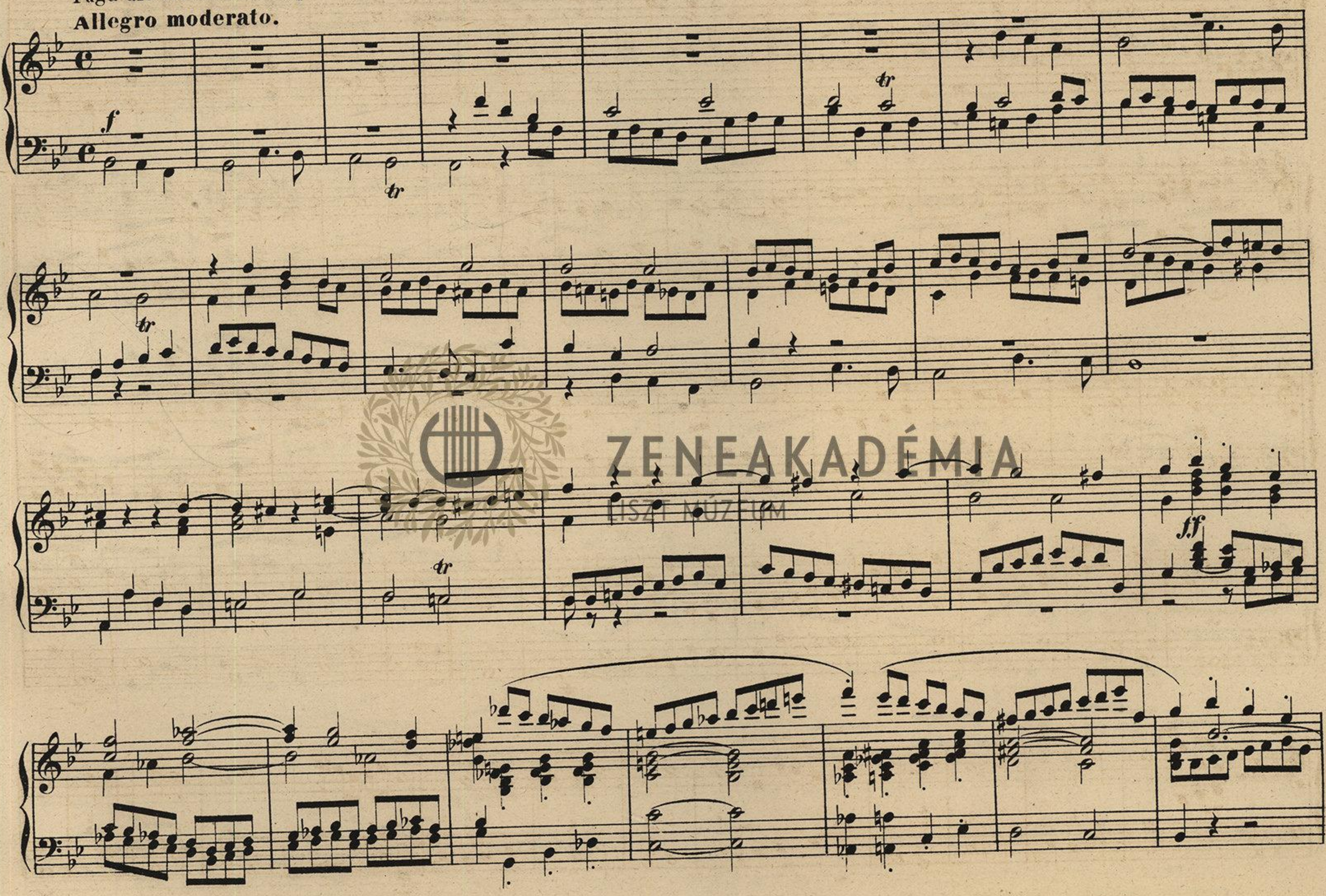
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Präludium. Trio (für 2 Manuale & Pedal.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fuga als Vor-oder Nachspiel zu: **Herr Gott, dich loben alle wir.**

Allegro moderato.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 6. Ach, was soll ich Sünder machen.

Vorspiel a).

Adagio.

p

Serioso. b).

p

c) Larghetto.

p

d) Langsam.

p

Cant. firm.

mf

Ped. p

Mel.

ritard.

ZENEAKADÉMIA
LISZT-MÚZEUM

e) Klagend. Mit Viola di Gamba 8′ oder einer andern weichen 8 f. Stimme.

Ped.

Ped.

f) Flebile.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p

p Cant. firm.

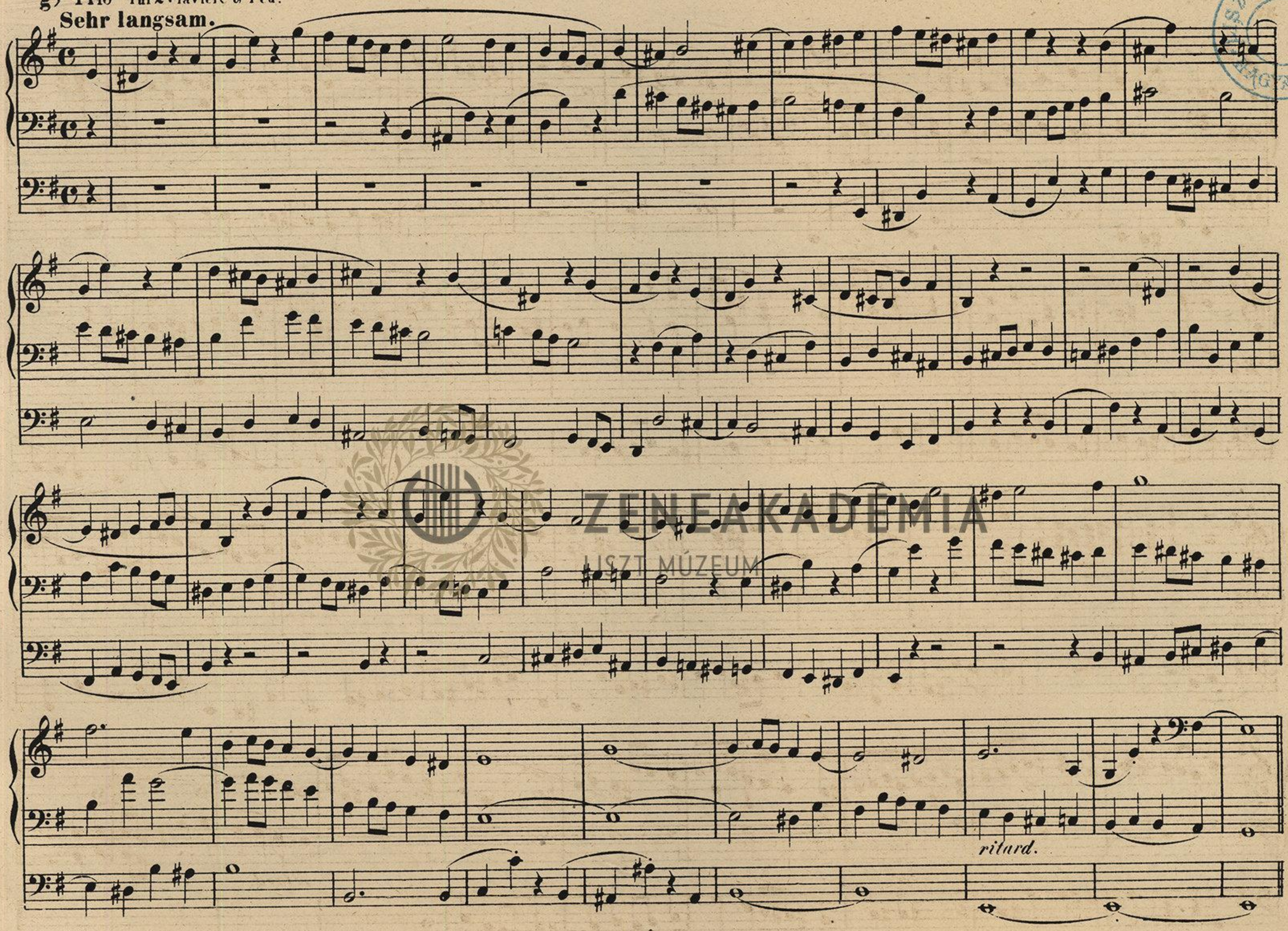
mf

ritard.

ZENEAKADÉMIA
ZENEMÚZEUM

g) Trio für 2 Claviere & Ped.

Sehr langsam.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h) Trio.

Andante.

p

i) Grave.

p

k) Doloroso.

pp

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ach was soll ich Sünder machen.

1. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachspiel.
Andante.

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 7. O Gott, du frommer Gott.

Vorspiel. a)

b) Lento.

Ped.

c) Andantino.

d) **Andante.** Für 2 Man. & Ped. *Mit sanften Stimmen.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

e) *Sanfte Stimmen.*

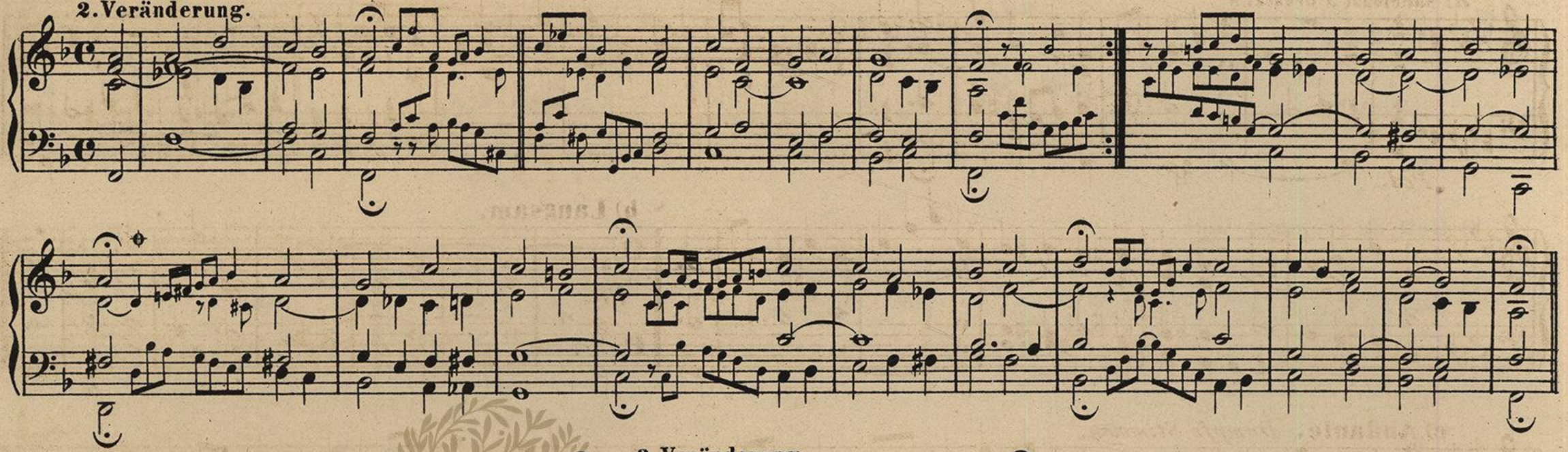
Ped.

O Gott, du frommer Gott.

1. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Veränderung.



3. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 8. O Traurigkeit, o Herzeleid.

a) Salicional 8 Gedackt 8'

Ped.

b) **Langsam.**

pp

c) **Andante.** *Dumpfe Stimmen.*

Ped.

d) *Sanfte Stimmen.*

Cant. firm.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

e) Choraldurchführung.

Ow. Hohlfl. Pos. Gedackt 8 Salicional 8; Ped. Subbass 16.

Man.

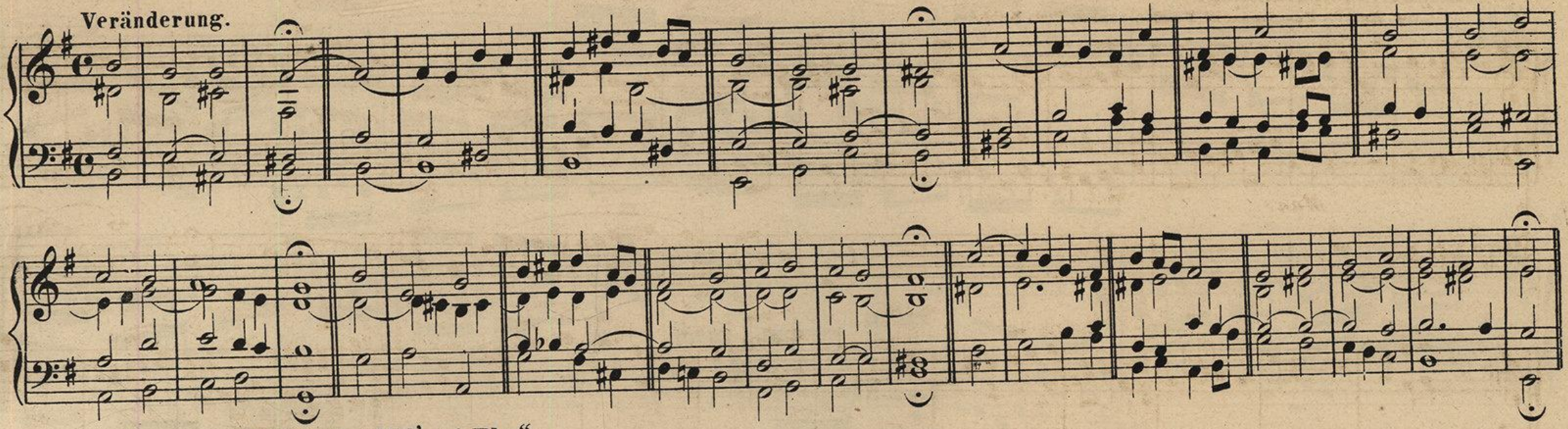
ritard.

a tempo

O Jesu du, mein Hilf und Ruh'.

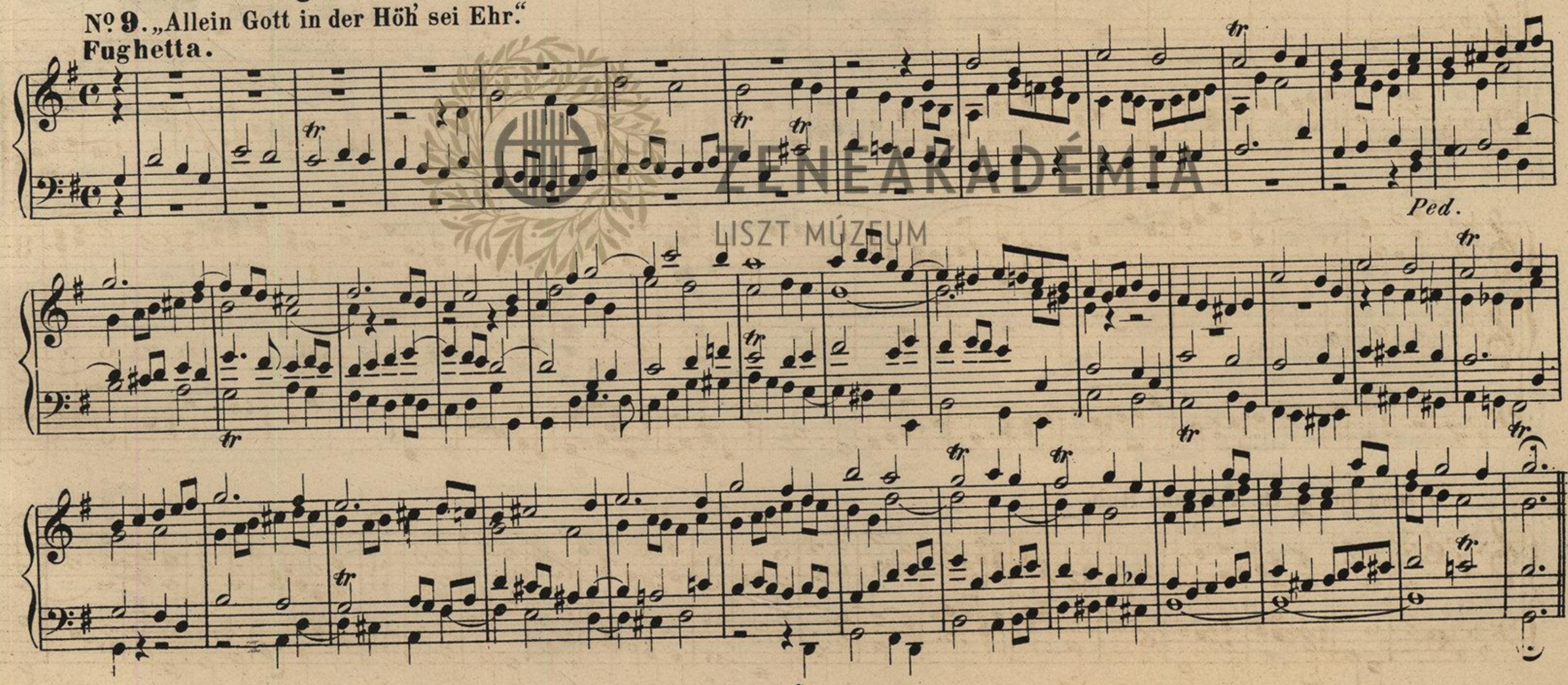
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Veränderung.



