

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

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

SIEBENTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902



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. RATHES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

SIEBENTER BAND

HANS LEO HASSLERS MESSEN
FÜR 4 BIS 8 STIMMEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902

HANS LEO HASSLERS

WERKE

ZWEITER BAND

MESSEN FÜR 4 BIS 8 STIMMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

JOSEPH AUER



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902

BIBLIOTHECA
URBIA
MONACENSIS

VORWORT.

HANS LEO HASSLER, geboren 1564 zu Nürnberg, war der erste deutsche Meister, der seine musikalische Bildung nicht wie die früheren aus den Niederlanden, sondern aus Italien holte, wo er unter dem berühmten Andreas Gabrieli zu Venedig als Mitschüler von dessen Neffen Johannes Gabrieli die musikalische Komposition studierte. Er wurde 1585 Organist des Grafen Oktavian (II.) Fugger in Augsburg, trat 1600 in Dienste der Stadt Augsburg und kam im nächstfolgenden Jahre nach Prag an den Hof des Kaisers Rudolf II., von welchem er seiner Verdienste um die Tonkunst wegen in den Adelsstand erhoben wurde. Später soll er in seine Vaterstadt Nürnberg zurückgekehrt sein, sich der lutherischen Lehre angeschlossen und 1608 in kursächsische Dienste begeben haben. Er starb auf einer Reise zu Frankfurt a. M. am 5. Juni 1612. — Bei seinen Zeitgenossen stand er in hohem Ansehen, ja er galt gegen das Ende des Jahrhunderts für den grössten Organisten von ganz Deutschland. Von seinen Kompositionen ist, wie Robert Eitner (*»Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Hans Leo von Hassler und Orlandus de Lassus«*. Berlin, 1874. Seite III—XVIII) nachweist, eine bedeutende Anzahl auf uns gekommen, unter denselben auch acht Messen, welche im folgenden zum Abdruck kommen sollen.

Das Original, nach welchem die vorliegende Ausgabe hergestellt wurde, ist Eigentum der Proskeschen Bibliothek zu Regensburg. Andere Exemplare dieses Druckes finden sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; Kais. Kgl. Hofbibliothek zu Wien (diese besitzt jedoch nur V. und VI. vox); Stadtbibliothek zu Breslau; Bibliothek der Marienkirche zu Elbing; Stadtbibliothek zu Danzig; Bibliothek der Marienkirche in Danzig; Bibliothek zu Liegnitz; K. Gymnasium zu Brieg; Stadtbibliothek zu Hamburg; Ratsbibliothek zu Löbau (Eitner l. c. S. V). Der von uns benützte Originaldruck besteht aus 6 Stimmenheften in klein hoch 4°, welche je mit zwei anderen Stimmenheften (*»Sacrum Beatissimae Virginis Mariae Canticum«* von Joannes Stadlmayr, 1603 und *»Magnificat, item Antiphonae Mariales«* von Joannes Martinus, 1611) in einen Band mit grünem Pergamentüberzuge und weissem Lederrücken zusammengebunden sind und an der Vorderseite der Einbanddecke das Wappen der Stadt Regensburg in Goldpressung tragen. Titel samt Vorwort des Komponisten lassen wir unten vor Beginn der ersten Messe folgen; hier genügt es, festzustellen, dass dieselben in allen Stimmenheften völlig gleich sind, mit einziger Ausnahme der Stimmenbezeichnung — Cantus, Altus, Tenor, Bassus, V. vox, VI. vox —, welche zu oberst auf dem Titelblatte in einer Ornamentumrahmung steht. Das inmitten der Jahreszahl 1599 angebrachte Wappen ist ganz und gar dasselbe, wie es an der Spitze der von Hermann Gehrman herausgegebenen *»Cantiones sacrae«* von Hassler zu sehen ist (*»Denkmäler deutscher Tonkunst«* Bd. II. Seite 1). Auffallend könnte der Beisatz erscheinen: *»Nunc recens in lucem editae«*, dem zufolge man vielleicht meinen möchte, es habe von den Messen noch eine frühere Ausgabe existiert. Wir besitzen eine solche aber nirgends; auch der Autor selbst deutet hiervon in der Widmung nicht das geringste an: man wird also das Adverbium *»recens«* wohl im Sinne von *»novus«*, also mit *»neu = bisher noch nicht dagewesen«* übersetzen müssen. Weil sonach der Druck aus dem

Jahre 1599 überhaupt die einzige noch vorhandene Originalausgabe von Hasslers Messen ist, was auch aus der eingangs zitierten Schrift von Rob. Eitner: »Chronologisches Verzeichnis u. s. w.« Seite V und XV hervorgeht, so hatten wir für unsere Arbeit keine weiteren Quellen zu vergleichen.

Die auf der Rückseite des Titelblattes stehende, in lateinischer Sprache abgefasste Widmung des Werkes »an Oktavian II. Fugger, Freiherrn von Kirchberg und Weissenhorn«, beginnt mit längeren Lobsprüchen auf die Tonkunst, deren mächtige Wirkung nicht bloss im gewöhnlichen bürgerlichen Leben, sondern auch, und zwar ganz besonders bei den kirchlichen Feierlichkeiten zu Tage trete, und schliesst mit Dankesäusserungen gegen den fürstlichen Herrn und Gönner. Eine Stelle ist hier von besonderem, historischem Interesse, wo Hassler ausspricht, dass er gegenwärtig (1. September 1599) bereits 14 Jahre der Gunst seines Herrn sich erfreue. Mit dieser Äusserung bezeugt uns nämlich der Meister selbst, dass er im Jahre 1585, also schon im Alter von 21 Jahren, bei Oktavian Fugger (als Organist) in Dienste getreten sei. — NB. In der V. vox unseres Originales fehlt diese Widmungs-Vorrede; es hat nämlich beim Drucke des betreffenden Bogens ein Versehen stattgefunden: denn ausser der Rückseite des Titelblattes sind auch die Seiten 3, 6 und 7 gar nicht bedruckt; letztere enthalten vielmehr nur nachträgliche handschriftliche Einzeichnungen der beim Drucke weg gebliebenen Partien des Cantus II der Missa IV. Diese Stellen sind Seite 3: das erste *Kyrie*, das *Christe eleison* und vom letzten *Kyrie* die ersten 7 Takte; Seite 6 und 7: der Schluss des *Gloria*, und zwar die letzten 10 Takte, ferner das *Credo* bis zum *Crucifixus* excl.

