

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

VIERUNDZWANZIGSTER UND FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1906

LIBRERIA
S. N. S.
MONTENAPOLI

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

BAND XXIV UND XXV

HANS LEO HASSLER, SACRI CONCENTUS



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1906

HANS LEO HASSLERS
WERKE

DRITTER BAND

SACRI CONCENTUS FÜR 4 BIS 12 STIMMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

JOSEPH AUER



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1906

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

VORWORT.

Teils zur Ergänzung bzw. Richtigstellung der wenigen biographischen Notizen über Hans Leo Haßler an der Spitze von Band VII dieser »Denkmäler«, teils in allgemeinerem Interesse geben wir hier zunächst einen wenn auch ganz kurzen Auszug aus der umfassenden, streng quellenmäßig bearbeiteten Lebensbeschreibung unsers Meisters, welche Prof. Dr. Sandberger in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern«, Jahrgang V (1904), Lieferung 1, veröffentlicht hat.

Hans Leo Haßler, geboren am 25. (oder 26.) Oktober 1564 zu Nürnberg im Bezirke der St. Sebaldus-Pfarrei als Sohn protestantischer Eltern, erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst durch den eigenen Vater und andere einheimische Meister, und reiste 1584 nach Venedig, wo er unter Andrea Gabrieli als Mitschüler von dessen Neffen Giovanni Gabrieli seine Studien zum Abschluß brachte. Zu Anfang des Jahres 1586 kam er als Organist (Hofmusiker) des Grafen Oktavian (II.) Fugger nach Augsburg, wurde am 4. Januar 1595 samt seinen Brüdern Kaspar und Jakob von Kaiser Rudolf II. in den Adelsstand erhoben und erhielt zugleich eine sog. Wappenbesserung verliehen. (1604 am 1. September zeichnete Rudolf die drei Brüder durch das Prädikat »von Roseneckh« aus.) Von Pfingsten 1600 bis Mitte 1601 begegnen wir Haßler in Diensten des Augsburger Senates (sein Herr Oktavian Fugger war am 1. August 1600 gestorben); unter dem 16. August 1601 siedelte er in seine Vaterstadt Nürnberg über und blieb daselbst als eine Art Generalmusikdirektor und Organist bis November 1604. Von da wandte er sich nach Ulm, verehelichte sich dort am 19. Februar (1. März) 1605 und gedachte jetzt fernerhin da zu bleiben. Ein Ruf des Kurfürsten Christian II. von Sachsen veranlaßte ihn aber 1608 zu einer Reise nach Dresden und zur Übernahme einer neuen dauernden Stellung als Kammerorganist am Hofe des Genannten und seines Nachfolgers Johann Georg I. Den letzteren begleitete er noch an der Spitze der kurfürstlichen Hofkapelle zur Wahl des Kaisers Mathias nach Frankfurt a. Main — und hier ereilte ihn der Tod am 8. Juni 1612 früh 1 Uhr. Am 10. Juni wurde er dortselbst mit großen Ehren begraben.

Über die Bedeutung Haßlers als Kirchenkomponisten brauchen wir kein Wort zu verlieren — und so gehen wir denn unmittelbar auf das hier in vollständig neuer Ausgabe vorliegende Werk über, das den Titel führt: »Sacri Conventus. Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 Vocum. A Joanne Haslero Norimbergensi, Editio Nova. Cum privilegio S. Caesareae Maiestatis. 1601. Augustae Vindelicorum, apud Valentinum Schönigium.« Zwischen der Jahreszahl MDCI befindet sich Haßlers Wappen, genau so wie es uns in allen seinen übrigen Werken begegnet. Ganz oben auf dem reich ornamentierten Titelblatt einer jeden Einzelstimme ist in einer kleineren Umrahmung die Bezeichnung derselben angebracht, z. B. Cantus, V. Vox u. dgl.; das Ganze in Rot- und Schwarzdruck gar nicht übel ausgeführt (vgl. den genauen Titel-Abdruck weiter unten). Originaldrucke von dieser Ausgabe befinden sich nach »Eitner, Quellenlexikon« in der Kgl. Bibliothek zu Berlin; in der Bibliothek der Marienkirche zu Elbing; in der Stadtbibliothek zu Hamburg; in der Stadtbibliothek zu Breslau; in der Stadtbibliothek zu Zwickau; in der Landesbibliothek zu Cassel; Ratsbibliothek Löbau; Ratsbibliothek Kamenz; Proskeschen Bibliothek zu Regensburg; Kgl. Bibliothek zu Upsala.

Das von uns benutzte Exemplar ist Eigentum der Proskeschen Bibliothek in Regensburg und besteht aus acht Stimmenbänden in klein hoch 4°, ohne den Einband ca. 20 cm hoch und 15¹/₂ cm breit, von welchen Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta und Sexta Vox in Leder, Septima und Octava Vox in Pappe mit rotem Papierumschlag gebunden sind — alle tragen auf der vorderen Einbanddecke das Regensburger Stadtwappen in Goldpressung. In den Stimmenbänden I—VI sind vor unseren »Sacri concentus« die bereits von Hermann Gehrman in Band II der »Denkmäler« herausgegebenen »Cantiones sacrae« von Haßler (Druckjahr 1591) beigegebunden. Wo die Stimmenzahl über acht hinausgeht, finden sich die neu hinzugekommenen Stimmen in den Bänden der V. bis VIII. Vox neben der betreffenden eingetragen. Z. B. steht in der Sexta Vox auf Blatt 1 Rückseite die VI. Vox, auf Blatt 2 Vorderseite die IX. Vox u. s. f.

Auffallend könnte der Beisatz erscheinen »Editio nova«. Derartige Aufschriften kommen aber in der damaligen Zeit häufig vor und bedeuten nicht etwa soviel wie »neue Ausgabe bzw. Auflage«, sondern »erster Druck«; das »nova« ist also in seinem ursprünglichen Sinne gebraucht und heißt »neue d. i. bisher noch nicht dagewesene« Ausgabe. (Vgl. die etwas weiter unten stehende Besprechung des zweiten Druckes von 1612.)

Daß das Werk 1601 noch in Augsburg gedruckt wurde, deutet darauf hin, daß Haßler zur Zeit dieser Edition noch nicht in Nürnberg war. Ganz klar besagt dies der Schluß der Widmung, welche auf die Rückseite des Titelblattes der einzelnen Stimmenbände gedruckt ist (s. unten): »Augustae Vindelicorum. Anno 1601.«

Von diesen »Sacri Concentus« erschien im Jahre 1612 eine neue Auflage. Dieselbe findet sich nur mehr in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Das Exemplar besteht aus acht in blauen Papierumschlag gebundenen Stimmenheften, welche dieselbe Größe aufweisen wie die oben beschriebenen von 1601. Der Titel ist hier durchweg in Schwarzdruck ausgeführt und weicht auch sonst mehrfach von jenem der ersten Ausgabe ab. So heißt es 1612 nicht mehr »editio nova«, sondern »editio altera, correcta et motectis aliquot aucta«. Der Ausdruck »editio altera« ist insofern von Bedeutung, weil er unmöglich anders denn mit »zweite Auflage« übersetzt werden kann und unsere obigen Ausführungen bezüglich der »editio nova« vollauf bestätigt. An Stelle der Widmung, wie sie der erste Druck enthielt, steht jetzt auf dem Titel kurz und bündig: »Ad Magnificum, nobiliss(imum) prudentissimumq(ue) Senatam Norimbergensem«. Der Schluß lautet: »Cum privilegio S. C. Majestatis peculiari. Norimbergae, Typis et sumptibus Pauli Kaufmanni.«

Ein Vergleich der beiden Ausgaben ergibt zunächst, daß die von 1612 um elf Nummern mehr enthält als jene von 1601. Wir haben im folgenden durchweg dem Originaldruck von 1601 den Vorzug gegeben und die Zutate der zweiten Ausgabe in einen »Anhang« verwiesen; dafür lassen wir sogleich nach der Vorrede und den zwei Titelabdrucken ein Inhaltsverzeichnis folgen, aus welchem die Einreihung der elf neuen Kompositionen in den Inhalt der ersten Ausgabe sowie der Unterschied in der Numerierung der einzelnen Stücke auf den ersten Blick ersichtlich ist. — Bezüglich der Korrektur, welche die Fehler des Originaldruckes durch die zweite Ausgabe erfahren sollten, ist festzustellen, daß allerdings eine Anzahl derselben berichtigt wurde, daß aber auch gar manche einfach stehen blieben, mehrere sogar neu hinzukamen. Näheres hierüber berichtet der kritische Kommentar.