Nº 9. „Allein Gott in der Höh' sei Ehr."

Fughetta.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Animato. *Volles Werk.*

Ped.

Vorspiel. *Volles Werk.*

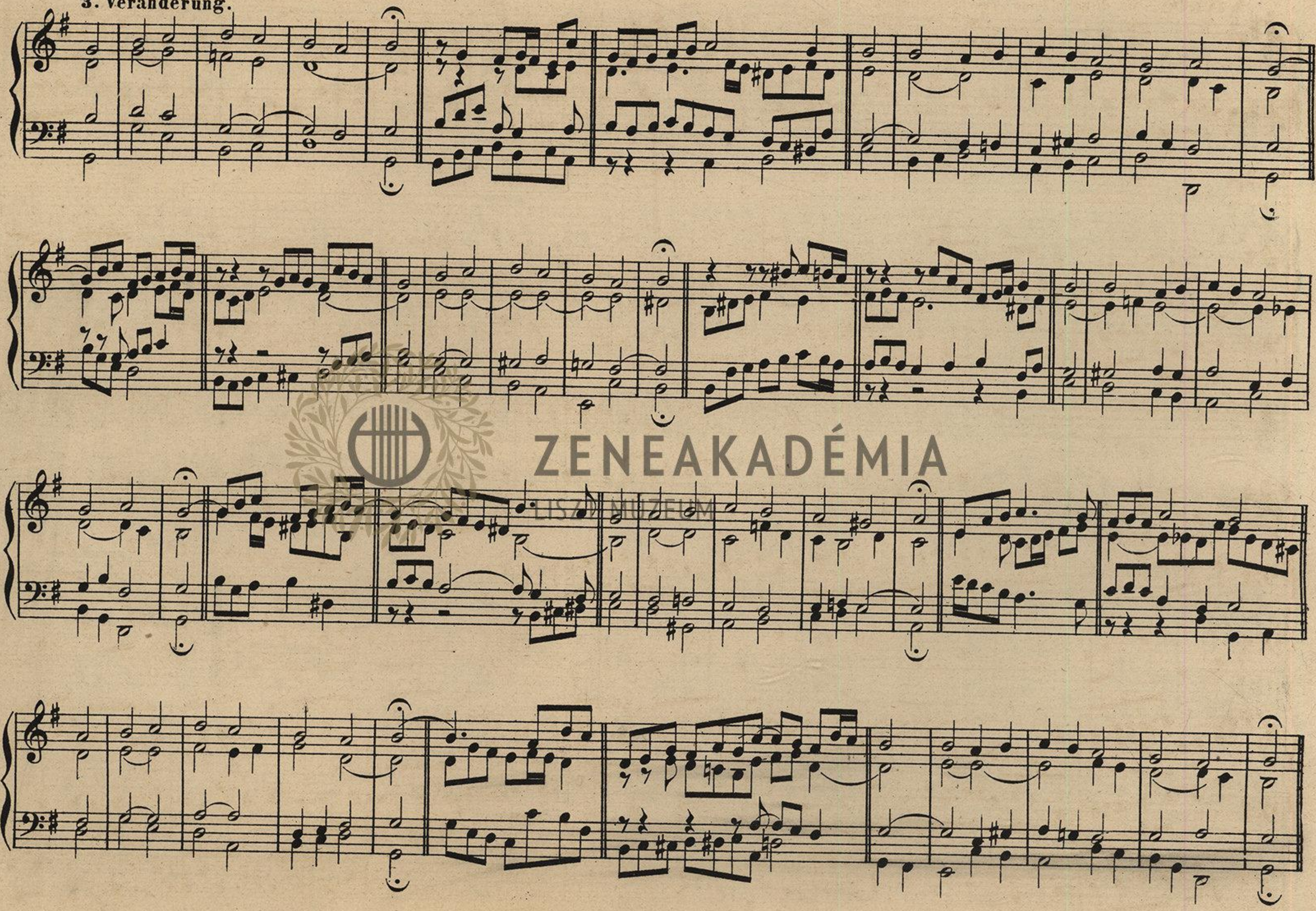
ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

Choral.

1. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vivace. Mit allen 16,8 und 4 füssigen Stimmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Zweite Lieferung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

№10. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

Vorspiel a)

p

Ped.

b)
Largo.

mf

Ped.

c)
Andantino. *Mit sanften Stimmen.*

Man.

d) *Kräftige Stimmen.*

Con energico.

Ped.

e) Allegretto.

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Veränderung.

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

№ 11. Sei Lob und Ehr'dem höchsten Gut.

Vorspiel. a)

b)

Andante.

f

c)

Vivace.

f

Ped.

Ped.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

d) **Moderato.**
Für 2 Claviere.

p *f* *Ped.* *Ped.*

e) **Maestoso.** *Stark.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

f)
In mässiger Bewegung.

f

Ped.

Ped.

un poco riten.

a tempo

Man.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cantus firmus im Discant.

Choral durchführung.

mf

II.

mf

mf

I. c. f.

f

II.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.





2. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Veränderung.

1.

2.

Nachspiel fürs volle Werk.

Moderato.

con Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 12. Unermesslich, ewig ist Gott.

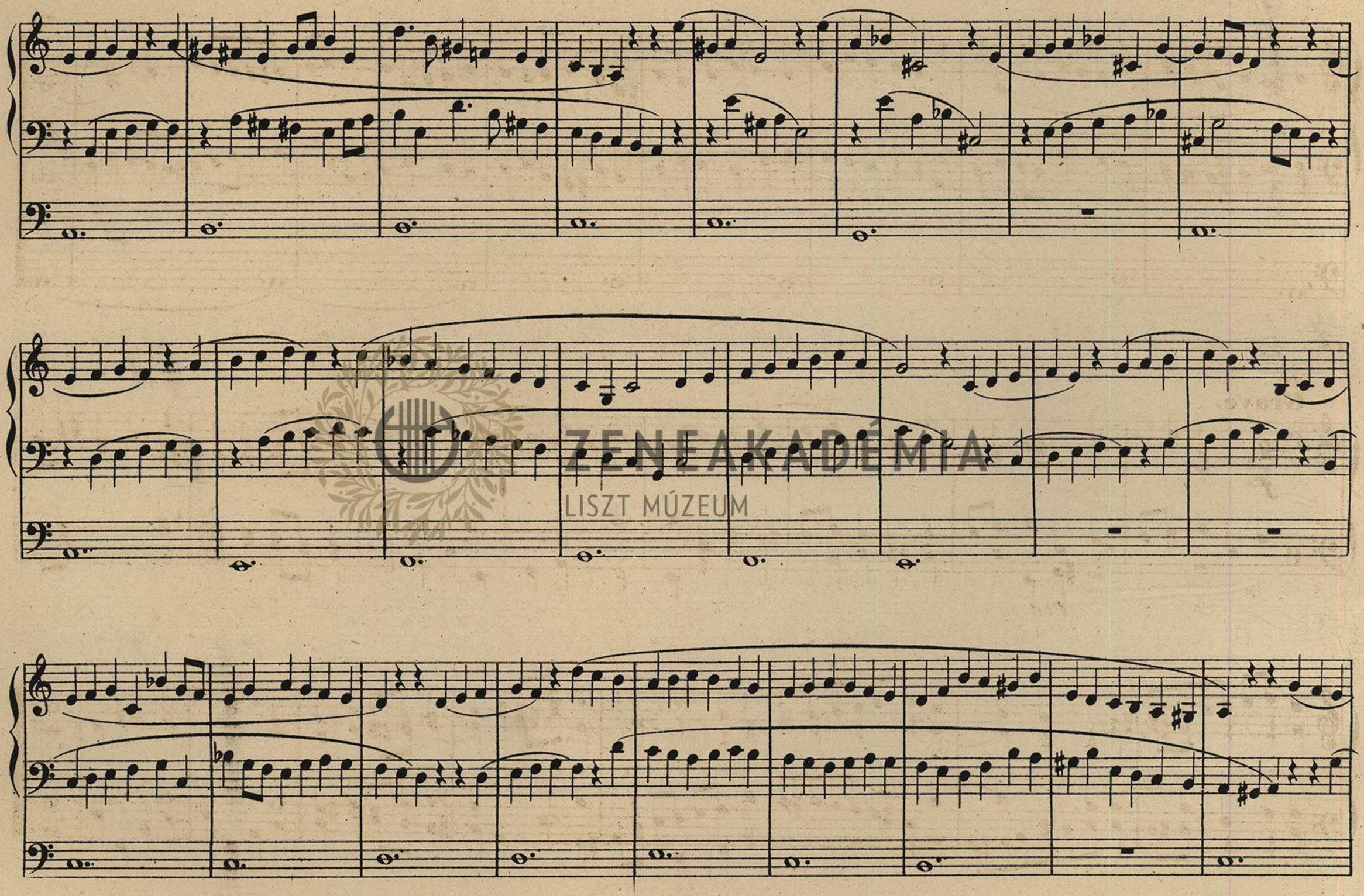
a) *Mässig starke Stimmen.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b) **Mel. im Ped. in 4 Fuss registriren; die contr. Stimmen mit tiefen, kräftigen Registern.**





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c)
Grave.

f

Ped

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unermesslich, ewig ist Gott.

1. Veränderung.

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 13. Jesus, meine Zuversicht.

1. *Volles Werk*

f *p* *f*

Mel. *ff*

p *f*

Mel.

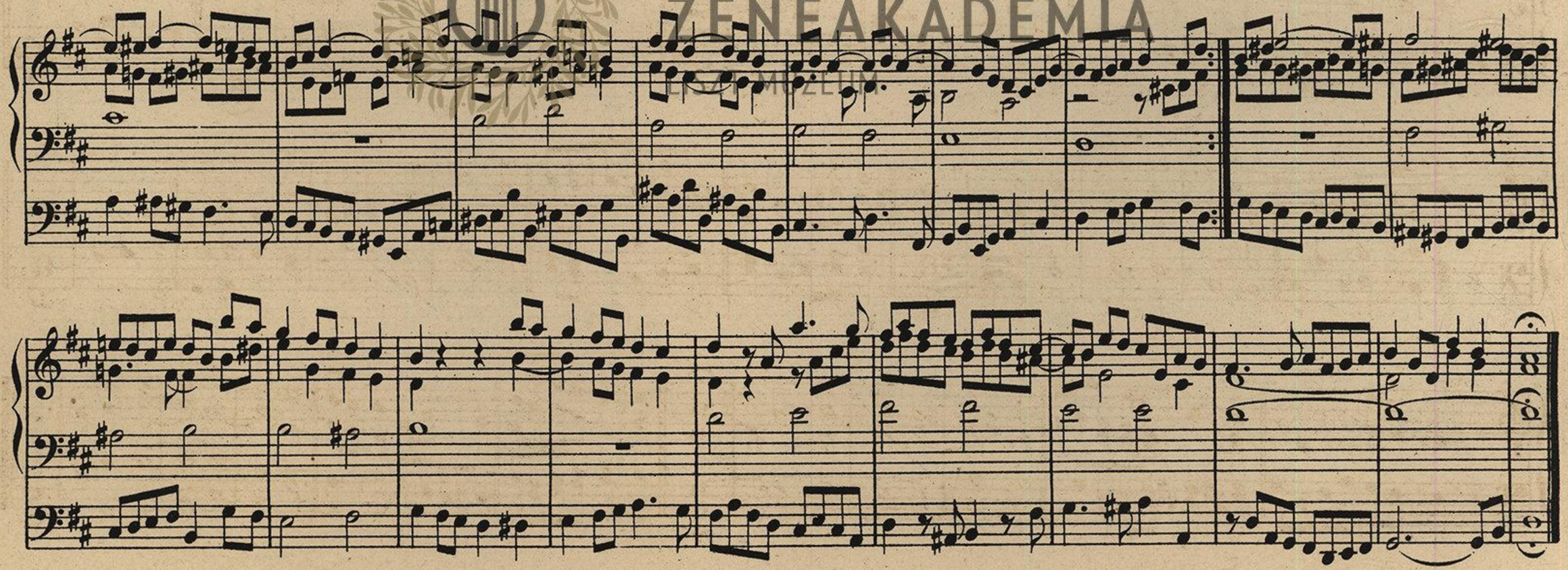
2. Die Begleitung mit Flöte 8' den C. f. auf einem stärkeren Manuale.

C.f.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

3. Choraldurchführung.





ZENEAKADÉMIA
ZENEMÚZEUM

Choral.

Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

No. 11. Werde munter mein Gemüthe.

a)

Cantabile. *Mit sanften Stimmen.*

1. Man.

2. Man.

Ped.

p

tr

ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

b) *Mit zarten Stimmen.*

p

Man.

mf

Mel.

Ped.

Mel.

c) *Sanfte Stimmen.*

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

Choral.

1. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In lebhafter Bewegung. *Mit starken Stimmen.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

No. 15. „Was Gott thut, das ist wohlgethan."

a)

Andante. *Sanfte Stimmen.*



b) Choraldurchführung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ritenuto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.

1. Veränderung.

1. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.Veränderung.

3.Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a)
Alla breve. *Volles Werk.*



b)
Allegro. *Volles Werk.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c) Choraldurchführung.

mf
C.F. stark.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.



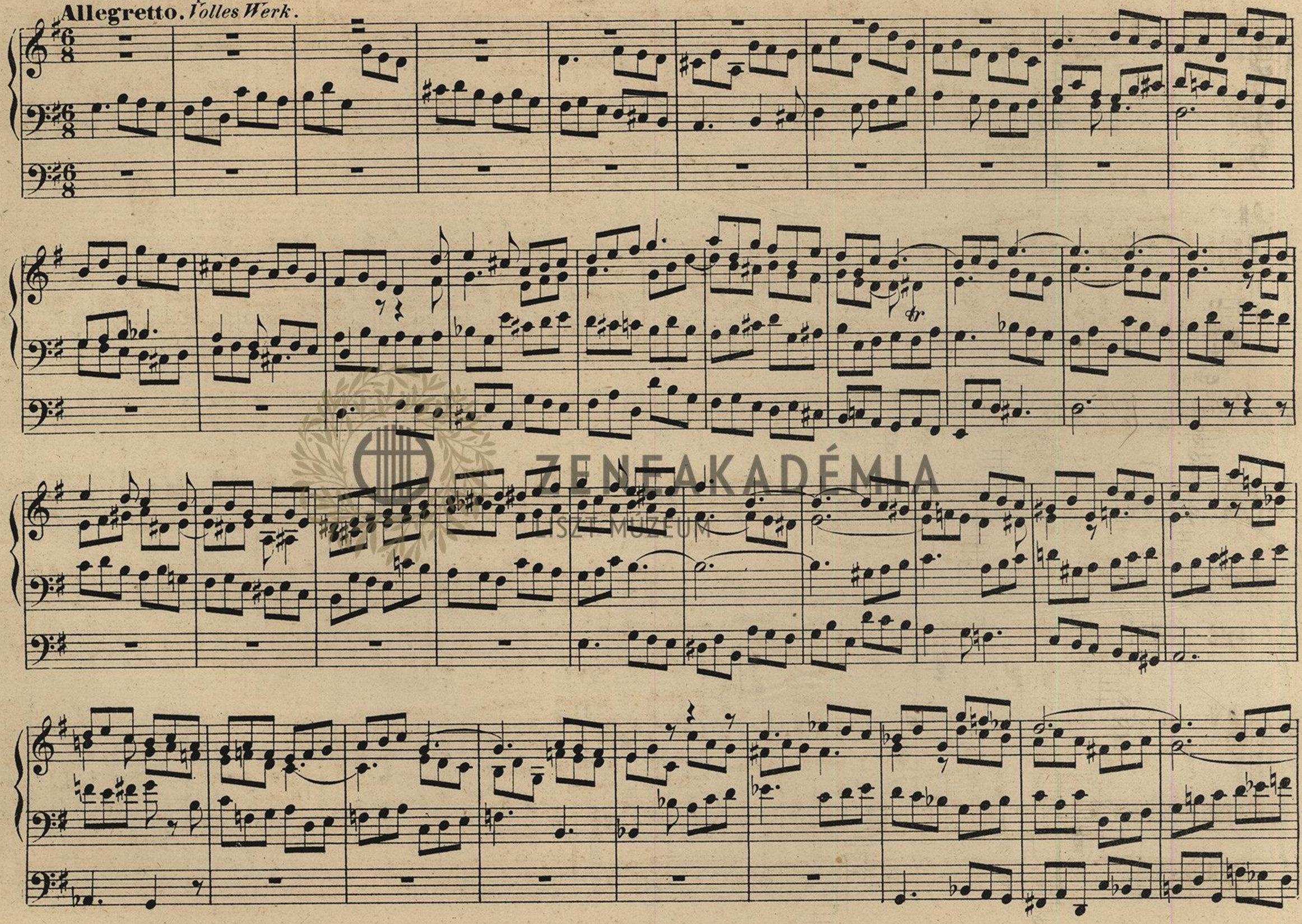
Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vor- oder Nachspiel.