Sehen wir uns nunmehr die einzelnen Messen in den verschiedenen Stimmenbänden der Reihe nach an, so finden wir durchweg den liturgischen Text der sogenannten stehenden Messgesänge genau so, wie er innerhalb der katholischen Kirche heute noch in Übung ist, ohne jede Verkürzung, ohne jeglichen Zusatz. Mangelhaft ist bloss die Interpunktion. Bezüglich dieser war eine Korrektur nicht zu umgehen und wir haben deshalb in der vorliegenden Ausgabe jene Interpunktionsweise zur Anwendung gebracht, welche die Editio typica des Missale und des Graduale Romanum — also die unantastbarsten Auktoritäten für unseren Zweck — aufweisen. Die Überschriften der verschiedenen Hauptabteilungen des Messtextes — *Kyrie*, *Gloria in excelsis Deo*, *Credo in unum Deum*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* — fehlen im Originale; dort ist der Beginn dieser Teile jeweilig durch eine Initiale augenfällig gemacht. Wir glaubten aber die genannten Überschriften im Interesse der leichteren Übersichtlichkeit, teilweise auch der Vollständigkeit des Textes, geben zu sollen. Gerade in letzterer Hinsicht sind wir es ja Nichtkatholiken schuldig, beim *Gloria* und *Credo* die Anfangsworte beizufügen; denn diese sind, wiewohl sie mit dem Ganzen unzertrennlich zusammenhängen, in der musikalischen Komposition nicht enthalten, sondern wurden und werden vom amtierenden Priester in cantu Gregoriano intoniert, worauf der Chor ohne Wiederholung der intonierten Worte den Textgesang unmittelbar fortsetzt.

Bezüglich der Textunterlage bieten die alten Ausgaben liturgischer Gesänge oft erhebliche Schwierigkeiten insofern, als bei Textwiederholungen die einzelnen Worte sehr häufig nicht mehr beigesetzt sind, sondern bloss durch ein Zeichen (ij) angedeutet ist, es seien die vorhergehenden Textworte zu wiederholen. In den hier veröffentlichten Messen ist diese Schwierigkeit sehr gemindert; denn einerseits hat der zu wiederholende Text meist einen so geringen Umfang, dass bezüglich der vom Autor gewollten Unterlegung ein Zweifel nur selten obwalten kann, andererseits bieten an schwierigeren Stellen die Stimmenführung sowie sorgfältige Vergleichung der Stimmen mit einander fast durchweg sicheren Anhaltspunkt. Das letztere gilt auch von jenen Partien, in welchen die Textunterlage undeutlich ist — es sind deren übrigens nur wenige. Im *Kyrie* von einigen dieser Messen erscheint die Textbehandlung, so wie das Original sie bietet, allerdings nicht immer einwandfrei. Es tritt nämlich bei näherer Prüfung klar zu Tage, dass man in der alten Zeit bei den Worten »*Kyrie eleison*« das *e* von »*Kyrie*« vielfach elidiert und einfach »*Kyrieleison*« gesungen habe; denn Hassler schreibt zu wiederholtenmalen ganz ausdrücklich: »*Ky-ri-e-lei-son*«. Entschieden korrekter aber ist es, die beiden Worte deutlich von einander abzuheben und dort, wo die musikalische Phrase es absolut nicht anders zulässt, die Silben *rie* von »*Kyrie*« zusammen, d. h. das Wort zweisilbig zu

sprechen. Diese Sangesart wählen denn auch wir in unserer Ausgabe an allen hier einschlägigen Stellen — und wir können das mit um so mehr Berechtigung, als Hassler selbst die gleiche Vortragsweise oft und oft angewendet hat, zumal wenn es sich darum handelte, besondere rhythmische Effekte zu erzielen; beispielshalber sei nur auf Missa II, letztes Kyrie, Takt 5 ff. hingewiesen. Überhaupt ist unser Meister in Bezug auf Betonung des Wortes »Kyrie« durchaus nicht konsequent; ja es finden sich zuweilen in einer und derselben Messe die drei möglichen Accentuierungen neben einander: *Kýrie*, *Kyrie* und *Kýrie*. — Wir geben im folgenden alle Stellen, an welchen die Textunterlage durch uns erfolgte, in Kursivschrift.

Was die musikalische Notation, d. i. die im Originale dieser acht Messen zur Anwendung gekommene Notenschrift, anbelangt, so hat schon Gehrman im Vorworte zu seiner Ausgabe von Hasslers »Cantiones sacrae« (»Denkmäler deutscher Tonkunst«, Band II, Seite VIII f) darauf hingewiesen, dass in den Originaldrucken von den Werken unseres Autors ebenso wie in den übrigen Musikdrucken der alten Zeit sich kein Taktstrich findet. Man legte damals, wie sich aus dem Studium der musikalischen Kompositionen des XV. und XVI. Jahrhunderts zweifellos ergibt, durchweg das Zeitmass der Brevis (♩) zu Grunde und deutete dies zu Anfang eines Tonsatzes im Tempus imperfectum durch das Zeichen C an, welches letzteres demnach ein zweiteiliges Zeitmass von je einer Brevis (♩) = 2 Semibreves (♮) = 4 Minimae (♪) = 8 Semiminimae (♫) angiebt. Ausser diesem kommen in den Messen Hasslers noch die Zeichen $\text{C} 3$, $\phi 3$ und 3 vor; diese bedeuten das Tempus perfectum, das dreiteilige Zeitmass, das im Gegensatze zu dem ersteren 3 Semibreves = 6 Minimae umfasst. Auf Grund dieses, von den Alten selbst festgelegten Zeitmasses setzen wir die Taktstriche, deren wir heute nun einmal nicht entraten können, im Tempus imperfectum immer nach dem Notenwerte einer Brevis, im Tempus perfectum nach jenem von drei Semibreves ein. Die bei solcher Notierung unvermeidliche Verteilung von einzelnen Notenwerten auf zwei Takte deuten wir durch den Bindebogen an.

Die Ligaturen, die wir bei den alten Meistern oft in so mannigfacher Form antreffen, beschränkt Hassler, wie das auch Gehrman (l. c. Seite IX) hervorhebt, auf eine einzige, nämlich $\text{—} \overline{\text{—}} \text{—}$ im zweiteiligen und $\text{—} \overline{\text{—}} \overline{\text{—}} \text{—}$ im dreiteiligen Zeitmasse. In unserer Ausgabe sind die einschlägigen Stellen durch den Bindebogen kenntlich gemacht.

Bezüglich des Gebrauches, den Hassler von B rotundum und B cancellatum macht, dürfen wir wohl auf die sehr eingehenden Erörterungen H. Gehrmanns (l. c.) hinweisen. Hier sei nur erwähnt, dass auch in den Messen Hasslers nirgends ein B quadratum (♩) vorkommt, sondern statt desselben durchgehends das B cancellatum (♯) verwendet ist. Wir haben, um dieser Eigentümlichkeit gebührend Rechnung zu tragen, über dem betreffenden ♯ jedesmal ein ♯ in Klammern beigefügt; dort hingegen, wo das B cancellatum nur ein Warnungszeichen für den Sänger ist, die Töne *e* oder *h* nicht eine kleine Sekunde tiefer zu singen, haben wir es ohne weiteres belassen; denn es ist doch von vornherein klar, dass in Tonwerken aus Hasslers Zeit ein ♯ vor *e* oder *h* nicht *cis* oder *his* bedeuten kann.

