

## Attaignant: Quatorze Gaillardes

VON WILLI APEL, BLOOMINGTON/INDIANA

Der im obigen Titel genannte Druck des Pierre Attaignant vom Jahre 1530 gehört zu den am besten bekannten Quellen der frühen Klaviermusik. Schon in den 1870er Jahren lenkten Raymund Schlecht und Robert Eitner die Aufmerksamkeit auf das einzig erhaltene, jetzt in der Münchener Staatsbibliothek befindliche Exemplar, und der schöne Faksimiledruck, den Eduard Bernouilli im Jahre 1914 veranstaltete, hat diese Sammlung von Klaviertänzen in den weitesten Kreisen bekanntgemacht. Dennoch hat sie noch nicht die Beachtung gefunden, die ihr schon wegen ihrer historischen Stellung als früheste erhaltene Sammlung dieser Art zukommt. Man hat sich damit begnügt, dieses oder jenes der in ihr erhaltenen Stücke zu veröffentlichen, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß die Wahl auf die einfacheren und unmittelbar ansprechenden Tänze fiel — unter Vernachlässigung derjenigen, die den Charakter des Ungewöhnlichen oder des Problematischen aufweisen. Gerade unter diesen aber befinden sich manche, die vom historischen Gesichtspunkt aus interessant sind. So rechtfertigt sich wohl die nachfolgende Studie, die den gesamten Inhalt der Sammlung zum Gegenstand hat.

Der volle Titel lautet: *Quatorze Gaillardes neuf Pavannes sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tablature du jeu d'Orgues Espinettes Manicordions et telz semblables instruments musicaulx*. Ein Inhaltsverzeichnis fehlt, doch ist jedes einzelne Stück als *Pavane*, *Gaillarde*, usw. bezeichnet. Zur allgemeinen Orientierung folgt hier ein nach Typen geordnetes Verzeichnis<sup>1</sup>.

<i>Pavanes</i>	<i>Gaillardes</i>	<i>Basses Dances</i>	<i>Branles</i>
Nr. 1 (2)	Nr. 2 (7)	Nr. 8 (21)	Nr. 5 (14)
12 (31)	3 (10)	9 (23)	6 (15)
20 (46)	4 (11)		10 (25)
23 (51)	7 (17)		14 (37)
26 (60)	11 (27)		15 (39)
30 (69)	13 (34)		16 (40)
31 (73)	17 (42)		18 (43)
	19 (45)		
	21 (47)		
	22 (49)		
	24 (55)		
	25 (58)		
	27 (62)		
	28 (64)		
	29 (66)		
	32 (77)		

---

<sup>1</sup> Die in Klammern gesetzten Zahlen geben die Seite in Bernouillis Neudruck an.

Neudrucke:

Nr. 14, 15, 16, 18, 8, 12, 19, 13, 21, 32, 17, 28 in R. Eitner, *Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts* (MfM VII, 1875; Beilage, Nr. X—XXI).

Nr. 14, 19 in F. Böhme, *Geschichte des Tanzes* (1886), Beispiele S. 65, 66.

Nr. 12, 13, 28 in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (1931), Nr. 90.

Nr. 6, 32 in H. Halbig, *Klaviertänze des 16. Jahrhunderts* (1928), Nr. II.

Nr. 8, 19 in W. Apel, *Musik aus früher Zeit* (1934), Bd. II, S. 21.

Nr. 31 in A. T. Davison und W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Bd. I (1946), Nr. 104.

Während der Titel des Druckes von 14 Galliarden und 9 Pavanen spricht, enthält das obige Verzeichnis der einzelnen Titel 16 Galliarden und 7 Pavanen. Aber auch diese Zahlen entsprechen nicht ganz den Tatsachen, da die als Galliarde aufgeführte Nr. 27 in Wahrheit eine Pavane ist. So ergibt sich als wirklicher Inhalt der Sammlung 8 Pavanen, 15 Galliarden, 2 Basses dances und 7 Branles.

Betrachten wir nun die einzelnen Typen. Die beiden *basses dances* gehören — zusammen mit den *Dixhuit Basses Dances* für Laute aus dem Jahre 1529 — zu den letzten Vertretern dieser Gattung. Tatsächlich gehören sie ihr nur noch dem Namen nach an. Das wesentliche Charakteristikum der Basse dance, nämlich die Benutzung eines Cantus firmus, besonders der *Spagna-Melodie*, ist gänzlich verschwunden<sup>2</sup>. Beide Stücke sind kurze, liedartige Tänze, der erste im  $\frac{4}{4}$ -Takt, der zweite im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Der erste besteht aus drei Phrasen ( $a_1 a_2 b$ ), deren jede sechs Takte enthält; der zweite aus drei verschiedenen Phrasen von 8, 4 und 7 Takten.