Was den inneren Wert der hier vorliegenden 63 Kompositionen Haßlers anbelangt, so dürfen wir uns — zumal in Anbetracht des ausführlichen Revisionsberichtes — kurz fassen. Daß nicht alles, was unser Meister hier geboten, mustergültig, manches sogar nicht einmal völlig einwandfrei ist, wird den Kenner der Kompositionsart Haßlers sicher nicht überraschen. Ebenso wird man ihm aber auch das Prädikat eines »Tondichters von Gottes Gnaden« nicht absprechen dürfen, wenn man Gesänge von solcher Innigkeit, solch eichenstarker Kraft, solch prächtiger Faktur durchlesen und durchleben kann, wie dieser Band deren so viele enthält. Fürwahr: gern wird man Haßler dann

mit dem lange schon verstorbenen Regensburger Domkapellmeister Schrems »unsern herrlichen deutschen Meister« nennen und den Ausführungen beipflichten, die Ambros in seiner »Geschichte der Musik« Band III so prächtig gegeben hat: »Haßlers wunderschöne, klare, mit Gewissenhaftigkeit bis ins kleinste durchgebildete, und zwar fein und edel durchgebildete Motetten und Madrigale, in denen die Kontrapunktik als Detailarbeit entschiedener zur Geltung kommt als insgesamt bei Johannes Gabrieli, der gern im ganzen und großen rechnet, erinnert an Andrea Gabrieli, aber auch an Giovanni Croce . . . Aber in den großen achtstimmigen Prachtstücken wird Gianleone¹⁾ fast Giovannis Doppelgänger. Hier, z. B. in dem »Alleluja, Cantate Domino canticum novum« finden wir dieselbe Art der Stimmführung, der Gruppierung der Chöre, der Episoden im ungeraden Takte, den feurigen Schwung, die prachtvolle Entwicklung von Tonmassen, Farbeneffekten, Harmonien.«

Die notwendigen Bemerkungen bezüglich der Auswahl und des Ursprunges der Texte haben wir in den Revisionsbericht verwiesen; hier genüge der Hinweis darauf, daß eine ansehnliche Zahl derselben unlegbar den liturgischen Büchern der katholischen Kirche entnommen sind. Mehrere Texte sind Privatergüsse religiöser Poësie, wie sie damals sehr vielfach gebräuchlich waren; diese und andere sind unseres Erachtens unmittelbar protestantischen Ursprunges.

Hinsichtlich der Textunterlage waren ebenso wenig als in Band VII erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden, ob dieselbe in den Originaldrucken auch sehr häufig recht ungenau ist. Selbst an den Stellen, wo die Textwiederholung durch das oft gar widerwärtige Zeichen \ddot{y} angedeutet wurde, war die Aufgabe ausnahmslos leicht zu lösen.

Daß sich in unsern Originaldrucken kein Taktstrich findet, versteht sich für den Kenner der musikalischen Literatur jener Zeit von selbst. Für die Sänger war es damals nicht notwendig, die melodische Phrase durch diese unaufhörlichen Hindernisse zu hemmen oder gar zu zerreißen: ihnen genügte das Zeichen \check{C} , um jedem sofort klar zu machen, der folgende Tonsatz bewege sich im tempus imperfectum d. h. im zweiteiligen Zeitmaße, dessen Einheit die Brevis bildete (♩ oder ♪). Im dreiteiligen Zeitmaße, dem tempus perfectum, wendet Haßler ohne bestimmenden inneren Grund bald die Zeichen ♩ , ♪ bald ♩ , ♪ an; hier wird die Zeiteinheit in der punktierten Brevis (♩ oder ♪ = 3 Semibreves [♩]) festgelegt.

Die Ligaturen beschränkt Haßler auch hier (vgl. Band II und VII dieser »Denkmäler«) auf zwei: ♩ = ♩ im zweiteiligen, und ♩ = ♩ im dreiteiligen Zeitmaße. Wir haben diese Bindungen von Noten auf verschiedener Höhe immer durch den darüber gesetzten Bindebogen kenntlich gemacht.

Die letzteren Bemerkungen sind zum großen Teile der Vorrede zu dem von uns redigierten VII. Bande der »Denkmäler« entnommen; wir dachten aber gut daran zu tun, wenn wir das absolut Notwendige an dieser Stelle wiederholen.

Damals haben wir auch über den Gebrauch, den Haßler von B rotundum und B cancellatum macht, uns verbreitet und an der Hand von H. Gehrmann (l. c.) sowie nach eigenen Beobachtungen konstatiert, daß Haßler niemals das B quadratum (♩) verwendet, sondern statt desselben durchweg das B cancellatum (♩) in Anwendung bringt. Diese Bemerkung trifft nun bei den »Sacri concentus« insofern nicht zu, als hier das B quadratum zur Auflösung von b in h sehr oft zur Anwendung kommt, auffälligerweise aber nur ungefähr im ersten Drittel des Werkes, und selbst da nicht konsequent. Wo nun Haßler die genannte Auflösung durch das B cancellatum, also durch das Zeichen ♩ vor b andeutet, haben wir über dieses ♩ ein ♩ in Klammern (♩) gesetzt. Steht das ♩ vor einem anderen Tone z. B. vor c , f , g , so haben wir es ohne weiteres belassen; desgleichen dort, wo es sich vor h oder e findet und lediglich ein Warnungszeichen für den Sänger sein soll, nicht b oder cs zu

1) Abkürzung für Giovanni Leone = Johann Leo (Haßler).

singen — denn heutzutage weiß doch jedermann, daß in den Werken der alten Tonmeister, wofern sie nicht transponiert sind, von einem *his* oder *eis* keine Rede sein kann.

Bei dieser Gelegenheit dürfen wir einen wichtigen Punkt nicht unberücksichtigt lassen: die sog. Versetzungszeichen. Diese wurden von den Meistern der altklassischen Periode durchaus nicht so in die einzelnen Stimmen eingesetzt, daß ein Sänger von heute ohne besondere Unterweisung zu recht käme. Dies ist namentlich in Kadenzes und bei abwärts steigender Bewegung der Fall. Man hatte in jener Zeit ganz bestimmte Regeln für Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Intervalle, welche jedem Sänger ganz geläufig waren und fast durchweg in der Vermeidung des Tritonus begründet waren. In unserer Ausgabe haben wir die fehlenden Accidentalien über den Noten angebracht, uns dabei aber der größten Vorsicht und Mäßigung beflissen.

