

Musikalische Monatshefte
für Landorganisten, Schullehrer und Beförderer der Conkunst auf dem Lande.

Herausgegeben von

Camillo Maschek,

Lehrer an der k. k. Musikschule zu Laibach.

II. Band. III. Heft.

„*Cäcilia*“ ist in der betrübten Lage das Hinscheiden ihres Begründers und Herausgebers **Camillo Maschek**. Lehrers an der k. k. Musikschule zu Laibach, eines um die kirchliche Musik vielfach verdienten Mannes und Compositeurs, der außer dem unser Vaterland mit mehreren recht gelungenen Lieder-Arien bereichert hat, — melden zu müssen. Er erlag einer Lungenkrankheit zu St. Stefan ob Stainiz in Untersteiermark, wohin er sich zur Herstellung seiner zerrütteten Gesundheit begeben hatte, am 29. Juni d. J., versehen mit den heil. Sterbsakramenten, im 28. Jahre seines thätigen Lebens. —

„*Cäcilia*“ trauert an seinem frühen Grabe, und sieht sich verwaist. — Damit aber dieses lobenswerthe, besonders für die Landschullehrer und Organisten in mancher Hinsicht nützliche Unternehmen nicht unterbleibe, hat der Gefertigte auf den Wunsch mehrerer Herren Abonnenten und unter zugesicherter Mitwirkung mehrerer Lehrer und Musikkenner die Redaction der „*Cäcilia*“ einstweilen provisorisch übernommen. Man wird bemüht sein, in der bisherigen Weise fortzufahren und das Vertrauen der bereits erworbenen Freunde und der neuen Abonnenten dadurch zu rechtfertigen, daß man auch ferner ebenso für reiche Mannigfaltigkeit der Mittheilungen, wie für brauchbaren und gediegenen Inhalt für Kirche und Schule Sorge tragen werde.

Alle Herren Lehrer und Kenner der Kirchenmusik und des Schulgesanges werden hiermit höflichst ersucht, dieses gemeinnützige Unternehmen zu unterstützen und die Produkte ihres musikalischen Fleißes und ihrer wissenschaftlichen Kenntnisse an den unterzeichneten prov. Redacteur gefälligst einsenden zu wollen, um sie dem allgemeinen Besten zugänglich zu machen.

Möge dieses erneuerte Unternehmen eine recht lebendige Theilnahme finden!
Laibach, im Juli 1859.

Andr. Praprotnik,

Lehrer an der städtischen Knabenschule und prov. Redacteur
der „*Cäcilia*.“
(Wohnt am St. Jakobs-Platz Nr. 149, im II. Stock.)



Musikalisches Wörterbuch.

A.

(Fortsetzung.)

- Andante**, gehend, schrittmäßig. Die Bezeichnung eines mäßigen Zeitmaßes.
- Andantino**, schneller als das vorige, aber doch langsamer als Allegretto.
- Anemochord**, eines der vollkommensten Tastinstrumente mit Windbälgen. Der Ton wird auf folgende Art hervorgebracht: Der in den Bälgen erzeugte Wind strömt durch messingene Röhren auf die gespannten Saiten, deren jeder Ton, so wie bei dem Pianoforte drei hat, und zwingt sie zum Erklängen. Die Lieblichkeit und der Schmelz dieser Töne soll ein wahrer Seelenklang aus himmlischen Höhen sein. Schade daß die Erfindung mit dem Erfinder, Pianoforte-Fabrikanten Schnell aus Württemberg, zu Grabe ging.
- Angeben**, einen Ton angeben, wird zum Stimmen gebraucht, wo das a der Stimmgabel (siehe diese) oder eines Blasinstrumentes derjenige Ton ist, nach welchem sich alle andern richten. (Siehe Stimmen.)
- Angelica (vox)**, Engelsstimme. Ein zartes Flötenregister in der Orgel.
- Anglaise**, (sprich An'gläs), lebhafter englischer Tanz im schnellen Zeitmaße und $\frac{3}{4}$ Takt.
- Angoscioso**, unruhig, ängstlich.
- Animato**, belebt, befeelt.
- Animo**, Geist, Muth.
- Anlage**, hat eine zweifache Bedeutung. 1. Die Fähigkeit oder der kleinere Grad des Talentes, zu irgend einer Kunst, und 2. die Festsetzung der Haupttheile einer musikalischen Composition, gleichsam der Plan dazu. Beinahe gleichbedeutend mit Anlage ist das Wort Skizze.
- Ansatz**, (Embouchure), die Art, wie man die Lippen an ein Blasinstrument bringt. Von einem guten Ansatz hängt die Reinheit und Sicherheit des Tones ab.
- Ansatzbogen oder Ansatzstück**, ist ein kleiner Theil eines Blasinstrumentes, der zum Zwecke einer höhern oder tiefern Stimmung angefügt wird.
- Anschlag**, die Art und Weise, wie man den Finger beim Pianofortenspiel auf die Taste fallen läßt. Vom Anschlag hängt hier die Weiche und Härte, die Stärke und Schwäche ab.
- Anschwellen**, (crescendo), heißt einen Ton allmählig vom Schwächsten bis zur größten Stärke steigern. Das Anschwellenzeichen ist \curvearrowright .
- Ansprache**, das unmittelbare Erklängen des Tones, sobald eine Taste niedergedrückt wird.
- Anstimmen**, ein Lied oder sonst ein Musikstück beginnen, in welches dann Alle, oder ein Theil der Anwesenden einfallen.
- Anteludium**, soviel als **Prälude**.
- Antil**, alt, in veralteter Form.
- Antiphon**, der Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde, oder zwischen zwei Chören.
- Antiphonale**, eine Sammlung obiger Gesänge.
- Antwort**, ist die Wiederholung des Themas in einer höhern Lage bei Fugen.
- Apollon**, ein lautenförmiges Instrument mit 20 Darmsaiten.
- Apassionato**, leidenschaftlich.
- Appenato**, schmerzlich, bekümmert.
- Applicatur**, Fingersatz, Fingerlegung.
- Arco**, bedeutet, daß man die Violinsaiten wieder mit dem Bogen streichen muß, wenn sie früher durch ein vorgeführtes **pizzicato** mit den Fingern gezupft wurden.
- A quattro mani**, zu vier Händen.
- A quattro voci**, zu vier Singstimmen.
- Aretinische Sylben**, die von Guido von Arezzo eingeführten Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, si, mit welchen noch jetzt die Franzosen und Italiener die Noten c, d, e, f, g, a, h, bezeichnen.
- Arie**, ein Gesangsstück größerer Art, welches eine einzige Solostimme mit Begleitung von Instrumenten vortragt.
- Arietta**, eine kleine Arie.
- Arioso**, ein arienmäßiger Tonsatz, der von einer Gesangsstimme oder einem Instrumente vorgetragen wird.
- Armonioso**, harmonisch, wohlklingend.
- Ansäuberung**, Nachdem man die Anlage oder Skizze (siehe beide) beendet hat, so geschieht die Ansäuberung, wobei harmonische Kenntnisse, ein geläuterter Geschmack und vollkommenes Wissen derjenigen Eigenheiten notwendig ist, welche das Instrument oder die Gesangsstimme, für welche man componirt, besitzt.
- Aulos**, heißt bei den Griechen jede Flöte oder Pseife.
- A una corda**, auf einer Saite, bedeutet beim Pianoforte, daß die Verschiebung (siehe diese) gedrückt werden soll, damit das Hämmerchen statt auf drei, nur auf eine Saite anschlägt. Bei der Violine soll die Stelle oder ein ganzer Melodiebogen, über welchem a una corda steht, auf ein und derselben Saite gespielt werden.
- Arpa**, italienischer Name für Harfe.
- Arpeggio**, Arpeggiren, das Brechen von Akkorden, wobei die Töne nicht auf einmal, sondern hinter einander angeschlagen werden. Dieses kann nur auf Saiteninstrumenten geschehen, und wird mit diesem Zeichen wavy line angedeutet. (S. Beispiel Nr. 3.)
- Arrangiren**, ein Tonstück umsetzen. 3. B. Eine Orchester-Sinfonie oder große Messe, für ein kleines Orchester oder gar für das Pianoforte oder die Orgel allein umsetzen.
- As**, der, mittelst einem Bezeichnen erniedrigte Ton a.
- As dur**, diejenige Tonart die eine Vorzeichnung von vier Bess hat.
- As moll**, die Molltonart mit 7 Bess. Statt ihr braucht man aber gewöhnlich gis moll mit 5 Kreuzen.
- Aspiriren**, hauchen, beim Singen den Ton so fehlerhaft angeben, daß vor jedem Vokal ein h hörbar wird, obwohl keines dabei steht. 3. B. La-ha-ha-ha-ha hertönen, Lohohoh und hehre, statt: La-set ertönen Lob und Ehre.
- A tempo**, im Zeitmaße, wird gebraucht wenn das Zeitmaße auf irgend eine Weise verzögert wurde, und nun wieder die vorige gleichmäßige Bewegung eintreten soll.
- A suo bene placito**, { nach Belieben.
- A suo commodo**, {
- Assai**, sehr, wird zur nähern Tempobezeichnung beigelegt. 3. B. Allegro assai. Adagio assai.
- Athem holen**, Respiriren, ist das wichtigste Studium für den Sänger, von welchem die Schönheit des Tones und seine Gesundheit abhängt. 1. Man hole tief, schnell und ohne Geräusch Athem. 2. Habe man Acht, daß stets Athem in der Lunge verbleibe, daher man nie so lange in einem Athem singen darf, bis derselbe ganz verbraucht ist. 3. Man singe stets so viel der Melodie oder des Textes in einem Athem, als zu einem bestimmten Sinne notwendig ist; es wäre daher gegen den Sinn der Melodie, wenn man zwei

