

Tihomir Popović

Mäzene – Manuskripte – Modi
Untersuchungen zu
My Ladye Nevells Booke

Band 2: Anhang

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|---------------------|
| Tabelle 1: Der Inhalt von <i>My Ladye Nevells Booke</i> | 3 |
| Anhang A zu Teil 2: Abbildungen | 6 |
| Anhang B zu Teil 2: Genealogische Tabellen | 12 |
| Anhang A zu Teil 3: Abbildungen | 22 |
| Anhang B zu Teil 3: Liste der Korrekturen | 48 |
| Anhang zu Teil 4: Abbildungen | 78 |
| Anhang A zu Teil 5: Abbildungen | 79 |
| Anhang B zu Teil 5: Analysen | 85 |
| Anhang zu Kapitel 5.2 (Fantasien) | 85 |
| Anhang zu Kapitel 5.3 (Pavanen und Galliard) | 103 |
| Anhang zu Unterkapitel 5.4.1 (Grounds) | 139 |
| Anhang zu Unterkapitel 5.4.2 (Melodievariationen) | 145 |
| Anhang zu Kapitel 5.5 (Battaglia, Marsch, Varia) | 153 |

Tabelle 1. Der Inhalt von MLNB.

| Nr. in MLNB | Nr. in MB XXVII-XXVIII („BK“) ¹ | Folio | Bezeichnung innerhalb der vorliegenden Studie | Titel im Manuskript ² | Analytisches Kapitel, in welchem das Stück besprochen wird |
|-------------|--|-------|---|---|--|
| 1 | XXVIII/57 | 1r | <i>My Lady Nevell's Ground</i> | my ladye nevels grownde ³ | 5.4 (Ground) |
| 2 | XXVII/19 | 8r | <i>Chi Passa</i> | Qui passe: for my ladye nevell | 5.4 (Ground) |
| 3 | XXVIII/93 | 13v | <i>The March before the Battle</i> | the marche before the battell | 5.5 (Varia) |
| 4 | XXVIII/94 | 18r | <i>The Battle</i> | the battell | 5.5 (Varia) |
| | (a) | 18r | <i>The Soldiers' Summons</i> | the souldiers sommons | |
| | (b) | 19r | <i>The March of Footmen</i> | the marche of footemen | |
| | (c) | 20r | <i>The March of Horsemen</i> | the marche of horsmen | |
| | (d) | 21r | <i>The Trumpets</i> | the trupetts | |
| | (e) | 22v | <i>The Irish March</i> | the Irishe marche | |
| | (f) | 24r | <i>The Bagpipe and the Drone</i> | the bagpipe and the drone | |
| | (g) | 25r | <i>The Flute and the Drum</i> | the flute & the droome | |
| | (h) | 28r | <i>The March to the Fight</i> | the marche to the fighte | |
| | (i) | 31r | <i>The Retreat</i> | The retreat | |
| 5 | XXVIII/95 | 32r | <i>The Galliard for the Victory</i> | the galliarde [„for the victorie“ im Verzeichnis, Folio 194r] | 5.5 (Varia) |
| 6 | XXVIII/92 | 34r | <i>Barley Break</i> | the barelye breake | 5.5 (Varia) |
| 7 | XXVII/18 | 43r | <i>The Galliard Jig</i> | A galliards gygge | 5.5 (Varia) |
| 8 | XXVII/40 | 46r | <i>Hunt's up</i> | the hunttes upp | 5.4 (Ground) |
| 9 | XXVIII/64 | 52v | <i>Ut, re, mi</i> | ut: re: mi: fa: sol: la | 5.2 (Fantasie) |
| 10 | XXVII/29a | 58v | <i>Erste Pavane</i> | the firste pauian | 5.3 (Pavanen und Galliardten) |
| 11 | XXVII/29b | 61r | <i>Erste Galliarde</i> | the galiarde foloweth | Ebd. |
| 12 | XXVIII/71a | 63r | <i>Zweite Pavane</i> | the ij pauian | Ebd. |
| 13 | XXVIII/71b | 65r | <i>Zweite</i> | the galliarde | Ebd. |

¹ Vgl. Abkürzungsverzeichnis sowie Kapitel 1.4 in Bd. 1.

² Übernommen sind grundsätzlich die Titelformen aus dem Haupttext, nicht jene aus Baldwins Verzeichnis. Zu vollständigen Titelformen aus verschiedenen Quellen s. Alan Browns Kritische Berichte in MB XXVII und XXVIII.

³ Dekorative Pünktchen und Striche Baldwins wurden nicht übernommen.

| | | | <i>Galliarde</i> | | |
|----|-----------|------|--|---|------------------------|
| 14 | XXVII/14a | 67r | <i>Dritte Pavane</i> | the iij pauian | Ebd. |
| 15 | XXVII/14b | 69v | <i>Dritte Galliarde</i> | the galliarde to the same | Ebd. |
| 16 | XXVII/30a | 71v | <i>Vierte Pavane</i> | the iij pauian | Ebd. |
| 17 | XXVII/30b | 73v | <i>Vierte Galliarde</i> | the galliarde | Ebd. |
| 18 | XXVII/31a | 75v | <i>Fünfte Pavane</i> | the v pauian | Ebd. |
| 19 | XXVII/31b | 78v | <i>Fünfte Galliarde</i> | the galliarde | Ebd. |
| 20 | XXVII/32a | 80v | <i>Sechste Pavane: Kinborough Good</i> | pauana the vi Kinbrugh goodd | Ebd. |
| 21 | XXVII/32b | 84r | <i>Sechste Galliarde</i> | the galliarde folows | Ebd. |
| 22 | XXVIII/74 | 86r | <i>Siebte Pavane</i> | the seuenth pauian | Ebd. |
| 23 | XXVII/17 | 89r | <i>Achte Pavane</i> | the eighte pauian | Ebd. |
| 24 | XXVII/2a | 92r | <i>Neunte Pavane: „Passing Measures“</i> | the passinge mesures pauian of mr w birdes | Ebd. |
| 25 | XXVII/2b | 99v | <i>Neunte Galliarde</i> | the galliarde | Ebd. |
| 26 | XXVIII/61 | 105v | <i>Voluntary for My Lady Nevell</i> | A voluntarie for my ladye nevell [„the voluntarie lesson“ im Verzeichnis, Folio 194v] | 5.2 (Fantasie) |
| 27 | XXVIII/85 | 109r | <i>Woods so Wild</i> | will yow walke the woodes soe wyld | 5.4 (Melodievariation) |
| 28 | XXVIII/82 | 113r | <i>The Maiden´s Song</i> | the maidens songe | 5.4 (Melodievariation) |
| 29 | XXVII/26 | 119v | <i>Lesson of Voluntary</i> | A lesson of voluntarie | 5.2 (Fantasie) |
| 30 | XXVII/42 | 126r | <i>The Second Ground</i> | the seconde grownde | 5.4 (Ground) |
| 31 | XXVII/8 | 135r | <i>Walsingham</i> | haue with yow to walsingame | 5.4 (Melodievariation) |
| 32 | XXVIII/56 | 142v | <i>Garden Green</i> | all in a garden grine | 5.4 (Melodievariation) |
| 33 | XXVII/7 | 146v | <i>Lord Willoughby´s Welcome Home</i> | lord willobies welcome home | 5.4 (Melodievariation) |
| 34 | XXVII/36 | 149r | <i>The Carman´s Whistle</i> | the carmans whistle | 5.4 (Melodievariation) |
| 35 | XXVII/20 | 153v | <i>Hugh Aston´s Ground</i> | hughe ashtons grownde | 5.4 (Ground) |
| 36 | XXVII/25 | 161r | <i>Fancy</i> | A fancie [„for my ladye nevell“ im Verzeichnis mit grünlich- | 5.2 (Fantasie) |

| | | | | | |
|----|-----------|------|--|-----------------------------------|---------------------------------|
| | | | | brauner Tinte hinzugefügt] | |
| 37 | XXVIII/84 | 166v | <i>Sellinger's Round</i> | sellingers rownde | 5.4 (Melodievariation) |
| 38 | XXVIII/88 | 173v | <i>Monsieur's Alman</i> | munsers almaine | 5.5 (Varia) |
| 39 | XXVII/3a | 180v | <i>Zehnte Pavane: Mr. W. Petre</i> | the tenth pauian mr w peter | 5.3 (Pavanen und Galliarden) |
| 40 | XXVII/3b | 184v | <i>Zehnte Galliarde</i> | the galliarde | 5.3 (Pavanen und Galliarden) |
| 41 | XXVIII/46 | 186v | <i>Fancy</i> | a fancie | 5.2 (Fantasie) |
| 42 | XXVII/27 | 191r | <i>Voluntary</i> | A volunarie | 5.2 (Fantasie) |

- Anhang zu Teil 2 -

- A: Abbildungen -

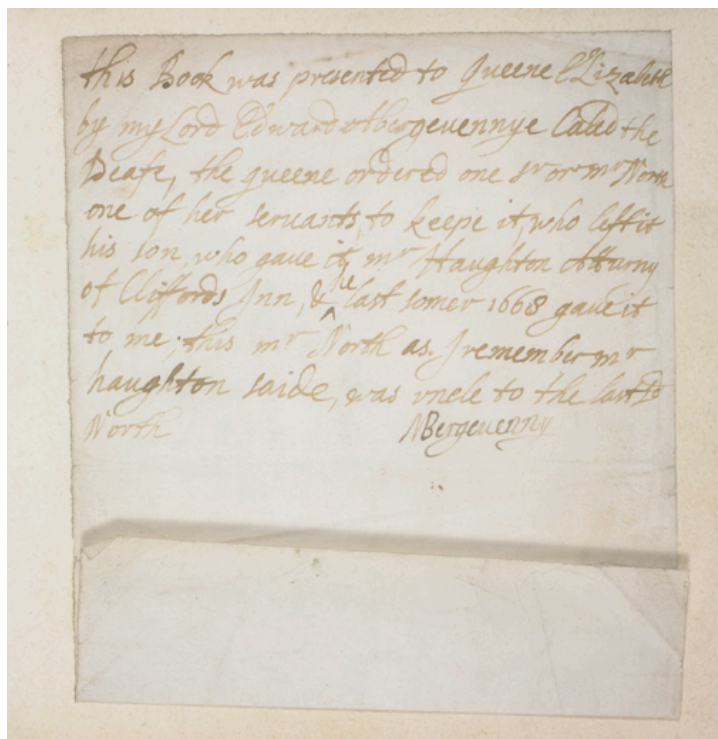


Abb. 1. Eintragung von „M. Bergavenny“ in MLNB⁴.

⁴ Die Autorin der Eintragung war Mary Neville, Lady Abergavenny; vgl. Harley 2005/1, 11 unter Berufung auf Foley 2005. Reproduktionen aus MLNB erfolgen mit freundlicher Erlaubnis des Vorstands der British Library. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 2. Wappen aus einem von Robert Cooke, Clarenceaux King of Arms, 1591 ausgestellt Wappenbrief (die Eintragung unter dem Datum bezieht sich auf das 33. Regierungsjahr Elizabeths I.). Die Schildform und der Stil der Helmdecke sind mit dem Wappen aus MLNB (Abb. 3) vergleichbar⁵.

⁵ Quelle: TW.

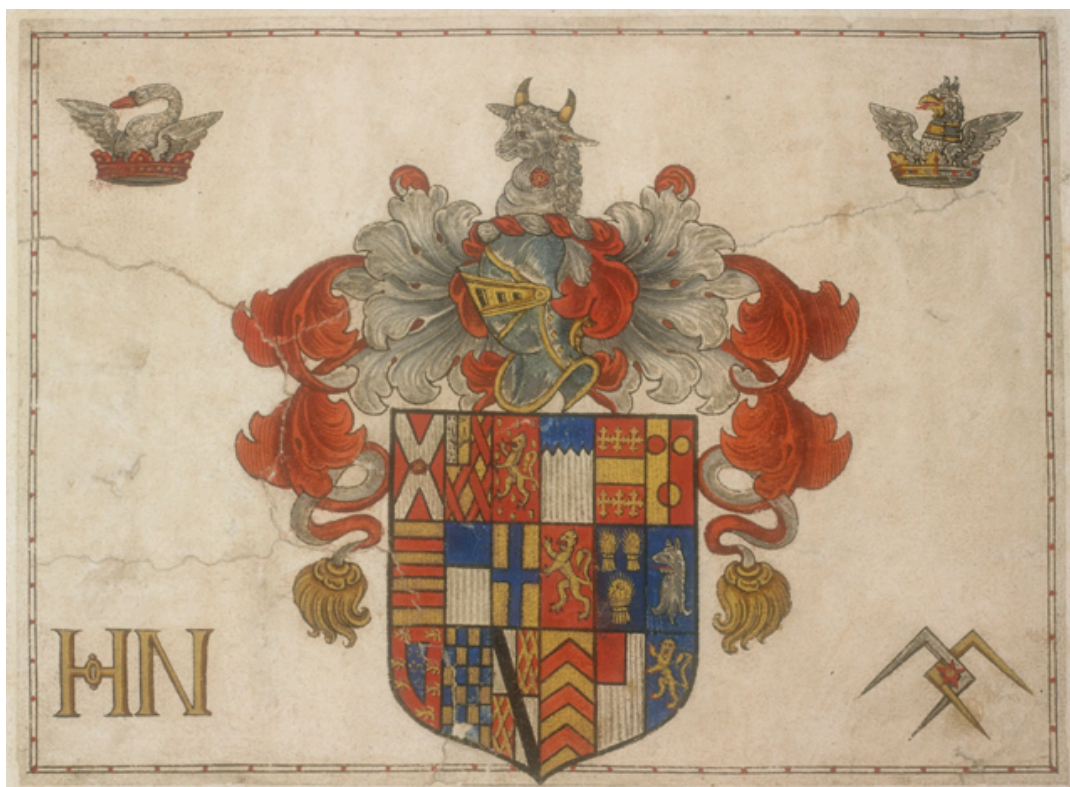


Abb. 3. Wappen aus *My Ladye Nevells Booke*⁶.

⁶ Quelle: BL.



Abb. 4 und 5. Links: Church of St. Mary, Henley: Grabmal von "Ladye Nevell", der Lady Peryam⁷. Rechts: Detail vom Grabmal mit aufgeschlagenem Buch in der linken Hand.

⁷ Foto: Christopher Foley.

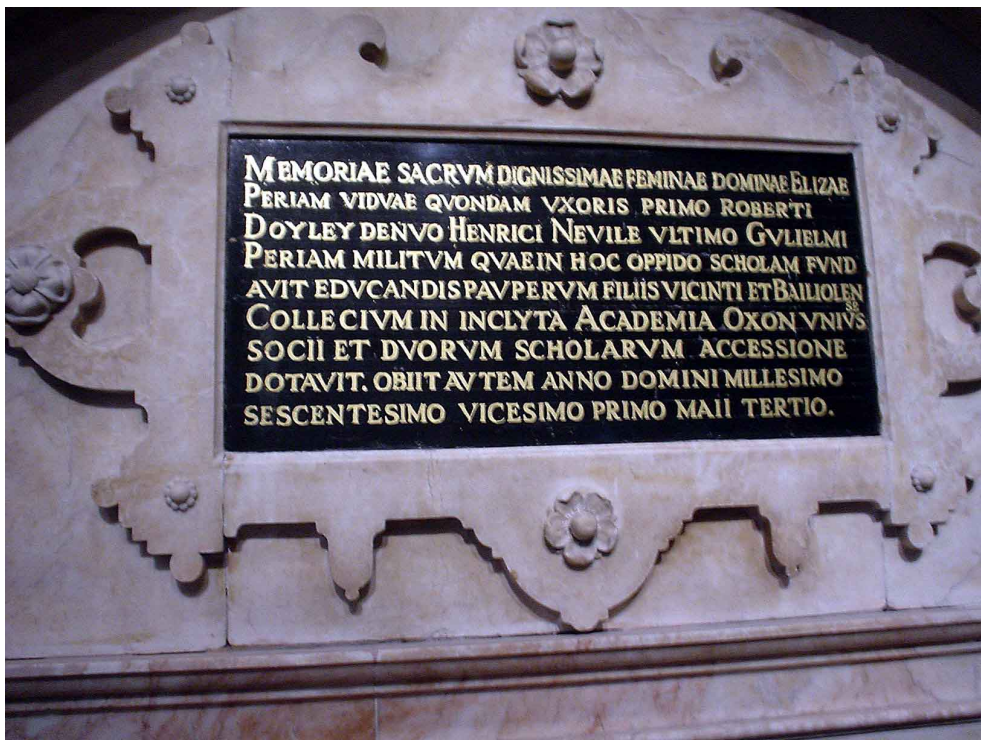


Abb. 6. Detail von Abb. 4: Gedenktafel für Elizabeth Periam. Darin werden ihre drei Ehemänner sowie ihre Stiftungen in Henley und Oxford genannt.



Abb. 7. Waltham St. Lawrence: Grabmal von Sir Henry Neville und seiner zweiten Frau Elizabeth Gresham⁸.

⁸ Foto: Christopher Foley.

- B: Genealogische Tabellen -

Edward III. – Philippa von Hainault

Sohn:

Katherine Swynford (3) – John of Gaunt, Duke of Lancaster – (1) Blanche of Lancaster

Tochter:

Sohn:

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort

Henry IV. – Mary de Bohun

Sohn:

Henry V. – Kath. De Valois

Sohn:

Henry VI.

Sohn:

Tochter:

Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(*Familienallianz aus MLNB-Wappen*)

Sohn:

Cecily N. – Richard, Duke of York
(Ur-ur-ur-enkel
Edwards III.)

Richard N., Earl of
Salisbury - Alice

Söhne:

Sohn:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne

Sohn:

Richard N., Earl of
Warwick - Anne

Tochter:

Sir Edward N. – Eleanor Windsor

Sohn:

Edward IV.

Richard III. ----- Anne Neville

Sir Henry N. of Billingbear – Elizabeth Bacon

(*Wappenträger MLNB*)

(*MLNB*)

Tabelle 2. Familiäre Verbindungen zwischen den Nevilles und den aus dem Haus Plantagenet stammenden englischen Königshäusern des 15. Jh. – Lancaster und York. Aus Platzgründen wurde auf Datumsangaben verzichtet. Diese befinden sich jedoch im Haupttext. Das Kürzel „N.“ steht für den Nachnamen Neville. Bindestriche bedeuten Vermählung, Unterstreichungen gemeinsame Herkunft. Fett markiert sind die Namen der englischen Könige sowie der Widmungsträger Byrds. Kursiv sind die der betreffenden Person gewidmeten Werke Byrds angegeben. Die Tabelle umfasst die Zeitspanne zwischen 1312 (Geburt Edwards III.) und 1621 (Tod von Elizabeth Bacon-Neville).

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort
 Sohn:

Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(Familienallianz aus MLNB-Wappen)
 Sohn:

William N., Earl of Kent – Joan Fauconberge
 Tochter:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne
 Sohn:

Alice N. – Sir John Conyers
 Tochter:

Sir Edward N. – Eleanor Windsor
 Sohn:

Tochter:

Anne Conyers – Richard Lumley, 4. Lord Lumley
 Sohn:

Sir Henry N. of Billingbear – Elizabeth Bacon
(Wappenträger MLNB) (MLNB)

Frances N. – Edward Waldegrave
 Tochter:

John Lumley, 5. Lord Lumley – Joan Scrope
 Sohn:

Mary Waldegrave – **Sir John Petre**, Sir George Lumley – Jean Knightley
1. Lord Petre (*Gradualia II*)
 Sohn:

William Petre,
2. Lord Petre
(Petre-Pavane, MLNB)

John Lumley, 6. Lord Lumley
(Motetten).

Tabelle 4. Verbindung zwischen den Familien Neville und Lumley. Die Verbindung zu den Petres ist zum Vergleich wiederholt angegeben. Die Entfernung zu den Lumleys ist bedeutend größer.

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort
Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(*Familienallianz aus MLNB-Wappen*)
Sohn:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne (**Vorfahren von Sir Henry Neville of Billingbear, William Petre sowie Earl of Worcester, s. Tabelle 3**)
Sohn:

George N., 3. Lord Abergavenny – Mary Stafford
Tochter:

William Cecil, Lord Burghley – Mildred Cooke
Sohn: _____ Sohn:

Tochter:

Dorothy Neville ----- Thomas Cecil, Earl of Exeter **Robert Cecil, Earl of Salisbury**
(*Salisbury-Pavane, nicht in MLNB*)
Anne Cecil –
Edward de Vere, 17th Earl of Oxford (*March before the Battle in MLNB, sonst Earl of Oxford's March*), **vgl. Tabelle 7**

Tabelle 5. Entfernte Verbindung zwischen den Familien Neville und Cecil durch Heirat von Dorothy Neville mit dem Earl of Exeter. William und Robert Cecil waren leitende Minister unter Elizabeth I. und Jakob I. Ihre Schwester Anne Cecil heiratete den Earl of Oxford, dessen Namen der *March before the Battle* in FWVB trägt.

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort
Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(*Familienallianz aus MLNB-Wappen*)
Sohn:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne
Sohn:

Edward Stafford, Duke of Buckingham – Eleanor Percy
Tochter: Tochter:

Sir Edward N. – Eleanor Windsor
Sohn:

George N.,
3. Lord Abergavenny – Mary Stafford

Elizabeth Stafford – Thomas
Howard, Duke of Norfolk
Sohn:

Sir Henry N. of Billingbear – Elizabeth Bacon
(*Wappenträger MLNB*) (MLNB)

Henry Howard, Earl of Surrey –
Frances de Vere
Sohn:

**Henry Howard, Earl of
Northampton**
(*Gradualia I*)

Tabelle 6. Die Nevilles, die Staffords und die Howards. Die Entfernung zwischen den Nevilles of Billingbear und dem Earl of Northampton, einem anderen wichtigen Patron Byrds, dem Widmungsträger des Ersten Buches der *Gradualia*, ist bedeutend größer als die zwischen ihnen und den Petres.

Edward Stafford, Duke of Buckingham – Eleanor Percy

Tochter: _____ Tochter:

George N. 3. Lord Abergavenny – Mary Stafford
**(Onkel des Sir Henry N. of Billingbear ,
 vgl. Tabelle 6)**

Elizabeth Stafford – Thomas
 Howard, Duke of Norfolk
 Sohn:

John de Vere, 15. Earl of Oxford – Elizabeth
 Trussel
Tochter: _____ Sohn:

Henry Howard, Earl of Surrey ----- Frances de Vere
 Sohn:

John de Vere, 16. Earl of
 Oxford – 1. Dorothy Neville
 – 2. Margery Golding
 Sohn (aus 2. Ehe):

Henry Howard, Earl of Northampton
(Gradualia I)

**Edward de Vere, 17. Earl
 of Oxford** (*Earl of Oxford's
 March, in MLNB als The
 March before the Battle*) –
 Anne Cecil, Tochter von Lord
 Burgley und Schwester des
Earl of Salisbury
*(Salisbury-Pavane, nicht in
 MLNB) – vgl. Tabelle 5*

Tabelle 7. Verbindung zwischen den Familien Neville, Howard, de Vere und Cecil. Zwar war die erste Ehefrau des 16. Earl of Oxford Dorothy Neville, sie kam aber aus der Linie der Westmoreland-Nevilles, so dass die Verbindung zu den Nevilles of Billingbear denkbar weit entfernt ist. Der Marsch vor dem *Battle*-Zyklus trägt in MLNB nicht den Namen des Earl of Oxford.

| | | |
|--|---|--|
| Elizabeth Stafford – Thomas Howard, Duke of Norfolk Sohn: | John de Vere, 15. Earl of Oxford – Elizabeth Trussel <u>Tochter:</u> _____ <u>Sohn:</u> | |
| Henry Howard, Earl of Surrey ----- Sohn: | Frances de Vere John de Vere, 16. Earl of Oxford – 1. Dorothy Neville – 2. Margery Golding <u>Sohn (aus 2. Ehe):</u> _____ | <u>Tochter (aus 2. Ehe)</u> |
| Henry Howard, Earl of Northampton (<i>Gradualia I</i>) | Edward de Vere, 17. Earl of Oxford (<i>Earl of Oxford's March</i> , in MLNB als <i>The March before the Battle</i>) – Anne Cecil, Tochter von Lord Burgley und Schwester des Earl of Salisbury (<i>Salisbury-Pavane</i> , nicht in MLNB) – vgl. Tabelle 5 | Mary de Vere – Peregrin Bertie, Lord Willoughby de Eresby (<i>My Lord Willoughby's Welcome Home</i> aus MLNB) |

Tabelle 7a. Die Tabelle knüpft an Tabelle 7 an: Dort ist die Verbindung zwischen den Familien Neville, Howard, de Vere und Cecil dargestellt, hier ist die Verbindung zu Lord Willoughby de Eresby ersichtlich, der die einzige Schwester des 17. Earl of Oxford heiratete. Lord Willoughby de Eresby wird in der Byrd-Forschung nicht als Widmungsträger angesehen (s. Haupttext).