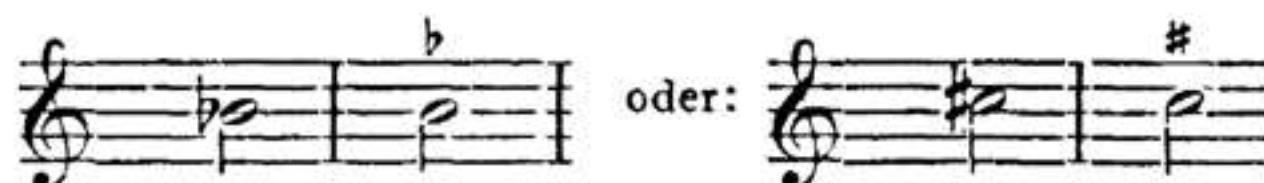
Ebenso selbstverständlich ist es für jeden Kenner der alten Musiknotation, dass in den Originalstimmenheften sehr viele Versetzungszeichen ganz fehlen, namentlich in den Kadenzten und bei abwärts steigender Melodiebewegung. Die Sänger der damaligen Zeit hatten in dieser Hinsicht ihre ganz bestimmten, sicheren Regeln, welche speziell auf dem Tritonus oder, besser gesagt, auf der Vermeidung desselben begründet waren und die u. a. ein Zeitgenosse Hasslers, nämlich der 1602 zu Heidelberg verstorbene M. Andreas Raselius Ambergensis in seinem, eines neuen Abdruckes recht würdigen »Hexachordum« (Noribergae, 1589) mustergiltig zusammengestellt hat. In unserer Ausgabe sind die fehlenden Accidentalen über den Noten angebracht; wir haben uns dabei aber der grössten Vorsicht und Mässigung beflissen und nur jene Stellen in Betracht gezogen, an welchen diese Zusätze unbedingt nötig erschienen.

Hier ist der geeignete Ort, eine vortreffliche Bemerkung des seligen Dr. Franz Witt († 1888) zum Abdrucke zu bringen. Dieselbe findet sich in der kirchenmusikalischen Zeitschrift »Cäcilia« von

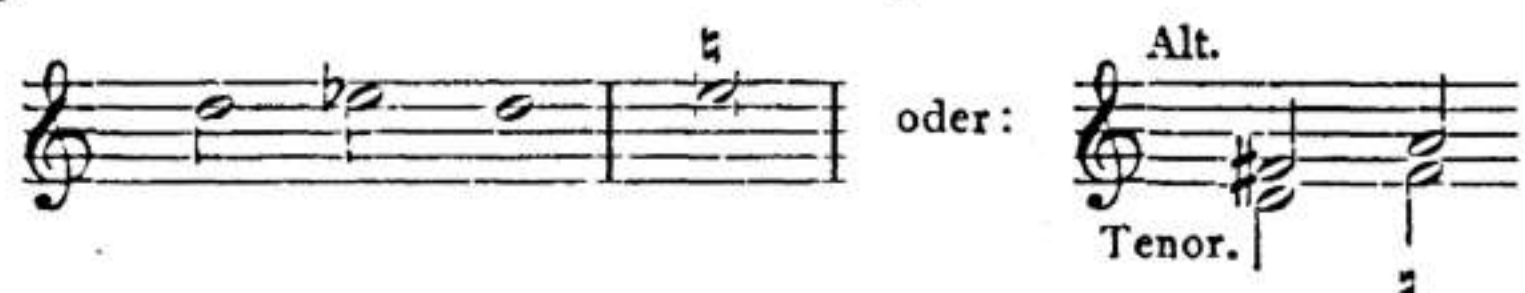
Oberhoffer (Luxemburg, V. Bück), Jahrgang 1868, Seite 68f. und lautet: »Dass die Alten das vorgezeichnete # nur für die Note gelten liessen, bei der es stand, dafür giebt der II. Sopran bei der Stelle



im Credo der Missa VII (von Hassler) Beweis; bei »Qui« muss es *c*, nicht *cis* heissen, denn es tritt der Cdur-Akkord ein. Die Regel kann man so formulieren: Folgen die gleichen Noten nach einander, so bleibt auch das Vorzeichen # oder *b*, auch wenn der Taktstrich dazwischen fällt, den die Alten nicht anwendeten, z. B.



Es bleibt *b* und *cis*. Tritt aber eine andere Note oder eine Pause dazwischen oder singt eine andere Stimme denselben Ton, so gilt das Vorzeichen nicht mehr, auch wenn die Note in denselben Takt fällt, z. B.



letzteres besonders, wenn alle Stimmen zu atmen haben« — wo also der eintretende Querstand durch diese kleine Atmungspause in Verbindung mit der Accentuierung hinreichend motiviert ist. (Vgl. unten »Kritischer Kommentar«, Missa III.)

Ein Umstand verdient noch besonders hervorgehoben zu werden: die Eigentümlichkeit, mit welcher Hassler in den Messen das punctum additionis bei einer Brevis im dreiteiligen Takte behandelt. Wir finden dieses punctum in den 6 Stimmen des ganzen Werkes nur dreizehnmal, nämlich nur, wenn unmittelbar nach der Brevis Zweiteiligkeit des Zeitmasses eintritt, sei es nun bloss vorübergehend oder für länger. Sonst fehlt das punctum additionis nach der Brevis im dreiteiligen Zeitmass immer und wird die notwendige Verlängerung des Wertes derselben durch die Sänger als selbstverständlich vorausgesetzt. Ein einzigesmal lässt sich eine Inkonsequenz nachweisen: im »Benedictus« der Missa VI, Takt 11 des Tenors.

Da die 6 Stimmenbände nur für die Messen bis zu 6 Stimmen ausreichen, aber nicht mehr für die Missa VIII, so sind die acht Partien derselben unter den einzelnen Stimmenheften derart verteilt, dass Cantus, Altus, Tenor und Bassus die vier Stimmen des I. Chores, die Quinta vox Altus und Tenor, endlich die Sexta vox Cantus und Bassus des II. Chores enthalten. Die am Anfange einzelner von den folgenden Messen in Klammern stehenden Bezeichnungen: Cantus I und II, Altus I und II sind natürlich von uns beigefügt; dieselben wollen indes keineswegs besagen, dass Cantus II und Altus II tiefere Tonlage haben, als Cantus I und Altus I — das trifft nur für die Missa VII zu —; jene Bezeichnungen haben vielmehr ihren Grund lediglich darin, dass die genannten zweiten Stimmen in den supplementierenden Heften der Quinta, bzw. Sexta vox des Originals stehen.

Abgesehen von den verhältnismässig wenigen, in diesem Vorworte sowie im folgenden kritischen Kommentar begründeten Zusätzen und Änderungen, geben wir die 8 Messen Hasslers ganz genau nach dem Originaldrucke wieder.