schen 2 Tacten auf dem Tactstrich athmen wollte, und gegen den Vortritt, wenn man inmitten eines Wortes athmet und so das Wort zersplittert.

Attaca. anhängen, wird zwischen zwei abgeschlossenen Tonstücken gebraucht, die schnell auf einander folgen sollen.

Aufführung, ein größeres Musikstück zu Gehör bringen.

Auflösung, heißt in der Affordentheorie der bedingte Schritt, der ein dissonirendes Intervall in ein consonirendes machen muß.

Auflösungszeichen oder **B quadrat,** heißt dasjenige Zeichen, welches eine, vermittelt einem Kreuz- oder Bezeichen erhöhte oder erniedrigte Note wieder in ihre ursprüngliche Lage versetzt.

Aufstrich oder **Auftakt** ist beinahe gleichbedeutend. Ersterer wird derjenige Tacttheil genannt, bei welchem kein besonderer Nachdruck wahrnehmbar ist und wobei die taktirende Hand eine Bewegung nach oben macht. Letzterer ist ein unvollständiger Tact zu Anfang eines Tonstückes. So viel Tacttheile als sie der Auftakt enthält, müssen am Schluß des Tonstückes fehlen. Es machen somit Auftakt und Schlußtakt nur einen einzigen vollständigen Tact aus.

Aufstrich, siehe Streichart.

Aufschnitt, ist bei Orgel Pfeifen die Oeffnung, durch welche der Wind aus dem Pfeifenfusse in die Röhre der Pfeife dringt. Je weiter der Aufschnitt, desto weniger schreiend ist der Ton.

Anzug, ein marschmäßiges Tonstück, welches (leider) bei

B. heißt der durch ein Bezeichen erniedrigte Ton h. Als Abkürzung bedeutet es **Basso.**

B dur, diejenige Durtonart, welche zwei Bezeichen (b und es) vorgezeichnet hat.

B moll, die parallele Molltonart von **Bes dur.** Sie hat fünf **Boo** (b, es, as, des, gos) vorgezeichnet.

Bagatelle, Kleinigkeit, der Name eines kleinen Tonstückes.

Balalaika, der Name einer zwweifaltigen Leier, die in Rußland und Serbien Nationalinstrument ist.

Balg, der widerzuehende Kasten mit lebernen Seitentheilen bei orgelartigen Instrumenten.

Balgtreter oder **Kalkant** ist derjenige, der vermittelt des Auf- und Niederziehens der Bälge den Wind erzeugt.

Balghlaviv, der Hebel, welchen der Balgtreter niederdrückt.

Balkade, der Name eines längeren Gedichtes, welches irgend eine Erzählung zum Stoffe hat.

Ballet, eine theatralische Vorstellung, wobei weder gesprochen noch gesungen und die Handlung bloß durch Tänze und Mimik ausgedrückt wird. Daß die Musik dabei eine Hauptrolle spielt, versteht sich von selbst.

Bandora, ein mit 12 Stahlsaiten bezogenes Instrument in Form einer Zither.

Bänkelsänger, herumziehende Sänger, die auf Märkten ihren Tummelplatz haben.

Bärenpfeife, ein veraltetes Scharregister in der Orgel.

Bärenanzug, ein Tonstück, in welchem der Bass im Beginne einige Takte allein brummt.

Barden, der Name der Sänger aus dem Mittelalter in Irland.

Bariton, heißt diejenige Männerstimme, die zwischen Tenor und Bass die Mitte hält. Sie hat den Umfang von G bis f.

Barcarole, italienischer Name für Schifferlied. Meistens sind die Barcarolen im $\frac{6}{8}$ Tact.

Bass, die tiefste männliche Stimme.

Baßgeige, volkstümlicher Name für den Violon oder Contrabaß.

großen Kirchenfesten beim Einzuge der Geistlichkeit mit Trompeten und Pauken gespielt wird.

Ansblafen, ein neu verfertigtes Blasinstrument so lange bis alle Töne rein und schnell erklingen.

Ansdehnung, bei Saiten das langsame Spannen bis zu einer gewissen Höhe. Bei der menschlichen Stimme aber bedeutet es das Erweitern des Stimmumfangs in Höhe und Tiefe, vermittelt Uebung der Scala und Solfeggien. Dieses geschieht in die Tiefe mit mehr Erfolg als in die Höhe.

Ausdruck, die Vergegenwärtigung und Darstellung einer seelischen Empfindung vermittelt der Töne.

Aushalten, einen Ton nach seinem vollen Notenwerthe ohne aufzuhören halten.

Auslassung, das Weglassen eines Intervalles bei Afforden. Meistens werden Auslassungen durch die Auflösungen dissonirender Afforde veranlaßt. (Siehe Auflösungen.)