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort

Sohn:

Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(*Familienallianz aus MLNB-Wappen*)

Sohn:

Richard N., Earl of Salisbury – Alice Montague

Tochter:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne

Sohn:

Eleanor N. – Thomas Stanley, Earl of Derby

Sohn:

Sir Edward N. – Eleanor Windsor

Sohn:

Tochter:

Edward Stanley, 1. Lord Monteagle – Anne Harrington

Sohn:

Sir Henry N. of Billingbear – Elizabeth Bacon
(*Wappenträger MLNB*) (*MLNB*)

Frances N. – Edward Waldegrave

Tochter:

Thomas Stanley, 2. Lord Monteagle – Mary Brandon

Sohn:

Mary Waldegrave – **Sir John Petre,**
1. Lord Petre (*Gradualia II*)

Sohn:

William Stanley, 3. Lord Monteagle – Anne Leybourne

Tochter:

William Petre,
2. Lord Petre
(*Petre-Pavane, MLNB*)

Elizabeth Stanley, Lady Monteagle and Lady Morley – Edward Parker, 3. Lord Morley, 4. Lord Monteagle
(*Lady Monteagle's Pavan, La Volta L. Morley*, nicht in MLNB)

Tabelle 8. Die Stanleys und die Parkers sind mit den Nevilles of Billingbear nur sehr entfernt verwandt. Lord und Lady Monteagle sind Widmungsträger von zwei in MLNB nicht enthaltenen Werken. Lady Morley-Monteagle starb 1585 (vgl. Haupttext).

Ralph N., 1. Earl of Westmoreland – Joan Beaufort
Sohn:

Edward N., 1. Lord Abergavenny – Elizabeth Beauchamp
(*Familienallianz aus MLNB-Wappen*)
Sohn:

George N., 2. Lord Abergavenny – Margaret Fenne
Sohn:

Sir Edward N. – Eleanor Windsor
Sohn:

Sohn:

Sir Henry N. of Billingbear – Elizabeth Bacon
(*Wappenträger MLNB*) (*MLNB*)

Edward N.,
5. Lord Abergavenny – Grisold Hugues – (2. Ehe) **Francis Clifford, Earl of Cumberland** (*Psalmes, songs and Sonnets*)

Tabelle 9. Die Nevilles of Billingbear und der Earl of Cumberland.

- Anhang zu Teil 3 -

- A: Abbildungen -



Abb. 8. Folio 69r⁹, *Dritte Pavane*: Im drittletzten Takt des Folio (T. 59) ist das erste *g'* der im Alt stattfindenden, diminuierten Diskantklausel nachträglich erhöht worden. Im letzten Takt sind im Alt Ergänzungen der Stimmführung vorzufinden.

⁹ Alle Reproduktionen aus MLNB erfolgen mit freundlicher Erlaubnis des Vorstands der British Library. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 9. Folio 49v, *Hunt's up*: Im zweiten Takt des unteren Systems (T. 117) wurde das c'' erhöht, um eine diminuierte, zu d'' führende Diskantklausel zu konstruieren. Im Takt zuvor, am Anfang des zweiten Doppelsystems, ist der fehlende Ton des Grund-Basses, ein d , hinzugefügt worden. Im zweiten Takt (T. 111) ist ein „b“ im Diskant hinzugefügt worden.



Abb. 10. Folio 47r, *Hunt's up*: Im ersten vollständigen Takt des Folio (T. 37) ist ein Kreuz vor dem *f* in der linken Hand hinzugefügt worden. Im Halbtakt davor (T. 36) ist der offenbar vergessene Ground-Bass hinzugefügt worden. Im vierten Takt der linken Hand im unteren System (T. 48) wurde ein „b“ hinzugefügt.

The image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. It contains four staves. The top staff is in treble clef and features a complex, rhythmic melody with many ornaments. The second staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with diamond-shaped notes. The third staff is in treble clef and contains a vocal line with the lyrics: "m: w: birde: organiste:—" and "of: her:—". The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with the lyrics: "maiesties: chappell:—". The notation includes various accidentals and ornaments, characteristic of early modern lute tablature or similar instruments.

Abb. 11. Folio 45v, *Galliard Jig*: Im dritten Takt (T. 60) ist in der rechten Hand das abwärts führende c'' zu cis'' korrigiert worden, offenbar um durch die Diminutionen einen Klang mit Durterz darzustellen.



Abb. 12. Folio 172v, *Sellinger's Round*: Im dritten Takt (T. 163) ist in der linken Hand ein „b“ hinzugefügt worden, um einen „B-Dur-Klang“ zu bekommen. Die Korrektur ist als solche in der Reproduktion nicht leicht zu erkennen, weil die Tinte des Korrektors schwarz ist, genauso wie die Tinte, die Baldwin benutzt hatte.



Abb. 13. Folio 59v, *Erste Pavane*: Im letzten (Halb)takt des ersten Systems wurde im Diskant der Ton g' hinzugefügt: die Ultima der im Takt davor stattfindenden Diskantklausel.



Abb. 14. Folio 50v, *Hunt's up*: Im letzten Takt der rechten Hand des oberen Systems wurde das d' im Alt zu e' korrigiert und das darauf folgende a' metrisch richtig positioniert. An mehreren Stellen sind metrische Korrekturen durch hinzugefügte Taktstriche zu erkennen. In der linken Hand sind in beiden Systemen, jeweils im zweiten Takt, Hinzufügungen von fehlenden Tönen in der Basslinie zu finden.



Abb. 15. Folio 76v, *Fünfte Pavane*: Zwischen dem zweiten und dem dritten vollständigen Takt des Folio hat der Korrektor einen einfachen Taktstrich Baldwins in einen Doppelstrich verwandelt, um die Grenzen der formalen Einheiten zu markieren. Der braune Strich und die Punkte des Korrektors sind links von Baldwins schwarzem Strich zu sehen.

Abb. 16. Folio 82r, *Sechste Pavane: Kinborough Good*: Am Ende des zweiten Systems, im dritten Takt des ersten und im ersten Takt des zweiten Systems sind, jeweils im Alt, hinzugefügte Wächter-Zeichen zu sehen. Auch Tonhinzufügungen können beobachtet werden: In der linken Hand wurde am Anfang des zweiten Systems (T. 40) die Quint *d-a* im Bass hinzugefügt. Im letzten Takt des Folio (T. 47) wurde im Alt das *d'* hinzugefügt: die Ultima einer Diskantklausel. Alle Korrekturen sind in schwarzer Tinte vollzogen worden.



Abb. 17. Folio 140r, *Walsingham*: Nach dem ersten Takt des zweiten Systems (T. 128) fügte der Korrektor einen Doppelstrich hinzu und korrigierte – fälschlicherweise – Baldwins (korrekte) Zahl 17 in 16; danach stellte er seinen Fehler fest und korrigierte sich selbst.



Abb. 18. Folio 53r, *Ut, re, mi*: Die hinzugefügten Ornamente befinden sich im drittletzten Takt des Folio (T. 29).

Abb. 19. Folio 38r, *Barley Break*: Im drittletzten Takt ist ein Ornament auf dem Ton *cis'* im Diskant hinzugefügt worden. Es handelt sich um die Antepenultima der Tenorklausel auf *a'* im darauf folgenden Takt.



Abb. 20. Folio 72r, *Vierte Pavane*: Im letzten Takt des ersten Systems (T. 16) ist im Diskant eine nachträgliche Verzierung des Tones *cis*´´ zu finden. Es handelt sich um einen „plagalen“ Schluss. Darüber hinaus ist im vorletzten Takt (T. 20) in der rechten Hand eine Vervollständigung der Klanglichkeit festzustellen.



Abb. 21. und 22. Folio 57v und 58r, *Ut, re, mi*: Die hinzugefügten Ornamente beginnen im drittletzten Takt von Folio 57v (T. 147). Im letzten Takt von Folio 57v (T. 149) ist das aus T. 146 übernommene Ornament zu sehen, mit welchem der Soggetto beginnt. Im dritten Takt sind notwendige Ergänzungen in der Stimmführung zu erkennen.



Abb. 23. Folio 66v, *Zweite Galliarde*: In den letzten zwei (in der MLNB-Ausgabe drei) Takten (T. 48-50) ist ein „Ornament mit motivischem Wert“ anzutreffen. Das letzte Ornament stellt auch das charakteristische Penultima-Ornament in einer Diskantklausel dar.



Abb. 24. Folio 49r, *Hunt's up*: Die nachträgliche Hinzufügung von Ornamenten, die die „Motivik“ des Satzes unterstreichen, kann vom vorletzten Takt des ersten Systems bis zum dritten Takt des zweiten Systems in der rechten Hand beobachtet werden.



Abb. 25. Folio 59r, *Erste Pavane*: Im drittletzten Takt (T. 25) sieht man eine charakteristische hinzugefügte Terzverzierung. Im Takt zuvor sind Korrekturen in Baldwins eigener Handschrift zu sehen. In den ersten Takten der rechten Hand sind hinzugefügte Kreuze (=Auflösungszeichen) vor b' zu erkennen: Durch die Durterz des Schlussklangs wird die „korrekte“ Klanglichkeit erzielt. Im dritten Takt des Folio wird in virtuoson Diminutionen ebenfalls ein klanglich relevantes e'' durch Erhöhung/Auflösung des es'' erreicht.

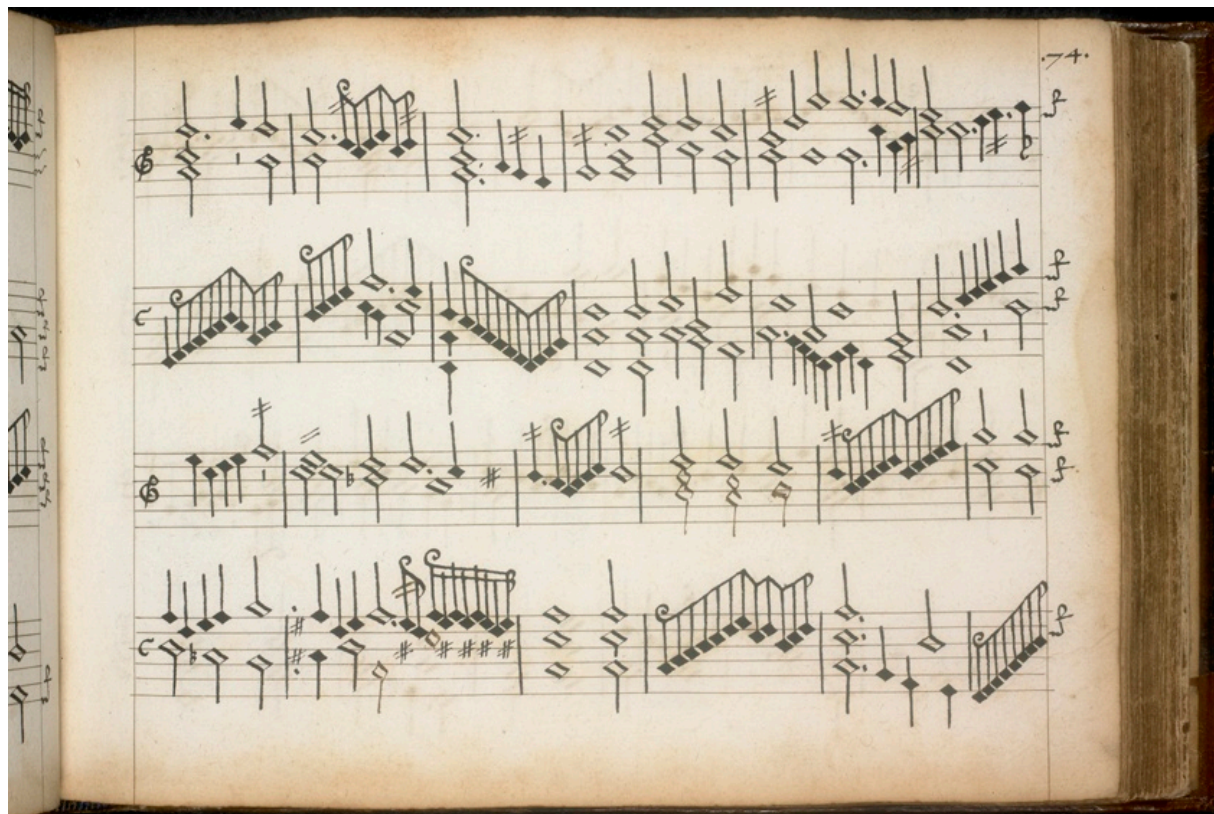


Abb. 26. Folio 74r, *Vierte Galliarde*: Im drittletzten Takt (T. 24) wurden alle Töne der Innenstimmen vom Korrektor nachträglich hinzugefügt.



Abb. 27. Folio 72v, Anfang der *Vierten Pavane*: Im dritten Takt ist die gesamte Altlinie nachträglich hinzugefügt worden. Die Hinzufügungen besitzen sowohl klangliche als auch stimmführungstechnische Relevanz.



Abb. 28. Folio 65v, *Zweite Galliarde*: Die besprochene Korrektur der Stimmführung ist im drittletzten Takt (T. 25) auf der letzten Zählzeit erkennbar.

A photograph of a page from a handwritten musical manuscript, folio 68r. The page contains four systems of musical notation. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense, featuring many accidentals (sharps and naturals) and complex rhythmic patterns. The first system ends with a double bar line and the number '68.' written in the upper right corner. The second system begins with a correction in the first measure, indicated by a sharp sign above the staff. The third system features a large, complex rhythmic figure that spans across the staff. The fourth system continues the piece with similar notation. The paper is aged and shows some staining.

Abb. 29. Folio 68r, *Dritte Pavane*: Die besprochenen Korrekturen in der Stimmführung sind im ersten Takt des zweiten Systems zu finden (T. 33).

Abb. 30. Folio 52r, *Hunt's up*: Im letzten/vorletzten Takt ist das *F* im Bass hinzugefügt worden. Im Takt zuvor wurden die ersten beiden Noten der Altstimme, die zunächst als Halbe notiert waren, in Viertel transformiert.



Abb. 31. Folio 75r, *Vierte Pavane*: Die Korrekturen befinden sich im unteren Doppelsystem. Der *Transitus regularis d'*, der vorletzte Ton der rechten Hand, ist so hinzugefügt worden, dass der Korrektor nur den Notenkopf neu schrieb und den Taktstrich Baldwins als Notenhals verwendete.



Abb. 32. Folio 68v, *Dritte Pavane*: Am Ende des oberen Systems (T. 43) wurde in der rechten Hand die Note d'' (letzte Note im ersten System) ausradiert. Stattdessen wurde ein g'' eingefügt (erste Note im zweiten System). Am Ende desselben Taktes ist eine nachträgliche Terzverzierung bei einem Schlussklang zu sehen.

The image shows two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music is in a common time signature and features a mix of chords and moving lines. The second system continues the piece, showing a repeat sign and a double bar line, indicating the end of a section.

Abb. 33. William Byrd: *Voluntary for My Lady Nevell* (MLNB Nr. 26, T. 1-9).

The image shows a single system of musical notation for a keyboard instrument. The music is in a common time signature and features a complex, rhythmic melody in the treble clef, with a more static accompaniment in the bass clef.

Abb. 34. Orlando Gibbons: *Fantasia* (MB XX/8, T. 23).

The image shows two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music is in a common time signature and features a complex, rhythmic melody in the treble clef, with a more static accompaniment in the bass clef. The second system continues the piece, showing a repeat sign and a double bar line, indicating the end of a section.

Abb. 35. William Byrd: *Galliarde* (MB XXVIII/52b, T. 47-49).

The image shows two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music is in a common time signature and features a complex, rhythmic melody in the treble clef, with a more static accompaniment in the bass clef. The second system continues the piece, showing a repeat sign and a double bar line, indicating the end of a section.

Abb. 36. Thomas Morley: *Galliarde* (MB LV/24, T. 57).



Abb. 37: Folio 176v, *Munser's Almaine*: Am Ende des drittletzten Taktes (T. 66) ist ein Sechzehntel g' hinzugefügt worden. Der Korrektor nutzte Baldwins Taktstrich, um den eigenen Notenhals zu schreiben. Danach schrieb er einen neuen Taktstrich, ohne das darauf folgende Kreuz zu überschreiben.

- B: Kommentierte Liste aller nachträglichen Änderungen in MLNB -

1. My Lady Nevell 's Ground

| Folio | Takt¹⁰ | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|--------------------------|--|---|
| 2v | 39 | Ornament auf <i>fis</i> im Alt hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel (hier als Cadenza fuggita). Entspricht der Ornamentik in T. 54f. Im Rahmen einer Imitation (s. Tenor in T. 56). Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| 3r | 56 | Ornament auf <i>c´</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 57 | Ornament auf <i>c´´</i> im Diskant hinzugefügt. Ornament auf <i>fis</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| 4r | 90 | Haltebogen auf <i>d´</i> im Tenor hinzugefügt. | |

2. Chi passa

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|--|---|
| 9r | 31 | Ton <i>f´</i> im Alt hinzugefügt. | Der Korrektor benutzte Baldwins Taktstrich für den eigenen Notenhals. Ornament an entsprechenden Stellen im Alt in T. 31 und 35 bei gleicher rhythmischer Situation. |
| 9v | 33 | Ornament auf <i>a´</i> im Alt hinzugefügt. | |

3. The March before the Battle

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|----------------------------------|------------------|
| 16v | 58 | Haltebogen im Tenor hinzugefügt. | |

4. The Battle

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|--|
| 19r | 17 | Ornament auf <i>d</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Penultima einer Tenorklausel. Dieser Eintrag ist wohl nicht auf den gleichen Korrektor wie die anderen |
| 20r | 36 | Violinschlüssel hinzugefügt. | |

¹⁰ Taktangaben nach der MLNB-Ausgabe von Hilda Andrews.

Veränderungen in MLNB zurückzuführen: Die Form des G-Schlüssels ist wesentlich länger und der Duktus unsicherer als der Duktus der anderen Einträge. Auch ist die Stelle mit dieser Schlüsselung musikalisch unverständlich. Es handelt sich also entweder um einen Fehler oder (wohl weniger wahrscheinlich) um eine spätere Transpositionsübung.

23r 115 Ton d' im Diskant hinzugefügt.
30r 276 Ton e'' im Diskant hinzugefügt.

5. *The Galliard for the Victrory*

Keine Veränderungen.

6. *Barley Break*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|---------|--|---|
| 38r | 108 | Ornament auf cis'' im Diskant hinzugefügt. | Auf der Antepenultima einer Tenorklausel (hier Clausula simplex). |
| 38v | 111 | Ton e'' im Diskant und Notenhals für den Ton c'' im Alt hinzugefügt. | Verbesserung der Stimmführung. Der Korrektor benutzte Baldwins Notenhals. |
| 40r | 148-149 | Melodielinie $c-H-c$ im „Bass 1“ sowie Wächter dazwischen hinzugefügt. | Die drei Töne ergänzen die Stimmführung sowie die Klanglichkeit. |
| 40r | 150 | Ornament auf e'' im Diskant hinzugefügt. | T. 148 und 149 beginnen ebenfalls mit diesem Ornamenttyp. |
| 41v | 196 | Ornament auf fis im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel (die letzte Synkopatio stellt eine Diminution der Penultima dar). |

Von Hilda Andrews nicht übernommen¹¹.