Von den sieben Branles ist der erste (Nr. 5) als *Branle commun* bezeichnet, der zweite (Nr. 6) als *Branle gay*. Jener steht im  $\frac{4}{4}$ -, dieser im  $\frac{6}{4}$ -Takt, und hierin dürfte wohl der Hauptunterschied zwischen den beiden Arten bestehen. Die übrigen stehen alle im graden Takt, sind also *branles communs*. Vier Branles zeigen die Besonderheit, daß sie gänzlich aus dreitaktigen Phrasen bestehen, und zwar in der folgenden Anordnung:

Nr. 5:  $\parallel: a_1 a_2 : \parallel: b_1 b_2 : \parallel$  *ut supra*

Nr. 6:  $\parallel: a_1 a_2 : \parallel: b_1 b_2 : \parallel$

Nr. 14 und 16:  $\parallel: a_1 a_2 : \parallel: b_1 b_2$

Jeder Buchstabe repräsentiert hier eine Phrase von drei Takten;  $a_1$ ,  $a_2$  bezeichnen die gleiche Melodie mit verschiedenen kadenzierenden Endungen<sup>3</sup>. Figurative Veränderungen sind nicht berücksichtigt. Die Wiederholungszeichen entsprechen denen des Originals. Wahrscheinlich darf man diese Tänze als Vertreter des *branle à mener* ansehen, der wohl mit Recht als Vorläufer des Menuetts gilt. Die frühesten Menuette bauen sich bekanntlich häufig aus dreitaktigen Phrasen auf, so z. B. das *Menuet de Poitou* von Louis Couperin<sup>4</sup>. Bei Nr. 5 weist die am Schluß befindliche

<sup>2</sup> Vgl. die interessante Studie in O. Gombosi, *Composizioni di Meser Vincenzo Capirola* (1955), S. XXXVI ff., die mit einer Aufzählung von 361 Kompositionen über die *Spagna-Melodie* schließt.

<sup>3</sup> Bei Nr. 5 ist am Schluß des zweiten Abschnitts ein g-moll-Akkord im Werte eines halben Taktes zu ergänzen. Sonst würde die letzte Phrase nur  $\frac{21}{2}$  Takte umfassen, könnte auch nicht wiederholt werden, da zwischen der letzten Note (fis) und der ersten (d) keine Verbindung besteht.

<sup>4</sup> P. Brunold, *Oeuvres complètes de Louis Couperin* (1936), S. 140.

Angabe *ut supra* auf Wiederholung des ersten Teils hin, so daß sich die Gesamtform A B A ergibt. Die gleiche Wiederholung ist wohl auch bei Nr. 6 anzunehmen, da hier der zweite Teil ohne Schlußakkord aufhört.

Die Branles Nr. 14 und 16 schließen beide mit einem vollen Akkord, erfordern also keine Rückkehr zum Anfangsteil. Im ersten fehlt auch die Angabe zur Wiederholung des zweiten Teils. Darf man dem Original in dieser Hinsicht trauen, so würde hier ein Beispiel der Barform vorliegen, die in der Tanzmusik recht ungewöhnlich ist. Die gleiche Form findet sich auch bei den Branles Nr. 10 und 15. Beide beginnen mit einer wiederholten Phrase von vier Takten und schließen mit einer nicht wiederholten Phrase von unregelmäßiger Länge, nämlich von elf bzw. neun Takten. Nr. 18 ist der einzige Branle, der sich gänzlich aus viertaktigen Phrasen zusammensetzt, und zwar aus vier solcher Phrasen, deren jede wiederholt ist: ||: a :||: b :||: c :||: d :||.