Allegretto. *Volles Werk.*



ZENEAKADÉMIA
MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

No. 17. Befiehl du deine Wege.

a)

Moderato.



b) Gehalten.



Choraldurchführung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cant. firm.

mf

1.

2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.



1. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.Veränderung.

Vor- oder Nachspiel.

Mel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachspiel.

Andante serioso. Mit einigen 8 füss. Stimmen u. Bourdon 16'

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

№18. Sollt' ich meinem Gott nicht singen?

a)

f

b)

Allegro vivace. Hw.16–4', Ow.8 8 4', Pos. Flöte 8 8 4', *Ped. f*

Ow.

Hw.

Hw.

Ped.

Ow.

p

Pos.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hw.

Hw.

Ped. hervortretend

Ow.

Ped. mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hw.

Ped. 4 fach.

ritard.

Choral.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.

Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Vor-oder Nachspiel.

Maestoso.

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vivace. Bem. Das Hauptmanual wird mit allen Stimmen gebraucht; das 2. wird bis zum 4 Fusston-registrirt, kleinere Stimmen und Mixturen bleiben weg; das 3. Man. mit sanften Flötenstimm. Ped. sämtliche Bässe.



ZENEAKADÉMIA

a tempo.

ff

ff

mf

mf

ff

mf

mf

ff

p

Ruhiger.

l.H.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach und nach erstes Tempo.

mf *mf* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

mf *ff*

ff *mf* *ff* *mf* *mf*

ff

ff *ff*

Ruhiger. *a tempo.*

p *ff* *ff*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Volles Werk.

Coppeln.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Dritte Lieferung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Nº 19. Mir nach, spricht Christus, unser Held.

a) Risoluto.

f

Ped.

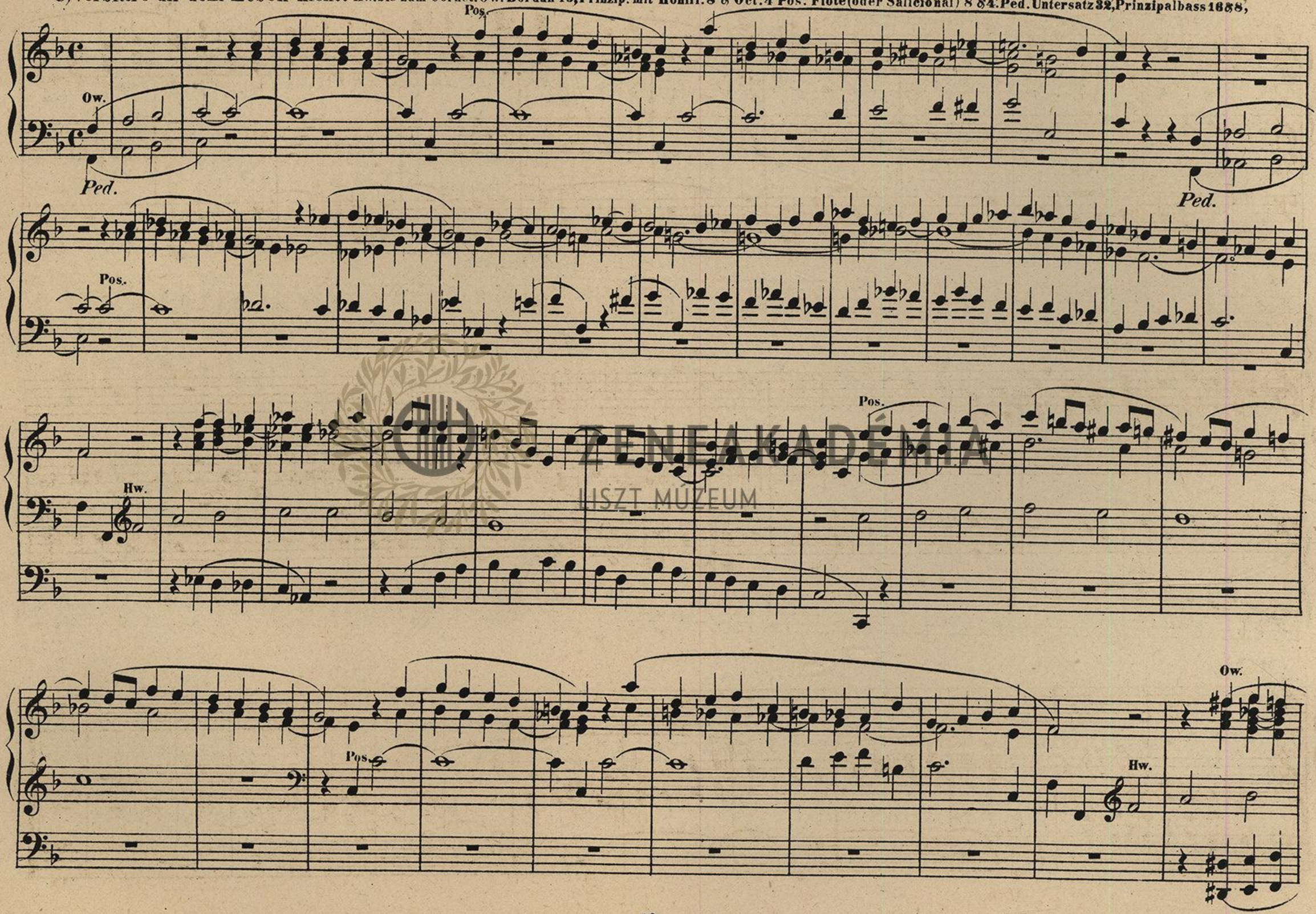
b) Allegro.

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

c) Verbittre dir dein Leben nicht. Hw. bis zum Cornet. Ow. Bordun 16', Prinzip. mit Hohlfl. 8' & Oct. 4' Pos. Flöte (oder Salicional) 8 & 4'. Ped. Untersatz 32', Prinzipalbass 16 & 8',



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pos.

Ow.

Pos.

Pos.

Pos.

Man.

Vor-oder Nachspiel.

d) Mir nach, spricht Christus, unser Held.

ff p ff

Ped. Man. Ped.

p p ff

Ped. Ped.

p p

ritard. pp f

Mel.

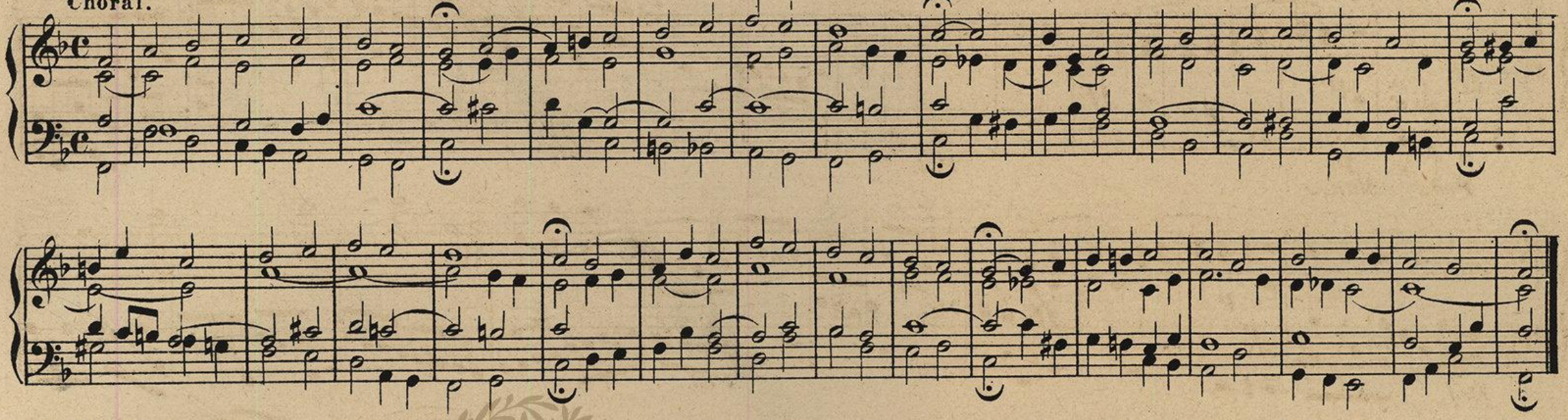
p p

dim. e rallent.

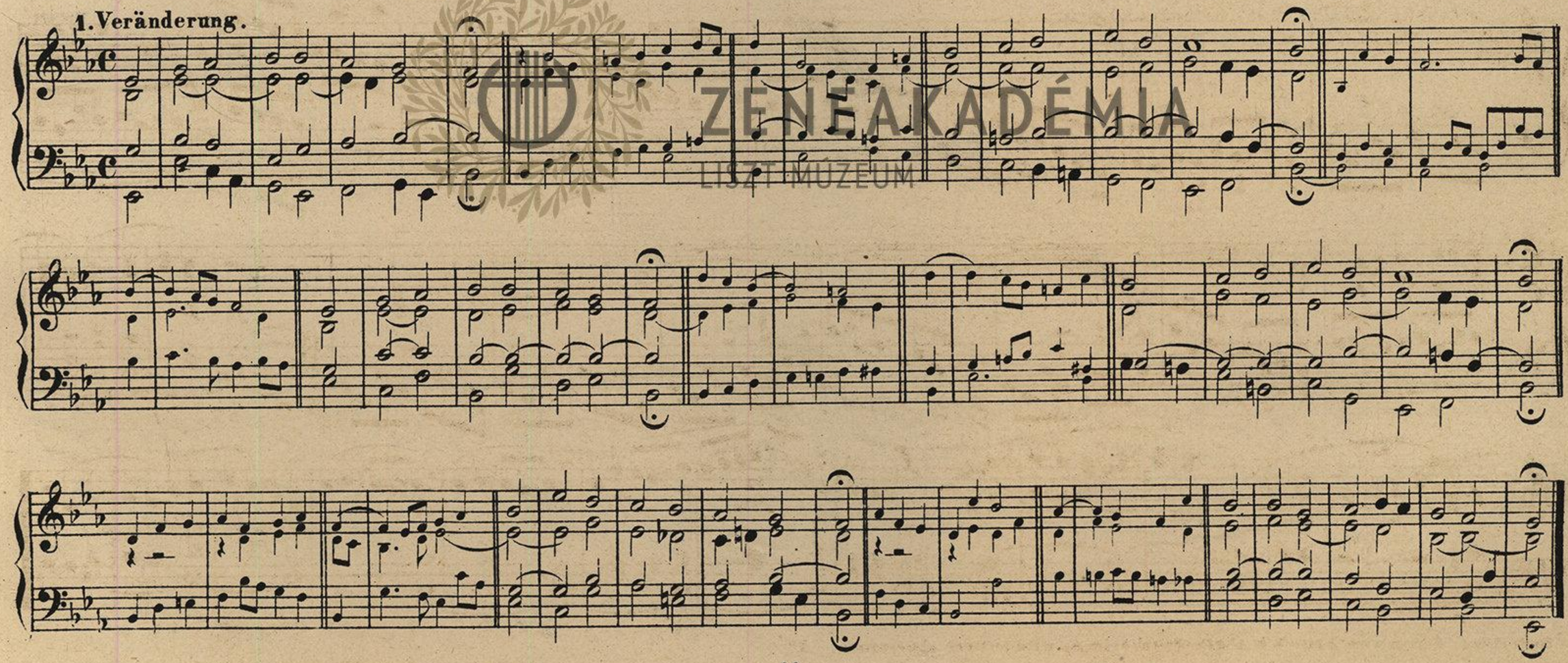
Bemerkung: Zum *p* wird Flöte 8 8 4' genommen; beim *pp* wird letztere abgestossen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Choral.



1. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Veränderung.

3. Veränderung.

Nachspiel.

Serioso. Mit allen 16 und 4 füssigen Stimmen.

ZENEAKADÉMIA

N°. 20. Es ist gewisslich an der Zeit.

a) Con moto. *Mit sanften Stimmen.*



b) *Sanfte Stimmen.* **Mel. etwas stärker.**



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c) Vorspiel. **Moderato.**

ritenuto

p *mf*

ritard. *a piacere.* *f*

mf *f* *mf*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.



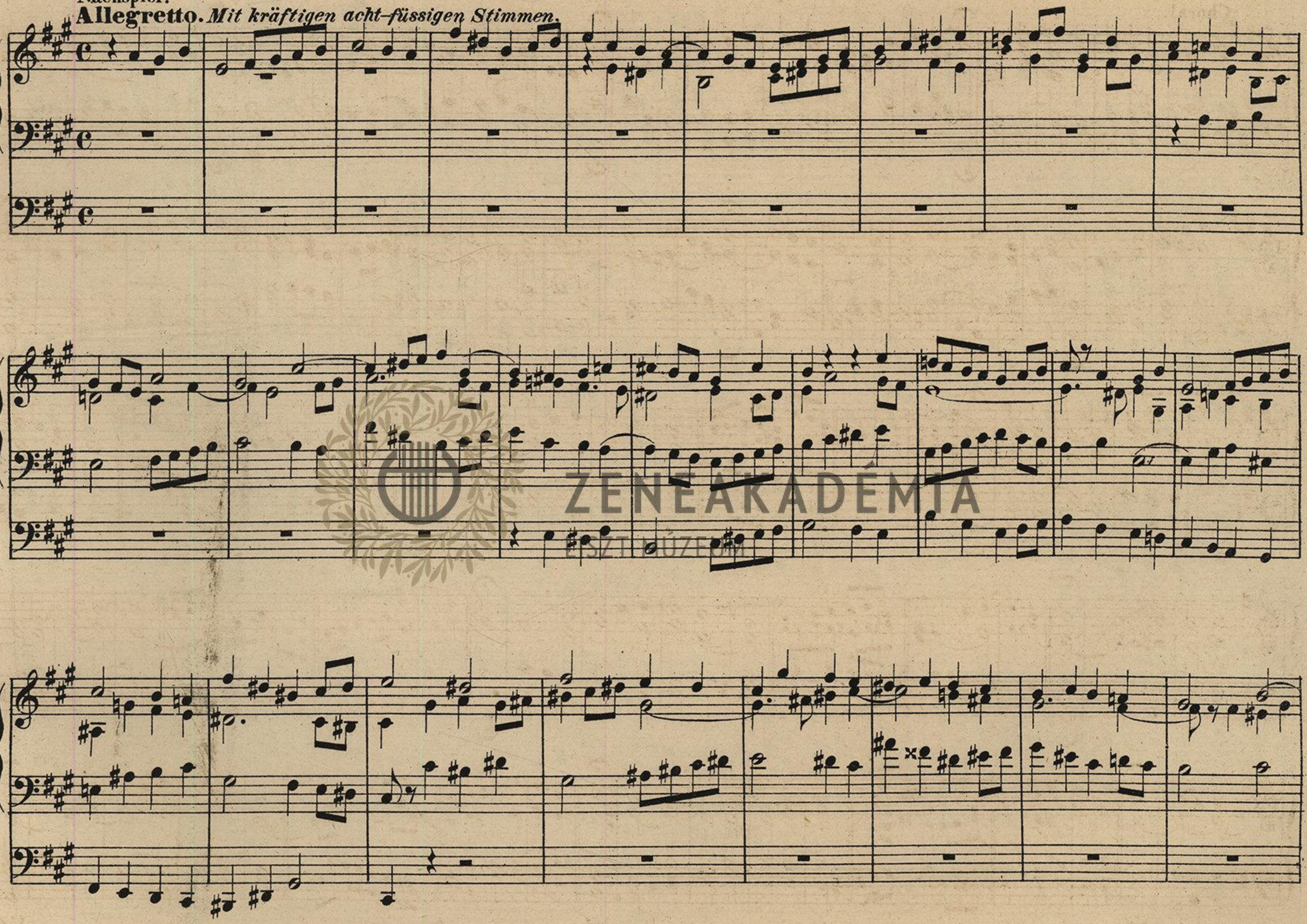
Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachspiel.