7. Galliard Jig

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|--|
| 43v | 11 | Ornament auf <i>gis</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen des diminuierten Penultima-Blocks einer Diskantklausel. Die Terz der diminuierten Ultima einer Klausel auf <i>A</i> . Das <i>cis</i> ´´ wird abwärts geführt, so dass die Erhöhung primär eine klangliche Bedeutung hat. |
| 45v | 60 | Kreuz vor <i>c</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | |

8. Hunt´s up

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|---|
| 46r | 9 | Notenhals von <i>f</i> im Bass hinzugefügt. Unterste Notenlinie nachgezogen. | Vermutlich nach einem Radiervorgang. Möglicherweise hatte Baldwin anstelle von <i>f</i> ein <i>d</i> geschrieben. |
| | 14 | Ornament auf <i>d</i> ´ im Alt hinzugefügt. | |
| | 15 | Ornament auf <i>e</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Im Rahmen von Diminutionen auf der Penultima einer Tenorklausel. (hier Cadenza fuggita) |
| | 16 | Ornamente auf <i>f</i> ´ und <i>e</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 17 | Ornament auf <i>e</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Das <i>e</i> ´ ist die Terz des Klanges. |
| | 18 | Ornament auf <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| 46v | 20 | Ornament auf <i>a</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | | | Im Rahmen eines Imitationsvorgangs (s. Tenor in T. 19). Dieses Ornament wird in dem darauf folgenden Imitationsprozess wiederholt hinzugefügt (s. Korrekturen in T. 23-32). |
| | 21 | Ornament auf <i>e</i> ´ im Alt | |

¹¹ Anmerkungen dieser Art beziehen sich auf die Ausgabe von MLNB (s. Abkürzungsverzeichnis).

| | | | |
|-----|-------|--|--|
| | | hinzugefügt. | |
| | 21 | Baldwins <i>h</i> im Tenor zu <i>a</i> geändert (letzter Ton im Takt). | |
| | 22 | Ornament auf <i>cis´</i> im Tenor hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 23 | Ornament auf <i>fis´</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 24 | Ornament auf <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 25 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 27 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 28 | Ornament auf <i>e´</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 29 | Ornament auf <i>e´</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 30 | Ornament auf <i>h´</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 32 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 35 | Wächter zu T. 36 auf Folio 47r hinzugefügt. | |
| 47r | 36 | Gesamte Bassstimme (eine ganze und eine halbe Note <i>c</i>) hinzugefügt. | Bestandteil des Ground-Basses. |
| | 37 | Kreuz vor <i>f</i> im „Bass 1“ hinzugefügt. | |
| | 37 | Ornament auf <i>fis´´</i> im Diskant hinzugefügt. | Bis T. 48 werden Ornamente im Rahmen dieses Soggetto an entsprechenden Stellen konsequent hinzugefügt, so dass in dem Abschnitt eine einheitliche Ornamentik entsteht. |
| | 38 | Kreuz vor <i>c´´</i> im Diskant hinzugefügt. | Die Melodie führt vorläufig abwärts, gehört jedoch dem Penultima-Block einer Diskantklausel (hier Cadenza fuggita) an. |
| | 38 | Ornamente auf <i>e´´</i> und <i>cis´´</i> im Diskant hinzugefügt | |
| | 39 | Zwei Kreuze vor <i>f´</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 39 | Ornament auf <i>fis´</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 40 | Ornament auf <i>c´</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 41 | Ornament auf <i>a´</i> hinzugefügt. | |
| | 42 | Ornamente auf <i>g´</i> und <i>e´</i> hinzugefügt. | |
| | 43-44 | Ornamente auf <i>e´´</i> und <i>h´</i> im | |

| | | | |
|-----|----|---|--|
| | | Diskant hinzugefügt. | |
| | 45 | Ornament auf <i>h'</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 45 | Ornament auf <i>e'</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 48 | Ornamente auf <i>d'</i> und <i>h</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 48 | Ein „b“ vor dem Ton <i>h</i> hinzugefügt. | |
| 47v | 54 | Zwei Ornamente auf <i>cis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Auf der diminuierten Antepenultima und der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 55 | Ornament auf <i>fis''</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 60 | Töne <i>e</i> und <i>f</i> im Bass anstelle von Baldwins <i>d</i> und <i>e</i> hinzugefügt. | Imitation des Diskants aus T. 59f. |
| | 62 | Ornament auf <i>h'</i> im Alt hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 66 | Ornament auf <i>f'</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 67 | Ornament auf <i>e</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen einer Imitation (s. Diskant in T. 66). Die Imitation ist zwar – wohl aus klanglichen Gründen – frei, das Ornament wird aber an der entsprechenden metrischen Stelle hinzugefügt. |
| | 69 | Ornament auf <i>c'</i> im Tenor hinzugefügt. | Soggettocharakteristische Ornamentik (wie in T. 66 und 67). |
| 48r | 71 | Zwei Kreuze vor <i>f'</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 78 | Ornament auf <i>a'</i> im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 83 | Ornament auf <i>e''</i> im Diskant hinzugefügt. | Idem. |
| 48v | 86 | Zwei Kreuze vor <i>c'</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 89 | Zahl „3“ samt dazugehörigem Bogen hinzugefügt. | Mit Bleistift; wohl nicht auf den Erstkorrektor zurückzuführen. |
| | 90 | Zwei <i>f</i> im Bass hinzugefügt (die gesamte Bassstimme des Taktes). | Ergänzung des Ground-Basses. |
| | 90 | Ornament auf <i>c''</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 91 | Ornament auf <i>e''</i> im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges |

| | | | |
|-----|--------|---|---|
| | 92 | Idem. | Idem. |
| | 93 | Ornament auf <i>h'</i> im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 95 | Ornament auf <i>e''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der gleichen (zweiten) metrischen Einheit wie in T. 92, allerdings rhythmisch anders angelegt als dort. Terz des Klanges. |
| | 96 | Ornamente auf <i>e'</i> und <i>e''</i> im Diskant hinzugefügt. | Auf der gleichen Zählzeit wie in T. 92. Terz des Klanges. |
| | 98 | Zu Baldwins <i>single strokes</i> auf <i>e''</i> und <i>f'</i> im Diskant jeweils ein Strich hinzugefügt, so dass <i>double strokes</i> entstanden sind ¹² . | Quasi-Imitationen („latente Zweistimmigkeit“) des Materials aus T. 95. |
| 49r | 99-100 | Baldwins <i>single strokes</i> auf <i>e''</i> und <i>e'</i> im Diskant zu <i>double strokes</i> korrigiert (wie in T. 98). | |
| | 103 | Ornamente auf <i>fis''</i> und <i>fis'</i> im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 104 | Ornament auf <i>fis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen ein und desselben „Motivs“. Wie in T. 103. |
| | 105 | Ornamente auf <i>a'</i> und <i>c''</i> im Diskant hinzugefügt. | Wie in T. 103, bis auf einen Ornament auf der Quinte. |
| | 107 | Zwei Ornamente auf <i>e''</i> im Diskant hinzugefügt. | Wie in T. 103 (das Motiv ist rhythmischen Charakters). |
| 49v | 111 | Ein „b“ vor <i>h'</i> im Diskant hinzugefügt. | Die Melodie ist abwärts führend. |
| | 116 | Ton <i>d</i> im Bass hinzugefügt. | Bestandteil des Ground-Basses. |
| | 116 | Ornament auf <i>e'</i> im Diskant hinzugefügt | |
| | 117 | Kreuz vor <i>c''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen von Diminutionen auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 118 | Zwei Kreuze vor <i>f'</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 119 | Zwei Kreuze vor <i>f</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| 50r | 121 | Zwei „b“ vor <i>h</i> im Tenor und | |

¹² Zur Begriffsbestimmung s. Kapitel 3.1 in Bd. 1.

| | | | |
|-----|-----|--|---|
| | 127 | <i>h'</i> im Diskant hinzugefügt. Ornament auf <i>c'</i> im Alt hinzugefügt. | Entspricht dem Ornament an den Anfängen der vorigen Zählzeiten. |
| | 127 | Baldwins <i>c</i> durch Terz <i>h-d'</i> ersetzt. | Penultima-Töne einer Klauselbildung. |
| 50v | 130 | Ton <i>c</i> im Bass hinzugefügt. | Ergänzung des Ground- Basses. |
| | 130 | Ornament auf <i>f</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 131 | Taktstriche an metrisch richtiger Stelle gezogen. Baldwins falsch platzierte Taktstriche unangetastet gelassen. | |
| | 132 | Baldwins <i>d'</i> im Alt durch <i>e'</i> ersetzt. | Notwendig für die Synkopatio im Diskant. |
| | 132 | Ton <i>a'</i> im Alt und Taktstrich im oberen System hinzugefügt. | |
| | 133 | Ornament auf <i>cis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 133 | Taktstrich hinzugefügt. | |
| | 134 | Ton <i>d</i> im Bass hinzugefügt. | Ergänzung des Ground- Basses. |
| | 134 | Kreuze vor <i>f'</i> im Alt und <i>f</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 134 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | Anpassung an die bereits vorhandene Imitation auf der letzten Zählzeit des Taktes im Diskant. |
| | 134 | Taktstrich hinzugefügt. | |
| | 135 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | Imitiert den Diskant aus T. 134. |
| | 135 | Kreuz vor <i>f</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 136 | Ornament auf <i>a'</i> Diskant hinzugefügt | Terz des Klanges. |
| | 137 | Baldwins Viertelnote <i>c'</i> im Tenor (zwei übergebundene Achtel in der Ausgabe von Hilda Andrews) durch ein Achtel ersetzt. | Metrisch falsch. Anscheinend wurde nachträglich auch versucht, das Achtel-Fähnchen auszuradieren. |
| 51r | 140 | Taktstrich in der Mitte des Taktes hinzugefügt. | |
| | 147 | Ornamente auf <i>g'</i> und <i>e'</i> im Diskant hinzugefügt. | Das <i>e'</i> ist die Terz des Klanges. |
| 51v | 149 | Ton <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 149 | Ein „b“ vor <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 149 | Kreuz vor <i>c'</i> im Tenor und Ornament hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 150 | Ornamente auf <i>a'</i> im Diskant | Das zweite Ornament wie in |

| | | | |
|-----|-----|---|--|
| | | und <i>cis´</i> im Tenor hinzugefügt. | T. 149. |
| | 150 | Baldwins <i>a´</i> , die letzte Note im Diskant, durch <i>g´</i> ersetzt. | Wechselnote statt Tonwiederholung. |
| | 151 | Kreuz vor <i>f´</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 153 | Ton <i>d´</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 153 | Baldwins Achtelgruppe zu Sechszehnteln korrigiert (erste Sechszehntelgruppe im Takt). | |
| | 153 | Ein „b“ vor dem <i>h´</i> in der ersten Sechszehntelgruppe hinzugefügt. | |
| | 153 | Ornament auf <i>a´</i> im Diskant hinzugefügt. | Terz eines Klanges mit vorläufiger Schlusswirkung. |
| | 159 | Ein „b“ im Diskant hinzugefügt. | |
| 52r | 165 | Ornament auf dem ersten <i>cis´´</i> im Diskant. | Auf der verzierten Antepenultima einer Diskantklauselbildung. |
| | 170 | Baldwins Halbe <i>e´</i> und <i>d´</i> im Alt zu Vierteln korrigiert; die dritte Halbe <i>e´</i> zu einer Ganzen. | Hier wird ein Soggetto (vgl. T. 165ff.) rhythmisch verändert. Dadurch entsteht auf der zweiten Halben keine unvorbereitete Septime (<i>d´-c´´</i>) wie in der ersten Version. |
| | 171 | Ton <i>F</i> im Bass samt Hilfslinien hinzugefügt. | Der hinzugefügte Ton ändert den Ground-Bass, hat aber stärkere Schlusswirkung: Es entsteht hier ein „plagaler Schluss“. Das Ground-Schema wird an anderen entsprechenden Stellen im Stück nicht verändert. |

9. Ut re mi

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|---|
| 52v | 4 | Die letzte Viertelnote in der Oberstimme – ursprünglich ein <i>c´</i> – zu <i>d´</i> korrigiert. Buchstabe „d“ hinzugefügt. | Das <i>c´</i> wäre melodisch charakteristisch, klanglich jedoch nicht. |
| | 13 | Ornament auf <i>fis´</i> im Alt hinzugefügt. | Der Buchstabe „d“ wurde womöglich in einer späteren Epoche hinzugefügt. Auf der Penultima einer Diskantklausel. |

| | | | |
|-----|-----|--|---|
| | 17 | Haltebogen auf <i>h</i> zu T. 18 (und Folio 53r) im Tenor hinzugefügt. | |
| 53r | 28 | Die letzte Viertelnote im Diskant – ursprünglich ein <i>c''</i> – zu <i>h'</i> korrigiert. | |
| | 29 | Zwei Ornamente: auf <i>e'</i> im Tenor und <i>cis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Bei einer Tenor-, beziehungsweise Diskantklausel auf <i>d</i> . Im Diskant auf der Penultima, im Tenor im Rahmen des Antepenultima-Komplexes. |
| | 31 | Ornament auf <i>c''</i> im Diskant hinzugefügt. | Dieses Ornament ist im Rahmen des Soggetto nicht immer anzutreffen. An dieser Stelle findet aber ein Moduswechsel statt. |
| 54r | 52 | Ornament auf <i>fis'</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen des Antepenultima-Komplexes einer Diskantklausel. |
| 55r | 83 | Das letzte <i>c''</i> im Alt hinzugefügt. | Der Korrektor korrigierte das <i>b'</i> von Baldwin zu <i>c''</i> . Dann fügte er ein eigenes <i>b'</i> hinzu. |
| 57v | 147 | Ornament auf <i>cis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. Diese Verzierung wird bei den nachfolgenden Imitationen übernommen. |
| | 147 | Haltebogen auf <i>g'</i> zu T. 148. | Synkopendissonanz in T. 148. Der Haltebogen wird bei den nachfolgenden Imitationen übernommen. |
| | 148 | Ornament auf <i>fis'</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 149 | Ornament auf <i>h</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 149 | Haltebogen zu T. 150 (und Folio 58r) auf <i>d'</i> im Alt hinzugefügt. | |
| 58r | 150 | Ornament auf <i>cis'</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 151 | Haltebogen zu T. 152 auf <i>a''</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 151 | Wächter hinzugefügt | |
| | 152 | Ornament auf <i>gis'</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 153 | Das <i>e'</i> im Alt und das letzte Viertel <i>g</i> im | |

154 Tenor hinzugefügt.
Wächter nach e´ im Alt hinzugefügt.

10. Erste Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-----------------------|------|---|--|
| 58v | 7 | Zwei Kreuze (entsprechen hier und im Folgenden dem Auflösungszeichen) vor b´ hinzugefügt. | |
| | 7 | Zwei Ornamente auf h´ hinzugefügt. | Im Rahmen der diminuierten Antepenultima sowie auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 8 | Zwei Ornamente auf e´ im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 12 | Kreuz vor b im Tenor hinzugefügt. | |
| | 12 | Ornament auf dem ersten h im Tenor hinzugefügt. | Auf der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| Übergang zu Folio 59r | 14 | Drei Kreuze vor b´ im Diskant hinzugefügt. | |
| 59r | 15 | Kreuz vor b´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 17 | Zwei Kreuze: vor es´´ im Diskant und vor es im Bass hinzugefügt. | |
| | 20 | Ornament auf d´´ im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 21 | Ornament auf d´´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 24 | Töne fis´, g´ und a´ von Baldwin selbst hinzugefügt. | |
| | 25 | Ornament auf e´ im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| 59v | 32 | Ornament auf c´´ im Diskant hinzugefügt. | Imitation des Alts aus T. 31. |
| | | | Verzierung im Rahmen des Antepenultima-Komplexes einer („phrygischen“) Diskantklausel. |
| | 32 | Drei Kreuze im Alt hinzugefügt: zwei vor f´, eines vor es´. | |
| | 32 | Ornament auf fis´ im Alt hinzugefügt. | Imitation. |
| | 32 | Haltebogen auf d´´ zu T. 33 im Diskant hinzugefügt. | |
| | 33 | Ton g´ im Alt hinzugefügt. | |

| | | | |
|-----|----|--|--|
| | 33 | Kreuz vor <i>b</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 36 | Ornament auf <i>g</i> im Tenor hinzugefügt. | Imitation des Alts aus T. 35. |
| | 36 | Ornament auf <i>es</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| 60r | 43 | Ornament auf <i>es</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 44 | Ton <i>d</i> ´ im Alt hinzugefügt. | |
| | 44 | Ornament auf <i>b</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Imitation des Alts aus T. 43. |
| | 45 | Ornament auf <i>fis</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Im Rahmen der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 51 | Ornament auf <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | Wie T. 45. Diese Verzierung wird in den nachfolgenden Imitationen übernommen. |
| | 52 | Im Alt: Ganze Note <i>g</i> ´ auf der ersten Zählzeit zu einer Halben korrigiert und die zweite halbe Note <i>g</i> ´ hinzugefügt. | |
| | 55 | Ornament auf <i>fis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Soggettocharakteristische Verzierung (s. T. 51f.). |
| 60v | 57 | Ornament auf <i>fis</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Im Rahmen der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 58 | Zwei Ornamente im Diskant hinzugefügt: auf <i>h</i> ´ und auf <i>e</i> ´´. | Beide auf der Terz des Klanges. |
| | 58 | Haltebogen auf <i>c</i> ´´ zu T. 59 im Diskant hinzugefügt. | Synkopendissonanz in T. 59. |
| | 59 | Haltebogen auf <i>g</i> ´´ zu T. 60 hinzugefügt. | |
| | 63 | Haltebogen auf <i>es</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 63 | Haltebogen auf <i>c</i> ´ im Tenor zu T. 64 hinzugefügt. | Synkopendissonanz in T. 64. |
| | 64 | Zwei Ornamente auf <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen einer Diskantklauselbildung: Das erste Ornament findet im Rahmen der diminuierten Antepenultima statt, das zweite auf der Penultima. |
| | 65 | Ornament auf <i>fis</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 66 | Ornament auf <i>H</i> im Bass hinzugefügt. | Soggettocharakteristische Verzierung im Rahmen einer Diskantklausel (vgl. T. 51f., 55). |
| | 68 | Ornament auf <i>fis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Wie T. 66. |
| | 68 | Haltebogen auf <i>g</i> im Bass zu T. | |

| | | | |
|-----|----|--|---|
| 61r | 69 | 69 und Folio 61r hinzugefügt. Ornament auf <i>fis</i> im Bass hinzugefügt. | Wie T. 66f. |
| | 69 | Ornament auf <i>fis</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Freie Imitation des Basses von der ersten Zählzeit desselben Taktes (wie T. 66f.). |
| | 69 | Ganze Note <i>a</i> ´ im Diskant zu einer Halben korrigiert. | |
| | 70 | Ornament auf <i>e</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 70 | Haltebogen auf <i>c</i> ´´ im Alt zu T. 71 hinzugefügt. | Synkopendissonanz in T. 71. |
| | 71 | Haltebogen auf <i>g</i> ´´ im Diskant zu T. 72 hinzugefügt. | |
| | 72 | Kreuz vor <i>b</i> ´ im Diskant hinzugefügt | Trotz der Melodieführung nach unten. |

11. Erste Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|--|
| 61v | 19 | Ton <i>g</i> ´ im Alt hinzugefügt. | |
| | 19 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 20 | Ornament auf <i>e</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Entspricht dem Ornament aus T. 19. |
| | 22 | Töne <i>a</i> ´ und <i>g</i> ´ im Alt hinzugefügt (die ganze Altlinie im Takt). | |
| | 23 | Töne <i>g</i> ´ (mit Haltebogen) und <i>fis</i> ´ mit Ornament im Alt hinzugefügt (die ganze Altlinie im Takt). | |
| 62r | 25 | Kreuz vor <i>b</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 27 | Haltebögen zu T. 28 zwischen allen drei Stimmen in der linken Hand hinzugefügt. | |
| | 28 | Ornament auf <i>e</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 30 | Haltebogen auf <i>es</i> ´´ im Diskant zu T. 31 hinzugefügt. | |
| | 33 | Ornament auf <i>a</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Kann als Penultima einer (nicht besonders markanten) Diskantklausel (hier Clausula simplex) betrachtet werden. |
| 62v | 36 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 38 | Ornament auf <i>d</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 39 | Töne <i>es</i> ´ und <i>d</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Ergänzen den klanglichen Rahmen. Der Korrektor |

44 Ornament auf h' hinzugefügt.

benutzte Baldwins
Notenhäse, um
seine Korrektur
weniger auffällig
zu machen.
Terz des Klanges.

12. Zweite Pavane

Keine Veränderungen.

13. Zweite Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|---|
| 65v | 25 | Ton e' im Alt hinzugefügt. | Korrigiert die Stimmführung. |
| | 26 | Töne d' und cis' (c' samt Kreuz) hinzugefügt. | |
| | 27 | Zwei Ornamente im Diskant hinzugefügt: auf e'' und f'' . | Das e'' ist die Terz des Klanges. |
| 66r | 32 | Achtel fis und g sowie Viertel e und zwei Kreuze vor fis im Tenor hinzugefügt. | |
| | 33 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 35 | Ton fis' (samt Kreuz) hinzugefügt. | |
| | 35 | Kreuz und Wächter im Tenor hinzugefügt. | |
| | 36 | Ton fis' im Alt hinzugefügt. | |
| | 38 | Im Bass: punktierte Halbe c in eine Halbe und eine Viertelnote korrigiert. | Der Korrektor versuchte, Baldwins Punkt in seine hinzugefügte Viertelnote zu integrieren. |
| | 39 | Ornament auf fis' im Alt hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| 66v | 46 | Punkt nach g' im Tenor hinzugefügt. | |
| | 46 | Ganze Note c'' im Alt zu einer Halben korrigiert. | |
| | 48 | Ornament auf dem letzten Viertel d'' im Diskant. | |
| | 49 | Zwei Ornamente im Diskant: auf den Vierteln h' und fis' . | Beide auf der Terz der jeweiligen Klänge. Der zweite auf der Penultima einer Diskantklausel. |

„Motivisch“
verwandt mit der
Figur aus T. 48.

14. Dritte Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|--|
| 67r | 2 | Ornament auf <i>gis</i> im Tenor hinzugefügt. | Terz des Klanges. Kann als Imitation des Diskants interpretiert werden. |
| | 5 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Imitation des Alts aus T. 4. |
| | 8 | Ornament auf <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Tenorklausel. |
| 67v | 16 | Kreuz vor <i>f</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Terz eines Schlussklangs. |
| 68r | 28 | Haltebogen auf <i>d</i> ´ im Tenor zu T. 29 unterstrichen. | |
| | 29 | Das Viertel <i>cis</i> ´ im Tenor zu einem Achtel korrigiert. | |
| | 29 | Das <i>d</i> ´ im Tenor unterstrichen. | |
| | 29 | Ornament auf dem zweiten <i>cis</i> ´ im Tenor hinzugefügt. | Terz eines Klanges mit Schlusswirkung. |
| | 32 | Ornament auf dem ersten <i>dis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 33 | Viertel <i>h</i> und <i>a</i> im Tenor zu Achteln korrigiert. | |
| | 33 | Ton <i>e</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 33 | Notenhäse von <i>h</i> ´ und <i>a</i> ´ im Alt nach unten gewendet. | Infolge des hinzugefügten <i>e</i> ´´ im Diskant (s. vorige Korrektur). |
| | 33 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Kann als Imitation des Tenors von der vorigen Zählzeit interpretiert werden. |
| | 34 | Ornament auf <i>a</i> im Tenor hinzugefügt. | Imitation des Diskants aus demselben Takt. |
| 68v | 43 | Sechzehntelnote <i>gis</i> ´ am Anfang des Taktes zu einem Achtel korrigiert. | |
| | 43 | Sechzehntel <i>d</i> ´´ im Diskant ausradiert, ein <i>g</i> ´´ hinzugefügt. | Das <i>g</i> ´´ ergibt einen Querstand mit dem <i>gis</i> ´ von der ersten |

| | | | |
|-----|----|--|--|
| | 43 | Achtelnote a'' am Ende des Taktes im Alt zu einem Sechzehntel korrigiert. | Zählzeit. Kürzung komplementär mit der vorausgegangenen Verlängerung des gis' . |
| | 44 | Ornament auf gis' im Alt hinzugefügt. | Terz eines Schlussklangs. |
| | 49 | Haltebogen auf a' im Alt zu T. 50 hinzugefügt. | |
| | 50 | Halbe Pause im Alt hinzugefügt. | |
| | 50 | Ganze Note e' im Alt zu einer Halben korrigiert. | |
| 69r | 52 | Ornament auf gis' im Diskant hinzugefügt. | Auf der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 54 | Ton A im Bass hinzugefügt. | |
| | 55 | Drei Ornamente hinzugefügt: auf fis' im Alt, fis'' im Diskant und a' im Alt. | Im Rahmen einer Imitation. |
| | 56 | Haltebogen auf a' im Alt zu T. 56. | |
| | 57 | | [Falsche Lesart bei Hilda Andrews: die vierte Achtelnote im Alt ist ein g' , nicht f' .] |
| | 58 | Ornament auf d'' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 59 | Kreuz vor dem ersten gis' im Alt hinzugefügt. | |
| | 62 | Halbe Noten f' (mit Ornament) und e' hinzugefügt. | |

15. Dritte Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|-------------------|
| 70r | 10 | Ornament auf e'' im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 21 | Ornament auf f' im Diskant hinzugefügt. | Idem. |
| | 22 | Taktstrich am Ende des Taktes in der linken Hand ausradiert, Viertel f im Bass zu einem Achtel korrigiert, Achtel g hinzugefügt. | |
| | 33 | Ornament auf dem ersten a' im Diskant hinzugefügt. | Idem. |

16. Vierte Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|---------------------------------|
| 71v | 3 | Töne g' , a' (Halbe) und g' (Ganze) im Alt hinzugefügt (die gesamte Altlinie im Takt). | Ergänzung der Klanglichkeit. |

| | | | |
|-----|----|---|---|
| | 3 | Ornament auf <i>d'</i> im Tenor hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Penultima einer Tenorklauselbildung. Synkopensdissonanz. |
| | 10 | Haltebogen auf <i>f'</i> im Tenor zu T. 11 hinzugefügt. | |
| 72r | 12 | Alle Achtel im Alt zu Sechzehnteln korrigiert. | |
| | 13 | Ornament auf <i>e'</i> im Alt hinzugefügt. | Terz eines Schlussklangs. |
| | 15 | Ornament auf <i>gis'</i> im Alt hinzugefügt. | Auf der diminuierten Antepenultima einer Diskantklauselbildung. |
| | 16 | Ornament auf <i>cis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen von Diminutionen auf der Penultima einer „plagalen“ Klauselbildung. |
| | 20 | Ein <i>a'</i> im Alt ausradiert. Ton <i>c''</i> im Alt als Viertel hinzugefügt. | Ergänzung der Klanglichkeit. |
| 72v | 22 | Der Rhythmus Achtel-Viertel-Achtel am Ende des Taktes zu Sechszehntel-Achtel-Sechszehntel korrigiert. | |
| | 24 | Ton <i>f</i> im „Tenor II“ hinzugefügt. | Ergänzung der Klanglichkeit. |
| | 24 | Haltebogen auf <i>d</i> im Bass hinzugefügt. | |
| | 24 | Vier Achtel am Ende des Taktes im Bass zu Sechszehnteln korrigiert. | |
| | 27 | Ornament auf <i>h'</i> im Alt hinzugefügt. | Auf der Antepenultima einer „phrygischen“ Tenorklausel. |
| | 28 | Ornament auf <i>gis'</i> im Alt hinzugefügt. | Terz eines vorläufigen Schlussklanges. |
| | 30 | Haltebogen auf <i>d''</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 31 | Haltebogen auf <i>g''</i> im Diskant zu T. 32 hinzugefügt | |