Wenden wir uns nun den Pavanen zu, deren Anzahl, wie oben dargestellt wurde, acht beträgt. Drei von diesen, Nr. 1, 12 und 23 verbinden sich mit den jeweils nachfolgenden Galliardien (Nr. 2, 13, 24) zu einem Tanzpaar. Diese seien zunächst betrachtet, und zwar an Hand der folgenden Diagramme:

Pavane	Galliarde
Nr. 1, 2:   : A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> :   B B C :   <i>ut supra</i>	: A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> :  : B :  : C :   <i>ut supra</i>
Nr. 12, 13: a a b b c	A A B B C C
Nr. 23, 24:   : A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> :  : A <sub>1</sub> A <sub>2</sub>	: A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> :  : A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> :

Hier bedeutet ein Großbuchstabe eine Phrase von acht Takten, ein Kleinbuchstabe eine Phrase von vier Takten, ein kursiver Großbuchstabe eine Phrase von sechs Takten<sup>5</sup>.

In dem ersten Paar haben beide Tänze die dreiteilige Form A B C, die für die späteren Pavanen und Galliardien, besonders die der englischen Virginalisten, verbindlich ist. Die Galliarde zeigt auch die übliche Repetition jedes Abschnitts, wobei allerdings die Bedeutung der Angabe *ut supra* fraglich bleibt. Wie die oben erwähnten Branles Nr. 5 und 6 endet auch die Galliarde ohne Schlußakkord, und an und für sich könnte *ut supra* die Bedeutung von *da capo* haben, also etwa Wiederholung des Abschnitts A anzeigen. Doch ist der letzte Takt von A noch „offener“ als der von C, und somit scheint bei diesem Tanz das *ut supra* nicht auf eine Abrundung der Form hinzudeuten, sondern auf *ad libitum* — Wiederholung des Ganzen, je nach Wunsch oder Erfordernis. In der Pavane ist B zweimal voll ausgeschrieben (die Wiederholung weist eine leichte Variante auf), C dagegen nur einmal. Daß jedoch C zu wiederholen ist, ergibt sich nicht nur aus der Analogie zur Galliarde sondern auch aus einem *signum congruentia* (‘5) unter der ersten Note dieses Abschnitts, das zusammen mit dem *ut supra* am Schluß des Stückes die Funktion eines Repetitionszeichens hat. Allerdings findet sich das gleiche *signum* auch zu Anfang von A, wo es auf *ad libitum*-Wiederholung des ganzen Stückes hinzudeuten scheint. Die Galliarde ist als *Gaillarde sur la Pavane* bezeichnet und ist in der

<sup>5</sup> Die Taktzählung erfolgt auf Grund von 4/4- oder 3/4-Takten, wobei die Viertelnote einer Semiminima das Originals entspricht.

Tat eine tripla-Variation des Haupttanzes, wobei jeder  $\frac{4}{4}$ -Takt (Semibrevis) in einen  $\frac{3}{4}$ -Takt (punktierte Minima) umgewandelt ist. Die folgende Figur zeigt den Anfang beider Tänze (in den ersten drei Takten der Pavane sind die Taktstriche des Originals unregelmäßig gesetzt, wie oberhalb des Systems angedeutet).

1.

The image displays a musical score for a tripla variation. It is organized into four systems, each containing a treble and a bass staff. The first system is marked with a '1.' and shows a complex rhythmic pattern with irregular bar lines. The subsequent systems show a more regular rhythmic structure with dotted minims. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the transformation of the original dance's rhythm.

Das Tanzpaar Nr. 12, 13 zeigt ebenfalls die dreiteilige Form, diesmal mit stets ausgeschriebener (weil leicht variiert) Wiederholung jedes Abschnitts, mit Ausnahme des Abschnitts C der Pavane, der nur einmal geschrieben und möglicherweise nicht zu wiederholen ist, da er mit einem vollen Schlußakkord endet. In der Galliarde sind die ersten vier Takte von B offenbar aus Versehen ausgelassen. Bemerkte sei, daß in diesem Paar jedem  $\frac{4}{4}$ -Takt (Semibrevis) der Pavane nicht ein sondern zwei  $\frac{3}{4}$ -Takte (punktierte Semibrevis) der Galliarde entsprechen.

Ganz anders geartet ist das dritte Tanzpaar, das durch die Nr. 23 und 24 repräsentiert wird. Es beruht auf einer einzigen achttaktigen Phrase, die, mit einer abweichenden Endung wiederholt, den ersten Abschnitt bildet, worauf ein zweiter Abschnitt folgt, der eine Variation des ersten darstellt. Wir lassen hier den ersten Abschnitt folgen (in verkürzter Schreibung mit prima und seconda volta):

2.