Bezüglich des *punctum additionis* bei einer Brevis im dreiteiligen Takte bietet das vorliegende Werk in seinen ersten Drucken wieder eine Anzahl von Unregelmäßigkeiten: bald fehlt das *punctum* ganz, bald ist es in einer oder mehreren Stimmen, bald wieder in allen beigefügt. Dass wir es hier bloß mit einer Willkür des Autors oder mit Druckfehlern, nicht aber mit bestimmten Grundsätzen und Regeln zu tun haben, bedarf keines Beweises.

Bemerkenswerter scheinen uns die gar nicht selten vorkommenden unregelmäßigen Intervalle zu sein, unter denen *c-fis* und Erhöhungen auf ein und derselben Stufe, wie *c-cis* allerdings noch nicht so auffallen wie die ausgesprochene Chromatik der Nr. XX: diese bedeutet entschieden ein Heraufleuchten der Morgenröte jener nicht mehr fernen Zukunft, wo man die Schranken strenger Polyphonie und der mit ihr wesentlich zusammenhängenden Tonalität mehr und mehr fallen lassen wird — nicht immer zum Nutzen der Kunst. — Noch eine andere Eigentümlichkeit macht sich in unserem Werke geltend, die wir in der strengen Satztechnik der Alten nicht leicht wieder finden: wir meinen den Umstand, daß Haßler so oft eine Stimme zwei und selbst drei Quartensprünge unmittelbar nacheinander singen läßt, z. B. *d-g-c̄* u. ä.

Über die Querstände, welche Haßler gleich anderen Tonmeistern so gern zur Anwendung bringt, haben Witt (Cäcilia von Oberhoffer, 5. Band, Jahrg. 1868, Luxemburg) und H. Gehrman (l. c.) so ausführlich geschrieben, deren Zulässigkeit und Schönheit so unwiderleglich dargetan, daß wir uns hier jedes Wort ersparen können. Nur auf die sog. »querständigen Folgen«, wie sie uns zumeist bei Kadenzierungen begegnen und in diesem Bande ungewöhnlich zahlreich sind, möchten wir eigens hinweisen. Man sehe sich nur einmal die Nr. VIII des Anhanges (II, Seite 130) in Takt 50 an:

cre - a - ta sunt.
 cre - a - ta sunt.
 et cre - a - ta sunt.
 cre - a - ta sunt.

Das scheint auf den ersten Blick ganz schlecht zu klingen; tatsächlich aber geht der Querstand im Tenor fast unbemerkt vorüber, zumal er durch die vier Mittelstimmen des achtstimmigen Satzes stark verdeckt wird. Und anders als in vielstimmigen Kompositionen läßt sich diese querständige Folge überhaupt nur selten anwenden.

Den Vorständen der Proscheschen Bibliothek zu Regensburg und der Kgl. Bibliothek zu Berlin, insbesondere aber dem Herrn K. Geistl. Rat Dr. Fr. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, welcher dieses Unternehmen in jeder Weise gefördert hat, sei der wärmste Dank gewidmet.

Elsendorf in Niederbayern.

Joseph Auer.

CANTVS
SACRI CON-
CENTVS.

Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 Vocum.

A IOANNE LEONE HASLERO
NORIMBERGENSI,

Editio Nova.

Cum PRIVILEGIO S. Caesar. Maiestatis.

M·D·



C·I·

Augustae Vindelicorum, apud VALENTINVM
SCHÖNIGIVM.

NOBILIBVS, MAGNIFICIS, PRV-
DENTISSIMISQ; VIRIS, DOMINIS CON-

fulibus Senatuiq; inclytæ Reipublicæ Norimbergensis,

Dominis & Patronis suis perpetuò

colendis,

S. D. P.



In equidem nihil habui antiquius, nihil exoptavi atq' expectaui magis, Viri Amplissimi: quam ut meæ singularis erga VOS obseruantia, studij, atq' officij declarandi daretur oportunitas. Sed nunquam adhuc expectationi meæ respondit euentus. Quanquam enim antehac multas variasq' cantilenas in vulgus ediderim; nulla tamen ex omnibus digna mihi visa est, quæ amplitudini vestræ inscriberetur. Nunc autem, cum opus hoc Musicum divino munere ex ingenio meo depromptum, & longo tempore, multo labore, singulari industria elaboratum, in lucem inspectumq'; hominum dare statuissem: omnino mihi faciundum existimaui, ut VOBIS quaecumq'; id esset consecrarem ac dedicarem: partim, ut pro eximijs vestris beneficijs, quibus me, nihil tale promeritum, ornastis, gratiam aliquam persoluerem; animumq' patriæ cupidissimum amantissimumq'; testificarer: partim, ut nominis vestri splendore atq' autoritate omnem obtrectationem ac maledicentiam ab opere meo deterrerem atq' depellerem. Quapropter Patroni summe obseruandi, humanitatis vestræ erit, munusculum hoc, quantumcumq'; id est, animo benigno accipere, meq' in posterum, ut hactenus fecistis, fauore ac beneuolentia vestra complecti. Mihi vicissim erit curæ, ut meum aliquando studium atq' conatum majoribus in rebus planius ac plenius cognoscatis. Interim Deum opt. max. precor & precabor, ut Rempub. vestram optimè constitutam ad multas seculorum aetates incolumem florentemq'; conseruet ac tueatur. B. V. Augustæ Vindellicorum. Anno 1601.

V. Amplitud.

Cliens obseruantiss:

Joan. Leo Haslerus.

CANTUS
SACRI CON-
CENTVS,

Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum:

Autore

IOANNE LEONE HASLERO
NORIMBERGENSI.

Editio altera, correcta, & motectis aliquot aucta:

A D

Magnificum, nobiliss. prudentissimumq; SENATUM
NORIMBERGENSEM.



Cum privilegio S. C. Majestatis peculiari.

NORIMBERGÆ,

Typis & sumptibus PAULI KAUFMANNI.

REVISIONS-BERICHT.

I. TEIL: ERLÄUTERUNGEN.

- I. Psalm 53, Vers 1—3. Der Psalm wird im Officium der kath. Kirche täglich bei der Prim gebetet.
Tonart: Dorisch (I), eine Quart aufwärts transponiert.
Intonierung: einen ganzen Ton tiefer.
- II. Psalm 53, Vers 4—7 (Schluß).
Tonart: Wie bei I.
Die reine Form des strengen Satzes gibt dieser und der vorhergehenden Nummer ein Anrecht, unter die Werke klassischer Polyphonie eingereiht zu werden.
Intonierung: wie bei I.
- III. III. Responsorium der Weihnachtsmatutin.
Tonart: Dorisch (I), eine Quart aufwärts transponiert.
Die 3 Alleluja weisen, wie manche Stellen dieser Sammlung, eine Behandlung der Singstimmen auf, die bereits ans Orgelmäßige erinnert. Im übrigen ist die Komposition sehr schön, frisch und freudig.
Intonierung: einen ganzen Ton tiefer.
- IV. In der hier vorliegenden Fassung habe ich den Text¹⁾ in keinem unserer liturgischen Bücher gefunden. Die Stelle ist offenbar aus Markus 16, 15. 16; dort aber lautet der Anfang: »Euntes in universum mundum.«
Tonart: Dorisch (I), eine Quarte aufwärts transponiert.
Intonierung: Einen ganzen Ton (vielleicht sogar eine kleine Terz) tiefer.
- V. Psalm 39, 23. 24. Im römischen Brevier feria III. ad Matutinum und Officium defunctorum III. Nocturn, hier aber stets mit folgendem (Vulgata-)Texte: »Ego autem mendicus sum et pauper: Dominus sollicitus est mei. Adjutor meus et protector meus tu es: Deus meus, ne tardaveris.«
Tonart: Äolisch (IX).
Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer.
- VI. Psalm 95, 1—3.
Tonart: (XII) Hypojonisch, eine Quart aufwärts transponiert.
Intonierung: Einen Ton oder noch besser eine kleine Terz höher.
Das kurze, sehr gefällige und leichte Stück findet sich in vielen Sammlungen, auch in Transpositionen, die es für Männerchöre brauchbar machen.
- VII. Psalm 95, 11—13.
Tonart: Hypojonisch (XII), eine Quart aufwärts transponiert.
Intonierung: Einen ganzen Ton höher.
- VIII. Benedictio mensae (Tischsegen). Die jetzige Fassung des Textes im römischen Brevier weicht von der vorliegenden unwesentlich ab.
Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.
Intonierung: Einen ganzen Ton höher.
- IX. Dankgebet nach der Mahlzeit.
Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.
Intonierung: Eine kleine Terz höher.
Da es offen zutage liegt, daß die Motetten VIII und IX für hochfestliche Mahlzeiten geschrieben wurden und dabei Verwendung fanden, so liegt der Gedanke recht nahe, ob die Sitte, bei solchen Gelegenheiten den Tischsegen zu singen, zu Haßlers Zeit nicht wohl weiter verbreitet gewesen sein möge.