17. Vierte Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|--|
| 73r | 2 | Ornament auf <i>fis''</i> im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen von Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 6 | Töne <i>g'</i> und <i>e'</i> im „Alt I“ und „Alt II“ hinzugefügt. | Ergänzung der Klanglichkeit. |
| 74r | 18 | Ornament auf <i>h'</i> im Alt hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel (hier Clausula simplex). |
| | 22 | Töne <i>g</i> und <i>d'</i> im Bass hinzugefügt (die | |

| | | | |
|-----|----|---|---|
| | | gesamte Basslinie des Taktes). | |
| | 24 | Terz $g'-h'$, Terz $f'-a'$ und Ton g' im Alt hinzugefügt (die gesamte Altlinie des Taktes). | |
| 74v | 34 | Ton g im Bass hinzugefügt. | |
| | 36 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen von Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. Das Gerüst bildet dabei eine Clausula simplex. |
| | 38 | Ornament auf fis' im Alt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. |
| 75r | 42 | Wächter im oberen System hinzugefügt. | |
| | 46 | Im Bass: Terzparallelen-Passage zu einer einstimmigen Linie korrigiert. Die untere der beiden Linien (Töne: $a-h-c'-d'$) wurde durchgestrichen. | |
| | 46 | Wächter im unteren System hinzugefügt. | |
| | 46 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklauselbildung auf c'' (hier Clausula simplex). |
| | 48 | Im Diskant: Terzparallelen-Passage zu einer einstimmigen Linie korrigiert. Die untere der beiden Linien wurde durchgestrichen (Töne $g'-f'-e'-d'-c'-h$). | |
| | 48 | Das letzte c' im Diskant aus einer Halben zu einem Viertel korrigiert, dann Ton d' hinzugefügt. | Der Ton d' bildet einen Transitus zum e' im nachfolgenden Schlusstakt. |

18. Fünfte Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|--|
| 75v | 3 | Ornament auf c'' im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der Antepenultima eines „plagalen“ Schlusses. |
| | 4 | Wächter hinzugefügt. | |
| | 9 | Ornament auf e' im Diskant hinzugefügt. | Im Rahmen der Diminutionen auf der Terz eines Schlussklangs. |
| 76v | 23 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 24 | Ornament auf a im Tenor hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| 77r | 34 | Haltebogen auf d'' im Diskant zu T. 35 | |

| | | | |
|-----|----|---|--|
| | | hinzugefügt. | |
| | 35 | Das erste d' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 36 | Acht Zweiunddreißigstel auf der letzten Zählzeit durch Streichung eines Balkens zu zwei Sechszehntelgruppen korrigiert. | |
| | 42 | Ornament auf a' im Alt hinzugefügt. | |
| 77v | 51 | Ornament auf as im Tenor hinzugefügt. | |
| | 52 | Ornament auf es' im Alt hinzugefügt. | Als Imitation des Tenors aus T. 51 interpretierbar. |
| | 52 | Ornament auf as' im Diskant hinzugefügt. | Als Imitation des Altens von der ersten Zählzeit des Taktes interpretierbar. |
| | 53 | Ornament auf a' im Alt hinzugefügt. | |
| | 54 | Töne as' (samt „b“) und f' im Alt hinzugefügt (die gesamte Altlinie). | Ergänzung der Klanglichkeit. |
| | 57 | Ornament auf e' im „Alt II“ hinzugefügt. | Terz eines Schlussklanges. |
| | 57 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 78r | 64 | Ornament auf a' im Tenor hinzugefügt. | |
| | 65 | Ornament auf d' im Tenor hinzugefügt. | Imitation des Tenors aus T. 64. |

19. Fünfte Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|--|
| 78v | 7 | Kreuz vor b' im Alt hinzugefügt. | |
| 79r | 8 | Ornament auf e' im Diskant hinzugefügt. | Terz eines Schlussklanges. |
| | 12 | Ornament auf h' im Diskant. | Idem. |
| | 16 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 79v | 23 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | Idem. |
| 80r | 32 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 33 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 34 | Idem. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 36 | Ornament auf h' im Alt hinzugefügt. | Idem. |
| | 39 | Ornament auf h' im Diskant hinzugefügt. | Auf der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| | 40 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 41 | Zwei Ornamente auf h' im Diskant. | Wie in T. 33 und 34: hier im Variatio- |
| | und | | Abschnitt. Das zweite Ornament findet im Rahmen der |
| | 42 | | Diminutionen auf der Antepenultima einer |

42 Ton *g* im „Bass 1“ hinzugefügt. Klausel statt.

20. Sechste Pavane: Kinborough Good

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|--|
| 82r | 34 | Wächter hinzugefügt. | |
| | 40 | Quint <i>d-a</i> im Bass hinzugefügt (Der ganze Inhalt der Bassstimme im Takt). | |
| | 43 | Rhythmuskorrektur im Tenor: Zwei Viertel zu einem Viertel und einem Achtel korrigiert. | |
| | 46 | Ornament auf <i>cis´</i> im Alt hinzugefügt. | |
| | 47 | Ton <i>d´</i> im Alt hinzugefügt (der gesamte Inhalt des Altes im Takt). | Im Rahmen der Diminutionen auf der Antepenultima einer Diskantklausel. |
| 82v | 48 | Idem. | |
| 83r | 64 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 80 | Doppelstrich hinzugefügt. | |

21. Sechste Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|------------------------------------|-----------|
| 84v | 10 | Ton <i>h</i> im Tenor hinzugefügt. | |

22. Siebte Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|-----------|
| 86v | 7 | Haltebogen aus T. 6 fortgesetzt. | |
| | 8 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 87r | 24 | Idem. | |
| 87v | 32 | Idem. | |
| | 34 | Kreuz vor <i>f´</i> im Diskant hinzugefügt. | |
| | 36 | Zwei Kreuze vor <i>f</i> im Tenor hinzugefügt. | |
| | 39 | Haltebogen auf <i>a</i> im Tenor zu T. 40 hinzugefügt. | |
| 88r | 48 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 88v | 62 | Idem. | |

23. Achte Pavane

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|-----------|
| 89v | 9 | Doppelstrich im unteren System hinzugefügt. | |
| 90r | 25 | Idem. | |
| 91r | 51 | Idem. | |

| | | | |
|-----|----|--|--|
| | 54 | Ton f' im „Alt II“ hinzugefügt. | Terz des Klanges; fünfte Stimme in einem sonst streng vierstimmigen Satz. |
| 91v | 60 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 92r | 70 | Doppelstrich im oberen System angedeutet. | Fälschlicherweise. |

24. Neunte Pavane: „The Passing Measures“

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|--|---|
| 98v | 159 | Achtel c' in der Melodiestimme durchgestrichen. | Das betreffende c' befindet sich bereits auf dem nächsten Folio. |

25. Neunte Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|---|
| 101r | 43 | Kreuz vor e'' im Diskant hinzugefügt. | Die Melodie strebt das f'' an. Das es dominierte im Abschnitt davor. |
| | 44 | Kreuz vor e' im Alt hinzugefügt. | Die Melodie führt über fis' zu g' . |
| | 45 | Kreuz vor e im Bass hinzugefügt. | Penultima einer Tenorklausel auf d . |
| 101v | 48 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 102r | 58 | Kreuz vor e' im Diskant hinzugefügt. | Melodie abwärts führend. |
| | 59 | Idem, Oktave höher. | Die Melodie strebt das f'' an. |
| | 60 | Zwei Kreuze vor e'' im Diskant. | Das erste e'' führt nach oben, das zweite nach unten. |
| | 64 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 66 | Kreuz vor e'' im Diskant hinzugefügt. | Penultima einer Diskantklausel auf f'' . |
| | 67 | Idem. | Melodie abwärts führend. |
| | 68 | Kreuz vor b im Bass hinzugefügt. | Melodie aufwärts führend. |
| 102v | 77 | Zwei Kreuze vor e' im Diskant. | |
| | 78 | Kreuz vor e im Bass hinzugefügt. | Melodie abwärts führend. |
| | 78 | Kreuz vor e' im Diskant hinzugefügt. | Idem. |
| | 79 | Zwei Kreuze vor e und eines vor b im Bass hinzugefügt. | Das h führt aufwärts, das e einmal auf- einmal abwärts. |
| 103r | 80 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 87 | Doppelstrich hinzugefügt, dann | Nach einer |

| | | | |
|------|-----|--|---|
| | | durchgestrichen. | Schlussbildung, die jedoch nicht formbildend wirkt. |
| 103v | 93 | Kreuz vor <i>b</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 94 | Kreuz vor <i>B</i> im Bass hinzugefügt. | Melodie abwärts führend. |
| | 95 | Zwei Kreuze vor <i>e</i> im Bass hinzugefügt. | Erstes <i>e</i> abwärts, zweites aufwärts führend. |
| | 96 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 100 | Kreuz vor <i>e</i> im Bass. | Melodie abwärts führend. |
| | 102 | Zwei Kreuze vor <i>e</i> ´ im Alt. | Penultima einer Tenorklauselbildung auf <i>d</i> ´. |
| | 103 | Ornament auf <i>fis</i> im Bass hinzugefügt. | Das Ornament scheint „motivischen“ Wert zu besitzen. |
| | 105 | Ornament auf <i>d</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Idem, Imitation. |
| 104r | 111 | Kreuz vor <i>b</i> im Bass hinzugefügt. | |
| | 112 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 104v | 120 | Ornament auf <i>fis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Terz der Schlussklanges. |
| | 128 | Kreuz vor <i>e</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Von Hilda Andrews nicht übernommen. Melodie abwärts führend. |
| 105r | 134 | Doppelstrich hinzugefügt. Ornament auf <i>cis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 135 | Ornament auf <i>fis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 136 | Idem. | Terz eines Schlussklanges. |
| | 142 | Kreuz vor <i>fis</i> ´ im Alt. | Penultima einer Diskantklausel. |

26. *Voluntary for My Lady Nevell*

Keine Veränderungen.

27. *Woods So Wild*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|-----------------------------------|-----------|
| 112r | 85 | Ton <i>f</i> im Bass hinzugefügt. | |

28. *The Maiden's Song*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|-----------------------------------|---|--|
| 113r | Vor T.1 und nach T. 2 | Taktstriche durchgezogen | |
| 113v | 16 | Doppelstrich und Zahl „2“ hinzugefügt. | Hier und im Folgenden markieren die Zahlen die Anfänge der Variationsabschnitte. |
| 114v | 32 | Doppelstrich und Zahl „3“ hinzugefügt. | |
| 115r | 48 | Doppelstrich und Zahl „4“ hinzugefügt. | |
| 116r | 64 | Doppelstrich und Zahl „5“ hinzugefügt. | |
| 116v | 80 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 81 | Zahl „6“ hinzugefügt | |
| 117r | 86/87 | Baldwins Taktstrich zwischen der ersten und der zweiten Zählzeit von T. 87 durchgestrichen; neuer Taktstrich zwischen der letzten Zählzeit von T. 86 und der ersten Zählzeit von T. 87 gezogen. | |
| 117v | 96 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 97 | Zahl „6“ hinzugefügt, dann durchgestrichen; Zahl „7“ hinzugefügt. | |
| 118v | 112 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 115 | Baldwins Taktstriche zwischen der zweiten und der dritten Zählzeit platziert. Der Taktstrich des unteren Systems durchgestrichen. | |

29. *Lesson of Voluntary*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|-----------|
| 125v | 152 | Notenhals bei <i>c'</i> im Diskant hinzugefügt (nach unten). | |

30. *The Second Ground*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|-------|-------------------------------------|--|
| 126r | 12/13 | Doppelstrich und Kreuz hinzugefügt. | Markiert die formale Gliederung. |
| 126v | 24/25 | Idem. | |
| 127r | 36/37 | Idem. | |
| 127v | 52 | Doppelstrich durchgestrichen. | |
| 128r | 60 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 61 | Zahl „5“ hinzugefügt. | Hier und im Folgenden markieren die Zahlen die Anfänge der Variationsabschnitte. |

| | | | |
|------|---------------------|-------------------------------|---|
| 128v | 73 | Zahl „6“ hinzugefügt. | |
| 129r | 84 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 85 | Zahl „7“ hinzugefügt. | |
| 129v | 106 | Zahl „8“ hinzugefügt. | |
| 130r | 115 | Doppelstrich durchgestrichen. | |
| | 117 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 118 | Zahl „9“ hinzugefügt. | |
| 130v | 130 | Zahl „10“ hinzugefügt. | |
| 131r | 141 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 142 | Zahl „11“ hinzugefügt. | |
| 131v | 153 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 154 | Zahl „12“ hinzugefügt. | |
| 132r | 165 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 166 | Zahl „13“ hinzugefügt. | |
| 133r | 177 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 178 | Zahl „14“ hinzugefügt. | |
| 133v | 189 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 190 | Zahl „15.“ hinzugefügt. | |
| 134r | 201 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 202 | Zahl „16“ hinzugefügt. | |
| 134v | Unterhalb T. 214 | | [„mr. w. bird“ statt „mr. w. birde“ bei Hilda Andrews.] |

31. *Walsingham*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|--|
| 135r | 8 | Doppelstrich hinzugefügt. | Hier und im Folgenden markieren die Zahlen die Anfänge der Variationsabschnitte. |
| | 9 | Zahl „2“ hinzugefügt. | |
| 135v | 16 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 17 | Zahl „3.“ hinzugefügt. | |
| | 24 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 25 | Zahl „4“ hinzugefügt. | |
| 136r | 32 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 33 | Zahl „5“ hinzugefügt. | |
| | 40 | Doppelstrich andeutungsweise hinzugefügt. | |
| 136v | 48 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 49 | Zahl „6“ durchgestrichen“, Zahl „7“ hinzugefügt. | |
| 137r | 56 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 57 | Zahl „8“ hinzugefügt. | |
| | 64 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 137v | 65 | Zahl „9“ hinzugefügt. | |
| | 72 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 73 | Zahl „9“ hinzugefügt, durchgestrichen, dann „10“ hinzugefügt. | |
| 138r | 88 | Doppelstrich im unteren System andeutungsweise hinzugefügt. | |

| | | |
|------|-----|--|
| | 89 | Zahl „12“ hinzugefügt. |
| 138v | 96 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 97 | Zahl „12“ zu „13“ korrigiert. |
| 139r | 104 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 105 | Zahl „13“ hinzugefügt, dann durchgestrichen; danach Zahl „14“ hinzugefügt. |
| | 112 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| 139v | 113 | Zahl „15“ hinzugefügt. |
| | 120 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 121 | Zahl „16“ hinzugefügt. |
| 140r | 128 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 129 | Zahl „17“ zu „16“ korrigiert, dann Zahl „17“ hinzugefügt. |
| 140v | 136 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 137 | Zahl „18“ hinzugefügt. |
| 141r | 144 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 145 | Zahl „19“ hinzugefügt. |
| | 152 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 153 | Zahl „19“ hinzugefügt, dann in „20“ korrigiert. |
| 141v | 160 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 161 | Zahl „22“ zu „21“ korrigiert. |
| 142r | 168 | Doppelstrich hinzugefügt. |
| | 169 | Zahl „21“ hinzugefügt, dann zu „22“ korrigiert. |

32. Garden Green

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|--|
| 142v | 4 | Im Diskant: Achtel d' - e' - f' zu Sechszehnteln korrigiert. | Metrisch inkorrekt und von Hilda Andrews nicht übernommen. |
| 143r | 12 | Fermate hinzugefügt. | Hier und im Folgenden markieren die Zahlen die Anfänge der Variationsabschnitte. |
| 143v | 25 | Zahl „3“ hinzugefügt. | |
| | 26 | Ton cis' im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 29 | Ton a im Bass hinzugefügt. | |
| 144r | 34 | Vier Kreuze vor f' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 34 | Ornament auf dem Achtel fis' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 36 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 37 | Zahl „4“ hinzugefügt. | |
| 145r | 48 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| | 49 | Zahl „5“ hinzugefügt. | |
| 146r | 61 | Zahl „6“ hinzugefügt. | |
| 146v | 72 | Fermate angedeutet. | |

33. *Lord Willoughby's Welcome Home*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------------|---|-----------|
| 147r | Nach 11 | Wächter hinzugefügt. | |
| 148v | 14 46 | Ton g'' im Diskant hinzugefügt. Vorzeichen in Bezug auf den hier wohl von Baldwin geschriebenen G-Schlüssel hinzugefügt. | |

34. *Carman's Whistle*

Keine Veränderungen.

35. *Hugh Aston's Ground*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|----------|---|---|
| 155r | 59 | Ton g' im Alt hinzugefügt ¹³ . | Der Sprung $g'-c''$ im Alt kann als Ansatz einer Imitation des vorausgegangenen Diskant-Soggetto interpretiert werden. Es entstehen dadurch jedoch Oktavparallelen zum Tenor. |
| 156r | 81 82 | Taktstriche hinzugefügt. Idem. | |
| 157v | 110 | Baldwins <i>ais'</i> , der letzte Ton im Takt, durchgestrichen, c'' (= <i>cis''</i>) hinzugefügt. Das Kreuz blieb bei a' stehen. | |

36. *Fancy*

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|--------------|--|---|
| 161v | 12 | Ton c' im Alt hinzugefügt. | |
| 162v | 30 | Idem. | |
| 164v | vor T. 77 | Neben dem unteren System: Kreuz, Sechs-Notenlinien-System mit f-Schlüssel hinzugefügt; darin Sechszehntel $c'-h$ und Wächter auf c' geschrieben. | Zwei in T. 78 ausgelassene Sechszehntel. Das Kreuz diente dabei als Asteriskus. |
| | 78 | Kreuz hinzugefügt. | Markiert die Stelle, an welcher zwei Sechszehntel fehlen (s. Anmerkung zu T. 77). |

¹³ Ab hier ist die Korrekturtinte gelegentlich schwarz wie die Tinte Baldwins, so dass die Korrekturen schwer zu erkennen sind.

| | | | |
|------|---------------|--|--|
| 165r | Nach T. 90 | Neben dem oberen System: Fünf- Notenliniensystem hinzugefügt, anscheinend mit f-Schlüssel, darin vier Achtel <i>H-c-d-H</i> . | Der Duktus dieser Eintragung in brauner Tinte (andere Korrekturen in diesem Abschnitt des Manuskriptes sind in schwarzer Tinte geschrieben) sowie die Tatsache, das ein Fünf- Notenliniensystem hinzugefügt wurde, weist auf eine spätere Epoche hin (die vorige, zeitgenössische Änderung bediente sich des damals üblichen Sechs- Notenliniensystems). Der Inhalt ist im Kontext unverständlich. |
|------|---------------|--|--|

37. Sellinger´s Round

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|---|-----------|
| 171v | 143- | Kreuz unter dem Taktstrich des | |
| | 144 | unteren Systems. | |
| 172v | 163 | Ein „b“ vor dem <i>h</i> im unteren | |
| | | System. | |
| | 166 | Ton <i>c</i> hinzugefügt. | |
| | 170 | Baldwins <i>a</i> im Tenor zu <i>g</i> korrigiert. | |
| 173r | 181 | Baldwins Achtel <i>g</i> in der linken Hand (das zweite im Takt) war verhältnismäßig tief geschrieben. Der Korrektor strich den unteren Teil der Note an. | |

38. Monsieur´s Alman

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|-------|------|--|-----------|
| 174r | 17 | Im Diskant auf der letzten Zählzeit: sechs Zweiunddreißigstel statt Sechszehntel. | |
| | 18 | Umgruppierung in der linken Hand: Das <i>d</i> , das letzte Sechszehntel auf der letzten Zählzeit gehörte ursprünglich zur vorigen Sechszehntelgruppe. Der Korrektor trennte es davon ab und fügte es der ursprünglich aus fünf Tönen bestehenden letzten Gruppe zu (im | |

| | | | |
|------|-----|---|---|
| | | Original Zweiunddreißigstel). | |
| | 19 | Wie in T. 17. | |
| 175r | 31 | Ornament auf <i>fis</i> ´ im Diskant hinzugefügt ¹⁴ . | Terz des Klanges. |
| | 32 | Idem. | Auf der diminuierten Antepenultima einer Diskantklausel. |
| 175v | 45 | Noten des Klanges <i>h-d</i> ´- <i>g</i> ´, ursprünglich aus punktierten Vierteln bestehend, zu punktierten Achteln korrigiert. | |
| | 46 | Doppelstrich hinzugefügt. | |
| 176v | 66 | Sechzehntel <i>g</i> ´ hinzugefügt. Der Korrektor hat Baldwins Taktstrich benutzt, um den Notenhals zu schreiben. Danach schrieb er einen neuen Taktstrich, ohne allerdings das darauf folgende Kreuz zu überschreiben. | |
| 177r | 78 | Ton <i>H</i> im Bass hinzugefügt. Notenlinie auf <i>G</i> verstärkt. Dort auch Radierungszeichen. | Offensichtlich hatte Baldwin an dieser Stelle ein <i>G</i> geschrieben. |
| 178v | 105 | Ton <i>G</i> im Bass hinzugefügt. | |
| 179r | 116 | Idem. | |
| | 119 | Idem: das zweite <i>G</i> im Takt (ein Viertel). | |

39. Zehnte Pavane: Mr. W. Petre

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|--|---|
| 180v | 2 | Zwei Ornamente im Diskant hinzugefügt: auf dem zweiten <i>d</i> ´´ und auf <i>a</i> ´. | Das <i>d</i> ´´ ist die Terz des Klanges. |
| | 3 | Ornament auf <i>d</i> ´ im Alt hinzugefügt. | |
| | 3 | Wächter am Ende des Taktes in der linken Hand hinzugefügt. | |
| | 6 | Kreuz und Wächter am Anfang des Taktes in der linken Hand hinzugefügt. | Weisen auf den Übergang der Stimme in das obere System hin. |
| | 8 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Terz eines Klanges mit vorläufiger Schlusswirkung. |
| 181r | 9 | Zwei Kreuze vor <i>es</i> ´ hinzugefügt. | |
| | 18-19 | Kreuz (T. 18) und Wächter (T. 19) in der linken Hand hinzugefügt. | Weisen auf den Übergang der Stimme in das obere System hin. |

¹⁴ Diese und die nächste Verzierung können womöglich noch zum Text Baldwins gehören.

| | | | |
|------|----|--|-------------------|
| 181v | 20 | Haltebogen auf a' im Alt zu T. 21 hinzugefügt. | |
| | 21 | Zwei Kreuze vor es' hinzugefügt. | |
| | 22 | Zwei Kreuze im Diskant hinzugefügt: vor h' und vor f' . | |
| | 23 | Vier Kreuze im Diskant hinzugefügt: zweimal vor h' , zweimal vor f'' . | |
| 182r | 36 | Haltebogen auf g im Bass hinzugefügt. | |
| | 37 | Töne g' und a' im Alt hinzugefügt (die gesamte Altlinie im Takt). | |
| 183r | 63 | Ornament auf fis' im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 64 | Sechszehntel c' im Diskant hinzugefügt. | |
| | 65 | Ornament auf h im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| 183v | 67 | Ornament auf e im Bass hinzugefügt. | |
| | 68 | Zwei Ornamente auf h' im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 73 | Ornament auf a' im Diskant hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 75 | Ton d' im Alt hinzugefügt (der gesamte Inhalt des Altes im Takt). | |
| 184r | 76 | Kreuz vor f beim Ornament in der rechten Hand am Ende des Taktes. | |
| | 79 | Drei Kreuze vor B im Bass hinzugefügt. | |
| | 79 | Ornament auf c im Bass hinzugefügt. | |

40. Zehnte Galliarde

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|--|---|
| 186r | 48 | Baldwins Wächter überschrieben, f'' hinzugefügt. | Das f'' gehörte ursprünglich zur nächsten Sechszehntelgruppe, auf Folio 186v. |
| 186v | 48 | Baldwins f'' durchgestrichen. | S. Anm. zu T. 48. |
| | 48 | Kreuz vor dem letzten b' im Diskant hinzugefügt. | |

41. Fancy

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|--|-------------------------------|
| 186v | 1 | Taktstrich mitten im Takt im unteren System hinzugefügt. | |
| 187r | 7 | Ornament auf cis' im Alt hinzugefügt. | Terz des Klanges. |
| | 8 | Ornament auf e im Tenor hinzugefügt | Freie Imitation des Diskants. |

| | | | |
|------|----|---|---|
| | 13 | Ornament auf <i>cis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| 187v | 16 | Haltebogen auf <i>d</i> ´´ im Diskant zu T. 17 hinzugefügt | Synkopendissonanz. |
| | 20 | Ornament auf <i>fis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 20 | Ornament auf <i>cis</i> ´ im Tenor hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | | | Von Hilda Andrews nicht übernommen. |
| | 21 | Ornament auf <i>h</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| 188r | 24 | Kreuz vor dem ersten <i>cis</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 24 | F-Schlüssel eine Linie tiefer hinzugefügt. | Baldwins offensichtlich falscher Klang <i>H-d-fis</i> wurde dadurch zu <i>d-fis-a</i> . |
| | 26 | Ornament auf <i>cis</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 27 | Kreuz vor <i>b</i> im Alt hinzugefügt. | |
| 188v | 40 | Ornament auf <i>h</i> im Alt hinzugefügt. | Von Hilda Andrews nicht übernommen. |
| 189r | 46 | Ornament auf <i>cis</i> ´ im Tenor hinzugefügt. | |
| | 47 | Ornament auf <i>e</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | | | Von Hilda Andrews nicht übernommen. |
| 190v | 70 | Kreuz vor <i>c</i> ´´ im Diskant hinzugefügt. | |
| | 71 | Umgruppierung: Baldwins erste Sechszehntelgruppe in der linken Hand endete mit <i>d</i> ; der Korrektor schloss die Gruppe bereits ein Sechszehntel früher (nach <i>e</i>) ab. | Entspricht dem metrischen Aufbau. |

42. Voluntary

| Folio | Takt | Art der Veränderung | Anmerkung |
|--------------|-------------|---|---|
| 191r | 6 | Ornament auf <i>gis</i> ´ im Diskant hinzugefügt. | Auf der Penultima einer Diskantklausel. |
| | 8 | Ornament auf <i>f</i> ´ im Alt hinzugefügt. | Imitation des Diskants aus T. 7. |

Sonstige Änderungen:

Folio 194v: „The Table for this booke“: Nach dem ursprünglichen Eintrag „36 A fancie“ steht in brauner Tinte hinzugefügt: „for my ladye nevell“. Die Schrift ähnelt der Schrift Baldwins, ist aber deutlich kleiner (vgl. Abb. 38).