Ausfingen, so lange Scalas und Uebungen singen, bis sich die Stimme klärt und rein wird.

Ausprache, der wichtigste Theil eines verständlichen Gesanges. Eine reine, fehlerfreie Ausprache läßt oft den Mangel an Stimme vergessen.

Authentische Töne nennt man die vom heil. Ambrosius eingeführten vier Kirchentonarten d, e, f, g.

A vista oder auch **prima vista,** heißt ein Tonstück zum ersten Male rein singen oder spielen, ohne es vorher gekannt oder gehört zu haben.

BB.

Bashorn, deutscher Name für Serpent.

Baßschlüssel, das verkehrte C-Zeichen (C) welches auf der vierten Linie liegt und anzeigt, daß die Note auf der vierten Linie f heißt, daher man auch den Baß-Schlüssel **F**-Schlüssel nennt.

Baßis, Grundlage.

Baßhorn, ein der Klarinette ähnliches Holzinstrument von großem Tonumfang. Der Ton dieses Instruments ist schwermüthig und düster.

Bebung oder **Tremuliren** ist eine Manier, die, wenn sie richtig angebracht wird, von überraschender Wirkung ist, aber auch ebenso grimassenhaft klingt, wenn der Sänger oder Violinspieler in einem fort tremulirt.

Becken, auch **Cinellen** genannt, sind zwei messingene Teller die bei Militärbanden zur großen Trommel an einander geschlagen werden.

Begleitung. (Siehe Accompagnement.)

Beledern, das Ueberziehen der Hämmerchen in einem Pianoforte mit Reh- oder Gemseleder. Durch das einfache Beledern eines abgenützten Klaviers nützt man demselben wesentlich.

Bergamasca, ein nach der Stadt Bergamo benannter, äußerst lebendiger italienischer Tanz.

Beziehung, die Vertheilung einzelner Stimmen in einem größeren Werke. Sind alle Stimmen so vertheilt, daß nirgends Lücken wahrzunehmen sind, und jeder Einzelne am richtigen Platze steht, so sagt man, dieses Orchester oder diese Messe ist gut besetzt.

Beziehung, beim Pianoforte das Durchziehen der Saiten ober dem Resonanzboden mit einem schmalen Luchstreifen, um das Nachklingen zu verhindern.

Bewegung, die Schnelligkeit oder Langsamkeit, in welcher ein Tonstück vorgetragen werden soll. In der Harmonielehre bedeutet es jedoch das Verhältniß, welches im Fortschritte

zwei Stimmen herrscht. Bleiben beide Stimmen auf einem Tone stehen oder bewegen sie sich ganz gleich nach auf- oder abwärts, so heißt dieß die gerade Bewegung; steigt eine Stimme während die andere fällt, so ist dieß die Seitenbewegung; und steigt, fällt oder steht eine Stimme während die zweite immer entgegengekehrt bewegt, so ist dieß die gemischte Bewegung. (S. Beispiel Nr. 4.)

Bezeichnung, Generalbasschrift, ist die Manier, die Akkorde nicht auszusprechen, ober dem bloßen Grundbasse (siehe diesen) den Akkord vermittelst Zahlen anzudeuten. Da auf diese Art der Organist die Melodie halb errathen muß, so ist diese veraltete Methode gänzlich hintanzusetzen.

Bezug, sämmtliche Saiten zusammen genommen, die sich auf einem (Saiten)-Instrumente befinden müssen. Von dem richtigen Verhältnis zwischen Saitenstärke und der Bauart des Instrumentes hängt oft die Schönheit des Tones ab.

Blatt, ist ein dünngehobenes Stückchen Schilfrohr, welches bei Clarinetten und Basshörnern am untern Theil des Mundstückes befestigt wird, und zur Erzeugung des Tones dient.

Blind heißen diejenigen Pfeifen, Registerzüge und auch Tasten, die keinen Ton erzeugen und auch nur da angebracht werden, wo es die Symmetrie erfordert.

Blochflöte, eine fauste Orgelstimme im Manual.

Bockstriller, ein weckernd, klopfender und unreiner Triller, der durch schnelles Aufeinanderfolgen kurzer Luftstöße gegen die Stimmorgane hervorgebracht wird. Leider trifft man dieses Uebel bei den meisten heutigen Sängern und Sängern an, und es thut dem Musiker wohl, wenn er nach langer Zeit einen gesunden, schulmäßig gebildeten Triller zu hören bekommt.

Boden, die untere Holzdecke bei Saiteninstrumenten.

Bogen, hat mehrere Bedeutungen. 1. Bogen als Bindungszeichen \frown bedeutet, daß jene Noten, die unter einem solchen Zeichen stehen, recht flüchtig und rund auszuführen sei. Im Gefange bedeutet dasselbe, daß man jene Noten alle auf eine Sylbe zu fügen hat, die unter dem Bogen stehen. Und auf der Violine werden eben dieselben Noten auf einen Bogenstrich gespielt. 2. Bogen heißt derjenige mit Rosshaar bespannte Stab, vermittelst welchem die Saiten eines Streichinstrumentes zum Erllingen gebracht werden. 3. Und endlich nennt man die blechernen, gewundenen Röhren bei Blechinstrumenten Bogen.

Bogenklavier, ein mit Darmsaiten bezogenes Klavierinstru-

ment, dessen Töne nach Belieben stark oder schwach gemacht wurden. Sobald man eine Taste drückte, so legte sich die Saite auf ein kleines, mit Pferdehaaren überzogenes und mit Kolophonium bestrichenes Rad, welches, so wie alle übrigen Räder, mit dem Fuße in Bewegung gesetzt wurde, und auf diese Art Reibung und Ton hervorbrachte. Der Erfinder ist Mechanikus Hohlfeld in Berlin 1757 gewesen.

Bogenstrich oder Bogenführung, die Art und Weise, mit welcher bei Streichinstrumenten der Bogen über die Saiten zu führen ist. Dieses kann auf 3 verschiedene Arten geschehen: Gestossen, gebunden und geschleift. Bei gestossenen Noten wird nur mit einem kleinen Theil des Bogens recht schnell über die Saiten gefahren, so daß jeder Ton möglichst kurz zu hören ist. Das Zeichen des Abstoßens sind Punkte ober den Noten. . . . Gebunden werden diejenigen Noten, die unter einem Bogen \frown stehen. Dieses geschieht, indem man alle Noten mittels eines einzigen Bogenstriches spielt. Und geschleift oder staccirt wird, indem man zwar mehrere Noten mit einem Streiche spielt, jedoch bei jeder Note eine eigene Bewegung macht.

Bolero, ein spanischer Nationaltanz in mäßiger Bewegung im $\frac{3}{4}$ Takt.

Bombard, ein außer Kurs gekommenes Holzblasinstrument. Ganz verschieden von diesem ist unser heutiges

Bombardon, welches riesige Blechinstrument unsern heutigen Militärbanden als Beherrscher der Bässe beinahe unentbehrlich scheint.

Bordun oder Bourdon, eine tiefe gedeckte Flötenstimme in der Orgel. Man findet sie in den meisten Orgeln.

Bratsche, siehe Viola.

Bredung, siehe Arpeggio.

Brillant, glänzend, schimmernd.

Brioso oder con brio, mit Wehen, Feuer und Schwung.