1) Er findet sich bei Resinarius und bei Bodenschatz als Responsor. Ascensionis in der Fassung: »Ite in universum orbem.« Liliencron.
D. D. T. XXIV. XXV.

- X. Eine Art Bußgesang. Der Text, in Distichen-Form gekleidet, scheint protestantischen Ursprungs zu sein — jedenfalls ist er Privatarbeit:

Qui laudat Dominum de mundi conditione,
 Et rerum in specie praedicat artificem:
 Laudet et aeternam mortem flammisque minantem,
 Et justis Regis judicium metuat.
 Spes de promissis nihil ambigat: omne dabit Rex,
 Quod parat, et meritis gratia major erit.
 Sed properent fontes peccati abrumpere nodos
 Ante diem mortis, dum locus est veniae.

Tonart: Jonisch (XI), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: In der Lage. Das Stück ist, wie ersichtlich, für drei Oberstimmen und Tenor gedacht.

- XI. Fünfte Antiphon in der Vesper vom Feste der Beschneidung des Herrn.

Tonart: Hypojonisch (XII), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer.

Ein sehr schönes Motett, in welchem besonders das dramatische »Ecce agnus Dei« (Takt 19 ff.) und das »Alleluja« mit seiner interessanten Kontrapunktik der Beachtung würdig sind.

- XII. Der Text ist der katholischen Messliturgie von den Festen des hl. Apostelfürsten Petrus entnommen, stimmt aber am Schlusse mit den dort verwendeten Textworten nicht mehr überein.

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen ganzen Ton, event. eine kleine Terz tiefer.

Das Motett zeichnet Kraft und Wohlklang aus; dem »Alleluja« aber wird man weniger Würde absehen können.

- XIII. Psalm 99, 1—4. — In der katholischen Liturgie findet der größere Teil dieses Textes mit wenigen Varianten als Tractus am Sonntage Quinquagesima Verwendung.

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer; dem Alt müssen wegen der stellenweise sehr tiefen Lage Tenorstimmen beigegeben werden.

- XIV. Ein Ostergesang, dessen Text wieder in Distichen gekleidet und unbedingt Privatarbeit ist:

Plaude, triumphalem retulit tibi Jova salutem:
 Plaude, laborifero Christus ab hoste redit.
 Plaude, tuos inter socios nunc prodit in auras
 Filius, qui reddidit dulce salutis opus.
 Victor, ubi mortem victo cum daemone fudit,
 A nobis saevas, quaeso, repelle minas.

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer.

- XV. Die bekannte Antiphon zur Anrufung des heiligen Geistes.

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen ganzen Ton höher.

Beachtenswert ist, daß der II. Tenor durchweg als Cantus firmus die Choralmelodie festhält bis zu dem allzu bewegten und durch sein kuriose Motiv wenig ansprechenden »Alleluja«.

- XVI. Antiphon zum Magnificat in der II. Vesper de Communi plurimorum Martyrum. (Das *Alleluja* ist entweder willkürliche Zutat oder es fand sich in dem vortridentinischen Brevier.)

Tonart: Dorisch (I), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer.

- XVII. Psalm 80, 1. 2.

Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Eine kleine Terz höher.

- XVIII. Der Text scheint willkürliche Zusammenstellung einiger kurzen Psalmenstellen zu einer Lobeshymne auf Gott zu sein.

Tonart: Äolisch (IX).

Intonierung: Am wirksamsten wohl in der Lage.

- XIX. Responsorium I der Matutin des IV. Adventsonntages.

Tonart: Jonisch (XI), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Am besten in der Lage.

- XX. Psalm 119, 1. 2.

Tonart: Hypoäolisch (X)?

Intonierung: In der Lage.

Die auffallende, schon ins Thema gelegte und den ersten sowie den dritten Teil des Motettes völlig beherrschende Chromatik bietet großes Interesse; nicht minder die charakteristische Illustration der Worte »a labiis iniquis« (Takt 40—46) durch ganz ungewohnte Sprünge in den Melodien der einzelnen Stimmen.

XXI. I. Antiphon der Vesper vom Feste der Beschneidung des Herrn.

Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Einen ganzen Ton, event. eine kleine Terz höher.

Eine wunderschöne Komposition, welche den besten Motetten Palestrinas und Vittorias unbedenklich an die Seite gestellt werden kann.

XXII. Der Text steht im römischen Brevier als Antiphon zum Magnificat der II. Vesper des Pfingstfestes, weist aber dort einige Abweichungen von dem vorliegenden auf.

Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Einen ganzen Ton höher.

XXIII. Der Text findet sich im römischen Brevier als II. Responsorium der Matutin des Ostermontags.

Tonart: Hypojonisch (XII).

Intonierung: In der Lage.

Ein großartiges Motett von klassischer Schönheit; das Alleluja durchflutet echte und reine Osterfreude.

XXIV und XXV. In diesen beiden Motetten sehen wir den Text in die Form der Ode gekleidet und gehen angesichts seines Inhaltes wohl nicht fehl, wenn wir auch ihn als Privatarbeit erklären.

(XXIV.) Conditor magni genitorque mundi,
 Sit tuum sanctum sine labe nomen;
 Nos tuis sancti moderante frenis
 Munere verbi:
 Ut pius Coelo chorus Angelorum
 Te colit jussisque tuis obedit,
 Atque peragamus tua jussa toto
 Pectore proni.
 Divite fundas alimenta Cornu
 In dies largo ac satiaque pane:
 Ne quid aut desit levis aut abundet
 Crimine luxus.
 Gessimus vita male, quae pudenda,
 Vindica poenis age ne dolendis:
 Missa sic ultro faciemus hosti
 Crimina infido.

(XXV.) Conditor Coeli, ubi fata rebus
 Ingruunt saevis, nosque a maligni
 Libera technis, eripe innocentes
 Faucibus orci.
 A malis sed nos tueare cunctis:
 Damna profliges fera, da secundos
 Visere in castae statione vitae
 Undique cursus.
 Sit huic semper decus et potestas:
 Obsequi illius sed honore justo
 Discito dictis Dominum vocando et
 Jussa capesses.
 Supplici cantu proceres superni
 Te, Deus, trinum celebrantque et unum
 Utique aeternis modulantur hymnis
 Munere dextra est.
 Conditor rerum, sitque tibi virtus,
 Sit tibi, Fili, tibi sit, beate
 Spiritus, semper decus et potestas:
 Psallite amen.