- Anhang zu Teil 4 -

| nūber:— | songe:— | leafe:— | nūber: | songe:— | leafe:— |
|---------|--|---------|--------|---|---------|
| 22. | the seuenth pauian:— | 86. | 36. | A fancie:— for my ladye newell:— | 161. |
| 23. | the eichte pauian:— | 89. | 37. | sellingers rownde:— | 166. |
| 24. | the passinge mesurs is:— | 92. | 38. | munsers almaine:— | 173. |
| 25. | the nynthe pauian:— | 99. | 39. | the tenth pauian:— m:w: peter:— | 180. |
| 26. | the galliarde to the same:— | 105. | 40. | the galliarde: to the same:— | 184. |
| 27. | will you walk the woods ^{swyde} soe | 109. | 41. | A fancie:— | 186. |
| 28. | the maydens songe:— | 107. | 42. | A voluntarie:— | 191. |
| 29. | a lesson of voluntarie:— | 109. | | fīmp: | |
| 30. | the seconde grownde:— | 126. | | ffīmpshed & ended the leventh of | |
| 31. | hane w ^t you to walsingame:— | 135. | | september: in the yeare of our lord | |
| 32. | all in a garden greene:— | 142. | | god. 1591. & in the 33. yeare of | |
| 33. | the lo: willobies: welcome home | 146. | | the raigne of our sofferaine ladye | |
| 34. | the carmans whistle:— | 149. | | Elizabeth by the ^{grace} god queene of | |
| 35. | hughe ashtons: grownde:— | 153. | | Englande: &c | |
| | | | | By me Jo: baldwīne of windsore:— | |
| | | | | laudes: deo:— | |

Abb. 38. Folio 194v: die zweite Seite des Inhaltsverzeichnisses von MLNB. Am Ende steht Baldwins Datierung.

Anhang zu Teil 5

- A: Abbildungen -

The image displays a musical score for the piece 'Ut, re, mi' (MLNB Nr. 9, T. 23-40). The score is presented in five systems, each consisting of a treble and a bass staff. The first system begins at measure 25. The second system begins at measure 30. The third system begins at measure 35. The fourth system begins at measure 40. The music is written in a style characteristic of early modern lute tablature transcriptions, featuring various chordal textures and melodic lines. Some notes are marked with a double bar line and a sharp sign, indicating specific fret positions on the lute. The score concludes at measure 40.

Abb. 39. *Ut, re, mi* (MLNB Nr. 9, T. 23-40): Der hier reproduzierte Abschnitt beginnt hypomixolydisch und führt über einen Abschnitt, der hypodorische Charakteristika trägt (T. 28-30) in den Bereich des Moduspaars Hypolydisch (T. 31ff.) / Lydisch (ab 38ff. erkennbar; vgl. die hypolydische Fortführung ab „5“).

Abb. 40. *Voluntary* (MLNB Nr. 42): Der Wechsel aus dem Äolischen ins Hypoionische beginnt im Diskant in T. 7, während der Tenor und der Bass noch eine Klausel auf A-a vortragen.

Abb. 41: *Fünfte Pavane* (MLNB Nr. 18, T. 23-32 nach MLNB, T. 32-48 nach MB XXVII/31a), Abschnitt B (ab „2“).

Abb. 42: *Erste Galliarde* (MLNB Nr. 11, T. 1-10): Vgl. Klangfolge „c-d-B-c“ in T. 5f.

Abb. 43. Anon.: *The Maiden's Song* aus *Mulliner* (MB I/1, T. 1-12).

The image displays a musical score for the beginning of 'The Maiden's Song' by William Byrd. It is written in 3/2 time and consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-5) shows a simple harmonic progression in the upper voice with a fermata over the fifth measure. The second system (measures 6-10) features more complex harmonic textures and a fermata over the tenth measure. The third system (measures 11-16) includes a fermata over the fifteenth measure, followed by a rapid sixteenth-note passage in the lower voice and a final chord in the upper voice.

Abb. 44. Anfang der Variationsreihe *The Maiden's Song* von William Byrd (MLNB Nr. 28, T. 1-16); NB die Klausel auf der Untersekunde F in T. 12.

The image displays a musical score for a piece titled "The Flute and the Drum" from "The Battle". The score is presented in three systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) shows the flute part with a whole rest and the drum part with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-9) features a melodic line in the flute starting with a quarter note G4, followed by eighth-note patterns. The third system (measures 10-14) continues the flute's melodic development with eighth-note runs and rests. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the treble staves.

Abb. 45. *The Flute and the Drum* aus *The Battle* (MLNB Nr. 4/g, T. 1-16 des Satzes, T. 147-162 von *The Battle*).

- B: Analysen -

Fantasien (Anhang zu Kapitel 5.2)

Nr. 9: *Ut, re, mi*

Stimmzahl: 4

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: $c' - a'' (c' - g'')$ ¹⁵

Alt: $g - g'' (e - c'')$

Tenor: $c - g'$

Bass: $F - es' (F - c')$

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klauselstufe ¹⁶ | Anmerkungen |
|----------|----------------------------|-------------|
| 6 | C/A ¹⁷ | |
| 7 | G/E | |
| 8 | G ¹⁸ | |
| 10 | G | |
| 14 | G | |
| 16 | G | |
| 17 | D | |
| 18 | G/E | |
| 19 | G | |
| 23 | G | |
| 24 | G/H | |
| 26 | G | |
| 27 | C | |
| 30 | D | |

¹⁵ Bei den in Klammern angeführten Ambitusgrenzen sind die selten vorkommenden Töne berücksichtigt worden. Da es in den meisten analysierten Stücken zu Moduswechseln kommt, dienen diese Angaben nur der vorläufigen Orientierung und müssen durch Vergleiche mit der Interpretation des gesamten tonartlichen Verlaufs (s.u.) ergänzt werden.

¹⁶ Auf genaue Angaben, in welchen Stimmen die einzelnen Klauseln stattfinden, wurde aus Platzgründen verzichtet. Da es nicht möglich war, die Stimmen getrennt voneinander darzustellen, erschien auch die Differenzierung zwischen verschiedenen Oktavregistern innerhalb der Tabellen nicht sinnvoll. Daher sind alle Klauselstufen in den Tabellen einheitlich, mit Großbuchstaben angegeben. Auf relevante Unterschiede in der Behandlung von plagalen und authentischen Modi hinsichtlich der Oktaven, in welchen die Klauseln stattfinden, wird jeweils in der textlichen Interpretation sowie im Hauptteil (Teil 5 in Bd. 1) hingewiesen.

¹⁷ Bei zwei Tonangaben bezieht sich der erste Ton auf die Klauselstufe, der zweite auf den Bass, falls er sich von der betreffenden Clavis clausularum unterscheidet, wie etwa bei einigen Formen der Cadenza fuggita.

¹⁸ Kursive Angaben beziehen sich auf Wendungen, deren Klauselcharakter nicht eindeutig ist.

| | | |
|-------|------------|--|
| 32 | F | |
| 34 | G/C | |
| 35 | F | |
| 37 | D | |
| 39 | C/A | |
| 40 | F | |
| 41 | F, dann C | |
| 48 | F/D | <i>B</i> im Alt |
| 50 | F | |
| 53 | G/E | <i>C</i> im Diskant |
| 54 | G | |
| 56 | D/H | |
| 57 | <i>G/D</i> | |
| 57 | <i>D</i> | |
| 59 | G | |
| 60 | G | |
| 61 | C | |
| 61 | G | |
| 63 | G/E | |
| 64 | G | |
| 65 | D | |
| 66 | G | |
| 67 | G | |
| 68 | D | |
| 69 | D | |
| 70 | D | |
| 71 | D | |
| 71 | A | |
| 73 | D | |
| 75 | G | |
| 76 | C | |
| 78 | F | |
| 79 | C | |
| 81 | G | |
| 82 | C | |
| 84 | F | |
| 85 | F | |
| 86 | D | |
| 87 | D | <i>B</i> im Tenor |
| 88 | C/A | |
| 90 | C/A | |
| 92-93 | E | Die vorliegende Schlussbildung gehört nicht zu den konventionellen Klauseln: Nach einer Penultima (T. 91), die auf ein Ende auf G schließen ließe, folgt ein „E-Dur-Klang“, der schlussbildend wirkt. Die Wendung kann im weitesten Sinne als Cadenza fuggita verstanden werden. Es folgt danach ein neuer formaler Abschnitt. |
| 96 | G | |
| 98 | G | |

| | | |
|-----|-------|--|
| 101 | E | „plagal“ ¹⁹ |
| 104 | G/H | |
| 107 | G | |
| 114 | A/Fis | Unmittelbar folgt das <i>d</i> in der tiefsten Stimme. |
| 115 | G | |
| 116 | E | |
| 119 | D/H | |
| 120 | G | |
| 122 | G | |
| 122 | C | |
| 125 | A | |
| 128 | G | |
| 129 | D | |
| 130 | G | |
| 137 | C | |
| 139 | A | |
| 142 | G | |
| 144 | G | |
| 146 | G | |
| 148 | D | |
| 149 | G | |
| 151 | D | |
| 153 | A | |
| 155 | G | |
| 157 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Exordialmelodik spricht dafür, dass der Modus dieser Hexachordfantasie Hypomixolydisch ist: Die Voces regales, Diskant und Tenor, bewegen sich im hypomixolydischen Bereich, die beiden „dienenden“ Stimmen, Alt und Bass, sind authentischen Charakters. Auch die Klauselbildung des exordialen Abschnitts (T. 1-23) entspricht der modalen Tradition²⁰: Die erste Klausel findet auf *c*, der alten hypomixolydischen Repercussa, statt, alle weiteren Klauseln auf der Finalis oder der Oberquinte.

¹⁹ Zur Verwendung von anachronistischen Termini vgl. Unterkapitel 1.1.2 sowie Kapitel 1.4 in Bd. 1.

²⁰ Bei der Berufung auf die „modale Tradition“ werden, insbesondere wenn es sich um allgemein bekannte Charakteristika der Modi handelt, keine Referenzen angegeben. Es sei daran erinnert, dass sich die vorliegende Studie auf fachwissenschaftlicher Ebene auf die Studien Meiers (1974, 1977, 1992, 1992a), Powers' (1981, 1989, 1992, 1992a, 1998) und Dahlhaus (insbesondere 2001a und 2001b) stützt (vgl. Unterkapitel 1.1.2 in Bd. 1), wobei die Untersuchungen Meiers in diesem Kontext eine besondere Position einnehmen, weil sich Meier auch mit der Instrumentalmusik des 16. Jh. intensiv auseinandergesetzt hat (Meier 1977 und 1992). Eine kritische Diskussion der Forschungsansätze von Meier, Powers und Dahlhaus findet in den Kapiteln 1.1.2 sowie 5.6 statt.

Der weitere Verlauf des Stückes ist keineswegs so konventionell. Obwohl (hypo)mixolydische Melodik – und die entsprechende Klauselbildung – mehrmals wiederkehrt, können die Melodiebildung und die Klauseldisposition mancher Abschnitte nur als Übergang in einen anderen Modus gedeutet werden, was auch die oben dargestellte Stimmendisposition zu erklären vermag. Ab T. 30 ist sowohl die Klauselbildung als auch die Melodik hypolydischen Charakters (vgl. Abb. 39). In T. 37 erweitert sich der Ambitus des den „Point“²¹ vortragenden Diskants auf den Bereich des Lydischen und erreicht das f'' . Die Ecktöne des Gesamtambitus sind nun F und f'' ; der Point setzt in allen Stimmen entweder auf c oder auf f ein, wie es im Hypolydischen und Lydischen der Regelfall ist. Die meisten Klauseln des gesamten hypolydisch-lydischen Abschnittes finden auf f statt (T. 32, 35, 40, 41, 50; vgl. Tabelle oben sowie Abb. 39). Außerdem sind zwei Klauseln auf c – der sekundären Klauselstufe des Lydischen und Hypolydischen – in dem Abschnitt zu finden (T. 39, 41).

Der Übergang vom Hypomixolydischen zum Lydischen (T. 26-31) verläuft über einen Abschnitt, dessen Diskant hypodorische Züge trägt: Seine Untergrenze ist das a' – die Untergrenze des hypodorischen Ambitus in der Diskantlage, während das f'' , die traditionelle hypodorische Repercussa, die markante Obergrenze und das d'' die Klauselstufe bilden. Das d stellt zwar auch im Hypomixolydischen eine traditionelle Clavis clausularum dar, die genannten melodischen Merkmale sind jedoch für das Hypomixolydische nicht charakteristisch.

Ab T. 54 weist das Material wieder hypomixolydische Charakteristika auf. Die in T. 66 einsetzende Point-Durchführung verlagert den Ambitus in den Bereich des Mixolydischen: Der den Point vortragende Diskant bewegt sich hauptsächlich zwischen g' und fis'' . Das Zentrum der Melodie- und Klauselbildung wird jedoch bald das d (T. 68ff., vgl. Tabelle oben). Die Melodik dieses Abschnittes ist eindeutig plagal, der Oberterz-Charakter ist dural (fis ist durchwegs präsent).

Die in T. 75 beginnende Pars trägt Eigenschaften des zweifach transponierten Hypodorischen. Die Clausula primaria des Abschnittes ist die auf c (mit es als Terz), die Secundaria ist die Klausel auf g . Es folgt ein modal schwer

²¹ Morleys Terminus für Soggetto, den er auch in Bezug auf andere Gattungen verwendet (vgl. Morley 1597/1937, 181).

bestimmbarer Abschnitt (T. 82ff). Die Bewegung des Diskants, der den Point vorträgt, würde für Ionisch sprechen, die Klauseldisposition und die Melodieführung der anderen Stimmen lassen zunächst auf eine Tonart mit Finalis *f*, dann auf eine mit Finalis *d* schließen. Ab T. 97 weist das Material wieder hypomixolydische Charakteristika auf, wobei in T. 101 eine uncharakteristische Klausel auf *e* festzustellen ist. Der darauf folgende „Tripla“-Abschnitt (T. 107ff.) ist anfangs von hypomixolydischer Melodik geprägt, um später (T. 115ff.) auf den authentischen Ambitus erweitert zu werden. Die Melodik kehrt aber alsbald in den plagalen Rahmen zurück (T. 188f.). Dabei ist die Klauseldisposition dieses Abschnitts modal uncharakteristisch: Es sind Klauseln auf *a* und *e* (T. 114, 116) anzutreffen.

Der folgende virtuose Abschnitt (T. 125ff.) bewegt sich innerhalb der Grenzen der ursprünglichen Tonart. Der abschließende, nicht primär imitatorische Abschnitt der Komposition (T. 146ff.) ist hinsichtlich der Melodik hypomixolydischen Charakters. Auch dieser Abschnitt beinhaltet eine Klausel auf *a* (T. 153).

Das Durchführen des Hexachord-Soggetto auf verschiedenen Tonebenen führt in *Ut, re, mi* zu großen Freiheiten in der Modusbehandlung. Es ist offensichtlich auch ein Teil des Konzeptes gewesen, Klauseln auf allen Hexachordstufen stattfinden zu lassen und dadurch dem Titel der Komposition auch auf einer Ebene Rechnung zu tragen, die über die Soggettobildung hinausgeht. Andererseits weisen das modal strenge Exordium der Komposition und die Rückkehr in das Hypomixolydische an ihrem Ende auf eine bewusste Verwendung der modalen Technik hin, die in den weniger exponierten Abschnitten unkonventioneller verwendet wird.

Nr. 26: *Voluntary for My Lady Nevell*

Stimmzahl: 4

Finalis: *G*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:Diskant: $c-f''$ ($d-d'$)Alt: $e-c''$ ($a-a'$)Tenor: $c-f'$ ($d-d'$)Bass: $G-a$ Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|--------------------------|
| 5 | G | |
| 6-7 | G | „plagal“ |
| 12 | G | |
| 14 | G/E | |
| 16 | G | |
| 17 | G | |
| 19 | G | |
| 22 | G | |
| 23 | D/Fis | |
| 24 | G | |
| 25 | D | |
| 26 | G/E | |
| 27 | G | |
| 28 | D/H | |
| 30 | G | |
| 33 | H | Terz-Oktav-Klang auf „h“ |
| 34 | H/G | |
| 36 | D | |
| 36 | G | |
| 38 | G/C | |
| 40 | G | |
| 42 | C | |
| 43 | D | |
| 44 | G | |
| 47 | G | |
| 49 | C | |
| 51 | C | |
| 53 | C | |
| 54 | G | |
| 56 | D | |
| 59 | G | |
| 61 | G | |
| 64 | G | |
| 70 | G | |
| 72 | G | |
| 77 | G | |
| 79-80 | G | „plagal“ |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die in diesem Stück vorhandene, nichtimitatorische Introduction (T. 1-7, s. Abb. 33, Anhang A zu Teil 3) weist eindeutige Charakteristika des Hypomixolydischen auf: Der Diskant übersteigt nicht das d' , wobei das h' eine bedeutende Rolle spielt. Der Bass ist dabei – erwartungsgemäß – mixolydischen Charakters, der insbesondere durch seine Demonstration des mixolydischen Ambitus $G-g$ gegen Ende der Introduction sehr deutlich wird. Insgesamt weckt der Abschnitt den Anschein einer Intonation des hypomixolydischen Modus.

Der Point des ersten Abschnittes (T. 8ff.) ist in den beiden Voces regales für den hypomixolydischen Modus charakteristisch: Die Quart-Repercussio des Hypomixolydischen $g-c'$, beziehungsweise $g'-c''$, dominiert im Soggetto trotz seines Anfangs auf der Oberquinte. Dabei wird die Quintspezies des Modus nicht verlassen. Die hypomixolydische Dominanz der Quart-Repercussio ist beim zweiten Point (T. 17ff.) noch eindeutiger. Die Zugehörigkeit zum hypomixolydischen Modus wird dadurch deutlicher, dass der Soggetto unterhalb der Finalis, mit der Unterquarte d' im Diskant (d im Tenor) beginnt. Auch in der Melodik des Soggetto im dritten Abschnitt der Fantasie (T. 30ff.) ist die Bedeutung der hypomixolydischen Repercussa offensichtlich.

Die Melodie entfaltet sich innerhalb der traditionellen Modusgrenzen: Die Voces regales weisen eindeutig den hypomixolydischen Charakter auf, der Bass ist ebenso eindeutig mixolydisch. Nur im Alt finden Abweichungen von der modalen Norm statt²².

Auch die Klauselstufen entsprechen den theoretischen Konzepten (s. Tabelle): Sie werden auf der Finalis (G , bzw. deren Oktave g), der authentischen und der plagalen Repercussa (d , bzw. c) gebildet. Klauseln auf c , der hypomixolydischen Repercussa, sind in großer Dichte in einem frei mehrstimmigen Abschnitt des Werkes (T. 48ff.) zu finden. In dem dritten Abschnitt der Fantasie (T. 30ff.) befindet sich sogar eine „phrygische“ Klausel auf h (T. 33), das zwar die Mitte der Quintspezies des Mixolydischen und Hypomixolydischen darstellt, bekanntlich

²² Vgl. die obige Darstellung der Stimmendisposition.

aber nicht die traditionelle Repercussa des Letzteren ist: Diese Rolle übernimmt das c^{23} .

Alle modal relevanten Merkmale der Komposition weisen eindeutig auf das Hypomixolydische hin. Mit ihrer den Modus ankündigenden Introdution, der modal charakteristischen Stimmendisposition, der regelmäßigen Melodiebildung und Klauseldisposition stellt die *Voluntary for My Lady Nevell* gewissermaßen den Gegenpart der Hexachordfantasie *Ut, re, mi* dar: Sie entfaltet sich in klarer Einhaltung der traditionellen Moduslehren. Keine andere Fantasie aus MLNB kann sich in gelehrter Regelmäßigkeit mit dieser Komposition vergleichen lassen. Dass Neighbour sie „most intimate in expression“²⁴ unter den der „Ladye Nevell“ gewidmeten Stücken nennt²⁵, mag der heutigen Wahrnehmung entsprechen, obwohl ein Vergleich dieser Art zwischen unterschiedlichen Gattungen nicht unproblematisch erscheint. Jedoch zeigt die Analyse der Modusbehandlung, dass das Stück innerhalb seiner Gattung – und Sammlung – den bei weitem höchsten Grad an modaler Strenge aufweist²⁶.

Nr. 29: *Lesson of Voluntary*

Stimmenszahl: 4

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: $c' - a''$ ($c - g''$)

Alt: $fis - e''$ ($g - c''$)

Tenor: $H - g'$ ($c - e'$)

Bass: $F - c'$

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 4 | C | |

²³ Zu dieser Klausel vgl. Kapitel 5.2 in Bd. 1.