Allegretto. *Mit kräftigen acht-füssigen Stimmen.*



ZENEAKADÉMIA
ÉPÍTÉSZETI MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

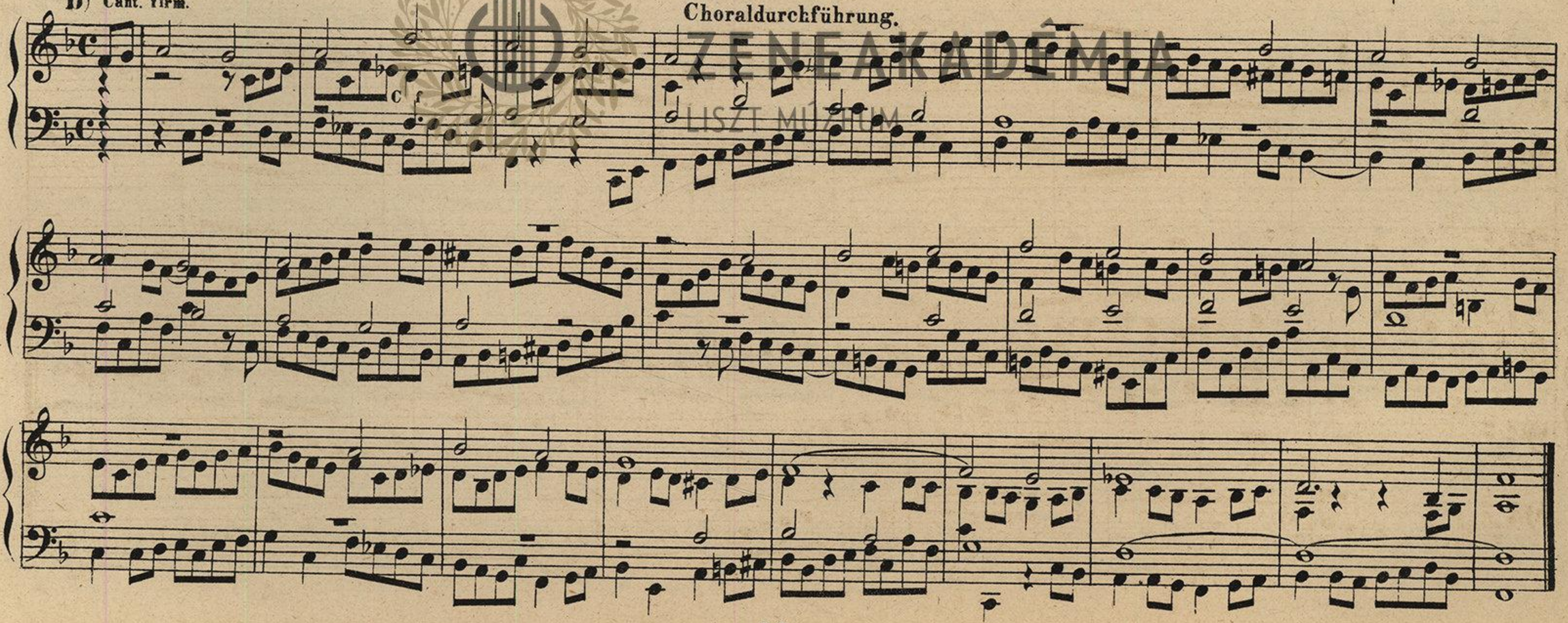
№ 21. Christus, der ist mein Leben.

a) Andantino. *Sanfte Stimmen.*



b) Cant. firm.

Choraldurchführung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c) Canonisch. Mit Prinzipal 8 Flöte 8'.

Princip. 8'. Flauto 8' Prinz.

Ped. p Flauto 8'

Fl. Prinz.

tr tr

d) **Choraldurchführung.**
Die Oberstimme mit Flöte 8 8 4', den Cantus firmus mit Prinzipal, Hohlflöte 8 8 4', Ped. Subbass 16 8 Traversenbass 8'.

Mel. Mel.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Choral.

Veränderung.

ZENEAKADÉMIA

Nach-oder Vorspiel.

Allegretto. Gedackt 8 Flöte 4'.

Manualiter.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 22. „Jesu meine Freude."

a.)

p

Ped.

b.) **Cantabile.**

mf

Man.

Ped.

c.) *Die Begleitung mit sanften Stimmen.*

Im Tempo des Chorals.

C. firm.

f

Man.

Ped.

M.

d.) **Moderato.**

f

Ped.

C. f.

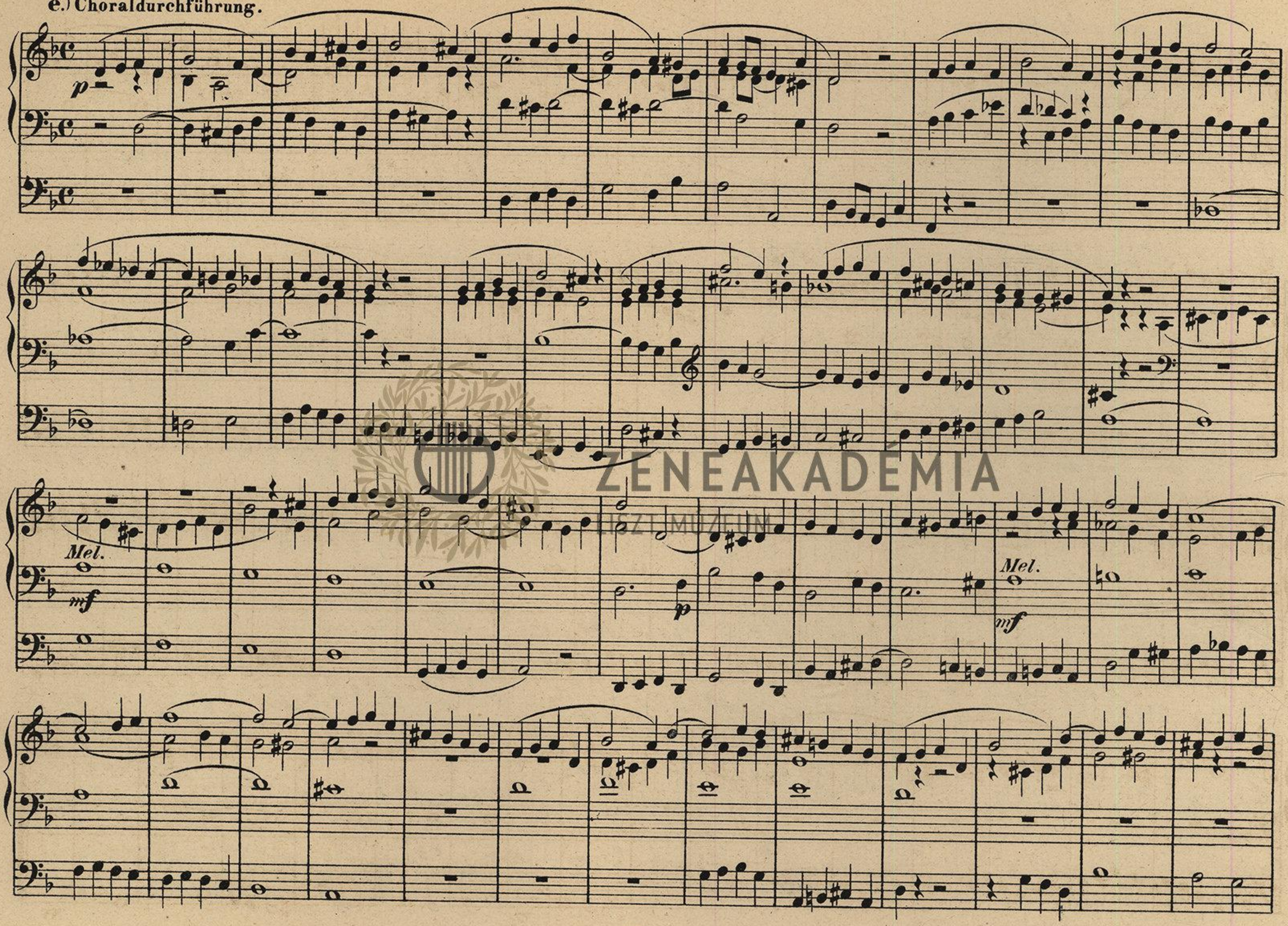
M.

M.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

e.) Choraldurchführung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Freie Choraldurchführung.

Mässig.

Man. *mf*

mf

Hw.

f Mel.

mf

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ritardando

Jesu meine Freude.



1. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.Veränderung.

*) oder

3.Veränderung.

*) oder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachspiel.

Volles Werk.

Fest und sicher.

tr

ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENEAKADÉMIA

Flöte 4

pp

ff

ff

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 23. „Es woll uns Gott genädig sein."

a) *Mit kräftigen Stimmen.*

Mel.

Ped.

ritard.

b) *p*

Ped.

Choral.

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

Erste Veränderung.

Zweite Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

№ 24. „Lebt Christus, was bin ich betrübt?" (Heut triumphiret Gottes Sohn.) Für 2. Man., den Contrapunkt mit kräftigen Stimmen, den Cantus firmus mit vollem Werke.

Lebhaft.

Man. *Ped.*

b) Hptw. mit tiefen kräftigen Stimmen; Ow. Fl. 8′

Man. *Ped.*

ZENEAKADÉMIA

c) Con fermezza.

f

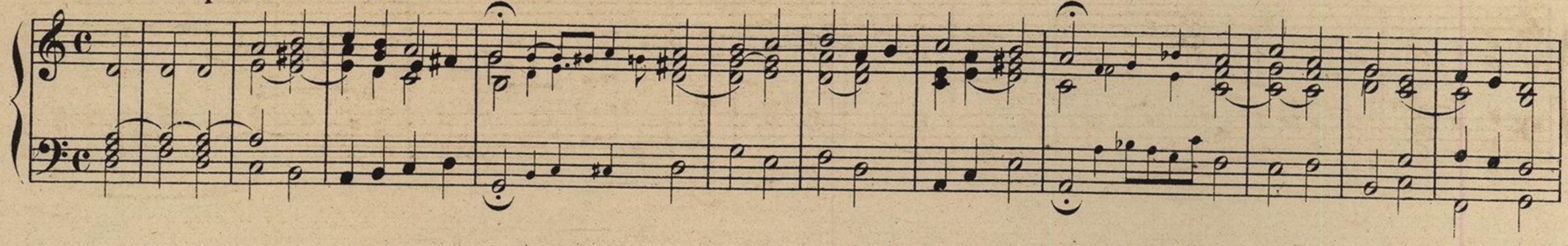
Ped.

d) Erschienen ist der herrliche Tag. *Volles Werk.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Heut triumphiret Gottes Sohn.



1. Veränderung.



2. Veränderung.



*) Diese Fermate fällt mit dem darauf folgenden Zwischenspiele an mehreren Orten weg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato. Mit 16, 8 & 4 füss. Stimmen.

Nachspiel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Postludium. Auch als Concertstück zu gebrauchen.

Allegro maestoso.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff

mf

mf

ff

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

III.

p *ff*

p *ff*

meno mosso.

legato

p meno mosso.

ritard.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff ff mf

ff ff

mf mf

ff ff

mf mf mf

mf mf

ZENEAKADÉMIA
ZENEI MÚZEUM

ff *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mf

mf

ff

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
MUSIC MUSEUM

Nº 25. Vater unser im Himmelreich.

a.) **Con fermezza.**

Ped.

b.) Mit einigen 8'St. Die beiden Oberst. auf einem and. Man. etwas schwächer.

c.) **Andante.**

mf

Ped.

Mel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d.) *Langsam.*

p

e.) **Moderato.**

mf

Ped.

f.) **Con moto.**

mf

Ped.

Choral.

1. Veränderung.

2. Veränderung.

3. Veränderung

ZENEAKADÉMIA

Nº 26. Schmücke dich, o liebe Seele.

a)

p

b) Con gravita.

f

c) *Mit lieblichen Stimmen.*

Mel.

d) Choraldurchführung.

Die Mel. mit Gamba 8 Hohlfl. 8;
den Contrapunkt mit Flauto 8 8 4;

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choral.

a)

b)

a)

b)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Veränderung.

a)

b)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a)

b)

f

2. Veränderung.

a)

b)

a)

b)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Veränderung.

a)

b)

a)

b)

ZENEAKADÉMIA
ISZTI MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Vierte Lieferung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Nº 27. „Wer nur den lieben Gott lässt walten."

a)

b) Andantino.

c) Con moto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

d) **Allegro moderato.**

mf

e) ***Mit sanften Stimmen.***

Man.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

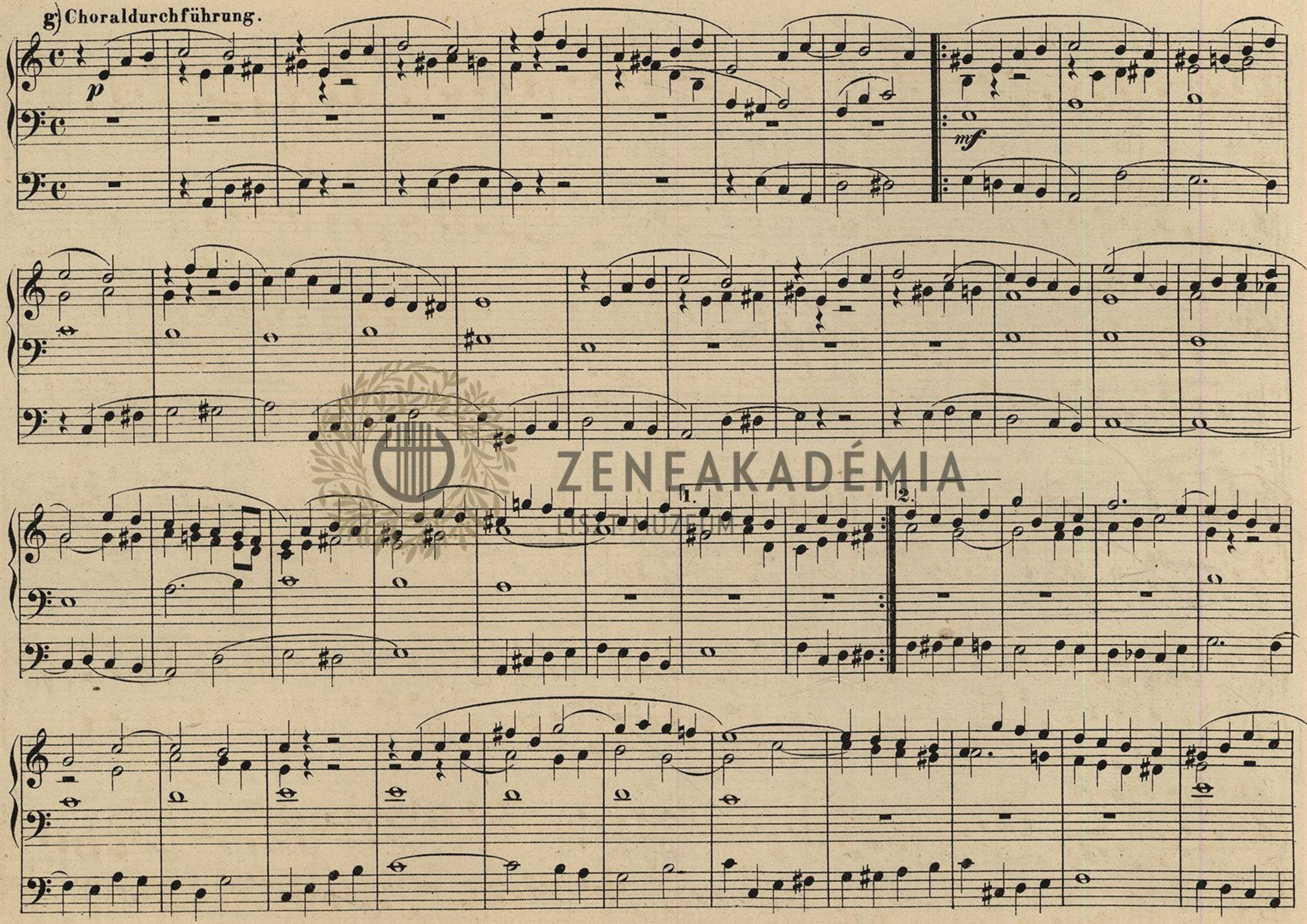
f) **Entschlossen.** Mit starken 8 füss. Stimmen.