Brummeisen, siehe Maultrommel.

Brustwerk oder Brustpositiv, ein kleines Positiv, welches in der Fronte der eigentlichen Orgel steht und entweder für sich gespielt oder vermittelst einer Koppelung mit dem Hauptwerke vereinigt werden kann.

Büchse, heißt der Fuß der kleinen metallenen Zungenstimmpfeifen.

Bünde oder Bünde heißen die kleinen metallenen oder beinernen Säbchen, die in das Griffbrett der Gitarren und Zithern eingelassen sind, und so das Auffinden der Töne erleichtern.

C.

(Was unter C fehlt, suche unter R.)

C, der erste Ton in unserer diatonischen Tonleiter. Er ist der Grundton, der Kopf aller übrigen Töne.

C dur, diejenige Tonleiter, die gar keine Vorzeichnung hat und unsere Grundleiter ist.

C moll, diejenige Molltonleiter, die drei Bess vorgezeichnet hat, nämlich b, es und as.

Cabaletta, bei den Italienern ein kurzes Gesangstück, welches meistens zweimal hinter einander gesungen wird.

Calando, gleichbedeutend mit decrescendo oder diminuendo, heißt abnehmen, schwächer werden.

Calandrone, eine lange Hirtenpfeife mit 2 Klappen. In Italien zu Hause.

Calata, ein italienischer, lebhafter Tanz im $\frac{3}{4}$ Takt.

Calcant, Blasbalgzieher oder Wallentreter bei der Orgel.

Cantabile, singend in melodisch fließender Bewegung. Das-

selbe bezeichnen auch die beiden Ausdrücke cantando und Cantileno.

Canticum, ein Lobgesang, eine Hymne.

Cantileno, ein weich, melodisch fließender Gesang.

Canto oder Cantus, heißt eigentlich Gesang, doch ward es in früherer Zeit häufig gebraucht, um damit die höchste Gesangstimme, nämlich den Sopran zu bezeichnen.

Cantus firmus, die Melodie, zu welcher man nach contrapunktischen Regeln ein oder mehrere Stimmen hinzusetzt.

Canzone, der italienische Ausdruck für ein Lied.

Capo, der Kopf, Anfang; da capo, vom Anfang, von vorne.

Capo tastro, (siehe Gitarre.)

Capriccio, ein Tonstück, bei welchem sich der Componist an keine bestimmte Form hält.

(Fortsetzung folgt.)

Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Componisten.

(Fortsetzung aus dem ersten Bande der „Cäcilia.“)

VI. Michael Haydn.

Michael Haydn, ein Bruder des Josef Haydn, wurde im Jahre 1737 zu Rohrau in Niederösterreich geboren, weckte wie sein Bruder, bei dem Harfenspieler seines Vaters sein musikalisches Talent. Im Kapellhause zu Wien übte er sich auf der Orgel und im Gesange, kam in seinem zwanzigsten Jahre als Kapellmeister nach Großwardein und fünf Jahre darauf als Concertmeister nach Salzburg, wo er 1808 starb. Im Kirchenstyle war er einer der trefflichsten Componisten; viele schöne Messen, Litaneien, Vespern, Simfonien, Concerte, vierstimmige Lieder u. s. w. sind von ihm bekannt und berühmt. Er war auch sonst ein wissenschaftlich gebildeter Mann.

VII. Wolfgang Mozart.

Wolfgang Mozart, der berühmte Componist und Begründer der neueren deutschen Oper und der jetzigen vollkommenen Instrumentalmusik, war den 27. Juli 1756 zu Salzburg geboren, wo sein Vater als Vice-Kapelldirector lebte. Schon im vierten Jahre lernte dieß ausgezeichnete Genie kleine und größere Stücke in kurzer Zeit mit Ausdruck und Takt auf dem Klaviere spielen, und im fünften Jahre componirte er schon kleinere Piecen. Als er sechs Jahre alt war, machte sein Vater mit ihm und seiner Schwester eine Reise nach Wien und München, wo die kleinen Virtuosen großen Beifall fanden. In seinen siebenten Jahre wurde die erste große Reise außer Deutschland, nach Frankreich, England und Holland unternommen; überall bewunderte man das Klavier-, Orgel- und Violinspiel des Knaben, der auf dieser Reise viele seiner Compositionen, Sonaten und andere Stücke herausgab. 1770 machte sein Vater mit ihm eine neue Reise nach Italien, wo er neue Triumphe seines Talentes feierte. Musikalische Gesellschaften eiferten sich, ihm das Diplom der Mitgliedschaft zu überreichen; der Papst gab ihm das Kreuz und Breve als Eques militiæ auratæ; man nannte ihn allgemein Cavaliere filarmonico. Der Aberglaube in Neapel schrieb sein Wunderspiel einem Zauber in seinem Ringe zu, und veranlaßte ihn, diesen Ring vom Finger zu ziehen; in Mailand componirte er in seinem vierzehnten Jahre die Oper *Mitridate*, welche oft nach einander mit demselben Beifalle aufgeführt wurde. Sein Ruhm war nun durch ganz Europa verbreitet, und er war der Lieblingscomponist seines Zeitalters. Er trat in Wien als Kapellmeister in kaiserliche Dienste und erwarb sich auch hier großen Ruhm durch seine herrlichen Compositionen verschiedener Art. Seine Produkte zeichnen sich durch Reichthum an neuen Gedanken, glücklichen Melodien, immer wechselnde harmonische Wendungen, außerordentlichen Ausdruck und große Wirkung so sehr aus, daß sie nur das Werk eines unermesslichen Genies sein konnten. Als Mensch betrachtet, hatte Mozart beinahe kindische Schwäche, und so kam es, daß er von seiner Kunst den Nutzen nicht zog, welchen sie ihm hätte auswerfen können. Er starb den 5. Dezember 1791. Sein herrliches „Requiem,“ welches er im Auftrage des Grafen v. Walsegg für dessen gestorbene Gemalin setzte, wurde in einzelnen Partien erst von seinem Schüler und Freund Süßmayr vollendet. Die Gesamtzahl seiner Werke, mit Einschluß der Entwürfe, beträgt gegen 800, unter welchen auch viele kirchlichen Inhaltes sind.

VIII. Johann Naumann.

Johann Naumann, kursächsischer Oberkapelldirector in Dresden, ein Bauernsohn, 1745 zu Blasewitz bei Dresden geboren, lernte, von der Natur mit außerordentlichen Talenten zur Musik ausgestattet, neben dem gewöhnlichen Schulbesuche das Klavierspiel, und begleitete im dreizehnten Jahre einen schwedischen Virtuosen nach Italien, wo er sich nach den größten Meistern bildete. Nach 7 Jahren wurde er bei der Hofcapelle in Dresden als Kirchencompositur angestellt. Er componirte, besonders in spätern Jahren, Vorzügliches für die Kirchenmusik. Ein Schatz von Messen, Dratorien, Vespern und andere Kirchenmusik liegt bei der Dresdener Hofcapelle. Bei seinen großen Kunsttalenten war Naumann auch ein edler, gefühlvoller, vortrefflicher Mann, und besaß überhaupt den liebenswürdigsten Charakter. Auf einem Spaziergange überraschte ihn den 21. Oktober 1801 ein

Schlagfluß. Er starb am folgenden Tage früh 4 Uhr, ohne seine Besinnung wieder erhalten zu haben.