²⁴ Neighbour 1978, 254.

²⁵ Die anderen Werke sind *My Lady Nevell's Ground* (Nr. 1) und *Chi passa* (Nr. 2), also keine Fantasien.

²⁶ Neighbour (1978, 254) ist sich der kompositorischen Strenge dieser Fantasie durchaus bewusst, obwohl er sie nicht mit der Modalität in Verbindung bringt.

| | | |
|----|--------|--|
| 7 | G | |
| 11 | G | |
| 12 | C | |
| 16 | G/H | |
| 17 | C/A | |
| 20 | G | |
| 21 | C/A | |
| 24 | G/E | |
| 26 | C/A | |
| 28 | C | |
| 30 | F | |
| 30 | B | |
| 32 | C | |
| 33 | F | |
| 35 | G | |
| 35 | C/F | |
| 36 | C | |
| 37 | C | |
| 38 | C | |
| 39 | G | |
| 41 | C/A | |
| 42 | G (C?) | |
| 44 | C | |
| 45 | C/A | |
| 46 | G | |
| 48 | C | |
| 50 | C | |
| 51 | C/F | |
| 53 | G | |
| 55 | C | |
| 56 | G | |
| 57 | C/A | |
| 60 | C | |
| 61 | A/F | |
| 62 | D | |
| 63 | G | |
| 65 | C | |
| 66 | G/E | |
| 68 | C/A | |
| 68 | C | |
| 69 | C/A | |
| 70 | G | |
| 71 | G | |
| 72 | C | |
| 73 | C | |
| 77 | G | |
| 79 | C | |
| 80 | F | |
| 81 | G | |
| 84 | C | |
| 87 | G | |

| | | |
|-----|-----|----------|
| 88 | C | |
| 102 | C | |
| 104 | C | |
| 108 | G | |
| 110 | G | |
| 111 | C | |
| 113 | C | |
| 117 | A/F | |
| 119 | D | |
| 121 | G/E | |
| 123 | C/A | |
| 125 | G | |
| 126 | G/E | |
| 128 | C/A | |
| 129 | G | |
| 130 | C/A | |
| 131 | G | |
| 134 | A | |
| 136 | D | |
| 137 | G | |
| 138 | C | |
| 140 | D | |
| 141 | G | |
| 143 | G/E | |
| 145 | C | A im Alt |
| 146 | C | |
| 147 | C | |
| 148 | G | |
| 149 | C/F | |
| 151 | G | |
| 151 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Der jonische und der hypojonische Modus gehören bekanntlich nicht zu den acht alten, „gregorianischen“ Tonarten. Bernhard Meier verbindet aber die Melodik des 11. (jonischen) und 12. (hypojonischen) Modus mit jener des Lydischen und Hypolydischen, da diese Modi auch in der zeitgenössischen Theorie zusammengedacht waren²⁷.

Die Exordialmelodik (T. 1ff.) der vorliegenden Fantasie lässt aufgrund ihres Ambitus auf den jonischen Modus schließen: Die Anfangslage und Melodieführung von Tenor und Diskant sind eindeutig authentisch.

²⁷ Etwa bei Glarean und dem frühen Zarlino. Vgl. Meier 1992, 52.

Der weitere Verlauf der Komposition (T. 29-33) deutet auf eine Commixtio zum hypolydischen Modus hin: Der Point wird hauptsächlich *ex c* und *ex f* vorgetragen, der Bass entspricht in seinem Umfang der Norm des lydischen Modus, während der Diskant nur die Töne der Quintspezies *f'-c''* verwendet. Die Klauseln werden in diesem Abschnitt auf den Tönen *f*, *B* und *c* gebildet (s. Tabelle oben).

Der weitere Verlauf des Diskants (etwa ab T. 35) lässt in seinen imitatorischen Abschnitten auf den – eine Oktave höher transponierten – hypojonischen Modus schließen: Die Melodik bewegt sich hauptsächlich zwischen *g'* und *g''*. Auch der Ambitus anderer Stimmen folgt dieser Verschiebung.

Die häufigsten Claves clausularum der Komposition sind diejenigen auf *c* und *g*, beziehungsweise *G*. Somit entspricht die Klauseldisposition den theoretischen Regeln für den jonischen und den hypojonischen Modus. Die Clausulae peregrinae bilden darin geschlossene Gruppen, kombiniert mit den „theoriekonformen“ Klauseln. Eine von diesen Gruppen, die aus Klauseln auf den Tönen *a*, *d*, *g*, und *c* besteht, bildet eine frühe Form der Quintfallsequenz. Diese Sequenz taucht in gleicher Reihenfolge der Schlussbildungen dreimal innerhalb der Komposition auf (T. 61-65, 117-123, 134-138). Eine einheitliche modale Interpretation ist in diesen Abschnitten nicht möglich. Die Komposition kann dennoch insgesamt als im Moduspaar Hypojonisch-Jonisch stehend, mit einer Commixtio zum Hypolydischen, interpretiert werden.

Nr. 36: *Fancy*

Die nachfolgenden Betrachtungen über die Moduszugehörigkeit dieser Fantasie, in welcher die Imitationspolyphonie weniger dominant ist als in den anderen analysierten Kompositionen gleicher Gattung, orientieren sich vorwiegend nach denjenigen Abschnitten, die eine klar bestimmbare Stimmenzahl aufweisen und nicht virtuoson Charakter sind.

Stimmzahl: 4

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: $c' - a''$ ($c - g''$)

Alt: $g - d''$ ($g - c''$)

Tenor: $d - c''$ ($e - g'$)

Bass: $F - a$ ($G - a$)

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|---|
| 4 | C | |
| 6 | C | |
| 10 | C | |
| 15 | C | |
| 18 | C | |
| 20 | C | |
| 20 | G | |
| 22 | G/E | |
| 25 | C/E | |
| 28 | C/A | Nur Alt und Tenor |
| 30 | G/C | Tenor und Bass |
| 32 | D | |
| 33 | C/A | |
| 35 | G | |
| 36 | D | |
| 39 | G | |
| 40 | G | |
| 43 | A | |
| 45 | E | „phrygisch“ |
| 46 | C/A | |
| 47 | D | |
| 48 | G | |
| 49 | C | |
| 55 | G | |
| 56 | D | |
| 59 | G/E | |
| 61 | C/A | |
| 63 | C | |
| 64 | A | Diese und die folgenden beiden kursiv markierten Wendungen sind nur bedingt als Klausel zu verstehen. Sie finden in einem virtuoson Zusammenhang statt, einzelne Stimmen weisen aber Schlussbildungen auf (als Clausula simplex). |
| 67 | C/A | |
| 69 | D | |

| | | |
|-----|-----|--|
| 75 | A | |
| 77 | C | S. Anmerkung bei T. 64. |
| 81 | C | |
| 84 | G | |
| 85 | G | |
| 86 | C | |
| 89 | C/A | |
| 91 | E | „phrygisch“ |
| 95 | A | |
| 107 | C | Diese Klausel wird durch eine Reihe vorläufiger Klauselwendungen auf dem gleichen Ton vorbereitet. |
| 118 | C | |
| 119 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Schon ein Blick auf den Ambitus der drei Oberstimmen deutet auf das Moduspaar Jonisch-Hypojonisch hin. Die Melodik der Introdution (T. 1ff.) würde zunächst dafür sprechen, den zuerst einsetzenden Alt als authentisch und den in T. 6 imitierenden Diskant als plagal zu bezeichnen, denn sie durchmessen mit ihrer skalaren Eingangsmelodik genau die entsprechenden Umfänge. Der Diskant besetzt aber bald darauf den authentischen Ambitus und markiert ihn (T. 12f.) auf gleiche Weise, wie er anfangs den plagalen Umfang darstellte (T. 6): durch skalare Bewegung, die in der Instrumentalmusik gerade für die den jonischen und hypojonischen sowie für den lydischen und hypolydischen Modus charakteristisch ist²⁸. Auch im weiteren Verlauf der Komposition ist die Melodiebildung abwechselnd authentisch und plagal, so dass von einem Moduspaar Jonisch-Hypojonisch gesprochen werden darf.

Die Melodiebildung und Klauseldisposition in T. 35-42 ist als Commixtio zum Hypomixolydischen zu verstehen. Die Klauselstufen sind *g*, *G*, und *d*, der Diskant wird zunächst (T. 35) durch einen skalaren Lauf in den Tonraum *d'*-*d''* geführt, in welchem der Point des Abschnittes in T. 37 von der Oberquinte des vorläufigen Modus (*d''*) vorgetragen wird. Eine ähnliche „Ausweichung“ findet auch in einem virtuoson Abschnitt in T. 51-59 statt. Eine Andeutung des Hypoäolischen ist in T. 63f. zu finden, der „Beigeschmack“²⁹ des Äolischen in T. 73-75. Beide Abschnitte sind aber sehr kurz und beinhalten kein melodisch gewichtiges Material.

²⁸ Vgl. Meier 1992, 53.

²⁹ Solche Ausdrucksweise entspricht keineswegs nur der heutigen Wahrnehmung. Bernhard Meier weist z.B. auf den Titel eines Stückes von Juan Bermudo hin: „Erster Modus mit Beigeschmack des vierten“ (Meier 1992, 152).

Die vorhandene Klauseldisposition unterscheidet sich von der in der Theorie belegten, die in den Modi mit den Finales *f* und *c* auch die Oberterz als Klauselstufe behandelt: Das *e* kommt in der gesamten Fantasie nur einmal als Klauselstufe vor. Die Klauseln auf *d* finden hauptsächlich in den Commixtionen statt. Bedeutend ist die Präsenz der Klausel auf *a*: Sie scheint nicht in eine neue Tonart zu führen, sondern gehört zum Hauptmoduspaar³⁰.

Nr. 41: *Fancy*

Stimmzahl: vier

Finalis: *D*

Vorzeichen: 1 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: *a-a'' (d'-g'')*

Alt: *g-f'' (a-a')*

Tenor: *B-g' (d-f')*

Bass: *D-d' (G-b)*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|-----------|-------------|
| 2 | D/B | |
| 4 | D | |
| 5 | G | |
| 7 | A | „phrygisch“ |
| 8 | D | |
| 10 | D | |
| 13 | G | |
| 14 | D/B | |
| 15 | D | |
| 16 | D | |
| 18 | D/Fis | |
| 20 | G/E (Es?) | |
| 22 | C | |
| 23 | G | |
| 24 | D | |
| 26 | D/B | |
| 28 | D | |
| 30 | G/E | |

³⁰ Vgl. die bereits genannten Stellen sowie T. 95.

| | | |
|----|-------|---|
| 31 | D/B | |
| 32 | A | „phrygisch“ |
| 35 | D | |
| 36 | D | |
| 38 | D | |
| 38 | G | |
| 39 | C | |
| 40 | F | |
| 42 | A | |
| 43 | G | |
| 45 | D | |
| 47 | D | |
| 50 | C | |
| 52 | D | |
| 53 | G | |
| 55 | G/D-G | Die tiefste Stimme trägt virtuose Passagen vor. |
| 57 | G | |
| 59 | D/B | |
| 62 | D | |
| 71 | D | |
| 74 | G | |
| 75 | D | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Für die These, dass dieser Fantasie ein Moduspaar zugrunde liegt, das aus einem authentischen und einem plagalen Modus gleicher Finalis besteht, spricht vor allem der oben dargestellte, erweiterte Ambitus der Voces regales, insbesondere der des Diskants. Eine Betrachtung der Melodie- und Klauselbildung lässt erkennen, dass der Modus des Werkes nicht etwa Dorisch-Hypodorisch mit einem praxisnahen „b“ ist, das dem Prinzip *una nota super la semper est canendum fa* entspreche: Das Motiv des Exordiums ist mit der traditionellen Initialmelodik des Dorischen und Hypodorischen nicht näher verwandt. Vielmehr handelt es sich hier um das transponierte Moduspaar Äolisch-Hypoäolisch. Dafür spricht nicht nur das genannte Vorzeichen, sondern insbesondere der in der obigen Tabelle der Klauseldisposition klar erkennbare, ausgeprägte Bezug zur Oberquart der Finalis, den Bernhard Meier als ein häufiges Charakteristikum der – von ihm so genannten – „phrygisierenden“ äolischen Kompositionen bezeichnet³¹. Ein Charakteristikum solcher Kompositionen sei laut Meier auch die relativ geringe Rolle der Oberquint als *Clavis clausularum*³². Das entspricht auch der oben aufgelisteten Klauseldisposition der vorliegenden Fantasie. Das dritte von Meier

³¹ Vgl. Meier 1992, 88

³² Ebd.

genannte – und auch das namensgebende – Charakteristikum der „phrygisierenden“ Behandlungsart des äolischen Modus, die „phrygische“ Klausel auf der Finalis, kann jedoch in dieser Fantasie nicht festgestellt werden.

Die Clausulae pelegrinae auf *f* und *c* sind nicht willkürlich im Stück verstreut, sondern bilden, wie aus der obigen Auflistung ersichtlich, eigene Zusammenhänge innerhalb der Komposition, allerdings ohne dass ein wirklicher Tonartwechsel stattfindet.

Die Finalis, die Zugehörigkeit zum Cantus mollis, die Stimmendisposition, die angeführten Aspekte der Melodiebildung sowie die dominante Klauseldisposition sprechen insgesamt dafür, dass die Tonart dieser Fantasie das transponierte Moduspaar Äolisch-Hypoäolisch ist.

Nr. 42: *Voluntary*

Stimmenanzahl: 3

Finalis: *c*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Bass: *F-a*

Mittelstimme: *c-c''*

Diskant: *c-a''*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 7 | A/C | |
| 7 | A | |
| 9 | C/E | |
| 10 | C | |
| 11 | A | |
| 12 | C | |
| 13 | C | |
| 18 | C | |
| 19 | C/A | |
| 19 | C | |
| 20 | C/E | |
| 21 | C | |

| | | |
|----|-----|----------|
| 22 | C | „plagal |
| 23 | C/A | |
| 25 | C/E | |
| 25 | C | |
| 27 | C | |
| 29 | C | |
| 31 | C | |
| 32 | C | |
| 34 | C/E | E im Alt |
| 37 | C | |
| 38 | C | |
| 39 | C/E | |
| 41 | C/E | |
| 42 | C/E | |
| 44 | C/A | |
| 46 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Das Exordium dieser Fantasie, die auch in einer längeren Fassung überliefert wurde³³, ist äolischen Charakters, während der spätere Verlauf hypojonische Züge trägt. An der Übergangsstelle aus dem ersten in den zweiten Modus schließen Tenor und Bass mit Klauseln auf *A/a*, während der Diskant bereits einen neuen Point vorträgt, der im neuen Modus steht (T. 7, vgl. Abb. 40): Der Soggetto beginnt auf der Oberquint g'' , die erste Klausel des neuen Modus wird auf c'' gebildet (T. 9). Bemerkenswert ist, dass der neue Point aus dem Material des ersteren, äolischen abgeleitet zu sein scheint. Der Verlauf des Diskants findet nach dem Moduswechsel zwischen g' und g'' statt, was den hypojonischen Modus bestätigt. Auch der Bass ist eindeutig hypojonischen Charakters. Die Mittelstimme steht im Moduspaar Jonisch-Hypojonisch, denn sie erstreckt sich über die Umfänge der beiden Modi.

In dem äolischen Exordium finden zwei Klauseln auf *a* statt (s. Tabelle oben). Auch in dem nachfolgenden, zum Hypojonischen wechselnden Abschnitt ist eine Klausel auf dem Ton *A* (T. 11) zu finden. Der weitere Verlauf ist jedoch ausschließlich von Klauseln auf *c* geprägt (s. Tabelle). Besonders charakteristisch sind dabei für den Abschnitt die „ausgeflohenen“ Klauselformen (s. Tabelle oben).

³³ Vgl. MB XXVII/27. S. Abb. 40.

Bernhard Meier hätte die Komposition womöglich zu den „Werken mit modal uneinheitlichem Verlauf“ eingeordnet, denn sie beginnt – um Meiers eigene Formulierungen zu benutzen – „irgendwo“ und gibt dem Hörer erst nachträglich zu erkennen, „wohin die Reise gehen soll“³⁴. Der Anfang der Komposition ist sowohl von der Klauseldisposition als auch von der Melodik her äolischen Charakters, der Diskant und der Bass sind nach dem Moduswechsel als Hypojonisch zu bezeichnen, während die Mittelstimme dem Moduspaar Jonisch-Hypojonisch zugeschrieben werden darf. Obwohl die Satzeröffnung „modal uneinheitlich“ ist, wird der Bezug zur neuen Tonart im weiteren Verlauf des Stückes sowohl durch die Melodiebildung, als auch durch die Klauseldisposition deutlich: Nach T. 11 finden alle Klauseln ausschließlich auf dem Ton *c*, der Finalis des neuen Modus, statt. Dem Varietas-Prinzip wird dabei durch die satztechnische Verschiedenartigkeit der Klauselbildung Rechnung getragen.

³⁴ Meier 1992, 152.

Pavanen und Galliarde (Anhang zu Kapitel 5.3)

Die Analyse der Modusbehandlung von Pavanen und Galliarde stellt auf ersten Blick eine einfachere Aufgabe als die Analyse von Fantasien dar. Von der formalen Gliederung AA'BB'CC', die auch in Thomas Morleys Musiktraktat beschrieben wird³⁵, wird im ganzen Pavanen-Galliarde-Corpus von MLNB nur selten abgewichen, so dass die Analyse innerhalb von klar definierten Grenzen verlaufen kann. Neben der formalen Gliederung präzisiert Morley auch den Aufbau innerhalb der einzelnen Abschnitte und spricht über eine in der Regel durch vier teilbare Gruppierung von metrischen Einheiten³⁶. Diese formale Regelmäßigkeit des Materials steht auch in Bezug zur Tonartbehandlung, denn die für die Modusbestimmung konstitutiven Klauseln befinden sich in der Regel an den Endungen der von Morley beschriebenen Abschnitte und Unterabschnitte.

Trotz ihres regelmäßigen Aufbaus waren es gerade die Pavanen und Galliarde der Nevell-Sammlung, die einige Forscher dazu brachten, auf eine bewusste und kompositionstechnisch konstitutive Moduspraxis Byrds zu schließen³⁷. Obgleich also die modale Analyse von Pavanen und Galliarde nicht den gleichen Reiz in der Detailvielfalt aufweist, wie es bei den polyphonen Werken der Fall war, so soll ihr auf der Interpretationsebene, insbesondere in Bezug auf die tonartliche Planung der ganzen Kompositionen, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden³⁸.

Nr. 10: Erste Pavane

Finalis: c

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition³⁹:

Diskant: g'-g''

Bass: G-g

³⁵ Vgl. Morley 1597/1937, 181.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Kapitel 1.2 und 5.3 in Bd. 1.

³⁸ Vgl. Kapitel 5.3 in Bd. 1.

³⁹ Es werden (analog zu Meier 1992) nur die nichtvirtuosen, nichtvariieren Abschnitte A, B und C, nicht die diminuierten Abschnitte A', B' und C' berücksichtigt.

Klauseldisposition⁴⁰:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|-------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 3 | C | |
| 3 | G | „plagal“ |
| 5 | C/E | |
| 8 | C | |
| 13 | C | Im Tenor |
| 14 | G | „plagal“ |
| 16 | C/E | |
| 22 | G | |
| 24 | C | |
| <u>BB'</u> | | |
| 27 | B | |
| 28 | D | „plagal“ |
| 29 | G | |
| 31 | B | |
| 32 | G | |
| 33 | G | |
| 37 | B | |
| 39 | D | „plagal“. |
| 40 | G | es im Alt |
| 44 | B | |
| 46 | G | |
| 48 | G | |
| <u>CC'</u> | | |
| 52 | C | |
| 53 | G/B | |
| 54 | C | |
| 55 | G/Es | |
| 57 | G | |
| 58 | G | |
| 59 | G | „plagal“ |
| 60 | C | |
| 64 | C | |
| 65 | G/B | |
| 67 | C | |
| 68 | G/Es | |
| 69 | G | |
| 70 | G | |
| 71 | G | „plagal“ |
| 72 | C | |

⁴⁰ Die Klauseldisposition-Tabellen werden nach Pavenenabschnitten gegliedert.

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Point des ersten Pavanenabschnittes⁴¹ bewegt sich im zweifach transponierten hypodorischen Bereich, wenngleich sein Anfang an die dorischen Initialformeln vom Typ *d-a-b-a* erinnert. Auch die hypodorische Repercussa – die Oberterz der Finalis – kommt in der Oberstimme eindeutig als exponierter Ton zum Ausdruck (T. 2, 6 / 11, 19ff.⁴²). Die gleiche Repercussa-Behandlung ist im Point des in T. 50 beginnenden dritten Abschnittes anzutreffen (T. 51, 54, 58, 60f. / 63, 67, 70, 73). Neben der Melodiebildung weisen auch der Ambitus und die regelmäßige Klauseldisposition (Finalis, Oberoktave, Unterquart und Oberquint) auf den hypodorischen Modus hin. Insbesondere sind die in der Pavane vorkommenden Klauseln auf der Unterquart für diesen plagalen Modus charakteristisch⁴³. Im Vergleich zur traditionellen Moduspraxis ist nur die Behandlung des Basses als Ausnahme zu betrachten: Er bewegt sich nicht im dorischen Bereich, sondern, wie die Oberstimme, in klar markierten hypodorischen Grenzen. Eine solche Stimmendisposition stellt in Byrds Pavanen und Galliarden eher die Norm dar⁴⁴.

Im mittleren Abschnitt wird der generelle Ambitus des Werkes beibehalten. Gleichzeitig weist aber der Abschnitt den Bezug zum Ton *g* als Finalis auf. Dabei fungiert das *d''*, insbesondere im Diskant, als Repercussa. Beides ist, mit der Vorzeichnung zusammen genommen, für den zweifach transponierten äolischen Modus charakteristisch. Die Klauseldisposition des Abschnittes spricht auch für die Zugehörigkeit zum zweifach transponierten Äolischen: Die Klauseln werden auf den Tönen *G*, *B* und *d* gebildet (s. Tabelle oben). Lediglich die Dominanz der Klausel auf dem Ton *B* als Clausula secundaria weicht leicht von der üblichen Behandlung ab.

⁴¹ Morley spricht in Bezug auf formale Abschnitte der Pavanen von „Strains“ (vgl. Morley 1597/1937, 181). Das exponierte melodische Material der Pavanen und Galliarden nennt er, genauso wie die Soggetti der Fantasien, „Points“. Die Inkonsequenz des Autors der vorliegenden Arbeit, den letzteren Terminus von Morley zu übernehmen und den ersteren nicht, soll lediglich der Lesbarkeit dienen.

⁴² Wenn in variierten Abschnitten tonartlich gleichbedeutende Entwicklungen stattfinden wie in nichtvariierten, werden bei Taktangaben in diesem Kapitel in der Regel zwei Stellen angeführt: Die erste bezieht sich auf den nichtvariierten Unterabschnitt, die zweite auf die entsprechende Stelle im variierten Unterabschnitt.

⁴³ Vgl. etwa Meier 1992, 47.

⁴⁴ Vgl. Interpretation in Kapitel 5.3 in Bd. 1.