KRITISCHE BEMERKUNGEN.

Missa I. super »Dixit Maria« 4 vocum.

Diese Messe hat Hassler über das von ihm komponierte Motett »Dixit Maria ad Angelum« (Denkmäler deutscher Tonkunst, Band II, Nr. VII, Seite 19 f.) geschrieben, dessen einzelne Motive hier recht schön und in mannigfaltigster Gestaltung verwertet sind. Proske, der die Messe in seinem monumentalen Werke »Musica divina« Bd. I, Nr. VIII (Regensburg, Fr. Pustet, 1853) zum erstenmal wieder veröffentlicht hat, nennt sie (l. c. S. LXVII) mit Recht eine Tonschöpfung »von unbeschreiblicher Anmut und Klarheit, welche bei reinem Vortrage nie die beabsichtigte Wirkung eines schönen, frommen Eindruckes verfehlen kann«. Die Tonart ist die transponierte jonische (Modus XI). Für die Aufführung empfehlen Proske und Witt, die Intonation um einen ganzen Ton zu erhöhen; wo man indes über gute, tiefere Altstimmen verfügt, wird unseres Erachtens die unveränderte Tonlage eine entschieden bessere, weil viel ruhigere und andächtigere Wirkung erzielen.

Im einzelnen ist zu bemerken:

Kyrie. Takt 10 steht im Originale des Cantus auf dem dritten Takte die Halbnote \bar{g} ; sie muss aber entschieden \bar{e} heissen.

Credo. Im 5. Takte vor »*Et incarnatus est*« hat der Cantus ein querständiges f zu singen, das ebenso gut auch \bar{f} heissen könnte, weshalb die Frage nicht unberechtigt sein mag, ob Hassler diesen Querstand wirklich intendiert hat, oder etwa doch ein Druckfehler vorliegt. — Zwei Takte später, also im 3. Takte vor »*Et incarnatus est*« hätte der Cantus nach dem Originale als sechste Viertelnote \bar{g} zu singen; der natürliche Fluss der Kantilene zwingt jedoch, statt jenes Tones \bar{f} einzusetzen. — Sehr bemerkenswert ist die kanonisch-gedrängte Imitation im »*Crucifixus*«. — Bei der Stelle »*Et in spiritum sanctum*« ist im Originale des Bassus die letzte Note des 1. Taktes (b) nachträglich mit Blei eingeschrieben; ursprünglich fehlte sie ganz.

Missa II. (sine nomine) 4 vocum.

Dr. Franz Witt hat anfangs der siebziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts eine neue Ausgabe dieser bis dahin verschollenen Messe (bei Pustet in Regensburg) veranstaltet, welche 1882 in zweiter Auflage erschien. Die Messe hat ohne Zweifel manche Schwächen; besonders machen die kurzen, ans »Hackende« streifenden Motive sehr grosse Vorsicht bei der Aufführung notwendig. Übrigens gebricht es ihr ganz sicher auch nicht an Schönheiten in Tonsatz und Klangwirkung; im Gegenteile steht sie an Anmut und Klarheit der Missa I unter allen Messen Hasslers wohl am nächsten. Einzig schön ist das »*Benedictus*«, von welchem Witt in der Vorrede zur II. Auflage treffend sagt: »Im *Benedictus* lässt sich, wenn die ersten Takte taktiert sind und die Solisten den Geist des Stückes erfasst haben, der höchste Ausdruck der Andacht erreichen, wenn der Dirigent nicht weiter taktiert, sondern die Sänger frei walten lässt.«

Die Tonart ist die jonische (Modus XI); die Intonation wähle man eine kleine Terz tiefer.

An Druckfehlern fanden sich in den Original-Stimmenheften folgende:

Kyrie. Takt 7 steht im Cantus als erste Viertelnote des 3. Takteiles \bar{a} statt \bar{g} .

Gloria. Takt 13 von hinten fehlt im Tenor das Zeichen ϕ .

Credo. Takt 29 steht im Cantus bei »*descendit*« \bar{f} statt \bar{g} ; — Takt 31/32 bei »*de coelis*« ebenfalls im Cantus \bar{h} anstatt \bar{c} .

Agnus. Nach dem Originale müsste der Cantus im 4. Takte auf den zweiten Takteil als erste Viertelnote \bar{d} singen; das ist aber sicher ein Druckfehler, weil auf diese Weise eine schroffe Dissonanz zwischen Cantus und Tenor entsteht, die sich hebt, wenn der Cantus \bar{e} singt. So wird dann auch das Motiv dem ersten, vom Tenor begonnenen völlig gleich.

Missa III. (sine nomine) 4 vocum.

Die erste Veröffentlichung der hier in Rede stehenden Messe verdanken wir dem verstorbenen Domkapellmeister Schrems in Regensburg (Musica divina. Annus II, Tomus I. Nr. III. Regensburg, 1865). Derselbe bemerkt in dem seiner Ausgabe beigefügten Schlussworte, dass, »wenn in dieser Messe bei sehr mässigem Tempo rhythmische

Sicherheit beachtet wird, die grossartige Wirkung nicht ausbleiben kann, da diese echt deutsche Komposition voll tiefen Ernstes und heiligen Adels ist. Das wird auch jeder bestätigen, der Gelegenheit hat, sich zu überzeugen, wie voll und reich die Messe klingt — ein Umstand, der hauptsächlich damit zusammenhängt, dass Hassler hier die vier Stimmen meistens ganz gleichzeitig singen lässt. Interessant sind die vielen Wiederholungen derselben musikalischen Phrasen, gewöhnlich in verschiedener Stimmenkombination, oft auch in verschiedener Tonhöhe; ganz auffallend aber die zahlreichen Querstände, die bei Hassler ja überhaupt nicht zu den Seltenheiten gehören, aber doch selten so gehäuft erscheinen wie hier. So zählen wir beispielsweise im letzten *Kyrie* deren vier, in den ersten 8 Takten des *Sanctus* drei. Sie sind aber gar nicht störend, wenn sie, wie das Witt (*Caecilia* v. Oberhoffer, Jahrgang 1868, S. 55) zutreffend ausführt, richtig vorgetragen werden d. h. wenn die Sänger richtig betonen und vor der querständigen Harmonie kurz atmen.

Tonart: Dorisch (Modus I) transponiert. Intonation: einen Ganzton, noch besser eine kleine Terz tiefer.

Im einzelnen ist zu bemerken:

Kyrie. Vom vorletzten zum letzten Takte des *Christe eleison* bilden nach dem Originale Altus und Bassus Oktavenparallelen. Nun ist aber nicht anzunehmen, dass Hassler so geschrieben habe; es liegt also wohl ein Druckfehler vor und hat der Altus als Schlussnote \bar{a} statt \bar{d} zu singen. — Im letzten *Kyrie* steht Takt 8 vor der dritten halben Note des Cantus (\bar{c}) im Originale irrtümlich ein \sharp .