IX. Johann Hiller.

Johann Hiller, zu Wendischborsig bei Görlitz 1728 geboren, verdienter Gesanglehrer, fand auf dem Gymnasium zu Görlitz und auf der Kreuzschule zu Dresden Nahrung für seine Neigung zur Musik. Die geistlichen Lieder Sellert's wurden von ihm in Musik gesetzt. Als Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule im Jahre 1789 führte er bessere Kirchenmelodien ein, und schrieb Vieles für die Kirche, besonders Notteten. Nicht minder verdienstlich wirkte er durch sein Choralbuch. Er starb im Jahre 1804.

X. Johann Rink.

Johann Rink, ein ausgezeichnete Orgelspieler, geboren 1770 zu Eigersburg im Gostaischen, wurde 1790 Organist in Gießen, 1805 in Darmstadt, 1813 Hoforganist daselbst, und starb 1846. Er war der Hauptrepräsentant der alten, guten Orgelschule, und machte sich auch höchst verdient durch Herausgabe seiner vortrefflichen Orgelcompositionen. Von ihm sind: „Orgelspiele,“ „Choralbuch,“ der „Choralfreund,“ „Anleitung zum Orgelspielen,“ „Choräle,“ „Vorspiele“ und andere Werke.

Vom Baue der Orgel und ihrer Erhaltung.

Man kann annehmen, daß bei den meisten Orgeln älterer Art alljährlich zum mindesten Ein Fall vorkommt, wo sie zur Verwendung beim Gottesdienste durch eingetretene Fehler unbrauchbar werden, oder wenigstens unangenehm stören. Diese Fehler, die theils durch Alter, Staub und Witterungseinflüsse, theils durch Feuchtigkeit, Holzwürmer, Motten und Mäuse entstehen, (manchmal aber auch von der ungeschickten Behandlung des Orgelspielers oder Balgtreters herrühren), sind in den meisten Fällen durch einen geringen Zeit- und Kraftaufwand zu heben. Dazu bedarf es aber gründlicher Kenntnisse der Bauart, innern Einrichtung, des Mechanismus und Vertheilung der einzelnen Bestandtheile des betreffenden Orgelwerkes. Diese Kenntnisse muß zwar ein jeder Orgelbauer im vollsten Maße besitzen, doch ist es nicht anzunehmen, daß man sich auf dem Lande jederzeit einen geschickten Orgelbauer verschaffen könne, indem seine Herbeirufung bei großer Entfernung seines Wohnortes viel Zeit und Geld erfordert, der Gottesdienst aber weder verschoben, noch das Kirchenvermögen zu stark in Anspruch genommen werden kann. Es ist daher Sache des Organisten, kleine Fehler auszubessern, und überhaupt für die gute Erhaltung der Orgel, als eines ihm von der Pfarrvorsteherung und Gemeinde anvertrauten Gutes zu wachen und zu sorgen.

Hierzu muß er sich obgenannte Kenntnisse erwerben, was jedoch nicht sagen will, daß er nebst dem Organisten auch Orgelbauer sein soll, denn er braucht keineswegs die einzelnen Bestandtheile zu machen und zusammen zu setzen, sondern nur dieselben im Einzelnen und in ihrer Zusammensetzung zu kennen.

Zu diesem Zwecke folgt hier eine möglichst gedrängte Abhandlung mit erklärenden Figuren, zu welcher uns die Benützung der Werke eines Töpfer, Küzing, Marx, Seidl und G. Wälder am geeignetsten scheinen.

I. Abschnitt. Geschichte der Orgel.

Ueber die eigentliche Entstehung der Orgel herrschen die verschiedensten Ansichten, denen man bald mehr bald weniger Wahrscheinlichkeit beimessen kann. Die gegründetste davon ist wohl diejenige, welche die allbekannte Panpfeife (Syrinx, in der heil. Schrift Huggab genannt, und nach der Vulgata und den meisten Schriftstellern ältester Zeit mit Orgel überjucht) als erstes, orgelartiges Instrument darstellt, dessen sich schon Zubaal bedient haben soll. Daher wird auch Zubaal der Vater der Musik und Organisten genannt.

Statt der Beschreibung dieses, aus hölzernen Röhren oder Rohrhalmen, die mit Wachs aneinander gefügt waren, bestehenden Instrumentes folgt eine Abbildung desselben. (Fig. 1.)

Dieses Instrument mußte mit dem Munde angeblasen werden und verlangte eine fortwährende Bewegung des Kopfes oder der Hände, was so ermüdend war, daß man auf den Gedanken gerieth, Labialpfeifen auf Löcher (jezt Pfeifenlöcher) zu stellen, welche durch die Decke eines sehr schmalen Kastens (jezt Windlade) gingen, und vermittelst einer in den Kastens mündenden, dünnen Röhre (jezt Windkanal) mit dem Munde angeblasen wurde. Diejenigen Pfeifen, welche nicht erklingen sollten, wurden erstlich mit den Fingern, später aber mit Schiebern (jezt Spielventil), die auf einer Seite des Kastens hervortraten, verstopft. Weiterhin gab man zur Erleichterung des Spieles diesen Schiebern eine hängende Lage und öffnete sie vermittelst Hebeln (jezt Tasten oder Claves), welche durch Stricke (jezt Abstracten) mit den Schiebern verbunden waren. Jezt konnte man auch die Anzahl der Pfeifen vermehren, woraus wieder die Nothwendigkeit eines stärkeren und gleicheren Windes, als ihn der menschliche Athem hervorzubringen im Stande war, erfolgte. Diese nöthige Quantität und Qualität des Windes erzielte man durch Anbringung eines Windsackes an dem Kastens, dessen Gestalt man dem Dudelsack, einem der beliebtesten Instrumente der damaligen orientalischen Völker, entlehnte. Bei noch größerer Vermehrung der Pfeifen war auch eine Erweiterung des Pfeifenkastens

und der Windgänge (Canoellen), so wie auch mehr Wind nöthig, als durch diesen Windsack hervorgebracht werden konnte und so bediente man sich der Blasebälge, um damit den Sack stets voll Wind zu erhalten, der von der Zeit an die Stelle unseres jetzigen Windkastens vertrat, der also aus ihm hervorging. Somit können wir diese Zeit als diejenige annehmen, in welcher die erste Orgel nach unserm Begriffe entstand. In welches Jahrhundert aber dieselbe fällt und wer der erste Verfertiger derselben war, wird wahrscheinlich ein Geheimniß bleiben. So viel ist gewiß, daß diese Periode mehrere Jahrhunderte vor Christi Geburt eintrat. Die Bälge jener Zeit waren unsern Küchenbälgen ähnlich und gaben keinen gleichen Wind, ohne welchen sich kein feststehender Ton, noch weniger aber ein erträglicher musikalischer Vortrag denken läßt. Es mußte daher auf ein Mittel gedacht werden, um eine gleiche Qualität des Windes zu erzielen. Dieß gelang dem Ktesibios, einem Mechaniker aus Alexandrien, der im Jahre 120 v. Chr. die Gleichheit durch erhitztes Wasser hervorbrachte, und so der Erfinder der sogenannten Wasserorgeln ward. Die Unbequemlichkeit und Kostspieligkeit ließ jedoch auf ein einfacheres Mittel sinnen. Der erste dießfällige Versuch war, daß man die Bälge vergrößerte und 2-Bälge so mit einander verband, daß sich beim Niederdrücken des einen Balges der andere von selbst aufzog, woraus die Wiederbälger entstanden, die mit Steinen oder Ziegeln beschwert, einen schon ziemlich starken und gleichen Wind gaben. Diese Periode fällt in das siebente Jahrhundert, um welche Zeit auch die Orgel in die Kirche eingeführt wurde und zwar durch Papst Vitalianus, zwischen 1661 und 1670. Am Ende des neunten Jahrhunderts waren die Orgeln schon allgemein in den Kirchen eingeführt und hatten 9 bis 11 Tasten, von denen jede fast 1 Elle lang war, und alle zusammen eine Breite von $1\frac{1}{2}$ Ellen hatten. Die einzelnen Tasten, die mit den Fäusten um einen Fuß tief niedergeschlagen werden mußten, hatten folgende Form: (Fig. 2.)