11. Erste Galliarde

Finalis: c

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: $g' - g''$

Bass: G-g

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|--|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | C/Es | |
| 3 | C/Es | |
| 4 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| 5 | C | |
| 8 | C | |
| 10 | C/Es | |
| 11 | C/Es | |
| 12 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| 13 | C | |
| 16 | C | |
| <u>BB'</u> | | |
| 18 | C | |
| 20 | C | |
| 24 | G | |
| 26 | C | |
| 28 | C | |
| 32 | G | |
| <u>CC'</u> | | |
| 34 | B/Es | |
| 35 | C | |
| 36 | G | Fraglos eine Schlussbildung, keineswegs aber eine traditionelle Klauselform. |
| 37 | C | |
| 40 | C | |
| 42 | B/Es | |
| 43 | C | |
| 44 | G | S. Anmerkung zu T. 36. |
| 45 | C | |
| 48 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Diskantmelodie des ersten Formteils verlässt vor dem Variatio-Abschnitt nicht den oberen Tonraum des zweifach transponierten hypodorischen Modus: ein Vorgang, der bei plagalen Kompositionen nicht selten festgestellt werden

kann⁴⁵. Erst in den folgenden Abschnitten wird der gesamte zweifach transponierte hypodorische Umfang $g'-g''$ verwendet. Die Passagen des Variatio-Abschnittes A' (T. 9-16) markieren im Diskant den traditionellen Ambitus des Hypodorischen. Auch die hypodorische Repercussa, die Oberterz, ist als exponierter Ton präsent (T. 1, 3, 5, 6 / 11, 13, 14). Der Bass bewegt sich außerhalb des variierten Formteils ebenfalls in den Grenzen des Hypodorischen.

Abschnitt BB' weist, wie auch in der vorausgegangenen Pavane, den Bezug zum G als Finalis (T. 24, 33) bei gleichem Ambitus auf. Allerdings ist hier – im Unterschied zur Pavane – weiterhin die Klausel auf dem Ton c dominant (vgl. z.B. die formbildende Rolle dieser Klausel in T. 20 und 28). Ebenfalls ist in der Galliarde keine für das zweifach transponierte Äolische kennzeichnende Klausel auf d oder B anzutreffen, so dass eine eindeutige Zuordnung des Abschnittes zu diesem Modus problematisch wäre.

Alle Argumente sprechen dafür, dass es sich in diesem Abschnitt nicht um einen Moduswechsel handelt. Der Abschnitt bleibt im Hauptmodus, wobei die Clausula secundaria lediglich als Klausel bei einem „Kolon-Schluss“ verwendet wird, was auch der traditionellen Moduslehre entspricht⁴⁶.

Als modale Besonderheit dürfte lediglich die – allerdings mit keiner formbildenden Funktion ausgestattete – Klauselbildung auf b/es in T. 34 / 42 genannt werden. Zwar gehört die Klausel auf der Oberseptime, beziehungsweise Untersekunde (hier: b), nicht zu den regelkonformen Klauseln des Hypodorischen, die Schlussbildung auf der Oberterz (hier: es) aber wohl, so dass es scheint, dass für Byrd die – in der bisherigen Forschung häufig besprochene⁴⁷ – Dimension der Klanglichkeit auch bei der Wahl von Klauselstufen eine Rolle gespielt hat, d.h. dass in Byrds Vorstellung die Klauselbildung in T. 34 / 42 womöglich nicht – oder nicht nur – auf dem Ton b stattfand (wie sie, von der melodischen Bewegung ausgehend, traditionsgemäß interpretiert werden müsste), sondern auf dem Basston es . Alternativ könnte vermutet werden, dass für Byrd die traditionelle Wahl der Klauselstufen unbedeutend gewesen sei, so dass auch die Oberseptime als Clavis clausularum in Frage gekommen wäre. Das

⁴⁵ Vgl. etwa Meier 1992, 49.

⁴⁶ So etwa bei dem von Thomas Morley, Thomas Campion und Charles Butler gekannten und zitierten Calvisius (Calvisius 1592, Cap. 18; vgl. Kapitel 5.1). Vgl. hierzu Jessulat 2008.

⁴⁷ Vgl. Kapitel 1.2 in Bd. 1.

wäre allerdings angesichts der sonstigen Regelmäßigkeit der Wahl von Klauselstufen in Pavanen und Galliardn eine nicht haltbare These.

12. Zweite Pavane

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: (d') fis' - d''

Bass: G-g (a)

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|-------------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 4 | G | |
| 9 | G/H | |
| 11 | G | |
| <u>BB'</u> | | |
| 15 | C/E | |
| 16 | A | f im Alt |
| 18 | D | |
| 22 | C/E | |
| 24 | A | f im Alt |
| 26 | D | |
| 27 | D | „ <i>plagal</i> “ |
| <u>CC'</u> | | |
| 30 | A | |
| 32 | D | |
| 34 | G | |
| 38 | A | |
| 40 | D | |
| 42 | G | |
| 44 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Alle Charakteristika des Stückes sprechen für die Zugehörigkeit dieser Pavane zum hypomixolydischen Modus. Der Ambitus des Hypomixolydischen im Diskant wird ebenso streng eingehalten wie der zu erwartende, „komplementäre“ mixolydische Ambitus im Bass. Neben dem Hochtönen des Diskantambitus, d'' , kommt auch das c'' , die hypomixolydische Repercussa, in der Melodiebildung

deutlich zum Ausdruck (T. 15, 28 / 22, 36). Wie in der ebenfalls in einem plagalen Modus komponierten *Ersten Galliarde* (s.o., Nr. 11), so wird auch hier der obere Tonraum des Hypomixolydischen – die Quintspezies – innerhalb des nichtvariierten Formteils des ersten Abschnittes im Diskant nicht verlassen. Auch sonst sind die Töne unterhalb des g' in der melodisch führenden Diskantstimme selten.

Der sich innerhalb des gleichen Ambitus bewegende mittlere Abschnitt schließt mit einer Klausel auf der Oberquint des Hauptmodus (T. 18-19 / 26-27), dem Ton d . In diesem Abschnitt ist auch eine formbildende Klausel auf dem Ton a zu finden (T. 16 / 24), so dass man, von den traditionellen Moduslehren ausgehend, über eine Commixtio zum dorischen Modus sprechen darf. Charakteristisch für diesen Modus ist auch das „b“, das in diesem Abschnitt mehrfach notiert wird (T. 18, 26).

Ein Charakteristikum dieser Pavane ist die Allmählichkeit des modalen Übergangs im Kontext der formalen Gliederung: In T. 15 / 22 ist eine nicht sehr markante Klausel auf dem Ton c zu finden, die für den Hauptmodus und den Modus des ersten Abschnittes (Hypomixolydisch) charakteristisch ist. Auch ist die Rückkehr in den hypomixolydischen Modus nicht abrupt: Die erste Schlussbildung in Abschnitt CC' ist eine – ebenfalls nicht formbildende – Klausel auf a (T. 30 / 38). Der modale Verlauf des Stückes deckt sich an beiden Übergängen also nicht völlig mit dem formalen Aufbau der Komposition.

13. *Zweite Galliarde*

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: $d' - g' - g'$

Bass: $G - d$

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|-------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | C | |
| 4 | D | |
| 5 | G/H | |
| 6 | C/E | |
| 8 | G | |
| 10 | C | |
| 12 | D | |
| 13 | G | |
| 14 | C | |
| 16 | G | |
| <u>BB'</u> | | |
| 18 | A | |
| 20 | C/E | |
| 22 | D/Fis | |
| 24 | D | |
| 26 | A | |
| 28 | C | |
| 30 | D | |
| 32 | D | |
| <u>CC'</u> | | |
| 34 | G | |
| 36 | D | |
| 38 | C | |
| 39 | G | |
| 40 | G | |
| 42 | G | |
| 44 | D | |
| 46 | C | |
| 48 | G | |
| 50 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Melodiebildung dieser Galliarde trägt Charakteristika des Komponierens im Moduspaar Mixolydisch-Hypomixolydisch: Der Ambitus der beiden Außenstimmen umfasst genau den entsprechenden Tonraum (s.o.). Dass es sich dabei nicht um eine *Mixtio tonorum* handelt, sondern tatsächlich um ein Moduspaar, demonstriert insbesondere die Melodie des Diskants. Sie erstreckt sich schon an dem – traditionell modal bestimmenden – Anfang des Stückes auf den gesamten Tonraum der beiden Modi: $d'-g''$. Dagegen bleibt Abschnitt C (T. 33ff.) innerhalb der Grenzen des Mixolydischen.

Der Bass ist weniger explizit „doppelmodal“ als der Diskant: Zumeist wird er innerhalb des mixolydischen Ambitus *G-g* gehalten. Außerhalb von virtuoson Abschnitten wird das *d'* lediglich einmal erreicht: In dem modal ausweichenden Mittelabschnitt B (T. 21).

Die Klauseldisposition der Abschnitte AA' und CC' ist für das Komponieren im mixolydischen und hypomixolydischen Modus charakteristisch: Alle Klauseln finden auf den traditionellen Klauselstufen dieser Tonarten statt: Auf der Finalis und deren Oberoktave, der Oberquint und der Oberquart.

Der zentrale Abschnitt BB' weist Merkmale auf, die für einen Moduswechsel sprechen. Der Schlussston des Abschnittes ist das *d*, der Ambitus des Basses erstreckt sich auf den Tonraum *A-d*, die markanten Klauselbildungen sind jene auf den Tönen *A* und *d*, wobei die Klausel auf *c* eher vorläufigen Charakters ist und die Klausel auf *G* überhaupt nicht stattfindet (vgl. Tabelle oben). Diese Charakteristika sprechen für eine Commixtio zum Moduspaar Dorisch-Hypodorisch. Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch das – für die Modi mit Finalis *d* charakteristische – notierte „b“ in T. 20, das auch im mittleren Abschnitt der *Zweiten Pavane* (Nr. 12) vorkommt und den Moduswechsel bestätigt⁴⁸.

Wie in der *Zweiten Pavane*, so ist auch in der dazugehörigen Galliarde der modale Übergang nicht eindeutig: Dazu trägt die bereits genannte Klausel auf der für das Mixolydische und Hypomixolydische charakteristischen Klauselstufe *c* bei (T. 19 / 28). Eine Ähnlichkeit besteht in diesem Punkt zum Aufbau des modalen Übergangs in der *Zweiten Pavane*, in welcher die Klausel auf dem Ton *c* auch am Anfang des ausweichenden mittleren Abschnitts steht.

14. Dritte Pavane

Finalis: A

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: *a' - a''*

⁴⁸ Vgl. hierzu die Analyse der *Zweiten Pavane*.

Bass: (E) G-a

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|--|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | E | „plagal“ |
| 3 | A | |
| 4 | D | |
| 5 | E | „phrygisch“ |
| 9 | A | |
| 12 | E | „plagal“ |
| 14 | A | |
| 16 | D | |
| 18 | E | „phrygisch“ |
| 24 | A | |
| <u>BB'</u> | | |
| 27 | E | „phrygisch“ |
| 28 | G | |
| 29 | A | „plagal“ |
| 31 | C (E?) | Der Diskant ist identisch mit T. 27 und vollzieht, vereinzelt betrachtet, scheinbar eine Diskantklausel auf e´´. Der Gesamtverlauf dieser mehrstimmigen Klauselbildung spricht aber eher für eine Klausel auf c. Lediglich die Assoziation mit T. 27 lässt an eine Klausel auf e denken. |
| 31 | G/E | |
| 33 | E | Clausula formalis auf e! |
| 35 | E | „phrygisch“ |
| 36 | G | |
| 38 | A | „plagal“ |
| 40 | C | S. Anmerkung zu T. 31. |
| 41 | G/E | |
| 43 | E | S. Anmerkung zu T. 33. |
| <u>CC'</u> | | |
| 45 | G | |
| 46 | D | |
| 47 | A | „plagal“ |
| 50 | A/C | |
| 51 | A | |
| 53 | A | |
| 55 | G | |
| 56 | D | |
| 57 | A | „plagal“ |
| 58 | G | |
| 58 | F | |
| 60 | A | |
| 62 | A | |
| 65 | A | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Sowohl die Melodik als auch die Klauseldisposition der Abschnitte AA' und CC' lassen eindeutige Eigenschaften des Äolischen erkennen. Insbesondere im letzteren Abschnitt ist die Rolle der Oberquint-Repercussa e im Diskant markant (T. 45-50 / 55-60). Die Relevanz der in dieser Pavane vorkommenden Oberquart als Clavis clausularum (s. Tabelle oben) ist im äolischen Modus auch bei kontinental-europäischen Komponisten anzutreffen⁴⁹. Unter den Fantasien der Nevell-Sammlung ist ebenfalls ein Stück, die *Fancy* Nr. 41, zu finden, das eine solche Klauseldisposition aufweist, in welcher die Oberquart die traditionelle Oberterz ersetzt⁵⁰. Andere Eigenschaften dieser – von Bernhard Meier „phrygisierend“ genannten – äolischen Art⁵¹, wie die namensgebende „phrygische“ Klauselbildung auf der Finalis sowie die relativ geringe Rolle der Oberquint als Klauselstufe, sind für diese Pavane Byrds allerdings nicht charakteristisch. Jedoch ist eine satztechnische Besonderheit in Bezug auf die Clausula primaria auch hier anzutreffen: Die Klausel auf der Finalis wird häufig in Form eines „plagalen“ Schlusses gebildet. Diese Klauselform ist ebenfalls für den phrygischen Modus bezeichnend, so dass auch bei Byrd eine Annäherung der beiden Modi festzustellen ist.

Abschnitt BB' trägt Charakteristika eines modalen Wechsels zum hypophrygischen Modus. Obwohl der Diskantambitus nicht genau dem überlieferten hypophrygischen Umfang entspricht, ist die Klauseldisposition überaus bezeichnend: Neben der Klausel auf e werden Klauseln in diesem Abschnitt der Pavane auf der älteren hypophrygischen Repercussa g und der neueren a sowie auf der phrygischen c gebildet⁵².

15. *Dritte Galliarde*

Finalis: A

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: (e) a'-g''

⁴⁹ Vgl. Meier 1992, 88.

⁵⁰ Vgl. die Analyse der *Fancy* (Nr. 41) oben.

⁵¹ Vgl. Meier 1992, 88.

⁵² Vgl. hierzu in Bezug auf Instrumentalmusik etwa Meier 1992, 181.

Bass: G-a

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|-------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | G | |
| 2 | E | „plagal“ |
| 4 | C | |
| 6 | G | |
| 7 | E | „plagal“ |
| 11 | C | |
| <u>BB'</u> | | |
| 12 | D | |
| 13 | E | „phrygisch“ |
| 14 | C | „plagal“ |
| 14/15 | A | „plagal“ |
| 17 | A | |
| 19 | E | „phrygisch“ |
| 22/23 | A | „plagal“ |
| <u>CC'</u> | | |
| 24 | G | |
| 25 | C | |
| 25 | A | „plagal“ |
| 26 | E | „phrygisch“ |
| 26 | C | |
| 28 | A | |
| 29 | G | |
| 30 | C | |
| 31 | A | „plagal“ |
| 32 | E | „phrygisch“ |
| 33 | C | |
| 34 | A | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Obwohl die ersten beiden Takte dieser Galliarde wegen des Ambitus e'-e'' auf den hypoäolischen Modus schließen lassen können, erweist sich das Unterschreiten des a' in dem Stück als einmalig, während die obere Quartspezies für den weiteren Melodieverlauf essenziell erscheint. Darüber hinaus spielt die authentische Oberquint-Repercussa eine markante Rolle in der Komposition (*passim*), so dass vom Äolischen als Gesamtmodus gesprochen werden kann.

Abschnitt AA´ weist jedoch eine modale Besonderheit auf: die Klauseldisposition (g)⁵³-e-c; dabei wird auf dem Ton c die letzte Klausel vollzogen, so dass – mit den übrigen Klauselstufen zusammengenommen – der Eindruck eines Modus mit der Finalis c entsteht. Dieser Eindruck wird auch von der Melodiebildung unterstützt, denn in T. 2f. / 8-11 spielt der Ton g´´ in der Melodik die Rolle eines Ecktones. Im Variatio-Abschnitt entspricht der Ambitus sogar genau dem Hypojonischen, so dass man von einem Moduswechsel in diese Tonart schon im ersten Galliardenabschnitt sprechen darf.

Diese Commixtio modorum wird in Abschnitt BB´ rückgängig gemacht: Die Klauselstufen d, e und A zeugen vom Übergang ins Äolische. Wie auch in mehreren bisher analysierten Werken, bleibt in dieser Galliarde der Moduswechsel nicht ohne Folgen für den Gesamtverlauf der Komposition: Eine Anspielung auf das Hypojonische ist in Abschnitt CC´ in der Klauseldisposition vorzufinden (T. 23f. / 29f., s. Tabelle oben).

Obwohl es auch hier schwierig wäre, von einer „phrygisierenden“ Behandlung des Äolischen im Sinne Meiers zu sprechen⁵⁴, spielt der „plagale“ Schluss auf der Finalis⁵⁵ eine wichtige Rolle in der Satztechnik dieses Stückes, was den Modus, wie in der *Dritten Pavane*, dem Phrygischen näher erscheinen lässt.

16. Vierte Pavane

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: a´-g´´

Bass: A-c´

⁵³ Die Klausel auf G (T. 2) ist zwar vorläufigen Charakters, bleibt jedoch auch im Variatio-Abschnitt (T. 7) gut erkennbar.

⁵⁴ Vgl. Meier 1992, 88. Vgl. auch Analyse der *Dritten Pavane*.

⁵⁵ Hier auch auf anderen Claves clausularum.

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| AA´ | | |
| 2 | C | |
| 4 | C | |
| 8 | C | |
| 12 | C | |
| BB´ | | |
| 16 | A/F | |
| 17 | A | „plagal“ |
| 23 | A/F | |
| 25 | A | „plagal“ |
| 26 | A | „plagal“ |
| CC´ | | |
| 28 | E | „phrygisch“ |
| 29 | A | |
| 30 | D/Fis | |
| 31 | G | |
| 33 | C | |
| 36 | E | „phrygisch“ |
| 37 | A | |
| 38 | D | |
| 39 | G | |
| 41 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Während die Melodiebildung und die (einzige) Klauselstufe (c) von Abschnitt AA´ eindeutig für die Zugehörigkeit zum hypojonischem Modus sprechen, weichen die anderen beiden Formteile von dieser Tonart in bedeutendem Maße ab. Abschnitt BB´ stellt offenbar einen Übergang in einen Modus mit der Finalis *a* dar. Alle Klauseln des Abschnittes finden auf diesem Ton statt, während in der Melodik die charakteristischen Ecktöne des Äolischen und Hypoäolischen dominieren: Im Bass der Tiefton *A*, im Diskant der Hochtton *e*. Der Bass bewegt sich nur am Anfang des Abschnittes, der offenbar noch eine modale Verbindung zum vorherigen Abschnitt darstellt, oberhalb des *a*. Ansonsten entspricht der Modus dieses Formteils im Bass genau dem theoretischen Ambitus des Äolischen. Die Diskant-Melodie bewegt sich zwischen den Tönen *a´* und *f´´* bei herausragender Rolle der Repercussa *e*, was ebenso auf das Äolische hindeutet, wobei allerdings bekannt ist, dass gerade den Melodien, die innerhalb der Quintspezies bleiben – wie es, bis auf den Ton *f*, hier der Fall ist – traditionell der plagale Charakter zugeschrieben wurde⁵⁶.

⁵⁶ Hinsichtlich des mit dem Hypojonischen verwandten Hypolydischen vgl. Meier 1992, 57.

Die Claves clausularum in Formteil CC´ stehen in einer „fallenden Quintverwandtschaft“ (von e über a, d und g bis zum c) zueinander und können als Rückkehr in den Ausgangsmodus interpretiert werden: Die ersten beiden Klauseln sind für das Äolische, die letzten beiden für das Ionische charakteristisch. Byrd hat sich auch in seinen polyphonen Werken der Nevell-Sammlung dieser Technik, die als ein Prototyp der Quintfallsequenz gelten dürfte, bedient⁵⁷.

Auch in dieser Pavane ist der Moduswechsel sowohl von Abschnitt AA´ zu Abschnitt BB´ als auch von Abschnitt BB´ zu Abschnitt CC´ ein allmählicher: Bei dem ersten modalen Übergang ist im Bass eine oben bereits geschilderte melodische Verbindung der beiden Modi anzutreffen, die durch Aspekte der Klanglichkeit unterstützt wird, bei dem zweiten die genannte „Klauseln-Sequenz“.

17. Vierte Galliarde

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: g-g´´

Bass: c-d´

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| AA´ | | |
| 2 | G | „plagal“ |
| 3 | G | |
| 6 | C | |
| 9 | G | „plagal“ |
| 10 | G | |
| 14 | C | |
| BB´ | | |
| 19 | C | |
| 21 | F | |
| 22 | G | |
| 23 | G | |

⁵⁷ Vgl. Kapitel 5.2 im Hauptteil.

| | | |
|-------|---|-------------------|
| 27 | C | |
| 29 | F | |
| 30 | G | |
| 31 | G | |
| CC´ | | |
| 33 | D | |
| 37 | D | |
| 38 | G | |
| 39 | G | |
| Cauda | | |
| 41 | C | |
| 43 | C | |
| 45 | C | „ <i>plagal</i> “ |
| 47 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die *Vierte Galliarde* weicht leicht vom üblichen Gestaltungstyp solcher Tänze bei Byrd ab: Abschnitt CC´ (T. 32-39) ist vergleichsweise kurz und stellt nicht den Schlussteil des Stückes dar, sondern diese Rolle übernimmt ein Cauda-Abschnitt (T. 40ff.). Dieser Aufbau ist eng mit dem modalen Plan des Stückes verbunden (s.u.).

Der Ambitus und die Klauseldisposition der Außenabschnitte (AA´ und Cauda) dieser Komposition deuten auf den hypojonischen Modus hin. Die Ambitus-Kombination der Außenstimmen entspricht in dieser Galliarde – im Unterschied zu mehreren zuvor besprochenen Kompositionen dieser Gattung – den theoretischen Vorstellungen: Während der Diskant hypojonisch ist, steht der Bass im authentischen Modus gleicher Finalis (Jonisch). Die Clausula secundaria ist die auf der Oberquint, dem Ton, der auch in der Melodik des Diskants eine herausragende Rolle spielt (T. 3f. / 9f., 40, 44).

In den Abschnitten BB´ und CC´ findet ein Moduswechsel zum Mixolydischen statt. Während der Ambitus $g'-g''$ gleich wie im vorausgegangenen hypojonischen Formteil AA´ bleibt, ist jetzt das d'' – die mixolydische Repercussa – und nicht das c'' – die hypojonische Finalis – ein wichtiger Eckton der Melodik (Abschnitt BB´: T. 16f. / 24f., 22 / 30; Abschnitt CC´: T. 33f. / 37), auf welchem im Formteil CC´ auch die Clausula secundaria stattfindet (s. Tabelle). In Abschnitt BB´ spielt die Klausel auf dem Ton c die Rolle der Secundaria, was mit der mixolydischen Norm vereinbar ist. Abschnitt CC´ kehrt

nicht in den ursprünglichen Modus der Galliarde zurück, sondern die Rückkehr findet erst in der Cauda statt.

Die Dominanz der Klausel auf *c* als *Secundaria* im mixolydischen Abschnitt *BB'* mag auf eine Verbindung mit der modalen Veranlagung des vorhergehenden hypojonischen Abschnittes hinweisen. Die Vorstellung, dass auch die „schwache“, mit keiner formal-konstitutiven Funktion ausgestattete Klausel auf *f* eine ähnliche Rolle spielen könnte, wäre auch denkbar: Das *f* ist etwa in der *Sechsten Galliarde* (Nr. 21, s.u.) als charakteristische *Clavis clausularum* im Hypojonischen anzutreffen.