Tonart: Mixolydisch (VII).

Intonierung: Einen ganzen Ton tiefer.

XXVI. Den Text, der dem I. Buche der Könige, Kap. 2, V. 1 und 2, entnommen ist, finde ich in den liturgischen Büchern der katholischen Kirche nicht verwendet.

Tonart: Tonus mixtus.

Intonierung: Einen ganzen Ton höher.

XXVII. Ein Ostergesang in Distichen:

Vincula dum Christus terit, ecce, ardebat amore:
 In genus terrigenum foedera firma ferit.
 Prodiit in lucem Salvator victor ab orco:
 Christicolasque simul adjuva, quaeso, Deus.
 Annua venerunt redivivi tempora Christi:
 Vos canite, et longa plectra sonora lyrae.
 Templata sacris resonent hymnis sic structa tonanti:
 Praebuit hac victas mors fera luce manus.

Tonart: Dorisch (I).

Intonierung: Einen ganzen Ton höher.

XXVIII. Lobgesang auf die allerheiligste Dreifaltigkeit:

Aeternus vere est solus Deus omncreator,
 Vita in se vivens permanet esse, quod est.

Hoc Pater, hoc Verbum Patris, hoc est Spiritus almus,
 Quorum natura est una eademque fides.
 Non coeptum aut auctum, non hic mutabile quidquam est,
 Quod subeat leges temporis aut numeri.
 Virtus praeteritis prior ulteriorque futuris
 Nil recepit¹⁾ varium, nil habet occiduum.
 Nam quas, ut voluit, rerum sapientia fecit,
 Multis vita quidem est praestita perpetua:
 Sed quodcunque potest sese amplius aut minus esse,
 Quodam fine ipsum, quod fuerat, moritur.
 Sic nihil aeternum, quod commutabile factum est:
 Et quod cuncta super semper idem Deus est.

Tonart: Wegen der mannigfachen Modulationen schwer zu bestimmen; am besten wird man sie Tonus mixtus nennen; der Schluß ist hyperäolisch (X).

Intonierung: Höchstens einen ganzen Ton höher.

XXIX und XXX. Psalm 12 — durchkomponiert; Nr. XXIX: Vers 1—3, Nr. XXX: Vers 4—6.

Tonart: Äolisch (IX).

Intonierung: Einen ganzen Ton, event. eine kleine Terz tiefer.

XXXI. Der Text ist dem römischen Brevier entnommen. (Antiphon zum Magnificat der II. Vesper des Fronleichnamfestes.)

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen halben Ton höher.

Ein Motett von unbeschreiblicher Würde und Hoheit, in welchem kunstvolle Faktur und Innigkeit des Ausdruckes um die Palme streiten; — selbst der Schluß, der von »pignus datur« an etwas stark bewegt erscheint, wird jene Eigenschaften zutage treten lassen, wenn er mit Vorsicht behandelt wird.

XXXII. Aufforderung zu christlichem Wandel:

Angelicos cives et Christi in membra renatos
 Non trahat ad veterem carnis origo hominem.
 Multa quidem in nostros bona mundus procreat usus
 Et pleno tellus servit opima sinu:
 Sed terrae hospitibus coeli super astra vocatis
 Virtutis palma est spernere blanda soli,
 Et sic praesentis spatium transcurrere vitae,
 Ipsa peregrinis ne via sit laqueus:
 Nam declinantes pro summis ferre labores,
 Terrenorum avidos ac (sic!) infima suscipient.

Tonart: Ionisch (XI), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Wenn in der Lage nicht möglich, höchstens einen ganzen Ton tiefer.

XXXIII. Psalm 88, 1—3.

Tonart: Hypoäolisch (X).

Intonierung: Obgleich dem Cantus I des öfteren das \bar{a} zugemutet ist, läßt sich das Stück doch höchstens einen halben Ton tiefer singen; denn der Baß steigt seinerseits ohnedies schon bis ins *F* hinunter.

XXXIV. Ein sehr altes lateinisches Gebet zum gekreuzigten Heiland:

»O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum: deprecor te, ut vulnera tua sint remedium animae meae.«

Tonart: Hypoäolisch (X).

Intonierung: Einen Ton höher.

Bei sehr sorgfältigem, getragenem Vortrage wird die Wirkung dieses allerdings schwierigen, aber ungemein tief empfundenen Passions-Motettes eine überraschend ergreifende sein.

XXXV. Psalm 29, 1—10. Der Text stimmt mit dem des Psalterium Romanum sehr oft nicht überein; er scheint der Septuaginta entnommen zu sein.

Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: In der Lage. Die bei unseren Verhältnissen ganz ungewöhnlichen Anforderungen an den Stimmenumfang, besonders den des Cantus I (\bar{a}) und des Basses (einmal *D*), werden den Gedanken an eine Aufführung dieser Komposition wohl selten aufkommen lassen.

1) Soll »recipit« heißen.

XXXVI. Psalm 127 — durchkomponiert. Der Text stimmt mit jenem des Psalterium Romanum durchgehends überein.
Tonart: Hypodorisch (II), eine Quarte aufwärts transponiert.
Intonierung: In der Lage.

Abgesehen von einigen rhapsodisch behandelten Stellen, die sich bei Haßler überhaupt oft geltend machen, verdient dieser Psalm als eine Komposition von reicher Mannigfaltigkeit und großer, mächtig bewegender Kraft bezeichnet zu werden. Man beachte z. B. nur die gewaltige Wirkung des synkopierten Gesamteinsatzes an der Stelle »Ecce sic benedicetur« oder jene bei »pacem super Israel«.

XXXVII. Den Text dieses Motettes bilden die Verse 22 und 23 von Psalm 117.

Tonart: Hypodorisch (II), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: In der Lage.

XXXVIII. Psalm 65, 1—3.

Tonart: Dorisch (I).

Intonierung: Einen Ton höher.

XXXIX. Responsorium VII der Matutin des III. Adventsonntages.

Tonart: Hypoäolisch (X).

Intonierung: Höchstens einen halben Ton höher.

XL. Aufforderung zu christlichem Wandel:

Esse volens gaudere optant scire abdita quaerens
Ut te non teneant ultima, summa pete.
Delectare Deo rege, in coelestibus esto,
Et quae spe sequeris, credita amore tene.
Nulla in te maneant hominis vestigia primi
Nec formam veteris gestet imago Dei.
Exulta agnoscens, te Verbi in carne renatum;
Cujus si pars es, pars tua Christus erit:
Qui ne damnandi legeres mala gaudia mundi,
Promissum ad regnum se tibi fecit iter.

Tonart: Hypoäolisch (X.)

Intonierung: In der Lage.

XLI. Psalm 116.

Tonart: Hypojonisch (XII), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: In der Lage.

XLII. Lobgesang an den göttlichen Heiland:

Aeterni sincera Patris spes, optime Jesu,
Jam mundi sub fine sumus: nostrum rege cursum;
Sume precem et votum miserum nec despice coetum.
Solamen molle es, tu solus tollere nosti,
Quod lapsum facili ratione hoc carmine factum
A nobis cantaturis meritam accipe laudem.

Tonart: Hypojonisch (XII), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonierung: Einen ganzen Ton höher.