950 erbaute man zu Winchester eine Orgel mit 10 Tasten zu 400 Pfeifen, welche von zwei Organisten gespielt wurde, wozu 26 Bälge von 70 rüstigen Männern getreten wurden. Im zwölften Jahrhundert hatte man schon Tastaturen von $2\frac{1}{2}$ Oktaven, und stimmte die Pfeifenchöre in Quinten und Oktaven. Im dreizehnten Jahrhundert verfertigte man zu Venedig die ersten kurzen Tasten.

Der größte Fortschritt geschah aber im fünfzehnten Jahrhundert, wo ein Deutscher, Namens Bernhard, Hoforganist des Dogen von Venedig, das Pedal erfand, und Konrad Rothenburger die Tastatur vermehrt, verkleinert und mit Eisenbein und Ebenholz belegt hatte. Von nun an erhielt die Orgel durch Männer wie Stefan Kastendorfer aus Breslau 1483, Heinrich Kranz in Braunschweig 1499, Simon Sulzer 1508, Casias Compentius zu Rostock 1590, Hans Lobfinger in Nürnberg 1570, Hans Scheerer zu Stendal in Sachsen 1580, Julius Antonius zu Danzig 1585, Heinrich Slovaz zu Rostock 1593. Im sebzehnten Jahrhundert: Hennig in Hildesheim, Raz in Mühlhausen, Harris und Schmidt aus Deutschland, Christian Förner in Wettin bei Halle, Schniker zu Hamburg, Eugenius Casparini zu Görlich u. A. m. immer größere Verbesserungen, bis sie zu derjenigen Vollkommenheit und Erhabenheit gedieh, in welcher wir sie heute bewundern.

Alle diejenigen Männer zu nennen, die sich um diese Vervollkommnung seit 1700 verdient gemacht haben, wäre wegen des beschränkten Raumes hier unmöglich, ich verweise daher diejenigen, denen es wissenswerth scheint, auf die Werke jener Männer, deren Namen ich im Anfange bemerkt habe.

Zweiter Abschnitt. Das Außere einer Orgel.

1. Das Gehäuse oder die Umkleidung der innern Orgeltheile hat einen doppelten Zweck, indem es die Pfeifen und den Mechanismus vor Staub, Rässe und andern Beschädigungen schützt und die Kirche möglichst zieren soll. Es soll daher von Seite eines geschickten Tischlers so gebaut sein, daß es alle Orgeltheile mit möglichster Raumersparniß vollkommen umschließt, und dem Bildhauer und Vergolder hinlänglichen Raum zu geschmackvollen Verzierungen läßt, von denen es jedoch nie überladen sein soll. Der Orgelbauer hingegen trifft solche Anordnungen, daß er die Prospekt- oder Gesichtspfeifen (diejenigen zinnernen Pfeifen, die auf dem Gesimse des Gehäuses stehen und von der Kirche aus sichtbar sind) so stellen kann, daß sie in regelmäßigen Abstufungen stehen. Diese Prospektpfeifen sind oft blind, d. h. sie stehen mit keiner Taste (Claves) in Verbindung; doch ist es besser, wenn sie ebenfalls tönend sind, indem blinde Pfeifen stets eine Verschwendung an Material und Geld sind, der durch einen zweckmäßigen Mechanismus leicht vorgebeugt werden kann.

2. Die Claviaturen und Registerzüge. Claviatur oder Tastatur nennt man diejenigen klappenartigen Theile, welche man mit den Fingern oder Füßen niederdrückt, um den gewünschten Ton hervorzubringen. Die Claviatur für die Hände nennt man Manual und die für die Füße heißt Pedal. Sind an einer Orgel zwei Manuale, so heißt das obere Brustwerk und das untere Unterwerk oder Hauptmanual. Viele nennen das obere Manual oder Brustwerk fälschlich Positiv, weil sich die Pfeifen, welche es ertönen macht, meistens in einem eigenen, hinter oder vor der Claviatur stehenden Orgelgehäuse befinden, welches man zum Unterschiede Positiv nennt. Die einzelnen Stücke der Claviatur nennt man Claves und unterscheidet sie in untere und obere. Die Unterclaves sind mit weißen Knochen- oder Eisenbeinsättchen belegt und stellen das musikalische Alphabet: c, d, e, f, g, a, h vor, die Oberclaves sind von Ebenholz oder wenigstens von schwarzgebeiztem Holze und stehen etwas höher als die Unterclaves. (Bei alten Orgeln ist oft der entgegengelegte Fall und sind die untern dunkel, die obern aber licht.) Im Pedal unterscheiden sich die Oberclaves von den untern durch ihre erhöhte Stellung. Alte Orgeln haben die sogenannte verkürzte Octave, d. h. die äußersten Claves zur Linken haben nicht die Tonfolge c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, sondern sie liegen in folgender Ordnung: c, f, d (Oberclaves), g, e (Oberclaves), a, ais, h.

Registerzüge sind diejenigen Holzstücke oder Knöpfe, die zu beiden Seiten, manchmal auch hinter oder über der Claviatur angebracht sind. Sie sind entweder zum Herausziehen und (sobald man sie nicht mehr braucht) hineinstoßen, oder zum Verschieben, und dienen dazu, um die Klangfarbe der Töne beliebig zu ändern, d. h. um bald schwach oder stark, bald sanft oder kraftig zu spielen. Man macht sie von Holz oder Metall.

3. Die Blasebälge und der äußere Windleiter. Die Blasebälge sind die wichtigsten Bestandtheile der Orgel, denn sie allein vermögen es, den Pfeifen die nöthige Nahrung zum Erzeugen des Tones, den Wind zu geben. Es giebt 3 Arten von Bälgen, nämlich: Schöpfbälge, Faltenbälge und Spannbälge.

Schöpfbälge nennt man zwei über einander liegende Bälge von der beiläufigen Form und Bauart der gewöhnlichen Schmiedbälge, wo der obere denjenigen Wind, mit welchem er die Pfeifen speist, von dem untern erhält. Beide haben in der Mitte einen gemeinschaftlichen Boden, welcher uneweglich festliegt, und durch welchen der Wind durch das Niederdrücken eines Hebels aus dem untern Balge in den obern gepreßt wird. Diese Bälge werden nur dort angewendet, wo es an Raum zu ändern gebricht. Z. B. bei kleinen Zimmerorgeln oder Drehorgeln.