Gloria. Takt 3 von *Qui tollis* steht im Originale des Altus als letzte Note \bar{d} ; es muss \bar{a} heissen. — Im vorletzten Takte bilden Cantus und Bassus eine offene Quintenparallele, die sich vermeiden liesse, wenn der Bassus anstatt g eine ganze Note B singen würde; so wäre dann auch der Dreiklang vollständig.

Credo. Zu Anfang des *Et incarnatus est* fehlen im Originale von Cantus und Altus Schlüssel, Taktzeichen und Vorzeichnung von b . — Beachtenswert ist Takt 2 des *Et incarnatus est* die Fortschreitung von b nach h im Altus — eine chromatische Veränderung, die man bei Palestrina und in seiner Schule vergeblich suchen wird. — Takt 7 des *Crucifixus* steht im Originale des Tenor als erste halbe Note irrtümlich f statt \bar{c} .

Agnus. Die dritte halbe Note \bar{c} im drittletzten Takte des Tenor ist im Originale bloss eine Viertelnote.

Missa IV. super »Verba mea« 5 vocum (2 C.).

Erscheint hier zum erstenmal in neuer Ausgabe. Sie ist offenbar über ein gleichnamiges Motett Hasslers geschrieben, von dem wir jedoch nirgends eine Spur zu finden wussten. Wiewohl ziemlich gross angelegt und stellenweise von hoher Schönheit, entwickelt sich in ihr doch nicht jene packende Wirkung, die uns in so vielen Werken Hasslers entgegentritt; sie mutet etwas fremd, beinahe streng an. Im übrigen weist sie, wie das auch Witt (l. c.) konstatiert, im wesentlichen dieselben Eigentümlichkeiten auf, welche auch die anderen 7 Messen charakterisieren: »viele gleichzeitige, reich klingende Stellen; viele Synkopen; öfteren Wechsel von Sätzen für höhere und tiefere, für 2, 3, 4 und 5 Stimmen, kurz gepackte Imitationen meist sehr kurzer Themen.« Eine Aufführung wäre nur ganz tüchtigen Chören anzuraten; denn die Messe bietet nicht wenige, und zwar erhebliche Schwierigkeiten. Die Tonart ist die äolische (Modus IX); Intonation empfiehlt sich einen Ganzton tiefer; eine kleine Terz tiefer geht auch noch an.

Im besonderen ist beizufügen:

Kyrie. Takt 22 findet sich eine querständige Tonfolge zwischen Cantus I und Altus ganz von derselben Art, wie H. Gehrman sie im II. Bande der »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Seite XIV, Nr. XXXVII, Abs. 3 besprochen und mit Grund gerechtfertigt hat. Ähnliche Stellen kommen in den Messen noch öfter vor.

Gloria. Takt 19/20 fehlt bei *gratias agimus* im Originale das punctum additionis zur Semibrevis \bar{c} ; diese Verlängerung muss aber stattfinden, wie sich aus dem Zusammenklange bestimmt ergibt.

Credo. Vor Takt 43 (*salutem*) bis 48 steht im Originale des Altus fälschlich der Altschlüssel statt des Mezzosopranschlüssels. — Takt 45 steht im Altus des Originales als sechste Viertelnote h ; das würde aber gleiche Stimmenbewegung mit dem Bassus ergeben — und deshalb haben wir statt jenes h den Ton \bar{d} eingesetzt, was korrekt sein dürfte. — Takt 47/48 steht ebenda über *de coelis*:



— Im 13. Takte des *Crucifixus* ist im Originale des Cantus I bei *Et ascendit* die Note e fälschlich als Viertel statt als halbe Note gedruckt. — Takt 7 und 8 von *Et in Spiritum* stammt die Textunterlage bei Cantus II. von uns; im Originale ist sie allzu ungenau beige druckt.

Missa V. super »Ecce quam bonum« 5 voc. (2 C.).

Das gleichnamige Motett, über dessen Motive die ganze Messe geschrieben ist, steht im II. Bande der »Denkmäler deutscher Tonkunst« als Nr. XVI, Seite 40 ff. Von der Messe existiert bereits eine Ausgabe vom Jahre 1878, welche F. J. Lehner besorgt hat und die zu Prag erschienen ist. Was an diesem Tonwerke besonders auffällt, ist, dass der Autor sie zum weitaus grössten Teile vollständig homophon gehalten hat. Nur das *Qui tollis* im *Gloria*,

das *Crucifixus*, der Anfang des *Sanctus*, das *Benedictus* und der Vordersatz des *Agnus* weisen Imitationen auf und auch von diesen sind die meisten kurz gestaltet. Eine recht zutreffende Charakteristik der Messe giebt Witt (l. c., S. 67): »Sie ist ungemein lieblich, für gut geübte Chöre nicht zu schwer, dankbar, voll Abwechslung der Sätze für höhere und tiefere Stimmen und hat an der Spitze jeden Satzes kein eigentliches Motiv von einer Stimme vortragen, sondern beginnt die Hauptsätze immer mit vier gleichzeitig erklingenden und sprechenden Stimmen d. i. in melodischer und rhythmischer Homophonie.« Kann man sie nun auch nicht unter die bedeutenderen Ton-schöpfungen der Alten einreihen, so muss man doch zugestehen, dass ihr an ruhiger und andächtiger Diktion nicht gar viele Werke anderer Komponisten gleichkommen; gerade die Klarheit, Fasslichkeit, Deutlichkeit des Textvortrages ist aber eine der ersten und notwendigsten Eigenschaften des guten Kirchenstiles.

Tonart: Jonisch (Modus XI) transponiert; Intonation: einen Ganzton höher.

An besonderen Bemerkungen haben wir zu verzeichnen:

Gloria. Takt 19 vom Schlusse gezählt steht im Originale von Cantus I als vierte halbe Note \bar{b} ; es muss \bar{c} heissen.

Credo. An der Stelle »Deum verum« muss der Alt so singen, wie wir angegeben haben:



das Original hat an der bezeichneten Stelle \bar{f} . — Takt 12 des *Crucifixus* hat der Tenor zwei Quartan (d-g-c̄) unmittelbar nacheinander aufwärts zu singen, was von den Meistern der früheren Periode (der schwierigeren Ausführung wegen) streng vermieden wurde, bei Hassler aber mehrfach zu finden ist. — Takt 19 des *Crucifixus* steht im Originale des Bassus als dritte Viertelnote fälschlich *B* statt *d*.

Sanctus. Im vorletzten Takte besteht nach dem Originale eine Oktavenparallele zwischen Cantus I und Tenor, welche beide hier *g-f-g* zu singen hätten. Wir haben den Fehler dadurch beseitigt, dass wir dem Tenor anstatt der halben Note *f* den Ton *a* zuwiesen. (Man könnte allerdings auch den Cantus I *g-a-g* singen lassen; doch scheint uns dies mit Rücksicht auf die Melodiegestaltung minder gut zu sein.)