XLIII. Lobgesang auf die allerheiligste Dreifaltigkeit. (In den jetzigen liturgischen Büchern der katholischen Kirche findet sich der Text in dieser Form nicht.)

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen halben, event. einen ganzen Ton höher.

XLIV. Psalm 50 — die 20 Verse samt der Doxologie.

Tonart: Wird als Tonus mixtus zu bezeichnen sein, wengleich die jonische Tonart (XI, eine Quart aufwärts transponiert) weitaus vorherrschend ist.

Intonierung: Die äußerste Grenze einer Erhöhung dürfte ein ganzer Ton bilden; der Intention des Meisters entspräche der Vortrag in der Lage am besten.

Eine Komposition, welche den großartigen Text in wahrhaft ergreifender Weise zum Ausdruck bringt, von sehr schöner Klangwirkung ist und es wahrlich verdiente, Gemeingut aller größeren Kirchenchöre zu werden.

XLV, XLVI und XLVII bieten drei »Canzonen« d. i. Instrumentalsätze von größtenteils imitierender Gestaltung. Ihr Studium ist von hohem Interesse.

XLVIII. III. Antiphon in den Laudes vom hohen Weihnachtsfeste.

Tonart: Jonisch (XI), eine Quart aufwärts transponiert.

Intonation: In der Lage.

Es ist, als strahle der helle Schimmer des Christbaumes durch dies prächtige Weihnachtsmotett und sein jubelndes »Alleluja«. Schade, daß wohl nur wenige Chöre an eine Aufführung denken können, da die Forderungen an das Stimmenmaterial für unsere Verhältnisse so hoch sind.

- XLIX. Der Text kommt im römischen Brevier zu wiederholten Malen vor, so u. a. als VI. Responsorium der Weihnachtsmatutin; der Zusatz »in aeternum permanes Virgo« fehlt aber dort durchgängig.

Tonart: Dorisch (I).

Intonierung: Eine kleine Terz höher.

- L. An Maria, die Gottesmutter:

Sancta Maria suo dum nutrit Emanuel alvo
 Salvificum, quo se jactat avita domus:
 Haec pia prae reliquis cuncto vox omnibus aevo
 - Unius o debes tollere facta Dei.
 Inde Deum celebrare piis et laudibus ista
 Maxima mortales ob benefacta decet.
 Illaque dum nescis sacra munera prodere nobis
 Viva sacri coetus membra fac esse tui:
 Ut post elapsos vitae feliciter annos
 Participes regni hic et ubique simus.

Tonart: Hypomixolydisch (VIII).

Intonierung: Einen halben, bei recht gutem Stimmenmaterial vielleicht einen ganzen Ton höher. Das Motett ist ungewöhnlich volltönig und von überwältigender Kraft.

- LI. Psalm 95, 1—4.

Tonart: Mixolydisch (VII).

Intonierung: In der Lage.

Die Ansprüche an den Stimmenumfang sind namentlich im I. Sopran des III. (Ober-)Chores sehr hohe. Im übrigen zeugt die Komposition von der außerordentlichen Gestaltungskraft Haßlers, ganz besonders von seiner unübertrefflichen Art stetiger Steigerung des musikalischen Ausdruckes bis an die Grenze des im Vokalsatze Erreichbaren.

- LII. Psalm 8 — durchkomponiert, jedoch ohne Doxologie.

Tonart: Ionisch (XI).

Intonation: In der Lage. Die Komposition ist heutzutage nicht mehr ausführbar. Sie liefert gleich Nr. XI (LXI) des Anhangs und manchen anderen Tonwerken den unwiderleglichen Beweis dafür, daß man in der Blütezeit der klassischen Polyphonie und darüber hinaus ein Stimmenmaterial zur Verfügung hatte, das wir nicht mehr besitzen. Soprane von der Ausdauer in den hohen Lagen, wie Haßler sie hier voraussetzt, sind gegenwärtig einfach Raritäten; Bässe aber, welche den Umfang bis zum großen C vollkommen beherrschen, wird man — ganz vereinzelt Ausnahmen etwa abgerechnet — vergeblich suchen.

Das Tonstück selbst ist nach jeder Richtung hochinteressant und eingehenden Studiums würdig: es vereinigt in sich so ziemlich alle Vorzüge der gewaltigen Kunst unsers Meisters. Wer möchte angesichts der wunderschönen Tonmalerei bei der Stelle »qui perambulant semitas maris« oder gegenüber der Riesenkraft, welche z. B. Anfang und Schluß aufweisen, noch der Schwächen gedenken, wie sie da und dort bemerkbar sind?

Anhang (Ausgabe von 1612).

- I. - (XI.) Psalm 116 »Laudate Dominum omnes gentes«.

Tonart: Dorisch (I).

Intonierung: Am wirkungsvollsten einen ganzen Ton höher.

Einfacher, aber schöner Tonsatz.

- II. (XII.) Psalm 97, Vers 6 und 7: »Jubilare Deo«.

Tonart: VIII. Ton. Hypomixolydisch.

Intonierung: Einen Ganzton tiefer.

Klingt frisch und hell.

- III. (XIII.) Ricercar I. Toni.

Sehr schön und interessant gearbeitet — so eine echte und rechte Studienpièce für Kontrapunktiker.

- IV. (XXIV.) Psalm 122, Vers 4 und 5: »Miserere nostri, Domine«.

Tonart: Äolisch (IX).

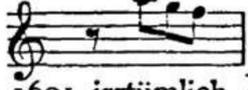
- Intonierung: Am wirksamsten in der Lage; höchstens einen Ganzton tiefer.
Eine sehr schöne, klangreiche Komposition.
- V. (XXXV.) »Domine Deus meus«. Bußgesang nach freier Zusammenstellung der Textpartien.
Tonart: Hypoäolisch (X).
Intonierung: Höchstens eine große Terz aufwärts. Die tiefe Lage bringt eine außergewöhnliche Wirkung dieses wunderschönen Tonsatzes mit sich.
- VI. (XXXVI.) Psalm 127: »Beati omnes, qui timent Dominum«.
Tonart: Dorisch (I).
Intonierung: In der Lage.
Sehr wirkungsvoll.
- VII. (XXXIX.) Responsorium I in Matutino Dominicae I. Septembris: »Si bona suscepimus«.
Tonart: Hypoäolisch (X).
Intonierung: Am besten in der Lage; sonst höchstens einen ganzen Ton aufwärts.
Wohl eines der schönsten und lebensvollsten Motetten Haßlers von mehrfach geradezu dramatischer Wirkung.
Man beachte die eigentümliche Wendung Takt 20—23 und ebenso Takt 27—30; desgleichen die schon an moderne Effekte erinnernde Stelle in Takt 38, wo der ganze achtstimmige Chor in gerader Bewegung eine Stufe aufwärts schreitet ohne jede Rücksicht auf die sich ergebenden Oktaven- und Quintenparallelen — eine blendende Idee!
- VIII. (LII.) Psalm 148 »Laudate Dominum de coelis« Vers 1—6; von Vers 6 nahm Haßler nur die Anfangsworte »statuit ea in saeculum« (der Text hieße eigentlich »statuit ea in aeternum, et in saeculum saeculi«.
Tonart: Hypodorisch (II) transponiert.
Intonation: In der Lage.
- IX. (LIII.) Psalm 150: »Laudate Dominum in sanctis ejus«.
Tonart: Dorisch (I) transponiert nach *g*.
Intonierung: In der Lage.
Man beachte u. a. den urkräftigen Schluß!
- X. (LIV.) Psalm 94 (Invitatorium). Es sind nur die beiden ersten Verse, und diese nicht vollständig komponiert; desgleichen folgen die refrainartigen Wiederholungen nicht in der bei uns Katholiken üblichen Art; endlich heißt es am Schlusse von Vers 2: »et altitudines montium ipsius sunt« — wogegen wir »ipse conspicit« lesen.
Tonart: Hypodorisch (II) transponiert.
Intonierung: Einen ganzen Ton höher — die Aufführung in der Lage wird Schwierigkeiten verursachen.
Sehr würdevoll und von erhebender Wirkung.
- XI. (LXI.) Psalm 46: »Omnes gentes, plaudite«.
Tonart: Jonisch (XI).
Intonierung: In der Lage. Da sich der Umfang des Cantus bis ins zweigestrichene *a*, jener des Bassus sehr oft bis zum großen *C* erstreckt, so wird an eine Aufführung in unserer Zeit wohl kaum gedacht werden können.
Die Gesamtwirkung müßte großartig sein; namentlich der Schlußsatz würde durch seine eigenartige Kraft alles geradezu mit fortreißen. So schreibt *nur* Haßler!