Faltenbälge sehen ebenfalls wie die Schmiedbälge aus, und sind deshalb nicht empfehlenswerth, weil sich beim öftn zusammenlegen der Falten das Leder abnützt, und vielfache Reparaturen bedarf. Auch entsteht durch das Ausdehnen und Zusammenfallen jeder einzelnen Falte ein ungleicher Wind, welcher unangenehme Stöße im Tone hervorbringt. Am meisten anzupfehlen sind daher:

Die Spannbälge oder Kastenbälge, deren Außeres aus einer Unter- und einer Oberplatte aus trocknen und astlosen Brettern von Fichtenholz in der Dicke von 1 bis 2 Zoll. Die untere Platte liegt auf dem Balgerüste fest, und die obere bewegt sich zwischen dem Gerüststrahlen auf und ab. Zwischen beiden befinden sich Bretter, welche mit Leder an die Platten und aneinander befestiget, und in folgender Form geschnitten sind: (Fig. 3 und 4.)

Jede Platte hat 4 solche Bretter, wovon 2 auf die Länge und 2 auf die Breite kommen. Doch macht man auch Spannbälge, wo jede Platte nur 3 Quersaltenbretter hat, alsdann kommen je 2 auf die Länge und 1 auf die Breite. Die Form der Längen-Quersaltenbretter ist dann folgende: (Fig. 5.)

(Figur 6 und 7 sind die beiden Arten von Spannbälgen.)

Bei dieser Art hat die Oberplatte eine Verlängerung.

Diese Bälge sind die vortheilhaftesten, weil sie einen gleichmäßigen Wind liefern, von dem auch die Gleichmäßigkeit des Tones abhängt. Damit aber die genaueste Gleichheit des Windes erzielt werde, muß man den Wind der einzelnen Bälge mit der Windwage abmessen. Ein Balg wie der andere muß einen gleichstarken Wind geben, und alle Bälge zusammen müssen die nähmliche Windkraft (nicht mehr noch weniger) als ein einziger zeigen, was den Beweis liefert, daß durch Vermehrung der Bälge zwar mehr Wind entsteht, der jedoch dieselbe Kraft und Wirkung hat wie ein einzelner. Zu diesem Ende wird die Windwage (siehe Fig. 8.) mit dem offenen, freistehenden Röhrchen in das Loch gesteckt, welches zu diesem Zwecke in den äußern Windleiter oder Hauptkanal eingebohrt ist. Ist dieses geschehen so lasse man einen Balg sanft niedertreten, wodurch das Wasser in der Windwage gehoben wird, und den Grad des Windes auf der Scala angibt (wie beim Thermometer). Auf gleiche Art verfährt man mit dem zweiten Balg, welcher genau so viele Grade des Windes anzeigt, als der erste, und fährt so fort bis man alle Bälge durchgenommen hat. Hat nun ein Balg zu wenig Grade, so beschwert man ihn solange mit Ziegelsteinen, bis er die erforderliche Höhe erreicht. Hat er aber zu viel Windstärke, so nimmt man etwas von den Gewichten fort. Die Grade werden damals angemerkt, wenn der Balg zur Hälfte eingesunken ist. Wie viel Grade jeder einzelne Balg haben soll, ist schwer zu bestimmen, da das Maß der Windwagen-Skala in verschiedenen Ländern auch verschieden ist, und größere Orgeln auch eine größere Windkraft beanspruchen. Gewöhnlich nimmt man an, daß ein Balg wenigstens 20 Grade und mehrestens 40 Grade (nach der Scala in Wienerzoll gemessen) haben muß. Der Durchschnitt für mittlere Orgeln wäre demnach 25 bis 30 Grade.

Fig. 8. Die Windwage (Liegende Ansicht).

Der sogenannte Crescendo-Balg bei Physharmoniken besteht aus zwei Bretterböden, die mit weichem Leder sackartig verbunden sind. Nur der untere Theil steigt und fällt und ist mit einem Saugventil von Leder versehen. Je heftiger man den untern Theil nach aufwärts drückt, desto stärkern Wind und Ton veranlaßt er, daher der Name Crescendo-Balg.

Aus den Blasebälgen strömt der Wind in die äußern Windleiter, welche aus einem Hauptkanal und mehreren Nebenkanälen bestehen, und aus weichem Holze vollkommen winddicht gearbeitet sind. Der Hauptkanal ist mit dem Hals- oder Kropfventile innig verbunden und erhält auch den Wind durch das Öffnen dieser Ventile, welches durch das Niedersinken der obern, ziegelbeschwertn Balghälfte veranlaßt wird. Dieser Hauptkanal ist der Länge nach in Fächer abgetheilt, wovon jedes einzelne mit einem Nebenkanal (ebenfalls von Holz) verbunden ist. So viele Claviaturen als nun eine Orgel hat, so viele Nebenkanäle muß sie auch haben. Was die Länge und Weite derselben anbelangt, so richtet sie sich ganz nach dem Raume am Chore und nach der Menge der Pfeifen, die sie mit Wind versehen müssen. Sind sie zu lang, so entsteht wegen der weitern Entfernung der Blasebälge ein unsicherer, flossender und nicht unmittelbar nach dem Drucke des Claves erklingender Ton; sind sie zu eng, so wird der Ton heiser und dünn, und sind sie zu weit, so entstehen im Tone Stöße, als wenn man den Claves mehrere Male auslassen und wieder anschlagen würde. Es ist daher am besten, wenn die Kanäle so kurz als möglich sind, und wenn sie bei sanften Registern enge und bei starken und viel Wind verbrauchenden weiter sind.

4. Die Zugänge zur und in die Orgel sollen so eingetheilt sein, daß man im Falle einer augenblicklich vorkommenden Störung zu allen Theilen der Orgel selbst dann bequem gelangen kann, wenn das Chor mit Mitwirkenden angefüllt ist. Es ist daher Sache des Orgelbauers, daß er mit dem Raume für das Gehäuse und die Bälge so sparsam als möglich umgehe, und Sache des Organisten, daß er sich durch Abichaffung der zudringlichen und neugierigen Leute, die zur Verschönerung des Gottesdienstes nichts beitragen, wohl aber denselben durch ihr Gesumme und Geröse stören, Platz schaffe. Die Zugänge zur innern Orgel bestehen aus versperkten oder verriegelten Thüren und aus sogenannten hölzernen Füllungen, die durch hölzerner Hacken festgemacht sind und leicht herausgenommen werden können, wenn man sie nach oben oder zur Seite schiebt.

(Fortsetzung folgt.)

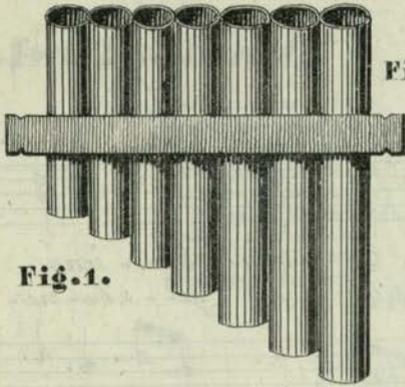


Fig. 1.

Fig. 2.