Unschwer erkennt man, daß diese Pavane (und ebenso die Galliarde) zu jenem Typus gehört, der als *passamezzo novo* durch zahlreiche Beispiele aus späteren Quellen bekannt ist, z. B. der *Intabulatura nova di varie sorte di balli* (1551), den *Intavolatura di balli* des Facoli (1588) und Radino (1592), den *Quadran Pavens* von Byrd und Bull, usw. Bekanntlich liegt ihm ein Baß- oder Harmoniegerüst zugrunde, das sich wie folgt darstellen läßt:

wobei jede Note als Grundlage für zwei Takte des Tanzes gilt. In der uns interessierenden Pavane liegt eine offenbar ältere Variante vor, nämlich:

Auf den oben wiedergegebenen Abschnitt folgt ein zweiter, in dem das gleiche Thema in etwas abgewandelter Weise behandelt wird, darauf eine analog gebaute Galliarde als tripla.

Es erweist sich also, daß der Typus des *Passamezzo novo* schon um 1530 in einer französischen Pavane voll ausgebildet ist. Besonders bemerkenswert ist, daß er hier bereits auf einer höheren Entwicklungsstufe erscheint als in der *Intabulatura di balli* von 1551, und zwar sowohl in formaler wie auch in stilistischer Hinsicht.

Die drei *Pass'e mezzo nuovo* der italienischen Sammlung (Nr. 1, 2, 3) führen das Grundthema nur einmal durch, also ohne nachfolgende Variation, sind auch nicht mit einem Nach Tanz verbunden. Und was das Stilistische anbetrifft, so beschränkt sich bei den italienischen Beispielen die Ausarbeitung des Grundschemas auf Oberstimmenfiguration über gehaltenen Akkorden, während in der französischen Pavane verschiedene der Grundtöne auch akkordisch umspielt werden, — eine Art der Paraphrasierung, die in den späteren *Passamezzos* noch weit konsequenter durchgeführt wird.

Was nun die fünf einzelnen Pavanen anbetrifft, so bieten Nr. 20 und 31 kein besonderes Interesse. Jene besteht aus zwei wiederholten Phrasen, die erste von vier, die zweite von sechs Takten; diese ist dreiteilig (ABC) mit ausgeschriebenen Wiederholungen von vier- oder achttaktigen Phrasen. Nr. 27, in der Überschrift als *Galliarde* bezeichnet, ist, wie schon früher erwähnt, in Wirklichkeit eine Pavane, und zwar ist sie wörtlich identisch mit dem zweiten Abschnitt (Variation) der soeben besprochenen *Passamezzo-novo*-Pavane Nr. 23. Um so interessanter sind die Nr. 26 und 30, die der Deutung größere Schwierigkeiten bieten als die bisher betrachteten Tänze. Beiden gemeinsam ist nicht nur ein identischer Anfang, sondern auch eine recht verworrene Harmonik und undurchsichtige Struktur. Das folgende Beispiel zeigt die ersten neun Takte von Nr. 26.

5.

Der erste Schritt zur Klärung besteht darin, daß man die Taktstriche in die Mitte der Takte verlegt, so daß das Stück mit zwei Auftakten beginnt. Reduziert man

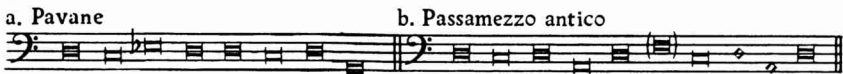
dann Melodie und Baß auf ihre wesentlichen Töne, so ergibt sich der folgende „Mittelgrund“:

6.



und aus diesem unter Zusammenfassung von je zwei Takten schließlich eine „Urlinie“ für den Baß, die eine unverkennbare und höchst bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der wohlbekannten Baßlinie des *Passamezzo antico* aufweist:

7.



Offenbar ist in dieser Pavane der *Passamezzo antico* in ganz ähnlicher Weise vorgebildet wie in der Pavane-Galliarde Nr 23, 24 der *Passamezzo novo*<sup>6</sup>.