Benedictus. Takt 17 steht ein sehr hart klingender Querstand:



Wir haben die Stelle in unserer Ausgabe unverändert gelassen, meinen aber, unserer Ansicht wenigstens hier Ausdruck geben zu sollen, nämlich, dass es im Interessé des Wohlklanges besser wäre, den Altus an den zwei mit + bezeichneten Stellen \bar{c} singen zu lassen. Es sind infolgedessen dann allerdings zwei Tritoni vorhanden (der eine wegen des vorausgehenden, der andere wegen des nachfolgenden \bar{a}); ob aber unser Vorschlag nicht doch von zwei Übeln das kleinere wählt? An dem \bar{c} im Tenor ist eben absolut nichts zu ändern.

Missa VI. super »Come fuggir« 6 vocum (2 C. 2 A.).

Auch diese Messe erscheint, ebenso wie die IV. und VII., hier zum erstenmal in neuer Ausgabe. Das Thema, beziehungsweise die Motive zu derselben bot ohne Zweifel ein weltliches Lied, dessen Text mit den Worten »Come fuggir« begann. Ob das Lied ein Volkslied oder eine Komposition von Hassler selbst ist, vermögen wir nicht festzustellen; R. Eitners »Chronologisches Verzeichnis« bietet hierfür keinerlei Anhaltspunkt. Bekanntermassen war nun aber durch das Konzil von Trient verboten worden, weltliche Lieder zur musikalischen Grundlage einer kirchlichen Komposition zu nehmen. Wenn unser Meister es hier trotzdem that, so ist das angesichts der Verhältnisse, unter denen er in Augsburg lebte, wohl nur auf Unkenntnis des erwähnten Verbotes zurückzuführen.

Das Charakteristische der Messe selbst liegt in der grossen Beweglichkeit, die uns in ihr fast durchweg entgegen tritt, sowie in der auffallenden Kürze vieler Motive und in deren eigentümlicher Gestaltung. Man beachte nur einmal Stellen wie »factorem coeli et terrae« in den Altstimmen, »ecclesiam«, »confiteor« und »et exspecto« in Cantus I — und man wird sich sagen müssen: Solche Motive finden sich bei den Meistern der älteren Zeit nirgends; sie zeugen bereits vom Suchen nach Neuem (Witt, l. c. S. 68), sind ein Anlauf zum Übergange in eine andere musikalische Epoche. — Eigentümlich ist die Textbehandlung in *Benedictus* und *Agnus*. Im ersteren kommen auf die Worte »Benedictus qui venit in nomine Domini« nur 7 Takte, während »Hosanna in excelsis« 22 Takte in Anspruch nimmt. Der Text »Agnus Dei, qui tollis peccata mundi« wird in 5 Takten abgefertigt, für das »miserere nobis« hingegen, das neunmal gesungen wird, sind 22 Takte verwendet. — Die Klangwirkung ist, wofern man im ganzen sehr gemässigt Tempo einhält, völlig befriedigend, erhebend, ja stellenweise, z. B. gegen den Schluss des *Kyrie*, im *Et incarnatus est* und im *Agnus* grossartig. Dazu bringt eine Aufführung dieser Messe nicht die grossen Schwierigkeiten

mit sich, wie Missa IV und VII, wenngleich auch hier nur tüchtig geschulte Chöre daran denken dürfen, eine gediegene Leistung zu bieten.

Die Tonart ist die jonische (XI); hinsichtlich der Intonierung ist Transposition in die grosse Untersekunde notwendig, bei guten, tiefen Altstimmen empfiehlt es sich, eine kleine Terz tiefer zu intonieren.

Im einzelnen ist zu bemerken:

Kyrie. Im dritten Kyrie Takt 7 vom Schlusse hat der Tenor nach dem Originale als vierte halbe Note \bar{c} bzw. \bar{cis} zu singen; wir halten das für einen Druckfehler und setzen dafür den Ton a ein.

Credo. Takt 14 treffen wir in der Sexta vox (Cantus II) genau dieselbe Erhöhung der gleichen Stufe durch ein \sharp , wie wir sie bereits im »*Et incarnatus est*« der Missa III, Takt 2 gefunden haben. — Takt 27 und 28 ist die Akkordverbindung beachtenswert. — Takt 7 vom Schlusse an gerechnet hat das Original des Altus I statt der von uns eingesetzten halben Note h bloss eine Viertelnote — Druckfehler. — Takt 6 von *Et in Spiritum sanctum* steht im Originale des Bassus als erste Halbnote g — es muss aber entschieden c sein.

Agnus. Takt 7 und 8 dieselbe interessante Akkordfolge wie im Credo Takt 27 und 28.

Missa VII super »*Quem in coelo*« 6 vocum (2 C. 2 A.).

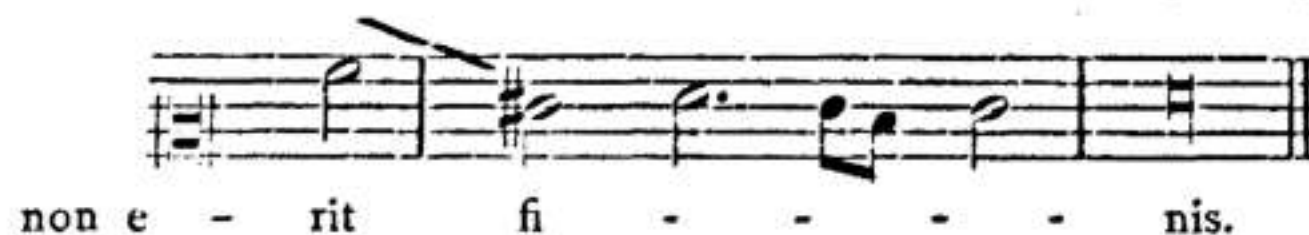
Seite 71—76 des II. Bandes der »Denkmäler deutscher Tonkunst« hat Hermann Gehrman unter Nr. XXVIII und XXIX zwei fünfstimmige Motetten veröffentlicht, von denen das erste mit den Worten beginnt: »*Quem in coelo et in terra praeter te desiderarem?*« — während beim zweiten, welches mit »*Pars II*« überschrieben ist und die Fortsetzung des vorausgehenden bildet, die Anfangsworte lauten: »*Ecce enim qui a te deficiunt, pereunt*«. — Diesen zwei Motetten hat Hassler die Themen und Motive für die Missa VII entnommen, und zwar mit so künstlerischem Blicke und so bewunderungswürdiger Geschicklichkeit, dass es sich verlohnen würde, diesbezüglich eine förmliche Analyse zu geben. Wir müssen uns indes darauf beschränken, den hohen Kunstwert der Messe im allgemeinen hervorzuheben, der natürlich zunächst in dem fast blendenden Reichtum an kontrapunktischen Formen besteht. Das Tonwerk hat, wenigstens in den Hauptsätzen, breitere Themen als manche der bisher besprochenen Messen; nur im *Qui tollis* des *Gloria*, im ersten, dritten und vierten Satze des *Credo* und in ein paar Takten von *Benedictus* und *Agnus* machen sich wieder jene kurzen, stellenweise abrupten Motive bemerkbar, auf welche schon mehrfach hingewiesen wurde. Das auffallendste unter ihnen ist jenes über dem Worte »*descendit*« im *Credo*, wo alle Stimmen eine Sexte abwärts steigen und zwar nicht nur eine kleine, sondern sogar eine grosse Sexte — gewiss sehr charakteristisch für unsern Meister! Palestrina, Vittoria und ähnliche Tonsetzer hätten sicher niemals so geschrieben. Dieses Sextenmotiv findet sich übrigens genau so auch in dem oben angeführten Motette Nr. XXIX; dort steht es über dem Worte »*pereunt*«. — Ungewöhnlich lang ausgesponnen ist der Anfang des *Gloria*, wo die sieben Worte von »*Et in terra*« bis »*voluntatis*« 28 Takte in Anspruch nehmen. Auch die Stelle »*Agnus Dei, Filius Patris*« braucht volle 16 Takte. Derartig übertriebene Länge einzelner Sätze erschwert natürlich eine Aufführung beim liturgischen Gottesdienste; übrigens könnten nur grosse und ganz und gar tüchtige Chöre an eine solche denken.