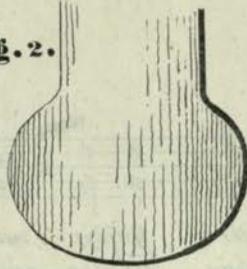


Fig. 3. Längenbretter.

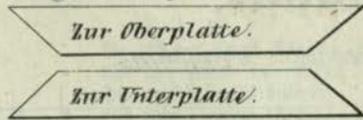


Fig. 4. Breitenbretter.

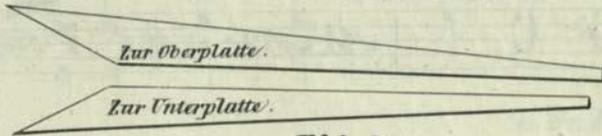
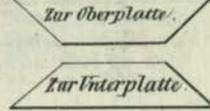


Fig. 5.

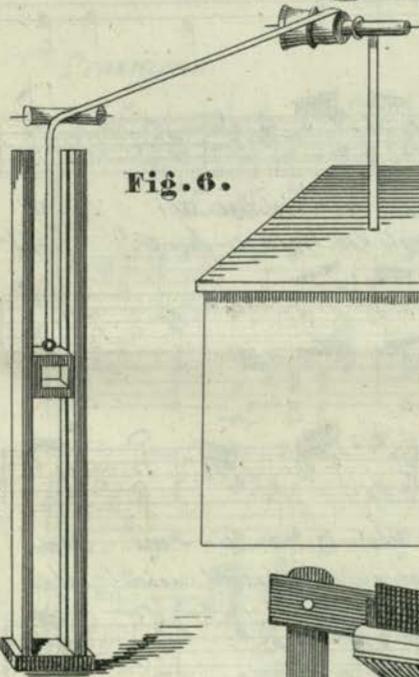


Fig. 6.

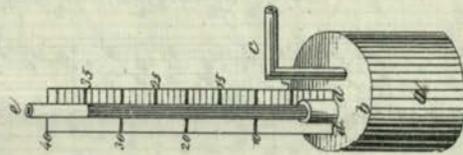
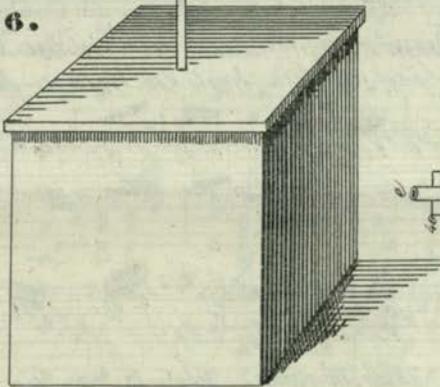
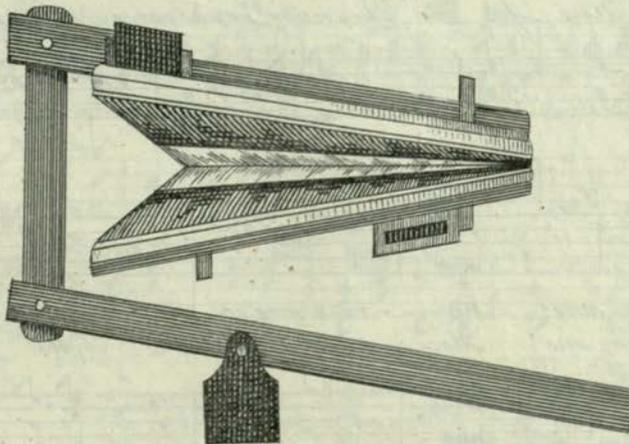


Fig. 8.

Die Windmühle (in liegender Stellung)

Fig. 7.



Marii.

Marienlied.

Pocasi. - Langsam.

Ma - - ri - a, ma ti ljubje - - na, O bod' če - - šena
Ma - - si - a, Königsrau, König - - gin, O sei ge - - be - ne -

ti! Ro - - dita si nam Jezw - - sa, Za - to te vse čas - ti! Mi
düt! Des Gottessohns Ge - bäre - rin, Du hast die Welt er - freut! Lich'

soo - je ser - - ca ti damo, In upno kte - bi kvi - če - - mo: Ma -
an das Herz, das mir Dir weihn, Du bist auch unsre Mutter sein! Ma -

ri - a, pros' za' nas! Ma - - ri - a pros' za' nas! Pros' Bo - - ga za' nas!
ri - a, bitt' für uns! Ma - - ri - a, bitt' für uns! bitte! Gott für uns!

2.
 Marija, sladko ti ime!
 Kristjanam močni var;
 Ti zdraviš žalostnim sercé,
 Nam siješ upni žar.
 Zatorej ne prenehamo,
 In vedno k tebi kličemo:
 Marija, pros' za nas!
 Marija, pros' za nas!
 Pros' Boga za nas!

A. Praprotnik.

2.
 Du bist der Engel Königin,
 Und ihre Freud' und Bonn',
 Die mächtigste Fürbitterin
 Bei Jesu, deinem Sohn';
 O führe uns an deiner Hand
 Zu's bess're, liebe Vaterland!
 Maria, bitt' für uns!
 Maria, bitt' für uns!
 Bitte Gott für uns!

Novi mašnik.

Praznično.

v. 6r. Rihar.

Ve-se-lo danes po-je-mo! Bo-ga iz serca hvali--
mo! Ve-tika sreča je dos-pe-la Med naše druž-be dans ve-se-lu Domaci
sin pre-sveti dar Daruje per--vič na ab-tar. Gospoda zdej se pos-ve-
cu-je, In zevin cerk--vi za-ro--cu--je.

Anmerkung.
 Dieses Lied ist fünf-
 stimmig gesetzt, des-
 halb kann man beim
 Spielen an einigen Stel-
 len die 3^e Stimme aus-
 lassen.

2.
Cvetice ga obdajajo,
In lepi venci spremljajo,
Saj cvetke vere bo zasajal,
S tolažbo žalostne napajal.
Se trudil bo, in bo učil,
Razširjal svit, temó danil,
Iskal in pasel bo ovóce,
In kazal prave jim stezice.

3.
Cvetice naj ga obdajajo,
In lepi venci spremljajo!
Nebeska sreča naj mu sveti,
Obilno de bi mogel žeti!
Veselja dost' duhovnega
Vinograd božji naj mu da!
Zmaguje naj posvetnost krivo,
In služi krono nezvenljivo!

A. Praprotnik.

Za šolo.

I.

Kje sém doma?

Vivo.

v. A. Praprotnik.



V ne- - besih/ sim de- - ma, To meni pravi- - ta Zem-



lja' i- no ne- - bo' In vsaka stvar le- - pó.

2.
V nebesih sem doma,
Nisim tega sveta,
Nebes se veselim,
V nebesa prit' želim.

3.
V nebesih sem doma,
To meni pričata
Solnce in mesec bled,
In vsake zvezde sled.

4.
V nebesih sem doma,
Kjer žlahta zvoljena
Se skupaj veseli,
In mene k seb' želi.

5.
V nebesih sem doma;
Svet sreče mi ne da.
Vsa zemlja le za me
Dežela ptuja je.

6.
V nebesih sem doma;
Tam Jezus krono da;
Tam je moj pravi dom,
Kjer večno srečen bom.

Slomšek.