Die Pavane Nr. 30 beruht auf fast dem gleichen Baßgerüst, dessen Pfeiler hier ebenfalls in der Mitte der Originaltakte stehen. An die 16 Takte, die für die Paraphrasierung der acht Grundtöne erforderlich sind, schließen sich aber noch 14 weitere an, die sich als entsprechende Bearbeitung einer Doppel-*ripresa* von je vier Noten erweisen. Allerdings wird die Erkenntnis dieser Struktur dadurch verdunkelt, daß die Schlußnote des *Passamezzo* sowie auch die Schlußnote der ersten *ripresa* nicht durch zwei, sondern nur durch anderthalb Takte vertreten ist, die übrigens identische Form haben. Man wird wohl annehmen dürfen, daß hier ein Versehen vorliegt. Es läßt sich am leichtesten erklären und korrigieren, wenn man zwei Gruppen von Sechzehntelnoten durch Achtelnoten ersetzt, wie die folgende Figur zeigt.

8.

Original:

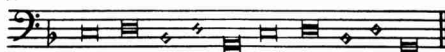


Rekonstruktion:



Die gleiche Umwandlung ist in den Originaltakte 22 Mitte bis 24 Mitte vorzunehmen, die in die rekonstruierten Takte 22 Mitte bis 24 Ende gedehnt werden. Dann ergibt sich auch für die zweite Hälfte der Pavane eine völlig regelmäßige Struktur, der die folgende *Ripresa* zugrunde liegt:

9.



<sup>6</sup> Ein weiteres Beispiel des gleichen Typus ist die „Basse dance La Brosse“ aus Attaignants *Neuf basses dances* . . . ebenfalls vom Jahre 1530 (Neuausg. in F. J. Giesbert, *Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530* [1950], Bd. I, S. 20).

Wir halten dieses Beispiel eines *Passamezzo antico* mit *Ripresa* aus dem Jahre 1530 für wichtig genug, um es ganz wiederzugeben, wobei wir uns zum Zwecke der Raumersparnis einer abkürzenden Darstellung bedienen, mit Repetitionszeichen und unter Auslassung figurativer Passagen. Die Grundtöne sind mit x bezeichnet, die zwei rekonstruierten Stellen mit  $\square$ .

10.

Es bleiben uns noch die zwölf einzelnen Galliarden zu besprechen übrig, bei denen wir nur das Wesentlichste hervorheben wollen. Ohne auf die schon früher erörterten Einzelheiten der Originalschrift (*ut supra*, fehlende oder angedeutete Wiederholung, Länge der Phrasen usw.) einzugehen, seien zehn dieser Galliarden hier ihrer Gesamtform nach zusammengestellt:

A B	Nr. 17, 21 (?), 25, 28
A B A	Nr. 3, 4, 19
A B C	Nr. 22, 32
A B C D	Nr. 11

Bemerkt sei, daß Nr. 21 mit der Dominante schließt. Möglicherweise ist der erste Abschnitt zu wiederholen (unter Zufügung eines nicht notierten Tonika-Schlußakkords), womit sich die Form A B A ergeben würde. Nr. 11 wäre unter Berücksichtigung der (ausgeschriebenen) Wiederholung und der Phrasenlängen genauer als  $\parallel : a : \parallel : b : \parallel : c : \parallel : d : \parallel$  darzustellen.



Von den beiden in der obigen Tabelle nicht berücksichtigten Galliard, Nr. 7 und 29, ist die erste ohne weiteres als Galliarde des *Passamezzo antico* zu erkennen, der hier bereits in seiner Standardform (s. Bsp. 7 b) auftritt, und zwar in der offenbar älteren Variante, in der die fünfte Note die Tonika ist, nicht, wie später üblich, die kleine Oberterz. Bemerkenswert ist auch, daß in der Oberstimme der Galliarde deutlich die zum *Passamezzo-antico*-Baß gehörige Melodie: *f e d cis f e d cis d* zu erkennen ist, nämlich als erste Note je zweier Takte (in Wirklichkeit eine Quarte höher; die Galliarde steht in G). Insgesamt besteht die Galliarde aus drei Variationen des Grundthemas, wobei zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt eine zweifache *Ripresa* (vom Harmonietypus S D T T) eingeschoben ist. Schließlich die Nr. 29. Diese Galliarde gehört ebenfalls zum Typus der Gerüst- (oder, wie häufig gesagt wird, Tenor-)tänze. Wiederum wird die Erkenntnis dieser Tatsache durch die originale Takteinteilung erschwert. Wie einige andere Galliard, ist diese nicht in  $\frac{3}{4}$ -, sondern in  $\frac{6}{4}$ -Takten geschrieben. Die Hauptpfeiler des Gerüsts stehen aber nicht am Anfang der Takte sondern wie bei der Pavane Nr. 30 in Mitte, fallen also auf jeweils das 4. Viertel des Taktes. Darüber hinaus liegt aber in Takt 11 offenbar ein Schreibversehen vor, demzufolge der Abstand zwischen Pfeiler 10 und 11 nicht sechs, sondern sieben Viertelnoten beträgt, so daß von hier ab die Grundpfeiler auf das 5. Viertel jedes Taktes fallen. Das folgende Beispiel zeigt die originale Notierung dieser Stelle und darüber gesetzt eine