Ped.

ritard.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

g) Choraldurchführung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h) Figurirter Choral.

i) *Sanfte Stimmen.*

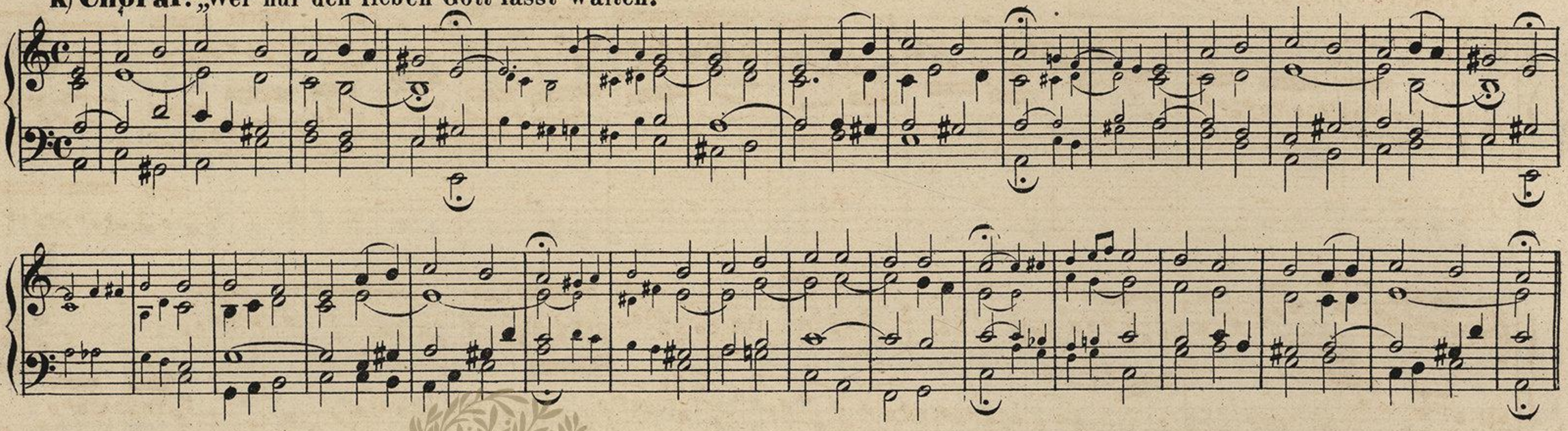
Mel.

Ped.

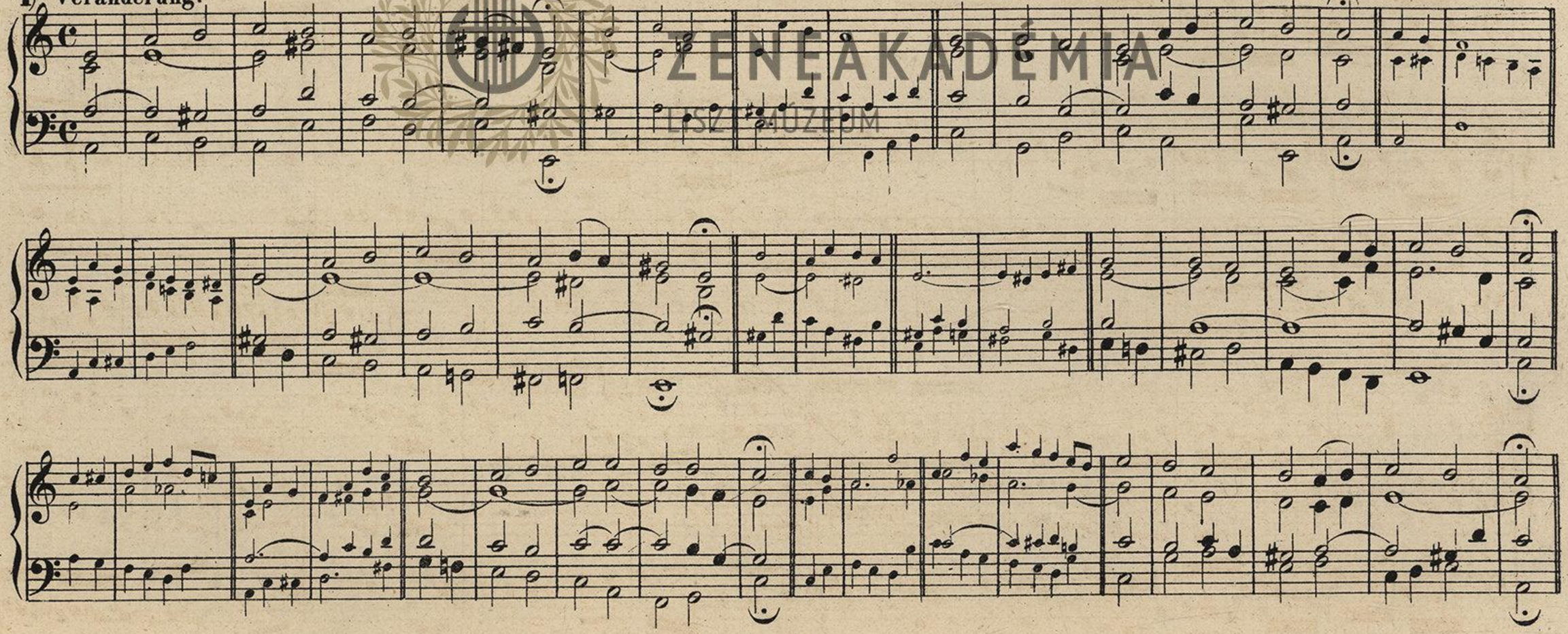
Mel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

k) Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten!“



l) Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vivace. *Volles Werk.*



ZENEAKADÉMIA

riten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 28. Was mein Gott will, gescheh' all'zeit.

a) *Die Begleitung mit sanften Stimmen.*

C. f. *Ped.* C. f.

b) Mit einer sanften Flötenstimme.

Ped.

Ped.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c) Moderato.

Ped.

C. f.

1.

2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Durchführung.

Obw. Geigenprinzipal 8', Hohlflöte 8' & 4'

Hptw. - Bordun 16', Octave, Spitzflöte & Gamba 8'.

1. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ritard.

3. Durchführung.

Hptw. Flöte 8 ♮ 4'.

Obw. Prinzipal 8 Hohlflöte 8'.

Subbass 16 ♮ Violoncello 8'.

1. 2.

r. H. l. H. l. H.

ritenuto assai.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Was mein Gott will, gescheh' allzeit.



1. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vivace.

Postludium.

ff

Th.

Th.

Th.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ritard.

Nº 29. Warum sollt' ich mich denn grämen?

a.) Moderato. Für 2 Claviere & Ped. Mit abwechselnden Manualen.

Ped.

b.) Im Tempo des Chorals. Kräftige 8füss. Stimmen.

c.) **d.) Maestoso.**

Man.

Ped.

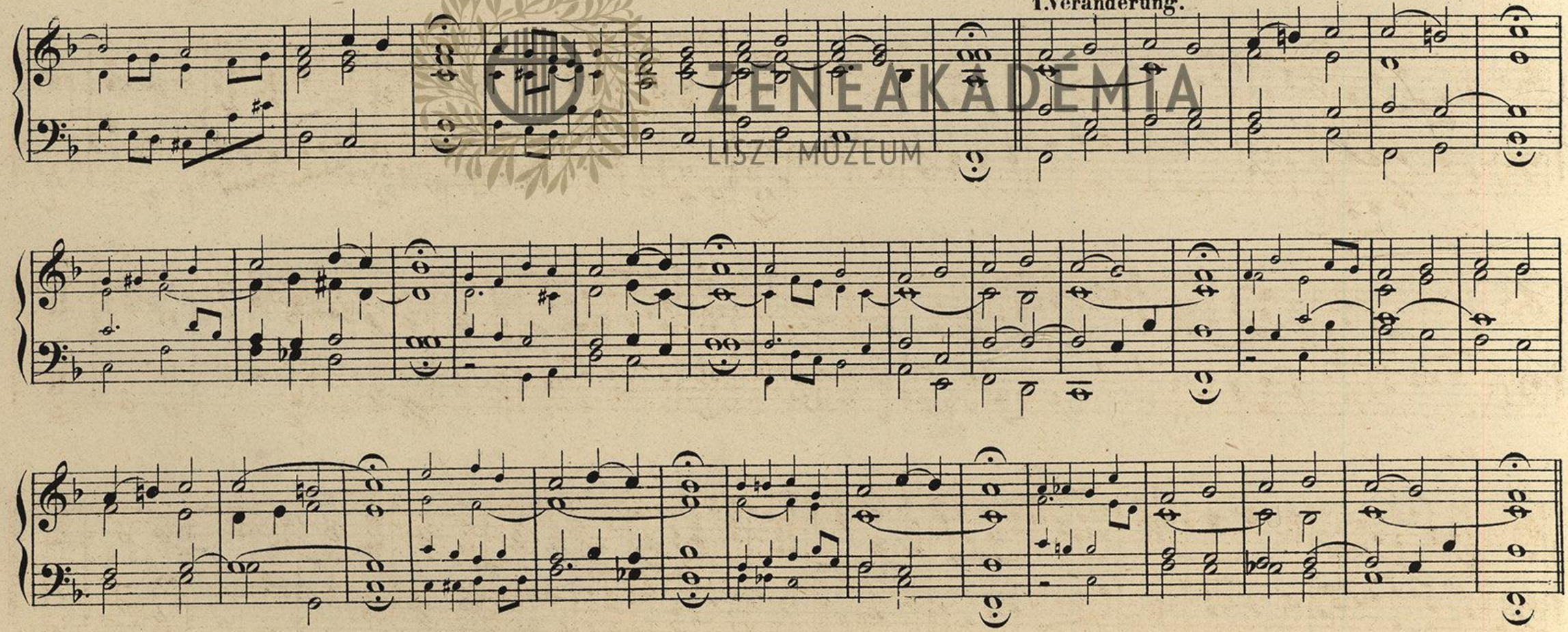
Ped.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Choral.



1.Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.Veränderung.

3.Veränderung.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 30. „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden."

a.) Lebhaft. *Volles Werk.*

b.) *Volles Werk.* **Vivace.**

Man.

Ped.

c. Vor-oder Nachspiel. *Volles Werk.*

Jubelnd.

Ped. *Man.* *Ped.* *c. f.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mel.

Mel.

Ped. Mel.

Mel.

Mel.

7d

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auf, auf mein Herz.



1. Veränderung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Veränderung.

3. Veränderung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

Fuga.

tr

tr

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ped.

Man.

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 31. Mache dich, mein Geist, bereit.

a) Adagio.



b) *Mit tiefen, starken Stimmen.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

c) *Sanfte Stimmen.*

Choral.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Charakteristische Veränderung.

Hptw. Cornet oder Trompete 8'

Zeigt sich erst die Ewig - keit furchtbar in der Nä - he, o dann ist es nicht mehr

Obw. 16-2'

Untersatz 32'

Zeit, dass ich Gnad er - fle - - he; wann der Tod mir schon droht, kann ich

dei - nen Wil - - len, Herr, nicht mehr er - fül - - len.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Straf mich nicht in deinem Zorn.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als Nachspiel.
Mit vollem Werke.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

N°32. Ein' feste Burg ist unser Gott.

a) *Volles Werk.*

Ped.

Ped.

b) *Volles Werk.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ein' feste Burg ist unser Gott.

*) Variante.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Veränderung.

Variante.

2. Veränderung.

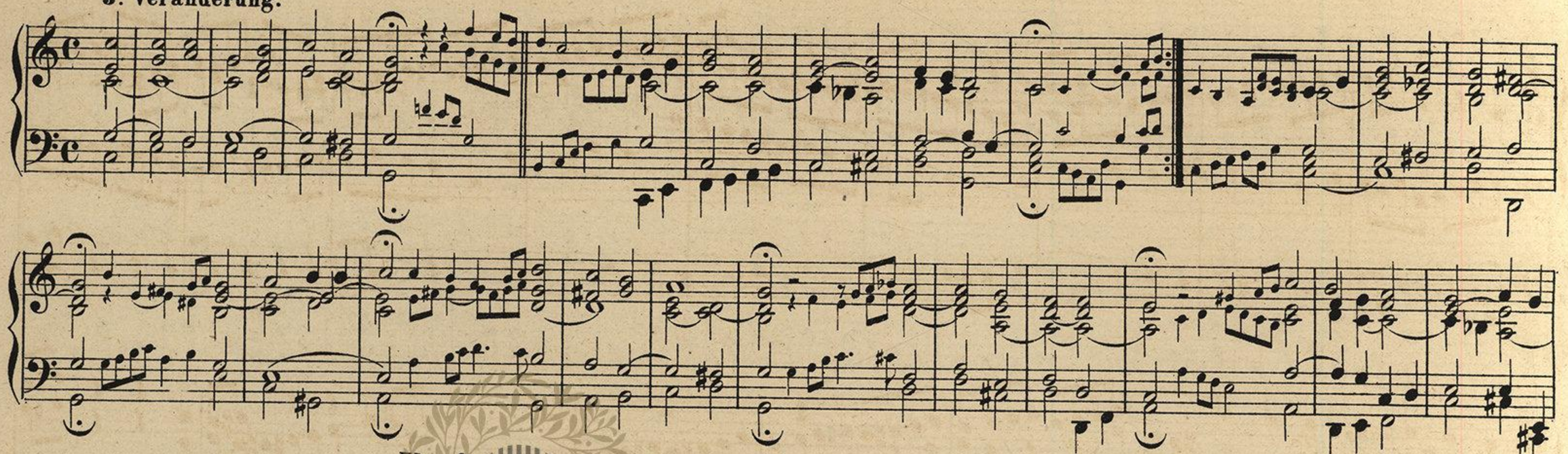
*) Die Fermaten zeigen nur hier die Ruhepunckte der Melodie an, werden aber nicht ausgehalten.

ZENEAKADÉMIA
ISZTÁR MÚZEUM

*) Variante.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Veränderung.



Variante.



Vor-oder Nachspiel.

Allegro. *Volles Werk.*



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nº 33 Nun danket alle Gott.
a.) Vivace. *Volles Werk.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b.) **Allegro.** *Volles Werk.*

Ped.

c) **Vivace.** *Volles Werk.*

Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nun danket Alle Gott.

*)

**)

***)

* & **

***)

etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Veränderung. (2. Vers.)

ZENEAKADÉMIA
1871 MÚZEUM

etc.

2. Veränderung (3. Vers.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

etc.

Nachspiel.

Allegro maestoso. *Volles Werk.*



ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

Soli Deo gloria!



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Dr. Johann Gottlob Töpfer.

Biographische Skizze.

„Lasset uns loben die berühmten Leute und unsere Väter nach einander. Sie haben Musicam gelernet und geistliche Lieder gedichtet.“

Sirach 44, 1. 5.

Ehret eure deutschen Meister:
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihrem Wirken Gunst;
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heilge deutsche Kunst.

R. Wagner,
(Meistersinger von Nürnberg.)

Die Orgel kommt gleich nach der Religion!
Dr. J. G. Töpfer.