Die Tonart der Messe muss man als »*tonus mixtus*« bezeichnen, weil die einzelnen Sätze derselben teils in der äolischen (Modus IX), teils in der hypodorischen Tonart (Modus II) geschrieben sind. Der ersteren Tonart gehören nur das erste und letzte *Kyrie*, das *Et incarnatus est* und das *Agnus* an. Bezüglich der Intonation möchten wir raten, die Messe eine kleine Terz tiefer zu nehmen und die Partien von Cantus II und Altus I mit Alt-, dagegen jene von Altus II und Tenor mit Tenorstimmen (erstere mit höheren) zu besetzen.

Einen besonderen Hinweis machen folgende Stellen notwendig:

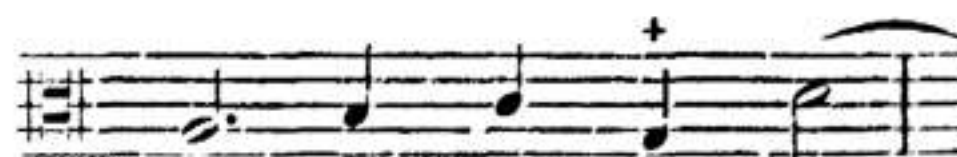
Gloria. Das Original der VI. vox (Cantus II) hat im letzten Notensystem (für die letzten 6 Takte) fehlerhaft den G- statt des C-Schlüssels. — Takt 36, ebenfalls in der VI. vox, findet sich wieder eine Erhöhung derselben Tonstufe durch ein \sharp — eine Eigentümlichkeit, die uns in den vorhergehenden Messen bereits zweimal aufgefallen ist. — Im dritten Takte vor »*Qui tollis*« heisst die zweite Viertelnote der dritten Taktzeit im Originale von Altus I g ; sie muss unbedingt a heissen. — Takt 4 des »*Qui tollis*« hat die V. vox (Altus II) zwei Quartfolgen aufwärts unmittelbar nach einander zu singen. Vgl. hiezu Missa V, Takt 12 des *Crucifixus*.

Credo. Takt 9⁰ des *Crucifixus* hat die VI. vox als letzte halbe Note im Originale \bar{d} ; dieselbe muss \bar{h} heissen. — Vom dritt- zum vorletzten Takte des *Crucifixus* macht der Tenor einen Sprung in die verminderte Quart:



— Takt 3 von *Et in Spiritum sanctum* steht im Originale des Tenor über der ersten Silbe von »*vivificantem*« die Viertelnote a statt g , wie es richtig heissen muss. — Takt 10 von *Et in Spiritum sanctum* ist die Note \bar{gis} des Altus I im Originale fälschlich eine halbe statt einer Viertelnote.

Sanctus. Nach dem Originale hätte der Tenor im ersten Takte so zu singen:



richtig muss es an der bezeichneten Stelle a heissen.

Missa VIII. (sine nomine) 8 vocum.

Von dieser Messe hat Dr. C. Proske eine neue Ausgabe herstellen lassen im »Selectus novus Missarum. Tomus I, Pars II.« (Ratisbonae, Fr. Pustet. 1857. Seite 253—296). Er nennt sie (l. c. S. VIII) »eine der schönsten Schöpfungen unseres herrlichen vaterländischen Meisters« und Witt sagt von ihr (l. c. S. 73), sie sei die leichteste und wirksamste der mehr als vierstimmigen Messen von Hassler. Genau betrachtet, weist sie eine viel engere Verwandtschaft mit Palestrina auf als die Missa VI und VII; einzelne Partien erinnern sogar geradezu an jenen »princeps musicae«. Das gilt namentlich von dem »*dona nobis pacem*«, das sich beinahe ansieht, als hätte Hassler damit eine Nachbildung der Schlusssätze von *Gloria* und *Credo* der »Missa Papae Marcelli« versuchen wollen. Witt spricht deswegen auch ganz unumwunden die Überzeugung aus, dass diese Messe früher entstanden sein müsse, als die zwei vorhergehenden, wenn gleich auch in ihr sich einige Stellen finden, wo die von unserem Meister so gern verwendeten »rhapsodischen« Formen sich geltend machen — jene Symptome einer allmählichen Abkehr von den älteren Traditionen. Man sehe nur das *Christe eleison*, das *Crucifixus* und *et unam sanctam Catholicam* an.

Tonart: jonisch (Modus XI); Intonation: einen ganzen Ton tiefer.

Im einzelnen ist zu bemerken:

Kyrie. Takt 16 beachte man die erschütternde Wirkung, welche der gleichzeitige Eintritt aller acht Stimmen, zumal in der hier gewählten synkopierten Form, hervorbringen muss. — Im vorletzten Takte des ersten *Kyrie* steht im Originale von Tenor II. Chori als letzte Note (\bar{g}) fehlerhaft eine halbe statt einer Viertelnote. — Takt 14 des *Christe* steht im Originale von Altus I. Chori als letzte Viertelnote \bar{e} ; statt dessen war richtig \bar{d} einzusetzen. — Takt 15 des *Christe* sänge der Tenor I. Chori als letzte halbe Note wohl besser g als h , wie im Originale steht und auch wir in unserer Ausgabe belassen haben; die verdeckte Oktavenparallele zwischen Cantus und Tenor klingt in solcher Form eben gar nicht gut.