II. TEIL: KRITISCHER KOMMENTAR.

Bemerkungen.

1. Die Zahlen 1601 und 1612 bezeichnen selbstverständlich die Originaldrucke von 1601 und 1612.
 2. Kleinere Druckversehen in der Interpunktion oder im Texte z. B. *secula* statt *seculum* korrigieren wir, ohne dieselben eigens zu erwähnen.
- XI. Takt 2 des »Alleluja« sind 1601 im Bassus die Achtelnoten *e e f* der dritten Taktzeit irrtümlich als Viertelnoten gedruckt; 1612 ist der Fehler korrigiert.
- Takt 3 des »Alleluja« heißt 1601 die letzte Achtelnote der dritten Taktzeit \bar{c} statt \bar{d} ; 1612 steht richtig \bar{d} .
- Im drittletzten Takte des Cantus von 1601 ist die letzte Note \bar{c} eine Viertel- statt einer halben Note, wie 1612 sie richtig hat.
- XII. Takt 29 des Altus heißt 1601 die erste halbe Note \bar{a} statt \bar{g} ; 1612 ebenso.
- Takt 45 im Cantus von 1601 lautet:  anstatt , wie es unbedingt heißen müßte; in 1612 steht aber der nämliche Fehler.
- Takt 9 vom Schlusse steht im Bassus 1601 als erste halbe Note *d* statt *c*. 1612 ist die Stelle korrigiert.
- XIII. Takt 8 des Tenors ist 1601 die erste Viertelnote im zweiten Takteile *c* statt *h*; 1612 hat richtig *h*.
- XIV. Takt 20 hat der Cantus 1601 als zweite Viertelnote im zweiten Takteile \bar{f} statt \bar{e} ; 1612 steht \bar{d} : es muß aber \bar{e} sein.
- XVII. Takt 13 steht 1601 im Tenor als erste Viertelnote des zweiten Takteiles *g* statt *d*, wie 1612 richtig hat.
- XVIII. Takt 5 vom Schluß muß die letzte Achtelnote des Altus (3. Takteil) \bar{e} statt \bar{f} heißen.
- XIX. Takt 22 hat der Altus 1601 im dritten Takteile statt der ersten Viertel- eine Achtelnote. 1612 ist der Fehler korrigiert.
- XX. Im vorletzten Takte ist im Altus die Achtelnote *dis* fälschlich eine Viertelnote. Der Fehler findet sich 1601 und 1612 desgleichen.
- XXI. Takt 28 des Altus heißt die erste halbe Note \bar{c} statt *a*; und zwar ebenfalls in 1601 wie in 1612.
- XXIV. Takt 2 des Altus stehen 1601 drei Viertelnoten *a* neben einander, also eine zuviel; 1612 finden sich richtig bloß zwei.
- XXV. Takt 16 des Altus heißt 1601 die zweite Viertelnote \bar{a} statt \bar{g} . 1612 korrigiert.
- Takt 11/12 vom Schlusse ist 1601 die ganze und die Doppelpause erst von späterer Hand eingeschrieben; 1612 sind beide gedruckt.
- XXVI. Im vorletzten Takte eine »querständige Folge«.
- XXXI. Takt 59 heißt 1601 in der V. Vox die ganze Note \bar{d} statt \bar{a} . Das letztere muß aber unbedingt richtig sein, weil im ersteren Falle Oktaven mit dem Tenor entstehen würden. 1612 heißt die Note übrigens richtig \bar{a} .
- Takt 59 im Altus von 1601 steht das \sharp anstatt vor, nach dem *f*; 1612 richtig.
- XXXII. Takt 60 des Cantus 1601 steht im dritten Takteile das \sharp wieder nach, anstatt vor dem *f*. 1612 gerade so.
- XXXIII. Takt 12, 45 und 57 querständige Folgen.
- XXXIV. Takt 59 und 73 wieder querständige Folgen.
- XXXV. Takt 62 im Tenor 1601 heißt die halbe Note im dritten Takteil *f* statt *e*; 1612 hat richtig *e*.
- XXXVI. Takt 20 hat der Altus 1601 als letzte halbe Note \bar{f} statt \bar{d} ; 1612 gar \bar{e} !
- XXXVII. Im Cantus steht: »Primus Chorus«, obwohl er zum II. Chor gehört (1601); 1612 steht überhaupt keine derartige Bezeichnung.
- XXXVIII. Takt 8 steht 1601 im Altus als zweite Viertelnote im dritten Takteil \bar{g} statt \bar{a} ; 1612 steht richtig \bar{a} .
- XXXIX. Takt 23 ist in der VI. Vox von 1601 die halbe Pause erst später eingeschrieben; 1612 steht sie richtig gedruckt.
- Takt 27 heißt in der VI. Vox die ganze Note *f* statt \bar{a} (1601); 1612 steht richtig \bar{a} .
- XLI. Takt 9 vom Schlusse heißt 1601 im Altus die halbe Note im zweiten Takteile *c* statt *a*. Sie muß aber unbedingt *a* heißen und ist 1612 auch so korrigiert.
- XLII. Takt 26 des Altus von 1601 steht im dritten Takteile statt einer Achtelnote \bar{d} eine Viertelnote; 1612 korrigiert.