ZENEAKADÉMIA
ISZT MÚZEUM

Der Verfasser der vorliegenden trefflichen Choralstudien war, wie so viele grosse Männer, ein Kind des Volkes. Dr. Töpfer wurde geboren am 4. December 1791 in Niederrossla, einem ansehnlichen Dorfe bei Apolda (Grossherzogthum Weimar). Sein wenig bemittelter, hochachtbarer Vater trieb Leinweberei, etwas Ackerbau und Musik. In letzterer Beziehung leistete er für jene Zeit als erster Clarinettist und Violinspieler sehr Tüchtiges in der ländlichen Musikkapelle. Sogar auf dem jetzt in Deutschland gänzlich aus der Mode gekommenen Cymbal war er ein Virtuos ersten Ranges. Von diesem musikalischen Vater wurde der junge Gottlob T. gar bald angehalten, Geige, Clavier und später auch die Orgel zu traktiren, in welchem löblichen Vorhaben er von dem ausgezeichneten Ortscantor Schlömilch*), der ein vortrefflicher Orgelspieler war, auf's nachhaltigste unterstützt wurde. In dem genannten Dorfe hatte die Räthin Jagemann, Mutter der als Sängerin und Schauspielerin weitgeschätzten Künstlerin, Karoline v. Heygendorf, — der gefährlichen Gegnerin Göthe's, und der intimen Freundin Carl August's — eine kleine Oekonomie, auf welcher sie zur Zeit der „Sommerfrische“ — „ein unbegreiflich holdes Sehnen trieb sie durch Wald und Wiesen hinzugehn“ — öfters verweilte. Bei dieser feingebildeten Frau spielte der hochbegabte Knabe bisweilen die geübten Clavierstücke, namentlich die geist- und gemüthvollen Präludien und Fugen aus des unsterblichsten aller Cantoren „musikalischem Laienevangelium“, dem „wohltemperirtem Claviere“, mit seltener Fertigkeit und ungewöhnlichem Ausdruck. In edelster Weise unterstützte die gütige Gönnerin den armen Knaben, indem sie ihn mit nach Weimar nahm, um für seine weitere Bildung einzustehen. Hier bekam der junge T. zunächst Clavierunterricht und Harmonielehre bei dem Conzertmeister Destouches*). Im Violinspiel unterrichtete ihn der durch einige Kirchenmusiken seiner Zeit in den nächsten Kreisen bekannte Musikdirektor Riemann. Als Destouches glücklicher Weise von Weimars Musenhof hinwegmassregelt worden war, und Ca-

*) Dass dieser ächt thüringische Cantor — einer derselben, Cantor Volland in dem nahen Ettersburg (b. Weimar), componirte nicht weniger denn 800—1000 Kirchenstücke zu Nutz und Frommen der ländlichen Adjuvantenchöre — in nicht gewöhnlichen Bahnen wandelte, mag der Umstand beweisen, dass er u. A. eine Fantasie und Fuge über den „Nachtigallenschlag“ geschrieben hat, welches Curiosum — jedenfalls ein musikalisches Cabinetstück — leider verloren gegangen scheint.

*) Franz Destouches war geb. zu München am 14. Oktbr. 1774, und kam 1799 als Concertmeister nach Weimar an Göpferts Stelle. Hier componirte er die Musik zu Schiller's und Kotzebue's Schauspielen, die manches gar nicht „Unebene“ enthalten. Allerhand Intriguen und Cabalen, die bis in die neueste Zeit in Weimar an der Tagesordnung gewesen sind, vertrieben ihn 1810 aus Ilm- nach Isar-Athen, wo der gute Mann 1844, den 9. December in die „ewigen Hütten“ ging.

pellmeister A. E. Müller (geb. 1767 am 13. Decbr. zu Nordheim im Hannöverschen, gest. am 3. Decbr. 1817 in Weimar) sein Nachfolger wurde, erfreute sich der junge aufstrebende Töpfer, durch die seltene Protection der genialen Grossfürstin Maria Paulowna*) — „ein wahrhaft fürstliches Leben!“ — der längeren Unterweisung des in theoretischer und praktischer Beziehung gleich ausgezeichneten Mannes. Zur Förderung seiner anderweiten Bildung hatte T. das Gymnasium besucht, was er später mit dem, von dem grossen Herder gegründeten Schullehrer-Seminare**) vertauschte, um schlimmsten Falls, wie Pestalozzi — Schulmeister zu werden. „Doch es war ihm zu Heil — es zog ihn nach oben!“ Da ihm nämlich „Pferdearbeit bei Zeisigfutter“ nicht lüsten konnte, so hängte er, auf vielseitigen Wunsch seiner Freunde (z. B. des noch lebenden Prof. J. C. Lobe in Leipzig, mit dem T. tüchtig manche Nacht durch gearbeitet, und für den er auch speciell einige Flötencompositionen geschrieben hat) den Schulmeister an den Nagel, um sich gänzlich der heissgeliebten Kunst, in Tönen zu denken, hinzugeben. Seine Musestunden füllte er mit Clavierstunden, die freilich nur einen spärlichen Erwerb, den er noch mit einem, ganz seiner Fürsorge anheim gegebenen jüngeren Bruder, dem noch lebenden Organisten, Ernst Töpfer in Brügge, redlich theilte, abwarfen, so dass er jahrelang auf warme Speisen und Getränke Verzicht leisten musste. Auch mit dem Flötenspiel beschäftigte sich T. früher eingehend, bis ihm ein Leibesschaden, den er sich durch das leidige Strassen-, Kirchen- und Gottesacker-Singen für zeitlebens geholt hatte, ein gebieterisches Veto zurief. Bei allen musikalischen Studien behielt indess das höhere Orgelspiel die Oberhand und es gelang ihm, sich hierin zu einem der ersten Meister dieser herrlichen Kunst,***) sowol was die rein virtuose Seite, als auch was die so schwierige Kunst der Improvisation anbelangt, zu erheben.†) Dabei war sein musterhaftes, ächt künstlerisches Spiel, welches nie die Grenzen der Orgel überschritt, stets von grossen poetischen Ideen und ästhetischem Hintergrund durchglüht und gehoben. Sein kirchliches Orgelspiel war bei aller Einfachheit doch tiefergreifend und erbaulich, indem sich der geistvolle Meister lebhaft in die gesungenen Lieder vertiefte, so dass deren Stimmungen in seinem edlen und doch populären Orgelspiel, das man öfters einer matten und geistlosen Predigt vorzog, sich wiederspiegelten. Dass er jedoch bei besondern festlichen Gelegenheiten (Reformationsfest u. d. gl.) alle Mittel seiner Kunst und Orgel zum Preise Gottes und zur lebensvollen Illustration grosser und gewaltiger Ideen anwandte, durfte man ihm wohl nicht verargen. Wie er das Choralspiel an- und auffasste, davon geben die vorliegenden herrlichen Choralstudien wohl sattsames Zeugniss. Die poetische Idee, der Geist, der da lebendig macht, ging ihm unter allen Verhältnissen über den todten Buchstaben, was freilich Neid, Missgunst und Vorurtheile hochmüthiger und unwissender Personen nicht selten im Gefolge hatte, und dem fast zu bescheidenen Meister — obwol ihm gerechtes Selbstgefühl nicht abging — seine lange Künstlerwallfahrt oft genug verbitterte. *) Da sich T. bis in sein hohes Alter fortwährend mit allen bedeutendern musikalischen Erscheinungen in fleissigstem Connex erhielt und seine rege Fantasie befruchten liess, so bewahrte er bis an sein Ende jene ursprüngliche Frische und Jugendlichkeit, die alles Steife, Veraltete und Zopfige vermissen liess. Dem durch Dr. Franz Liszt begründeten musikalischen Fortschritte gegenüber verhielt er sich anfänglich, wie auch im Betreff der Werke Wagner's und Schumann's, obwohl er z. B. Fr. Chopin's Werke sofort nach ihrem Erscheinen mit der grössten Bewunderung erfasste**) — ziemlich ablehnend und skeptisch, so dass er es ganz verwunderlich fand, als der Verfasser d. Z. mit Leib und Leben unter die Lisztianer ging, und einmal bedauernd gegen Liszt äusserte: „Es ist schade, dass G. so vollständig in Zukunftsmusik untergeht!“ — eine Meinung, die Grossmeister Liszt dem Hochmeister Töpfer energisch widerlegte, und die sich auch nicht als wahr erwiesen hat. Später jedoch suchte der ältere Meister auch die Werke des congenialen jüngeren Kunstgenossen sehr umfassend kennen zu lernen, und war ehrlich genug einzugestehen, dass doch viel Schönes und Geistvolles durch die neue Richtung geschaffen worden sei. Ja, als der Verf. d. Z. bei Concertgelegenheiten etwas vorsichtig mit Liszt'schen Orgelcompositionen, die Töpfer zwar manchmal nicht ganz orgelmässig, aber im Uebrigen neu und geistvoll fand, in's Feld rücken wollte, ermunterte er ihn öfters, doch besser ins Zeug zu gehen, was freilich der Grund zu späteren namhaften Verstimmungen der kleinen, unbedeutenden, aber doch einflussreichen Gegenpartei wurde. Das Verhältniss zwischen den beiden Grossmeistern war, wenn auch kein intimes, was bei Töpfers sehr abgeschlossener, eng umgrenzter und bei Liszt's weltmännischer Lebensweise im grossen Styl kaum möglich war, so doch ein achtungswerthes, freundliches, herzliches und entgegenkommendes, so dass Töpfer noch kurz vor seinem Ableben zu mir äusserte: „Liszt ist einer von den wenigen Künstlern, die nicht gegen mich intriguirt haben! Melden Sie ihm nach Rom meinen freundschaftlichen Gruss und bitten Sie ihn, etwas Neues für die Orgel mitzubringen.“ — —

Schon in früher Jugendzeit beschäftigte sich Töpfer mit compositorischen Versuchen. Als solche sind zu nennen: 2 Claviersonaten in A-moll (Leipzig, Peters) und Fis-moll (Leipzig, Kahnt), Orgelsachen (Leipzig, Peters) und Gesangstücke, von welchen letzteren noch wenig gedruckt worden ist. Auch eine Menge Gelegenheitsstücke für Orchester und Gesang, z. B. die Cantate: „Was säuselt im heiligen Hain?“, Text von dem ihm befreundeten, liebenswürdigen geh. Kirchenrath

*) Dieser wahrhaft „seltenen“ Frau verdankt Weimar u. v. A. auch Dr. Franz Liszt's epochemachende Wirksamkeit. Töpfer leitete später, nach Hummel's und Häser's Tode, viele Jahre lang die musikalischen Studien seiner erhabenen Gönnerin.

**) Nach den Seminarakten besuchte der Held vorstehender biogr. Skizze unser früher so berühmtes, und gegenwärtig wieder berühmt zu werden verdienendes Seminar von 1808—1811.

***) Wie hoch er dieselbe stellte, beweisen folgende charakteristische Worte, die er einst in einer Seminarlehrer-Conferenz, in welcher man despektirlich von dem Einflusse der Musik, resp. des Orgelspiels auf die pädagogische Ausbildung zu sprechen wagte, etwas erregt aussprach: „Was Sie nur wollen! Die Orgel kommt gleich nach der Religion!“

†) Obwol er sich bei freien Orgelvorträgen, die er in den letzten Decennien seiner Wirksamkeit lediglich bevorzugte, in der Regel sorgfältig vorbereitete, leistete er jedoch auch, ohne jegliches Meditiren, wie z. B. zuletzt noch bei der Anwesenheit des Berliner Domchors 1869, in dieser Beziehung Staunenswerthes. —

*) Mehrere Rufe ins Ausland wendete seine fürstliche Gönnerin glücklicher Weise ab.

**) Ueber T. Clavierspiel s. Urania, Jahrg. 28, S. 51.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Dr. Horn; die Cantate: „Stehn wir im Kreise, fröhlicher Weise“ — zum Stiftungsfeste der musikalischen Gesellschaft in Weimar —; grosse Arie für Tenor, obligate Clarinette und Orchester: „Laut durch die Welten tönt Jehovah's grosser Name“; Dankcantate: „Anbetung, Preis und Ehre,“ für gemischten Chor, obligate Orgel und Orchester, eine seiner frühesten derartigen Arbeiten.

In die goldene, blühende Jugendzeit fällt ebenfalls die Entstehung der nachgenannten Arbeiten: Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncello, op. 6, Leipzig, Breitkopf und Härtel (1 Thlr. 16 Gr.); Sonate concertante pour le Pianoforte et Flute composée et dediée a son Altesse Imperiale Madame la Grand — Duchesse Maria Paulowna héreditaire de Saxe-Weimar etc. par J. G. Töpfer, Eleve de A. E. Müller (Leipzig, Peters); Varitions pour le Pianoforte et la Flute sur un Thème de Mozart, op. 2 (Leipzig, Peters, 16 Gr.); eine Conzertouverture, ein Scherzo für Orchester; ein ganz ergötzlicher Lachchor (Leipzig, Schuberth) und manches Andere für Männerchor. Seine zahlreichen kleineren und grösseren Orgelcompositionen, an denen der gewissenhafte Meister später fleissig besserte und feilte, erschienen in verschiedenen Zeiträumen und in den verschiedensten Sammelwerken, trugen ihm blutwenig ein, so dass der sonst nur sehr harmlose Ansprüche machende, fast überbescheidene Meister, als seine feurige und effektvolle C-moll-Fantasie, seine glänzende Orgelsonate und seine Variationen für Orgel über das französische Volkslied: „Vive Henri quatre“, sowie sein grosses classisches Choralbuch (Erfurt, Körner), nebst dem Wedemann'schen*) Orgelmagazin, in welches Töpfer eine Serie vorzüglicher Choralbearbeitungen lieferte, gedruckt worden waren, gar nichts mehr componiren wollte, welchen Entschluss er jedoch glücklicher Weise nicht ausführte. Als ihm nämlich zu Ende der funfziger Jahre ein schönes und freundliches Familienleben an der Seite seiner zweiten, hochgebildeten, ganz in seinen Eigenheiten aufgehenden und weise vermittelnden Gattin Auguste, geb. Zechel, erblühete, wie er's kaum je erwartet hatte, drängte es ihn, noch einmal in die Saiten zu greifen, und so entstand das zweite, nicht minder klassische Choralbuch zum Herder'schen Gesangbuche, (Weimar, Kühn) mit den schönen Präludien und musterhaften Zwischenspielen, ganz auf der Höhe der Zeit stehend; die grosse wundervolle Cantate: „Die Orgelweihe“ für Soli, Chor und Orgel, (Weimar, Kühn) welche leider, wie schon so vieles Grosse und Schöne noch nicht die wohlverdiente Verbreitung gefunden hat; die meisterhaften 20 Orgelfugen (Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann), die 20 grossen Orgelvorspiele (Leipzig, Bruno Zechel); die 3 grossen Choralfantasien, über: „Was mein Gott will, gescheh' allzeit“ — ein contrapunktisches Meisterstück ersten Ranges, jedenfalls Töpfers vorzüglichste Orgelschöpfung — „Mache dich mein Geist bereit“ und: „Jesu meine Freude“ (Leipzig, Siegel), von denen namentlich die beiden zuerst genannten Werke, obwol in ganz verschiedenem Genre — die erste im contrapunktischen, die zweite im freien Style, dem in Rede stehenden Organisten-General für alle Zeiten einen Ehrenplatz unter den „Nachbachianern“ sichern werden. —

Im Jahre 1817, am 4. Juni, wurde Töpfer zum Lehrer der musikalischen Theorie und des Orgelspieles am grossherzogl. Schullehrer-Seminar zu Weimar definitiv ernaunt, eine Stellung, in welcher er länger als 50 Jahre nach besten Kräften wirkte.*) Was der Selige hier leisten wollte, hat er in folgenden Sätzen zu fixiren gesucht. In einer Eingabe an die Seminardirection sagt er:

„Der Unterzeichnete unterrichtet die Seminaristen in 3 Abtheilungen. In der 3. Abtheilung werden die Dreiklänge und ihre Umkehrungen abgehandelt und in möglichst vielen Beispielen geübt. Es geschieht dies im ersten Winterhalbjahr. Kommen die Schüler gut vorbereitet ins Seminar, so werden auch leichtere Aufgaben mit Septimenaccorden vorgenommen.

Die 2. Abtheilung bekommt im 2. Winterhalbjahr die schwierigern Aufgaben mit Septimenaccorden; auch werden die Nonenaccorde mit hinzugefügt. Ferner wird ein mehr mannigfaltiger Gebrauch von den erlernten Accorden gemacht, wobei zugleich ihre Anwendung auf die Bearbeitung der Choräle stattfindet, wenn Melodie und Harmonie gegeben ist.

In der 1. Abtheilung, also im 3. Winterhalbjahr, kommt vor:

1) Die Bildung der Tonarten im Bezug auf die jeder Tonart eigenthümlichen Harmonien; 2) die Kenntniss und der Gebrauch der harmoniefremden Töne; 3) die leitereigene und ausweichende Modulation; 4) die Harmonisirung gegebener Choralmelodien, wobei der Cantus firmus in allen Stimmen vorkommt, nebst der Figurirung der begleitenden Stimmen; 5) die Bildung kleiner Tonstücke, die als freie Vorspiele gebraucht werden können.