11.

dem wirklichen Rhythmus entsprechende Lesart. Mit Hilfe dieser Emendierungen ergibt sich für die Galliarde Nr. 29 das folgende Grundgerüst<sup>7</sup>:

12.

Sicherlich gibt es in der umfangreichen Tanzliteratur des 16. Jahrhunderts noch andere Tänze, die sich auf dieses oder ein sehr ähnliches Gerüst zurückführen lassen.

<sup>7</sup> Die Ziffer 6 zeigt Sextakkorde an.

Als Hauptergebnis der vorangehenden Studie wäre festzustellen, daß sowohl der Typus des *Passamezzo antico* wie auch der des *Passamezzo novo* schon um 1530 in einer französischen Quelle vertreten ist, und zwar in bemerkenswert voller Ausbildung.

*Friedrich Emanuel Praetorius'*  
*„Exempla auf den Bassum Continuum“*

VON JOACHIM BIRKE, DE KALB/ILLINOIS

Jeder Herausgeber von Musik des Generalbaßzeitalters sieht sich der Aufgabe gegenüber, neben der kritischen Wiedergabe des Musiktextes auch eine stilistisch einwandfreie Aussetzung der Generalbaßstimme zu bieten. In dieser simplen Feststellung steckt bereits eines der schwierigsten Probleme des Generalbaßzeitalters, denn die Frage, was denn eigentlich eine „stilistisch einwandfreie Aussetzung“ sei, ist praktisch und theoretisch schon recht unterschiedlich beantwortet worden. Man vergleiche nur einmal die Generalbaßaussetzungen der zahlreichen Neuausgaben von Musik des 17. Jahrhunderts! Gewiß, harmonisch herrscht notwendigerweise weitgehend Übereinstimmung. Das trifft aber nicht zu für die Satztechnik, denn sobald es um die Fragen geht, ob enge oder weite Lage, schnelle oder langsame Bewegung der Oberstimmen zu bevorzugen ist, oder ob zwei oder drei Stimmen dem Baß hinzuzufügen sind, beginnt die Unsicherheit. Damit ist gesagt, daß wir nur wenig über die Ausführung eines B.c. wissen, weil vornehmlich im 17. Jahrhundert die Quellen dünn gesät sind und außerdem zahlreiche Fragen offenlassen. Diese Behauptung gilt jedoch nicht mehr für das 18. Jahrhundert, in dem auf Grund einiger umfangreicher theoretischer Erörterungen Klarheit über die wichtigsten Probleme einer Generalbaßaussetzung herrscht. Man weiß offenbar um die stilbildende Kraft des Generalbasses, die seine technische Beherrschung voraussetzt. Der oft ungestüme Gärungsprozeß des 17. Jahrhunderts, der sich häufig in einer liebenswerten Unsicherheit und in einem Suchen nach Gesetzmäßigkeit ausdrückte, klingt ab. Verfliegen ist auch der Rausch des Neuen, der einer sorglosen Anwendung der neuen Mittel keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Das 18. Jahrhundert konnte die allmählich abgeklärten Formen übernehmen und genießen. Es erlebte aber auch ihren Verfall.

Diese allgemeine Einleitung schien mir notwendig zu sein, um die Neuausgabe der *Exempla auf den Bassum Continuum* des Kantors Fr. E. Praetorius zu rechtfertigen; denn trotz einiger unverkennbar trivialer Züge tragen die *Exempla* nicht unerheblich zur Kenntnis der Generalbaßpraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei, weil sie nicht etwa Anleitung zur Aussetzung einer Baßstimme sind, sondern die Aussetzung selbst bieten. Es handelt sich also strenggenommen nicht um einen Traktat, sondern um eine Beispielsammlung für gegebene bezifferte Bässe. Schon dieser ungewöhnliche Charakter des Werkleins sollte ihm zu einem bescheidenen Platz unter den Schriften des 17. Jahrhunderts über den Generalbaß verhelfen.