- XLII. Takt 29 im Cantus und ebenda im Bassus von 1601 ist das \flat vor \bar{e} bzw. e erst später eingeschrieben; 1612 fehlt es ganz, weil eigentlich unnötig.
 — Takt 15 vom Schlusse heißt im Tenor 1601 die erste halbe Note g statt h , wie denn 1612 richtig hat.
- XLIII. Takt 46 der Quinta Vox steht das Warnungszeichen \sharp vor \bar{h} fälschlich im 4. Zwischenraume statt auf der 5. Linie; 1612 richtig.
 — Takt 59, zweiter Taktteil des Altus 1601 steht das \sharp nach anstatt vor f . 1612 richtig.
- XLIV. Psalm Miserere. Vers 2 hat der Bassus in den beiden Ausgaben im vorletzten Takte eine ρ statt einer ρ (c).
 — Im Verse »Libera me de sanguinibus« heißt die \sharp am Schluß des Altus II. Chor 1601 b statt \bar{c} ; 1612 richtig \bar{c} . — In demselben Verse stehen in den vier Stimmen des I. Chores am Schluß nur zwei anstatt drei Pausen, und zwar in beiden Ausgaben.
 — Im Verse »Domine, labia mea«, heißt die Longa am Schlusse des Tenors 1601 \bar{c} , was aber eine Oktavenparallele mit Altus II. Chori ergäbe; 1612 heißt sie \bar{d} , was wieder unrichtig ist: wir haben \bar{e} als die einzig mögliche Fortschreitung eingesetzt.
 — Vers »Sacrificium Deo« steht im vorletzten Takte des Altus (II. Chor) 1601 irrtümlich eine Viertelnote b statt einer Achtelnote, wie sie 1612 richtig hat.
 — Im letzten Verse hat der Tenor 1601 am Schlusse die Longa d statt c . 1612 c .
- XLV. Takt 4 steht 1601 im Altus statt des zweiten Achtels im 2. Taktteile (\bar{h}) eine Viertelnote. 1612 ist der Fehler korrigiert.
 — Takt 73 steht im Cantus 1601 nach der Viertelnote f ein Punkt; 1612 desgleichen.
 — Takt 74 steht im Altus 1601 eine Note h zu viel (zwischen dem 2. und 3. Taktteil). 1612 korrigiert.
 — Takt 74 fehlt, ebenfalls im Cantus 1601, nach der Viertelnote a im 2. Taktteile das punctum additionis; 1612 ebenso.
 — Takt 6 vom Schluß heißt im Tenor 1601 die halbe Note im 3. Taktteil \bar{g} statt \bar{e} ; 1612 hat richtig \bar{e} .
- XLVI. Takt 29 Quinta Vox 1601 stehen die \sharp je nach zwei Noten c , vor denen sie stehen müßten; 1612 gerade so.
- XLVII. Takt 27 im Tenor 1601 heißt die letzte Viertelnote \bar{d} statt \bar{g} ; 1612 richtig \bar{g} .
 — Takt 36 Quinta Vox haben beide Ausgaben im letzten Taktteile: ; es muß aber, namentlich mit Rücksicht auf den I. Chor, der imitiert wird, so heißen: 
- XLVIII. Takt 15 vom Schluß heißt die erste halbe Note in der Septima Vox 1601 irrtümlich \bar{d} ; sie muß, wie 1612 korrigiert, in \bar{e} verwandelt werden.
- LI. Takt 60 steht die ganze Note \bar{d} in der Sexta Vox 1601 noch vor dem Taktzeichen \check{C} ; 1612 steht sie nach demselben.
- LII. 1601 steht zu Anfang des Cantus das Taktzeichen $\check{C}^{2/3}$; 1612 korrigiert es in $\check{C}^{3/2}$.
 — In Quinta Vox steht 1601 zu Anfang \check{C} statt $\check{C}^{3/2}$, wie 1612 ebenfalls richtig hat.
 — Takt 29 und 30 ist in der Undecima Vox der Text »opera manuum tuarum« anstatt »opera digitorum tuorum« unterlegt. Wir haben, schon der Gleichförmigkeit mit allen übrigen Stimmen halber, die letzteren Textworte eingefügt.
 — Takt 19 vom Schlusse hat 1601 der Cantus als erste ganze Note \bar{f} statt \bar{a} ; 1612 hat \bar{a} .
 — Takt 6 vom Schlusse steht im Cantus 1601 genau derselbe Fehler; 1612 hat auch hier wieder \bar{a} .
 — Takt 5 vom Schlusse steht im Tenor 1601 bereits das Taktzeichen \check{C} , das erst zu Beginn des viertletzten Taktes stehen sollte; auch findet sich in jenem Takte nur eine ρ statt ρ . — Ganz so druckt übrigens auch die Ausgabe von 1612.

Anhang (Ausgabe von 1612):

- I. (XI.) Takt 19 zweiter Taktteil steht im Altus irrtümlich eine Viertelnote \bar{f} statt einer halben.
 — Takt 19 heißt im Bassus die zweite Achtelnote im dritten Taktteile d ; sie muß aber in Gemäßheit der anderen Melodien h lauten.
 — Takt 22 des Bassus steht im 3. Taktteil eine halbe Note a , die aber h sein muß.
 — Takt 30 des Tenors ist die vorletzte Viertelnote a unbedingt in g zu ändern (vgl. Takt 40).
 — Takt 6 vom Schlusse stehen im Tenor zwei Semibreven anstatt der zwei halben Noten a .
- III. (XIII.) Takt 35 vom Schlusse stehen im Cantus sämtliche Noten eine Terz zu hoch.
 — Takt 32 vom Schlusse haben wir im Baß das \sharp vor f , wie es im Original steht, gestrichen, weil es zum Tenor nicht stimmt, der f singen muß.

- IV. (XXIV.) Takt 14 fehlt im Baß eine ganze Note (\varnothing) c , die wir ergänzt haben.
 — Takt 22/23 steht in der Quinta Vox statt der \varnothing (h) nur eine \varnothing .
 — Takt 32 heißt die zweite halbe Note im Cantus irrtümlich \bar{g} ; wir setzen dafür \bar{c} ein, weil g nicht zum Tenor stimmt und \bar{c} die Form der Kantilene am besten wiederzugeben scheint.
- VI. (XXXVI.) Takt 1 des Altus heißt die punktierte Semibrevis (\varnothing) c ; sie muß d sein.
 — Takt 8 ist im Tenor anstatt der zweiten halben Note \bar{e} irrtümlich eine Viertelnote gedruckt.
 — Takt 23 vom Schlusse steht in der Sexta Vox über der Silbe de eine Semibrevis (\varnothing) \bar{d} . Nun ist nicht anzunehmen, daß Haßler eine frei eintretende Septime schreiben wollte: darum haben wir ein \bar{e} dafür eingesetzt.
- VII. (XXXIX.) Takt 66 und Takt 3 vom Schluß wieder querständige Tonfolgen.
- VIII. (LII.) Takt 41 der Sexta Vox muß die Viertelnote im dritten Takteile g und nicht, wie im Original steht, f heißen.
 — Takt 56 fehlt in den vier Stimmen des II. Chores die Pause für den dritten Takteil; wir haben dieselbe korrespondierend mit dem I. Chor eingesetzt.
 — Takt 60 fehlt im dritten Takteile bei Cantus, V. Vox und VIII. Vox die Pause; wir haben sie nach dem Vorbilde der VII. Vox eingesetzt.
 — Takt 80 fehlt im dritten Takteile die Pause in Cantus, Quinta und Octava Vox; die Septima hat sie: deshalb haben wir sie auch in den genannten Stimmen eingesetzt.
 — Takt 50 und Takt 54/55 interessante querständige Tonfolge.
- X. (LIV.) Takt 26 des Altus heißt das zweite Viertel des dritten Takteiles im Original a ; es muß b sein.
 — Takt 26 der V. Vox ist im Original der Text unterlegt: »et in psalmis« statt »in confessione«, wie er offenbar lauten muß.
- XI. (LXI.) Takt 16 hat der Tenor im dritten Takteile irrtümlich die Semibrevis a statt g .
 — Takt 20 im Tenor soll die letzte Viertel- eine Achtelnote sein.
 — Im vorletzten Verse druckt das Original konsequent »regnabit Deus super gentes«. Wir korrigieren nach dem Psalterium Romanum: »regnabit«.
 — Die Noten der letzten drei Takte des Bassus stehen im Original fehlerhaft eine Terz höher.
 — In Vers 4 heißt der Text des Originals: »Elegit nos haereditatem suam«; das Psalterium Romanum hat »nobis«. Die Fortsetzung lautet: »speciem Jacob, quem dilexit«; im Psalterium Romanum dagegen *quam* . . . Wir halten uns auch bei diesen beiden Stellen an das Psalterium.