Im Sommer findet bekanntlich die Uebung an der Orgel statt, wobei die Schüler, nach ihren Kräften, Choräle, Vorspiele und grössere Tonstücke üben.“ — War nun auch Töpfer's Begabung als Lehrer nicht so hervorragend wie als Orgelspieler oder genialer Orgelbautheoretiker (man denke in dieser Beziehung an Beethoven, Schumann, Mendelssohn) —, wie konnte auch ein tief denkender Künstler, der sich mit den höchsten Problemen seiner Kunst, mit neuen Entdeckungen im Reiche der Wissenschaft beschäftigte, sich mit dem musikalischen

---

*) Wilhelm Wedemann, geb. 24. Juli 1805 in Udestedt bei Erfurt, Schüler Fischer's, kam 1832 als Hofcantor und Seminarlehrer von Buttstädt, wo er Elementarlehrer war, nach Weimar, war trefflicher Orgelspieler und Componist, und Herausgeber einer Clavierschule und mehrerer Sammelwerke für Gesang. Der hochverdiente Mann starb schon 1845.

*) Einer der letzten Sonnenblicke seiner oft so rauhen und dornenvollen Künstlerbahn war die vom Verf. dieser Zeilen sorgfältig vorbereitete Feier seines goldenen Amtsjubiläums am 4. Juni 1867. Ein vom Ref. herausgegebenes, höchst werthvolles Jubel-Album — Originalwerke der bedeutendsten Orgelcomponisten, in den vielseitigsten Formen, in prachtvoller Ausstattung (Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann), woran sich die Gründung einer „Töpferstiftung“, unter huldvoller Protektion der kunstsinnigen Frau Grossherzogin Sophia von Sachsen-Weimar, einer im Sinne und Geiste der hochherzigen Grossfürstin Maria Paulowna ächt fürstlich waltenden erlauchten Dame, zu Gunsten talentirter ärmerer Seminaristen bezüglich der Ausbildung im Orgelspiel, in den Seminarien zu Weimar und Eisenach, erfolgreich anschloss; die Verleihung des Doktordiploms honoris causa von der Landesuniversität Jena, des Ritterkreuzes vom Falkenorden seitens unsers edlen, kunstsinnigen Grossherzogs, Karl Alexander, des Königl. Preussischen Kronenordens, des Ehrenbürgerrechts der Stadt Weimar, einer Gehaltserhöhung seitens des Stadtkirch-Gemeindevorstandes u. s. w. — lauter Gaben der Liebe und Verehrung, die der immer nach den höchsten Zielen strebende edle Meister redlichst verdient hatte.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A-B-C jahraus, jahrein erfolgreich beschäftigen, um so mehr, als dem grossen Denker die Gabe blühender Rede und methodischer Meisterschaft versagt war? — so hat er gleichwol eine Reihe tüchtiger Kunstjünger durch seine Unterweisung und namentlich durch sein leuchtendes Vorbild herangezogen; ich nenne die Namen: A. Winterberger in Petersburg, der, als späterer Schüler von Fr. Liszt, Enormes bei der Einweihung der Merseburger Domorgel leistete, Zeymer in Hof, Jucker in Zürich, Ch. Zimmermann (†) in Ilmenau und G. Zimmermann (†) in Liverpool, Kapellmeister Karl Götze in Berlin, Musikdirektor Karl Montag († 1864), Kapellmeister Wettig in Brünn (†), Cantor Solle in Zeulenroda, Organist H. Riedel in Neustadt a/O., Cantor Kürbs in Auma, Musikdirektor Schulze in Naumburg, Bruno Frankenstein († in Grossmölsen bei Erfurt), Musikdirektor Anger in Lüneburg (†), Bernh. Sulze, Töpfers Nachfolger an der hiesigen Stadtkirche, Baumann in Stadtremda (†), Körbs in Martinrode, Adlung in Thangelstedt, Vollmer in Stotternheim, Schwabe in Oberweimar, die Lehrer Bernh. Koch und A. Werner in Weimar u. m. A. —

Bezüglich der Harmonielehre schloss sich Töpfer zunächst dem Rameau'schen*) und später dem Gottfried Weber'schen**) System an, das er entsprechend modificirte und in solcher Gestalt in seiner gediegenen Organistenschule (Erfurt, Körner) niederlegte. —

In die Stadtorganistenstelle rückte der gereifte Künstler erst 1830 definitiv ein, mit kaum 127 Thlr. Gehalt, nachdem er gegen 10 Jahre gratis zu Gunsten seines originellen und etwas verkommenen Vorgängers Eylenstein, vicarirt hatte. Ausser der genannten Organistenstelle begleitete Eylenstein auch noch das Amt eines Tympanisten und Correpetitors am Grossherzogl. Hoftheater. Nach Erzählungen von noch lebenden Zeitgenossen muss dieser alte Musikant ein gar drolliger, origineller Kauz gewesen sein. Prof. Lobe in Leipzig erzählt in seinem „Leben eines Musikers“ (Leipzig, Weber), S. 57, ein gar ergötzliches Faktum von diesem Prachtexemplar eines alten Organisten. Der grosse Göthe greift dabei den alten „angesäuselten“ Orgel-, Pauken- und Clavierschläger nicht eben mit „Glacéhandschuhen“ an. Als Musiker war Papa Eylenstein gar nicht so ohne Talent; auf der Orgel spielte er nichts weniger als Sebastian Bach, den bekanntlich Töpfer meisterhaft interpretirte und executirte***), sondern er machte in dem sogenannten „galanten Style“, so dass Töpfer anfänglich mit seinem, allem Modegeklingel abholden, ernsten und würdigen Spiele bei „Gevatter Schneider und Handschuhmacher“, etc. — „Lampenputzer und Farbenklexer“, gar wenig Anklang fand. Aber gerade dass unser musikalischer Grosswürdenträger sich nie, auch nur ein Haar breit von dem hohen Berufe eines kirchlichen Tonkünstlers ablenken liess, dass er nie die geringste Conzession an einen faden und seichten Geschmack machte, sondern unbeirrt von verderblichen Moderichtungen einsam seine Strasse ging und den höchsten Kunstzielen energisch und mit aller Selbstaufopferung nachstrebte, muss den moralischen Charakter Töpfers in's glänzendste Licht stellen. —

Wenn nun schon die bisher flüchtig scizzirten Leistungen Töpfers allein hinreichend wären, ihm unsre gerechte Bewunderung zu zollen, so kommt noch dazu, dass Töpfer als kühner Denker und genialer Entdecker fast noch höher steht —

durch seine Aufstellung und Begründung des ersten wissenschaftlichen Systems einer neuen Theorie der Orgelbaukunst.

Die Veranlassung dazu war der in den Jahren 1810—1812 von Trampeli in Adorf unternommene Neubau der Weimarer Stadtkirchenorgel. Da der genannte Orgelbauer während dieser Zeit starb, so wurde das betreffende Werk von einem Verwandten Tr. 1812 beendigt. Sowohl der bedeutende Kostenaufwand, als auch die Vorkehrungen, welche getroffen wurden, um die Materialien herbei zu schaffen, ferner die specielle Aufsicht und Mitwirkung einiger Kunstkenner bei Herstellung der einzelnen Theile, liessen etwas ganz Vorzügliches in dieser Art hoffen; allein das vollendete Werk entsprach diesen Hoffnungen nur sehr wenig, weil durch eine zweckwidrige Einrichtung und Lage der Windladen, sowie der Bälge, die Wirkung des Tones gehindert, die Anlage und Ausführuug einer zweckmässigen Traktur zum Theil erschwert, und also eine gute Spielart fast unmöglich geworden war. Ferner waren die Grössen sämmtlicher Windverhältnisse und Windführungen verfehlt. Die Orgel war daher nur unvollkommen, ja fast unbrauchbar (ein Manual konnte einige Zeit nach der Uebergabe der Orgel gar nicht mehr benutzt werden), die einzelnen Stimmen gaben grösstentheils einen matten, schlechten Ton, besonders die Pedalstimmen, und die Ansprache des vollen Werkes war stumpf, zähe und schwindsüchtig. Das Aeussere erschien zwar brillant, allein die Anordnung der Prospektpfeifen hinderte die Ausbreitung des Tones, und die unzweckmässige Lage der Claviaturen erschwerte den Gebrauch des kostspieligen Werkes.*)

Bei Aufstellung dieser gänzlich verfehlten Orgel hatte der junge Töpfer (der

*) Jean Philippe Rameau, geb. 1683, war der Erste, welcher den Versuch machte, die Harmonielehre wissenschaftlich zu begründen, indem er alle selbstständigen, d. h. nicht aus Durchgangstönen bestehenden Harmonien auf zwei Grundaccorde, den Dreiklang und Septimenaccord zurückführte. Sein System (es erschien 1722 unter dem Titel: Traité de l'Harmonie, reduité a ses principes naturales“ zu Paris) wurde mehr oder weniger die Grundlage aller späteren Generalbassschulen.

**) Gottfried Weber wurde geb. 1. März 1779 zu Freinsheim (bair. Pfalz), starb 1839 den 12. September als grossherzogl. hessischer Generalprocurator in Darmstadt. Sein Hauptwerk, längere Zeit das Evangelium und der Kanon der meisten Musiker, ist betitelt: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Mainz, Schott, 4 Bände.

***) Man vergleiche z. B. die höchst geist- und wirkungsvolle Auffassung von Seb. Bach's hochherrlicher Passacaglia (Leipzig, Schuberth) in der Töpfer'schen Bearbeitung.

*) Bei der Revision, resp. Uebernahme des neuen Werkes zu Weihnachten 1812, spielte Kapellmeister Müller eine freie Fantasie, und Hoforganist Barthel aus Altenburg executirte die Ouverture zur Zauberflöte, die übrigens auch Friedr. Schneider hier gespielt hat. Weimars genialer Herzog Carl August schien von der Wirkung des vollen Werkes so wenig erbaut, dass er sarkastisch ausrief: „Hören Sie die Orgel in der Kirche?“ — Barthel (geb. 19. April 1776 in Plauen, gest. in Altenburg am 10. Juni 1831) klagte darüber, dass es dem neuen Werke sehr an Luft fehle, worauf die berühmte dramatische Künstlerin Karoline v. Heygendorf ironisch erwiderte: „Und es wurde doch soviel Wind beim Bauen gemacht?!“ — Dass einst der einzige Seb. Bach in diesen Räumen als Hoforganist 1708—1717 wirkte, und hier eine ziemliche Anzahl seiner unvergänglichen Orgelwerke, nebst der Cantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ etc. componirt hatte, schien manchen Leuten ganz aus dem Gedächtniss geschwunden zu sein!

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

einen grossen Theil seiner Musestunden in den Werkstätten der Orgelbauer verbrachte, um das praktische Arbeiten zu lernen, und der auch später eine längere Kunstreise durch Sachsen, Baiern, Oesterreich und Böhmen, ja bis nach Marseille 1845 unternahm und alle über den Orgelbau aufzutreibenden Schriften fleissigst studirte) oft genug Gelegenheit, die grosse Unsicherheit und peinlichste Verlegenheit der Orgelbauer kennen zu lernen. Das endliche und vollständige Misslingen der fraglichen Orgel erweckte nun in Töpfer die Idee, ob es nicht möglich sei, die gesammte Orgelbaukunst auf feste wissenschaftliche Gesetze zu basiren. Diesen Plan auszuführen war nun allerdings eine sehr schwierige, kostspielige, zeitraubende, und von nicht sicher vorauszusehendem Erfolge begleitete Unternehmung, vor welcher wohl ein weniger begabter und minder energischer Geist zurück geschreckt wäre. Um in dieser Beziehung ein möglichst erfolgreiches Resultat zu erzielen, musste Töpfer erst diejenigen Wissenschaften, ohne welche sich ein rationelles System der Orgelbaukunst nicht denken lässt, als: Mathemathik, Mechanik, Akustik, Aërostatik und Pneumatik gründlich studiren. Sodann waren ja ganz neue Prinzipien aufzufinden, wissenschaftlich zu begründen und in der Praxis anzuwenden. Wie, für ihre Zeit, ansehnliche Orgeln: Serassi, Casparini, Trost und vorzüglich Silbermann u. s. w. geliefert hatten, wie energisch auch der Abt Vogler mit seinem Simplificationssysteme eine festere Basis des Orgelbaues erstrebt hatte, so fand Töpfer doch, trotz der Schriften eines Adlung, Förner, Sorge, Schlimbach, Wilke, Wolfram u. A. keinen einzigen sichern Anhalt, der ihm als Ausgangs- oder Anknüpfepunkt hätte dienen können. Selbst in dem für den ältern praktischen Orgelbau brauchbarsten französischen Werke: L'art du facteur d' orgues par Don Bedos de Celles, fand er keine einzige stichhaltige wissenschaftliche Grundlage. Die einzige mir bekannte, auf arithmetischer Basis beruhende derartige Schrift ist: „Der in der Rechen- und Messkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister“ von Sorge.*) Die hier aufgestellten Rechnungen stützen sich aber nur auf willkürlich angenommene Sätze und geben ein noch unsichereres Resultat, als das frühere, mehr handwerksmässige Verfahren der Orgelbauer.

Andere Werke, welche blos die Theile der Orgel beschreiben, die Mittel zu ihrer Erhaltung angeben, wie sie Schlimbach, Becker, Wolfram u. A. geliefert haben, helfen den Orgelbauern fast gar nichts. Das was Halle's Werkstätte der Künste über Orgelbau enthält, und der Inhalt der über verschiedene Theile der Orgel gelieferten Aufsätze in Krünitz's Encyklopädie, und in der allgemeinen Encyklopädie von Ersch und Gruber, beschränkt sich meist nur auf eine Wiederholung dessen, was schon in frühern Schriften zu finden war, und war nicht geeignet, ein neues Stadium in der Orgelbaukunst herbeizuführen.

Zehn lange Jahre versuchte und arbeitete **) Töpfer mit emsigstem Fleisse, um die heiss ersehnten wissenschaftlichen Gesetze der betreffenden Kunst zu entdecken; zahllose Versuche und mühsame Berechnungen, verhältnissmässig bedeutende Geldopfer (er verwendete nicht nur seine ganz erbärmliche Besoldung zum grossen Theil, sondern opferte auch fast sein ganzes Privatvermögen, im alleinigen Interesse der Kunst, und beschränkte seine Bedürfnisse auf das Allernothwendigste, was ihn öfters in den Verdacht des Geizes brachte, ganz abgesehen davon, dass er fast alle gesellschaftlichen Beziehungen abbrach und seinen zur Zeit Carl August's gar nicht unbeträchtlichen Nebenerwerb aufgab) wurden gemacht und freudig gebracht, und schon wollte der kühne Forscher, nach mancher schlaflos durcharbeiteten Nacht, das ganze Streben als doch erfolglos aufgeben — da leuchtete ihm endlich ein Freudentag und Hoffnungsstern! Durch immer neue Versuche mit Labialpfeifen wurde zunächst ein Gesetz, und später auch die übrigen aufgefunden, begründet und praktisch erprobt.

Da die Weimarer Stadtorgel demnächst gründlich umgebaut werden musste, so konnte er die gewonnenen Resultate alsbald praktisch verwerthen. Glücklicherweise ging der zu dem in Rede stehenden Umbaue berufene Orgelbauer, Johann Friedrich Schulze*) aus Paulinzella auf Töpfer's reformatische Ideen vollständig ein, und hatte dies sicherlich nicht zu bereuen, denn seine Orgelbauanstalt zählte bald zu den nicht nur wohlrenommirtesten, sondern auch zu den bestsituirtesten. Später machte Töpfer auch mit Zungenstimmen die eingehendsten Versuche, und fand manch bedeutendes Gesetz, ohne jedoch die desfallsigen Experimente vollständig abschliessen zu können. Auch bedurfte sein durch diese grossen Anstrengungen erschöpfter Körper der längeren Erholung. Da man vielfach eine Veröffentlichung des neu gefundenen Systems wünschte, so beschloss der Schöpfer der neuern Orgelbaukunst, seine gesammten Erfindungen zum Gemeingute aller denkenden Orgelbauer und Organisten zu machen, und zu dem Zwecke sahe er sich nach einem Verleger seines indess druckreif gewordenen Orgelwerkes um, ohne jedoch einen solchen intelligenten Mann zu finden, so dass er sich 1833 entschliessen musste — auf eigene Kosten — die Früchte seiner jahrelangen Studien herauszugeben, und zwar unter dem Titel: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluss und Mündung der Pfeifen, sowie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen, angewendet auf mehrere Entwürfe zu kleineren und grösseren Orgelwerken“ etc.**) Es konnte nicht fehlen, dass dieses epochemachende Werk grosse Sensation in den betreffenden Kreisen erregen musste, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass es auch hierbei an neidischen Stimmen nicht fehlte, die Töpfer's Verdienst ignoriren oder gar verdächtigen wollten, ohne jedoch auch nur das Geringste zu erzielen.***)

---

*) Organist in Lobenstein, geb. in Mellenbach (Schwarzburg) 1703, den 30. März; er starb 1778 am 4. April.