Gloria. Takt 24 finden wir zwischen Tenor I. Chori und Cantus II. Chori eine querständige Tonfolge derselben Art wie in der Missa IV, Takt 22 des *Kyrie*. — Takt 26 fehlt im Originale von Tenor I. Chori bei der letzten halben Note \bar{g} das punctum additionis. — Takt 41 steht im Originale von Tenor I. Chori über der Silbe *tris* von *Patris* eine Brevis a . Man könnte dieselbe unbeschadet der guten Harmonie beibehalten, müsste aber dann die Pausen verringern, was einen Widerspruch mit den übrigen Stimmen herbeiführen würde. Aus diesem Grunde haben wir uns für eine Minderung der Brevis zu einer Semibrevis entschieden.

Credo. Takt 27 steht im Originale von Altus II. Chori über der Silbe *ne* von *lumine* irrtümlich eine Viertelnote statt einer halben Note. — Takt 29 heisst im Originale von Bassus II. Chori die erste Viertelnote a ; sie muss aber g heissen. — Takt 35 ist im Originale von Cantus II. Chori die erste halbe Note verdrückt; sie soll \bar{e} , nicht aber \bar{d} heissen. — Takt 36 und 37 hat der Bassus I. Chori wieder zwei Quartenschritte aufwärts unmittelbar nach einander zu singen. Vgl. hiezu Missa V *Crucifixus*, Takt 12 und Missa VII, Takt 4 des *Qui tollis* im *Gloria*. — Takt 41 steht im Originale von Altus I. Chori die Viertelpause erst nach der Viertelnote h statt vor derselben! — Takt 8 und 9 des *Et incarnatus est* ist die über der Silbe *ne* von *Virgine* stehende Brevis im Originale von Bassus I. Chori fehlerhaft als ein g gedruckt; sie muss a heissen. — Die im Altus I. Chori Takt 32 von *Et iterum* stehende Viertelnote kann nicht c , wie im Originale, sondern muss \bar{d} sein. — Takt 15 von hinten steht im Originale des Bassus I. Chori über der Silbe *et* die Note \bar{c} ; sie muss aber \bar{d} heissen. — Im fünftletzten Takte steht in allen Stimmen das Taktzeichen ♩ ; nur im Original des Bassus II. Chori steht es schon 2 Takte früher, was aber entschieden ein Druckfehler ist. — Im zweit- und drittletzten Takte fehlt im Originale von Bassus II. Chori bei der Brevis f das punctum additionis. Dieses musste unbedingt ergänzt werden, weil sonst ein Quartsextakkord entstände, den Hassler, zumal an dieser Stelle, nicht intendiert haben kann. — Im letzten Takte musste statt der fehlerhaften Longa f des Bassus I. Chori die Longa \bar{c} eingesetzt werden, ebenso im Cantus II. Chori statt der Longa \bar{e} die Longa \bar{g} , hier zur Vermeidung eines Unisono-Schrittes mit dem Cantus I. Chori.

Sanctus. Takt 4 beachte man die frei eintretende dissonierende Quarte im Cantus I. Chori.

Agnus. Takt 2 und 3 bringen eine Stelle, die mit Takt 5 und 6 des *Kyrie* der Missa I völlig identisch ist. — Takt 26 begegnet uns wieder die nämliche querständige Tonfolge, wie wir sie im *Gloria* dieser Messe Takt 24 und im *Kyrie* der Missa IV, Takt 22 gefunden haben. Hier besteht sie zwischen Cantus und Altus des II. Chores.

Elsendorf (Niederbayern), im Oktober 1901.

Joseph Auer.

INHALT.

	Seite
MISSA I. 4 voc. Super: Dixit Maria	I
MISSA II. 4 voc.	13
MISSA III. 4 voc.	25
MISSA IV. 5 voc. Super: Verba mea.	37
MISSA V. 5 voc. Super: Ecce quam bonum.	57
MISSA VI. 6 voc. Super: Come fuggir	71
MISSA VII. 6 voc. Super: Quem in caelo.	89
MISSA VIII. 8 voc.	111





M I S S A E
QVATERNIS, V. VI. ET VIII.
VOCIBVS.

AVTHORE
IOANNE LEONE HASLERO NORIM-
BERGENSI,
Nunc recens in lucem editæ.



Cum privilegio S. C. Majestatis peculiari
NORIMBERGÆ
Apud Paulum Kaufmannum.

ILLVSTRI AC GENERO-
SO D. D. OCTAVIANO SECVNDO
FUGGERO, BARONI KIRCHBERGAE ET VVEISSEN-

horni, S. Cæf. Mai. à confiliis, Reipub. Auguftanæ

Duumviro, Domino & Patrono fuo fuma

observantia honorando,

S. P.



VM, ILLUSTRIS ET GENEROSE BARO, MUSICÆ, artis nunquam satis laudatæ, ea sit ratio, ut non in politicis tantum rebus insignis eius usus appareat; sed maximè in sacris & Ecclesiasticis: jure in illam non minus operæ, quàm in ullam aliam disciplinam liberalem, conferimus. Ac quantum ipsa communi vitæ serviat, neminem latet. Cernimus, eos qui laboribus perfunguntur gravissimis, hos ipsos accinendo quippiam lenire. Convivia quæcunq; grata & accepta haud existimantur, nisi harmoniâ sive organicâ sive hominum, sive utrâque etiam conjunctâ ita illa temperentur, ut convivæ, antea subtristes, extra se velut rapiantur hilaresque reddantur. Quanta verò eius vis sit in Ecclesia: cum sacrae literæ nos docent, tum ipsa experientia. Sumus enim naturâ segeniores ad virtutis studium: cujus præcepta ut aliud quasi agentibus instillarentur: divina providentia hoc velut remedium esse voluit, quo ad sacra perdiscenda homines invitarentur. Hinc psalmodiæ, hinc hymni: quibus partim erudimur, partim Deum omnis boni autorem celebramus. Qua de causa Liturgiæ quoque institutæ sunt, sive (ut verius dicam) id genus cantica, quæ in illarum administratione adhibentur, ut cælestis illius Musicæ sitim in nobis accenderent. Quod genus Liturgica melodemata ut & componerem, & in lucem ederem; persuaderi mihi sum passus: quibus ne patrocinium deforet, ea Illustri Generositati Tuæ consecrare volui. Eius me causas adferre, vix necessarium arbitror. Norunt enim hîc quàm plurimi, quæ Illustris G. Tuæ propensa voluntas, qui ardens sit amor in pium illum Musicæ usum: norunt, quæ ab annis jam quatuordecim eiusdem Ill. G. T. in me, artis illius divinæ studiosum, beneficia extent. Ut igitur aliquod animi grati ostenderem indicium; hos Liturgiarum modos sub Illustris G. Tuæ nomine publicavi: quos eo velim animo excipiat, quo me hactenus complecti non est dedignata. Illustris G. T. benè valeat, cuius in clientelam me commendo. Augustæ Vind: Calend. Septemb. Anno M. D. IC.

Illustris G. T. observantiss.

eidemque deditiss: servus

Ioann: Leo Hasler.