**) Von Töpfers technischem Geschick zeugen mehrere kunstvoll construirte Uhren, von denen eine in Besitz des Ref. als theures Vermächtniss, gekommen ist, Erd- und Himmelsgloben, Thermometer, Barometer etc.

*) Geb. 1793, den 27. Januar zu Milbitz, starb den 9. Januar 1858 in Paulinzella.

**) Weimar, in Commission der Hoffmann'schen Hofbuchhandlung. Jetzt vergriffen.

***) R. Wagner sagt in dieser Beziehung sehr treffend: „Mein Kind, für den ist Alles verloren, und Meister wird der in keinem Land; denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand!“ (Meistersinger.)

LISZT MÚZEUM ZENEAKADÉMIA

Um die Resultate seiner äusserst gründlichen Forschungen auch den Organisten nahe zu bringen, verfasste er, nachdem er zu dem erst genannten Werke einen Nachtrag (1834) hatte erscheinen lassen, noch ein kleineres Buch auf wissenschaftlicher Grundlage: „Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile u. s. w.“, welches 1834 bei Körner in Erfurt erschien. In diesem Sinne schrieb er auch eine kleinere Schrift: „Anleitung zur Erhaltung und Stimmung der Orgel“, 2. verb. Aufl. (Jena, Mauke), und: „Die Scheibler'sche Stimmmethode leicht fasslich erklärt und auf eine neue Art angewendet“ (Erfurt, Körner). Auch über den Saitenbezug der Pianoforte hat Töpfer eine gründliche Broschüre (Leipzig, Breitkopf & Härtel) veröffentlicht.

Seine immer weiter entwickelte Theorie legte Töpfer endlich nieder in dem grossen vierbändigen Werke: „Lehrbuch der Orgelbaukunst nach den besten Methoden älterer und neuerer in ihrem Fache ausgezeichneter Orgelbaumeister und begründet auf mathematische und physikalische Gesetze, (1—4. Th., nebst einem Atlas, Weimar, Voigt, 12 Thlr.)“. Während die beiden ersten Abtheilungen des genannten Buches lediglich Technisches nach Don Bedos u. A. darbieten, so enthalten die beiden letzten Abtheilungen des grossen Werkes eine geläuterte vollständige Darlegung der neuen Theorie des Orgelbaues. Dieselbe beschränkt sich im Wesentlichen auf folgende Cardinalsätze.

Die Construction, Intonation der Labialpfeifen und was damit zusammenhängt, beruht auf folgenden Axiomen:

1., Wenn in Pfeifen von gleicher Länge, aber verschiedener Weite, die Luftsäulen mit gleicher Intensität schwingen sollen, so müssen sich die ihnen zugehörigen Luftmengen verhalten wie die Flächen ihrer Querschnitte, oder wie die Quadrate ihrer Durchmesser.

2., Die Luftmengen solcher Pfeifen, deren Flächeninhalt der Querschnitte gleich, deren Längen aber verschieden sind, müssen sich bei gleicher Intensität der Schwingungen umgekehrt verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den Längen.

3., Wenn die Luftmengen und Längen gleich, die Querschnitte aber verschieden sind, so ist die Grösse des Aufschnittes nicht von der Grösse des Querschnittes, sondern von der Grösse der Luftmenge abhängig.

4., Wenn die Längen gleich, die Querschnitte verschieden und die Luftmengen mit den Querschnitten proportional sind, so verhalten sich die Grössen der Aufschnitte wie die Querschnitte oder vielmehr wie die den beiden Pfeifen zugehörigen Luftmengen.

5., Wenn die Längen und Querschnitte gleich, die Luftmengen aber verschieden sind, so müssen die Aufschnitte mit den Grössen der Luftmengen proportional bleiben.

6., Wenn die Luftmengen und Querschnitte gleich, die Längen aber verschieden sind, so verhalten sich die Aufschnitte wie die Quadratwurzeln aus den Längen.

7., Die Aufschnitte verschiedener Pfeifen verhalten sich wie die zugehörigen Luftmengen und wie die Quadratwurzeln aus ihren Längen.

8., Die Luftmengen stehen in näherem Bezuge zu den Aufschnitten, und es können daher dieselben nur in dem Falle nach den Querschnitten bestimmt werden, wenn diese mit den Aufschnitten in einem Verhältnisse bleiben.

9., Die Stärke des Tones (Intensität der Schwingungen) ist von den Querschnitten und der Luftmenge, die Schärfe und Helligkeit des Tones aber von dem Aufschnitte und der Luftmenge abhängig.

Nach diesen Gesetzen lassen sich die Luftmengen für jede Pfeife einer regelmässig mensurirten Stimme finden, wenn die Luftmenge für eine Pfeife gegeben und durch Versuche gefunden worden ist. Zur Bestimmung der absoluten Luftmenge für die gangbarsten Orgelstimmen hat Prof. Töpfer an der Weimarer Stadtkirchen-Orgel, wie schon bemerkt, eine grosse Menge derartiger Versuche angestellt, die nur zum kleineren Theil in seinem neuesten Werke mitgetheilt worden sind. Nach der Grösse der Luftmengen wird die Grösse der Pfeifenmündungen, Bohrlöcher, Canzellen, Windkasten und Windcanäle bestimmt, wie das der Verfasser in dem genannten Buche sehr gründlich und anschaulich nachgewiesen hat.

10., Wenn die Klangfarbe irgend einer Stimme sich nach Höhe oder Tiefe nicht verändern soll, so müssen die Flächeninhalte der Querschnitte der Unteroctaven nach dem Verhältniss 1: zu $\sqrt{8}$ zunehmen.

Dieses Mensurverhältniss ist die Richtschnur für alle andern möglichen Mensurationsarten. Werden die Stimmen nach den höheren Tönen zu weiter mensurirt, als das Verhältniss 1: zu $\sqrt{8}$ mit sich bringt, so nimmt die Fülle des Tones nach den höheren Tönen zu, und zwar um so mehr, je grösser die Abweichung innerhalb eines gegebenen Tonumfangs ist; und so auch umgekehrt, wenn die Pfeifen nach der Tiefe zu weiter mensurirt werden, als es nach dem Verhältniss 1: zu $\sqrt{8}$ geschehen dürfte. Bei zunehmendem Diameter vermindert sich nämlich die Schärfe des Tones immer mehr, und man kann daher die letztere den Querschnitten umgekehrt proportional setzen. Mensurirt man eine Orgelstimme nach einem andern Verhältniss, z. B. nach dem Verhältniss 1 zu 4, so wird sie nach der Tiefe stets dunkler und dumpfer klingen, also ihren Charakter immer mehr ändern.

Wenn der herkömmlichen Praxis gemäss, die Breiten der Aufschnitte $^1/_4$ der Peripherie betragen, so verhält sich die Länge des Durchmessers zur Höhe des Aufschnittes, wie die Fläche des Querschnittes zur Fläche des Aufschnittes.

Bei der Mensur der Zungenstimmen sind folgende Gesetze massgebend:

1., Bei Stäben von gleicher Dicke, aber ungleicher Länge stehen bekanntlich ihre Schwingungszahlen im umgekehrten Verhältniss der Quadrate ihrer Längen oder auch: die Längen verschiedener Zungen verhalten sich umgekehrt wie die Quadratwurzeln ihrer Schwingungszahlen.

2., Da bei einerlei Tonhöhe die Klangfarbe ebenso von der Fläche der Zunge abhängig ist, wie bei den Labialstimmen von der Fläche des Querschnittes der Pfeife (1: zu 8, als dem einer gleichen Klangfarbe und Stärke entsprechenden Verhältniss), so lässt sich hieraus folgern, dass auch die Fläche der Zungen, welche bei verschiedener Tonhöhe einerlei Klangfarbe erhalten sollen, nach diesem Verhältniss zu- oder abnehmen muss.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

3., Wenn die Längen und Breiten der Messing- und Luftzungen einander proportional gesetzt werden, so verhalten sich die Dicken der Luftzungen wie die Quadratwurzeln aus den Dicken der Messingzungen.

4., Bei gleicher Tonhöhe wächst und nimmt die Klangstärke ab mit den Producten aus den Flächen der Zungen in ihre Schwingungsweiten.

5., Die Klangstärke verschiedener Zungen von gleicher Tonhöhe ist den Quadratwurzeln aus den Producten ihrer Flächen in ihre Schwingungsweiten proportional zu setzen.

6., Zungen von verschiedener Tonhöhe äussern einerlei Klangstärke, wenn sich die Producte aus ihren Schwingungsweiten in ihre Flächen umgekehrt zu einander verhalten, wie die Quadrate der zugehörigen Schwingungszahlen.

7., Bei ungleicher Tonhöhe können die verschiedenen Schwingungsweiten den Verhältnissen, in welchen die Breiten zu ihren Längen stehen, umgekehrt proportional gesetzt werden.

Es ist bekannt, dass die Zungenstimmen nach der ältern Constructionsart nach der Höhe zu immer schwächer im Ton wurden und daher durch passende Labialstimmen, wozu in Frankreich vornehmlich der Grand Cornett diente, unterstützt werden mussten. Die vorstehenden Gesetze leiten auf eine der gleichen Klangstärke günstigen Mensurationsart hin, weil die Grösse der Schwingungsweiten nicht nur von der Dichte der Luft, sondern auch von der Form der Schallkörper abhängig ist.

Die durchgängig praktische Anwendung, der vorstehenden Gesetze ist, wie schon bemerkt, in dem zuletzt genannten Werke zur Genüge gezeigt worden. In dem Kapitel über die Tractur und Registratur findet man noch folgende wesentliche Anhaltepunkte:

Man erhält die Fläche der Ventilöffnung, wenn die Länge der Canzellenöffnung mit dem Ventilaufgange multiplicirt wird. Die Grösse des Luftdruckes auf das Ventil ergiebt sich, wenn zur Fläche des Ventils, welche die Canzellöffnung bedeckt, noch die Hälfte der Auflage addirt wird.

Auch über die Ergebnisse einer guten Orgeldisposition hat Töpfer die vortrefflichsten Grundsätze aufgestellt und dieselben in einer Reihe ziemlich ausgeführter Dispositionen praktisch erläutert, wie er denn auch über Orgelprüfungen sich höchst gründlich und erschöpfend verbreitet hat.

Als die bekanntesten Jünger der Töpferschen Orgelbauschule nennen wir: Schulze und Söhne, Fr. Haas in Bern, Haas in Bauerwitz, Winzer in Wismar, Fabian in Bromberg, Giesecke in Göttingen, Vogel in Frankenstein, Ladegast in Weissenfels, Markussen in Apenrade, Lütkemüller in Wittstock, Sauer in Frankfurt a/O., Peternell in Seligenthal, A. Förtsch in Blankenhain, Gebrüder Witzmann in Stadtilm und Kleinrudestedt, Strobel in Frankenhausen, Schmidt in Gaberndorf, Gerhardt in Merseburg u. v. A.

Wenden wir noch einen Blick auf Töpfers häusliche Verhältnisse, — „das Haus ist ja oft die Welt des Künstlers“ — so ist in dieser Beziehung zu bemerken, dass er sich in erster Ehe 1813 mit Frl. John, Stieftochter des Kammerrath Büttner, einer hochgebildeten, sehr musikalischen Dame vermählte. Aus dieser Ehe entspross ein als Forstmann in Buchfahrt bei Weimar wirkender Sohn, Friedrich Töpfer. Als ihm die treue Gefährtin seiner Jugend durch den Tod entrissen worden war, vermählte sich der greise Künstler zum zweitenmale, am 24. September 1859, mit Frl. Emilie Auguste Zechel aus Lausigk, und fand in dieser Ehe das reinste Familienglück, das noch durch zwei hoffnungsvolle Söhne: Alfred und Friedmar, von denen jedoch der erstere sehr begabte Knabe plötzlich durch einen bösartigen Ruhranfall den Aelternherzen entrissen wurde. Seine zweite Gattin, in jeder Hinsicht vortrefflich gebildet, ideal und praktisch zugleich, wusste sich vortrefflich in den alten Herrn zu finden und verschönerte den Lebensabend des grossen Künstlers mit aller Hingabe in dankenswerthester Weise.

Als Mensch war Töpfer, durch vielfache Kabalen, Intriguen und Zurücksetzungen — sein gesammter Gehalt betrug am Ende seiner gottgesegneten Laufbahn kaum 600 Thlr. — ziemlich verbittert und verdüstert, in sich abgeschlossen, öfters rauh und abstossend. Doch konnte er in Freundeskreisen ausserordentlich munter, herzlich, witzig und liebenswürdig sein. Obwohl tief religiös und sittenstreng, dabei höchst einfach, gerecht, mässig und sparsam, huldigte Töpfer dennoch einer freisinnigen Weltanschauung, die er im Leben als durchweg rechtschaffener Mann offen und ehrlich bewährte. Im Herbst des Jahres 1869 fing er, trotz seiner im Ganzen festen Gesundheit, an zu kränkeln; seine Kräfte schwanden langsam, aber unaufhaltsam. Deshalb musste er seine Stellung am Grossherzogl. Seminar vorläufig aufgeben. Auf seinen besondern Wunsch hatte Ref. die Ehre, den grossen Meister zu vertreten. Da die erwartete Genesung indess ausblieb, so liess sich der im treuen Dienst ergraute Altmeister zu Ostern 1870 pensioniren, den Verf. D. als Amtsnachfolger empfehlend. Er hatte die Freude, diesen Wunsch von dem grossherzogl. S. Cultusministerium bereitwilligst erfüllt zu sehen. Den Stadtorganistendienst wollte er, da ihm die Orgel und sein Amt an der Stadtkirche ausserordentlich ans Herz gewachsen waren, noch möglichst lange innebehalten — „und wenn ich an Krücken in die Kirche gehen muss“, äusserte der Nestor der deutschen Organistenwelt zu verschiedenenmalen. Allein das unerbittliche Schicksal hatte es anders beschlossen, so gern auch der Verewigte noch einige Jahre in den glücklichsten Familienverhältnissen gelebt hätte. Ein organischer Herzfehler (Herzklappen-Verhärtung) machte am 8. Juni 1870 seinem grossen und reinen Künstlerleben, nach mehrtägigem heissen Todeskampfe ein Ende. Zahlreiche Freunde, Franz Liszt an der Spitze, Collegen, Schüler, Verehrer und Bekannte, folgten dem reichgeschmückten Sarge, welcher die irdischen Ueberreste des theuern Verblichenen barg. Ein einfaches, aber würdiges Grabdenkmal, von der dankbaren Liebe seiner edlen Gattin, seiner Freunde, Verehrer und Schüler gestiftet, bezeichnet den Ort, unweit der Fürstengruft, in welcher Carl August, Schiller, Göthe und seine hohe Beschützerin, die unver-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

gessliche Grossherzogin Maria Paulowna ruhen, wo das Irdische des unsterblichen Künstlers dem grossen Auferstehungsmorgen entgegen schlummert. —

„Wer, wie er, den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!“ —

Kein Künstlerherz glaubt an ein ewig Scheiden;
Es fühlt zu tief der Schöpfung Harmonie;
Nur schwache Seelen mögen trostlos leiden;
Der Starke kennt und will nur Sympathie;
Ein Herz voll Muth bewahrt den schönen Glauben:
Nicht Zeit, nicht Tod kann uns die Freunde rauben!

Der dort den Reigen goldner Sterne führt,
Hier durch der Töne Wundermelodie
Geschaff'ne Seelen tief erregt und rührt,
Er sorgt in Liebe dort, wie hier für sie.
So lindre Hoffnung unser herbes Trauern:
Was er gewesen, wird ihn überdauern.

(Ludw. Solbert.)

Liszt

A. W. Gottschalg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