18. Fünfte Pavane

Finalis: *c*

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: *g'-g''*

Bass: *G-as*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|------------|----------------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 2 | <i>C</i> | |
| 4 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 5 | <i>C</i> | |
| 7 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 9 | <i>C</i> | |
| 13 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 14 | <i>C</i> | |
| 17 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 18 | <i>C</i> | |
| 20 | <i>G</i> | „ <i>plagal</i> “ |
| 22 | <i>C</i> | |
| <u>BB'</u> | | |
| 25 | <i>G</i> | |
| 27 | <i>D</i> | „ <i>phrygisch</i> “ |
| 29 | <i>B</i> | |
| 31 | <i>G</i> | |
| 35 | <i>G</i> | |
| 37 | <i>D/F</i> | |

| | | |
|-----|---|--|
| 39 | D | „phrygisch“ |
| 42 | B | |
| 45 | G | |
| CC´ | | |
| 48 | G | „plagal“ |
| 50 | B | |
| 51 | G | „plagal“ |
| 53 | C | as im Alt |
| 56 | C | |
| 60 | G | „plagal“ |
| 62 | B | |
| 64 | G | „plagal“ |
| 67 | C | as im Alt |
| 70 | C | |
| 70 | C | „plagale“ Bestätigung der vorausgegangenen Clausula formalis |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Außenabschnitte AA´ und CC´ der *Fünften Pavane* in MLNB tragen Charakteristika des zweifach transponierten hypodorischen Modus. Der Ambitus beider Außenstimmen entspricht, bis auf einige Sekundenüberschreitungen bei der Obergrenze des Basses, genau den theoretischen Grenzen dieser Tonart. Die Initialmelodik von Abschnitt AA´ ist für den hypodorischen Modus exemplarisch: Nach einem Quartsprung von der Finalis c´ nach unten wird dieser schrittweise nach oben „ausgeglichen“: Solche Melodik ist schon in den mittelalterlichen Initialformeln für den hypodorischen Modus anzutreffen⁵⁸. Die hypodorische Oberterz-Repercussa, hier der Ton es, ist ein wichtiger Eckton der Melodik der Außenabschnitte (Teil AA´: T. 2f. / 14f., 5 / 18, 7; im Teil CC´: T. 53 / 67, 55, 68). Im ersten Formteil der Pavane kann auch die Klauseldisposition (Finalis und Oberquint, bzw. Unterquart) als theoriekonform bezeichnet werden.

Im mittleren Abschnitt (BB´, T. 24-46) bleibt die Stimmendisposition gleich wie in Abschnitt AA´; der Ambitus wird nun aber durch das d, nicht durch das c geteilt. Diese Melodik, mit der Klauseldisposition G-d-B zusammen genommen, ist in diesem Fall wohl als zweifach transponiertes Äolisch, nicht als einfach transponiertes Dorisch zu deuten: Das es bleibt weiterhin gültig und wird nicht nur nach dem Prinzip *una nota super la semper est canendum fa* akzidentell eingesetzt (s. etwa T. 25). Allerdings wird in diesem Abschnitt der Ton es auch

⁵⁸ Vgl. hierzu etwa Meier 1992, 185.

stellenweise zum e erhöht, obwohl die Melodie nach unten tendiert (T. 30 / 43), was für den einfach transponierten äolischen Modus spräche. Vereinzelt chromatische Veränderungen sollen dennoch nicht als für den Modus ausschlaggebend betrachtet werden: Der Modus konstituiert sich eben nicht nur aus seinem Tonvorrat. Nur mit Mühe könnte die Melodik von Abschnitt BB´ als dorische Initialmelodik interpretiert werden.

Die Melodik und die Klauseldisposition des Anfangs von Abschnitt CC´ können auch in dieser Pavane als Übergang aus dem Modus des Mittelabschnittes in den Hauptmodus des Stückes verstanden werden: In der Diskantmelodik wird anfangs der Ton d'' als Eckton benutzt (T. 48 / 60), der in Abschnitt BB´ als zweifach transponierte äolische Repercussa die Oktave $g'-g''$ teilte. Auch eine – formal nicht konstitutiv wirkende – Klauselbildung auf B (T. 50 / 62) hat eine die Formteile verbindende Wirkung. Der weitere Verlauf von Abschnitt CC´ ist aber sowohl melodisch als auch hinsichtlich der Klauseldisposition eindeutig hypodorischen Charakters.

19. Fünfte Galliarde

Finalis: c

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: $g'-g''$

Bass: G-g

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|-------------------|
| <u>AA´</u> | | |
| 4 | G | |
| 8 | C | |
| 12 | G | |
| 16 | C | |
| <u>BB´</u> | | |
| 18 | C | |
| 18 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| 20 | G | |
| 22 | C | |
| 24 | G | „ <i>plagal</i> “ |

| | | |
|-----|---|----------|
| 26 | C | |
| 26 | G | „plagal“ |
| 28 | G | |
| 30 | C | |
| 32 | G | |
| CC´ | | |
| 34 | C | |
| 36 | C | |
| 38 | G | „plagal“ |
| 40 | C | |
| 42 | C | |
| 44 | C | |
| 46 | G | „plagal“ |
| 48 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Initialmelodik der *Fünften Galliarde* ist mit jener der vorausgegangenen Pavane vergleichbar und für das Hypodorische typisch: Charakteristisch ist der Sprung aus der Finalis auf die Unterquarte am Anfang des Stückes. Die plagale Oberterz-Repercussa spielt in den beiden Außenabschnitten eine wichtige Rolle in der Melodiebildung des Diskants (Teil AA´: T. 5 / 13, 8 / 16; Teil CC´: T. 37 / 45, 41, 47, 49). Auch die Klauseldisposition (Finalis und ihre Unterquart) entspricht in den beiden Außenabschnitten der theoretischen Norm.

Die Klauseldisposition *g-c* bleibt auch in Abschnitt BB´ gültig, wobei nun die Klausel auf dem Ton *g* als Primaria fungiert (T. 20 / 28, 24 / 32) und die Klausel auf dem Ton *c* akzidentell eingesetzt wird, so dass sie einer Tertiaria, nicht einer Secundaria, gleichkommt (T. 18 / 26, 22 / 30). Die Bedeutung der Oberquint-Repercussa *d* ist deutlich erkennbar (T. 18 / 26, 21, 23 / 31). Die Kombination der Eigenschaften Vorzeichen, Ambitus und Finalis ergibt den zweifach transponierten äolischen Modus. Dafür mag auch die Klausel auf der Oberquarte *c* sprechen, die für die „phrygisierende“ Variante des Äolischen charakteristisch ist⁵⁹ und von Byrd auch in äolischen Stücken natürlichen Systems eingesetzt wird.

Im Gegensatz zu den zuvor analysierten Kompositionen dieser Gattung wird die Klauseldisposition der *Fünften Galliarde* nicht dazu verwendet, allmähliche modale Übergänge zwischen Formteilen zu ermöglichen. Es ist aber in der Melodik die Tendenz merklich, solche Übergänge zu bilden: Im zweifach

⁵⁹ S.o., Analysen zu Nr. 41, Nr. 14 und Nr. 15.

transponierten dorischen Abschnitt BB' ist zunächst nicht der Ton *d*, sondern noch immer das für den vorigen Formteil charakteristische *c* der wichtige Teiler des Ambitus und einer der melodischen Ecktöne (T. 17 / 25). Am Anfang des zum Hypojonischen wechselnden Formteiles CC' spielt diese Rolle dagegen zuerst das *d*, die zweifach transponierte dorische Repercussa aus Abschnitt BB'.

20. Sechste Pavane: Kinborough Good

Finalis: *c*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: (*fis*´) *g*´-*g*´´ (*a*)´´

Bass: *G-g* (*c*)

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|-------------|---------|-----------|
| <u>AA</u> ´ | | |
| 4 | C/F | |
| 5 | C | |
| 7 | G | „plagal“ |
| 10 | C | |
| 11 | C | |
| 15 | C | |
| 20 | C/F | |
| 21 | C | |
| 23 | G | „plagal“ |
| 26 | C | |
| 27 | C | |
| 30 | G | |
| 31 | C | |
| 32 | C | |
| <u>BB</u> ´ | | |
| 35 | C/E | |
| 37 | C/F | |
| 38 | C | |
| 40 | D | |
| 41 | A | „plagal“ |
| 43 | D | |
| 47 | D | |
| 51 | C/E | |
| 53 | C/F | |
| 54 | C | |
| 56 | D | |

| | | |
|-----|---|----------|
| 57 | A | „plagal“ |
| 59 | D | |
| 63 | D | |
| CC´ | | |
| 67 | F | „plagal“ |
| 69 | A | |
| 71 | A | |
| 72 | C | |
| 75 | C | „plagal“ |
| 77 | C | |
| 79 | C | |
| 83 | F | |
| 85 | A | |
| 87 | A | |
| 88 | C | |
| 91 | C | „plagal“ |
| 93 | C | |
| 95 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Abschnitt AA´ zeigt sowohl von seiner Melodik als auch von den anderen modalen Konstituenten her alle relevanten Charakteristika des hypojonischen Modus: die Finalis *c*, die exponierte Rolle der plagalen Oberterz-Repercussa *e´´* in der Melodiebildung des Diskants (T. 2 / 18, 3, 5 / 21, 10 / 26, 12 / 28), den plagalen Ambitus und die Klauseldisposition *c-g*.

Die Modalität des mittleren Abschnitts ist nicht eindeutig zu bestimmen: Die Melodik des Diskants mit hervorgehobenen Ecktönen *d´´* und *g´´* (T. 33 / 49, 35 / 51, 40 / 56) am Anfang spricht für den mixolydischen Modus. Ebenso sind die in diesem Formteil stattfindenden Klauseln auf den Tönen *d* und *c* als Clausula secundaria und tertiaria für diesen Modus charakteristisch. Auf der anderen Seite ist im ganzen Abschnitt keine einzige Klausel auf dem Ton *g* anzutreffen und die Schlussklausel findet auf dem Ton *d* statt. Dieses letzte Merkmal und das Vorkommen der Klausel auf *A* sowie das Nichtvorhandensein der Klausel auf *c* im zweiten Teil des Abschnittes (etwa T. 40-48 / 56-64) sprechen dafür, dass in Abschnitt BB´ zwei modale Commixtionen stattfinden, wobei die erste in den Bereich des Mixolydischen, die zweite in einen Modus mit Finalis *d* führt. Während der erste, anscheinend mixolydische Unterabschnitt des Formteils BB´ durch seinen Ambitus deutlich authentischen Charakters ist, ist der zweite Abschnitt zu kurz, um seine modale Zugehörigkeit zum dorischen oder

hypodorischen Modus eindeutig zu bestimmen. Allerdings ist festzustellen, dass sowohl der Diskant als auch der Bass in diesem Unterabschnitt in der Quartspezies *a-d* verbleiben. Wenn man noch die Unterschreitung der Untergrenze *a'* im Diskant (T. 47) berücksichtigt, dann sprechen die geschilderten melodischen Charakteristika am ehesten für den dorischen Modus.

Auch der Formteil CC' ist modal uneinheitlich: Er endet im Hypojonischen, beginnt aber – um Bernhard Meier zu paraphrasieren – im „modalen Irgendwo“⁶⁰: Der Klauseldisposition *f-a-c*, den Ecktönen *a'* und *c''* sowie dem vorläufigen Ambitus *a'-f''* im Diskant zufolge handelt es sich wohl um den Bereich des Lydischen. Ab T. 73 / 89 kann man von einer Rückkehr ins Hypojonische sprechen.

Die modale Konzeption der *Sechsten Pavane* ist einzigartig unter den Kompositionen gleicher Gattung in der Nevell-Sammlung. In ihrer oben geschilderten Komplexität erinnert sie an modale Konzepte der in der Sammlung enthaltenen polyphonen Werke. Die „fließenden“ Moduswechsel, die innerhalb der Formteile stattfinden (in Abschnitt BB': T. 39ff. / 55ff, in Abschnitt CC': 69ff. / 85ff.), sind – wie häufig in den polyphonen Werken Byrds⁶¹ aber auch in der *Vierten Pavane*⁶² der Fall – sequenziell aufgebaut.

21. *Sexte Galliarde*

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: *g'-g''*

Bass: (G) *c-c'*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|----------|---------|-----------|
| 2 | C | |
| 4 | G | „plagal“ |

⁶⁰ Vgl. Meier 1992, 152.

⁶¹ Vgl. Kapitel 5.2.

⁶² Vgl. Analyse der *Vierten Pavane* oben.

| | | |
|-----|---|----------|
| 8 | C | |
| 10 | C | |
| 12 | G | „plagal“ |
| 16 | C | |
| AA´ | | |
| 18 | D | „plagal“ |
| 20 | D | |
| 22 | G | |
| 23 | G | |
| 24 | G | |
| 26 | D | „plagal“ |
| 28 | D | |
| 30 | G | |
| 31 | G | |
| 32 | G | |
| BB´ | | |
| 34 | G | |
| 36 | C | |
| 38 | F | |
| 40 | C | |
| 42 | G | |
| 44 | C | |
| 46 | F | |
| 48 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Im Gegensatz zur dazugehörigen Pavane weist die *Sechste Galliarde* aus MLNB keine Abweichungen von der modalen Konzeption Byrdscher Tänze dieses Typs auf. Sie ist hinsichtlich der traditionellen Modusbehandlung des 16. Jahrhunderts sogar etwas „regelkonformer“ als viele andere Pavanen und Galliardensammlungen, denn bei ihr weisen die Umfänge der Außenstimmen modale Zugehörigkeit zu zwei Modi eines Moduspaars authentisch-plagal gleicher Finalis auf: Der Bass steht im jonischen, der Diskant im hypojonischen Modus, der nach der traditionellen Moduslehre auch den Gesamtmodus der Komposition darstellt.

Diese Moduszugehörigkeit kann sowohl durch die Melodik als auch durch die Klauseldisposition in Abschnitt AA´ bestätigt werden. Der Diskant bleibt im Rahmen der Quintspezies $c'-g''$, bei hervorgehobener Stellung der traditionellen plagalen Oberterz-Repercussa e (T. 1 / 8, 3 / 11, 5f. / 13f.). Auch die Klauseldisposition $c-g$ ist völlig theoriekonform.

Der mittlere Formteil BB' mit seiner Finalis *g*, dem Diskantambitus *g'-g''*, dem Bassambitus *G-g* und der Klauseldisposition *g-d* weist eine Commixtio zum Mixolydischen auf. Im abschließenden Abschnitt (CC') sind wieder Charakteristika des Hypojonischen zu finden: Neben der Finalis *c* sind auch hier wieder die Bewegung der Diskantmelodie zwischen *c''* und *g''* sowie die Dominanz der Oberterz-Repercussa *e''* (T. 35-38 / 43-47) festzustellen. Die Claves clausularum *c* und *g* entsprechen dem modalen Usus; als Clausula tertiaria wird aber nicht die Oberterz *e*, sondern die Oberquarte *f* eingesetzt.

Am Anfang des abschließenden Abschnittes (CC') steht eine melodische Wendung, die wegen der hervorgehobenen Rolle des Tones *d''* eher mixolydisch als hypojonisch anmutet (T. 33) und die, wie in den meisten anderen Kompositionen dieser Gattung, als modaler Übergang aus dem mixolydischen Abschnitt BB' in den hypojonischen Abschnitt CC' verstanden werden kann.

22. Siebte Pavane (Kanon⁶³)

Finalis: *G*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: *a'-g''*

Bass: *G- a (c')*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|------------|---------|-------------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 3 | D/H | <i>g</i> im Tenor |
| 4 | G | |
| 5 | D/H | <i>g</i> im Alt |
| 8 | G | |
| 14 | D/H | <i>g</i> im Tenor |
| 16 | G | |
| 17 | D/H | <i>g</i> im Alt |
| 23 | G | |
| <u>BB'</u> | | |
| 26 | E | „phrygisch“ |
| 27 | A | |

⁶³ Zum Kanoncharakter dieser Pavane vgl. Neighbour 1978, 187.

| | | |
|-----|-----|-------------|
| 29 | A | |
| 30 | A | „plagal“ |
| 32 | D | |
| 35 | E | „phrygisch“ |
| 37 | A | |
| 41 | A | |
| 43 | A | „plagal“ |
| 47 | D | |
| CC´ | | |
| 53 | C | |
| 56 | G/E | |
| 58 | C | |
| 60 | D/H | |
| 61 | G | |
| 67 | C | |
| 70 | G/E | |
| 72 | C | |
| 75 | D/H | |
| 77 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Abschnitt AA´ weist Charakteristika des mixolydischen Modus auf: die Finalis *G*, den Diskantambitus *a´-g´´* sowie die Klauseldisposition *G-d*. Dennoch trägt der melodische Verlauf der Satzöffnung Merkmale des Hypodorischen: Die Diskantmelodie bewegt sich zwischen *a´* und *d´´*, wobei diese Töne eine markante Position einnehmen (T. 3 / 12). Die Klausel auf dem Ton *d´´* (Diskant), die auch im Mixolydischen als *Secundaria* zur Norm gehört, wird in T. 3 / 14 sowie in T. 5 / 17 durch einen unterlegten *H-d-g*-Klang „begleitet“: Diese Wendung kann womöglich als Hinweis darauf dienen, dass Byrd die modale Ambiguität der Satzöffnung durch klare Bezugnahme zur „wirklichen“ Finalis *G* wieder aufheben wollte. Das würde bedeuten, dass das Umkehrungsdenken – in England theoretisch Anfang des 17. Jh. von Champion kodifiziert⁶⁴ – in der Praxis von Byrd vertreten wurde. Da aber diese beiden Gedanken hypothetischen Charakters sind, kann nicht der eine den anderen verbindlich bestätigen.

Auch der modale Verlauf des mittleren Formteils ist uneinheitlich. Die Schlussklausel des Abschnitts findet auf dem Ton *d* statt und die Klausula *Secundaria* ist jene auf dem Ton *A* beim Diskantumfang *a´-e´´*. Alle diese Eigenschaften sprechen für den hypodorischen Modus. Allein werden im

⁶⁴ Vgl. Champion 1967a, 204. Gleichzeitig entwickelte auch Johann Lippius denselben Gedanken (vgl. hierzu etwa Dahlhaus 2001a, 111f.).

melodischen Verlauf der Oberstimme häufiger h' und e'' als etwa die für das Hypodorische charakteristischen Töne a' und d'' als Ecktöne benutzt (T. 25f. / 33ff., 30 / 44). Ebenfalls findet die erste Klausel des Abschnittes auf dem Ton e statt.

Schließlich ist auch der abschließende Abschnitt CC' modal instabilen Charakters. Zwar ist die hier festzustellende Klauseldisposition $G-d-c$ für den mixolydischen Modus charakteristisch, ebenso wie der Ambitus $a'-g''$. Die diesen Formteil eröffnende Diskantmelodie mit den Ecktönen a , d und f ist aber hypodorischen Charakters, was den Abschnitt CC' mit dem vorausgegangenen Formteil im modalen Sinne verbindet.

23. Achte Pavane

Finalis: A

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition:

Diskant: $a'(g')-g''$

Bass: A (G)- a'

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|------------|---------|-----------|
| <u>AA'</u> | | |
| 3 | C | |
| 5 | A | „plagal“ |
| 8 | A | |
| 14 | C | |
| 18 | A | |
| 24 | A | |
| <u>BB'</u> | | |
| 27 | C | |
| 29 | C | |
| 30 | C/E | |
| 32 | C | |
| 34 | E | „plagal“ |
| 38 | C | |
| 42 | C | |
| 45 | C/E | |
| 48 | C | |
| 50 | E | „plagal“ |

| | | |
|-----|---|-------------|
| CC´ | | |
| 56 | E | „phrygisch“ |
| 57 | A | |
| 58 | C | |
| 59 | A | |
| 66 | E | „phrygisch“ |
| 68 | A | |
| 68 | C | |
| 71 | A | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Finalis A, die Repercussa e´´ im Diskant (s. T. 3-6 / 14-20) sowie der Ambitus der Außenstimmen (a´-g´´ im Diskant, A-a im Bass) sind eindeutige Charakteristika des äolischen Modus in Abschnitt AA´ der *Achten Pavane*. Dass die sekundäre Clavis clausularum hier nicht die Oberquint e ist, sondern das üblicherweise erst an dritter Stelle in der Rangordnung der Klauselstufen des Äolischen stehende c, ist eine Eigenart dieses Pavanenabschnitts.

Der nachfolgende mittlere Formteil steht, wie auch in den meisten anderen Pavanen aus MLNB, in einer anderen Tonart. Die Finalis e, die herausragende Rolle des Tones c´´, der traditionellen phrygischen Repercussa, im Diskant sowie die Klauseldisposition e-c sprechen für den phrygischen Modus. Der Ambitus (g´-g´´ im Diskant, G-g im Bass) weicht hier allerdings von der Norm des Phrygischen ab. Es wäre sogar möglich, den Anfang des Abschnittes (T. 26ff. / 36ff.) als Hypojonisch zu deuten. Dafür sprechen auch die Abwesenheit der Clausula primaria des Phrygischen (sie ist lediglich am Ende des Abschnittes zu finden) und die Ecktöne g´, c´´ und g´´ im Diskant. Erst am Ende des Abschnittes werden e´´ und h´ zu Ecktönen der Melodiebildung in der Oberstimme (T. 31-35 / 49-51).

Auch in dieser Pavane scheinen der zweite und der dritte Formteil modal aufeinander bezogen zu sein. Die erste Schlussbildung in Abschnitt CC´ ist eine „phrygische“ Klausel auf dem Ton e, der äolischen Repercussa. Die Klauseldisposition A-e-c entspricht der traditionellen theoretischen Norm. Auch die gehobene Stellung der äolischen Repercussa e´´ in der Melodiebildung des Diskants ist eindeutig (T. 54 / 63ff., 57-59 / 67, 69f.).

24. Neunte Pavane: „Passing Measures“

Dieses Tanzpaar stellt, wie auch der Titel verrät, eine Ostinato-Variationsreihe über den gegebenen passing measures-Bass (Passamezzo antico) dar. Aus diesem Grunde weicht es sowohl von der formalen Gestaltung als auch von der modalen Praxis der anderen Pavanen und Galliarden aus MLNB ab. Da die frei variierende Entfaltung der Melodie und die Virtuosität in den Variationsformen einen hohen Stellenwert haben, beeinflussen diese Aspekte naturgemäß auch den Ambitus dieser Pavane und Galliarde. Zum Zweck der Modusanalyse wird hier daher zunächst der Ambitus der nichtvirtuosen ersten zweieinhalb Abschnitte untersucht. Darüber hinaus werden auch die melodischen Grenzen der späteren, nicht primär virtuoson Formteile berücksichtigt. Für die Aspekte der Melodiebildung wird die Initialmelodik des Diskants in Betracht gezogen, mit dem Hinweis darauf, dass der weitere Verlauf der Oberstimme weitgehend den Variatio-Charakter trägt.

Finalis: G

Vorzeichen: 1 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: (a) f' - a' '

Bass: F - d'

Klauseldisposition:

Die Ordnung der Claves clausularum entspricht den Ecktönen des Ostinato-Schemas von „passing measures“ (Passamezzo antico). Die unten angeführte Klauseldisposition entstammt dem ersten Abschnitt der Pavane (T. 1-17) und wiederholt sich in den anderen fünf Variationsabschnitten. Lediglich die Anzahl der auf einem Ton gebildeten Klauseln wird dabei verändert, die Klauselstufen selbst und ihre Reihenfolge bleiben aber in der ganzen Komposition bestehen.

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|----------|---------|-----------|
| 2 | G | |
| 3 | F | |
| 5 | G | |
| 6 | G | |
| 7 | D | |
| 9 | B | |
| 10 | B | |

| | | |
|----|---|----------|
| 11 | F | |
| 15 | G | |
| 16 | G | „plagal“ |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Initialmelodik, der Ambitus des Diskants, die Vorzeichen und natürlich die Finalis, sind für den transponierten dorischen Modus charakteristisch. Der exponierte Quintsprung am Anfang der Pavane (T. 2) ist eine für den dorischen Modus seit dem Mittelalter charakteristische Initialbewegung, die die dorische Oberquint-Repercussio hervorhebt⁶⁵. Die Wichtigkeit der Repercussa d'' ist auch für den weiteren Verlauf des Diskants bezeichnend (T. 3f.). Danach weicht die Diskantmelodik, durch die vorgegebene Ostinatolinie beeinflusst, von der traditionellen dorischen Melodiebildung ab. Der Bass weist einen Ambitus auf, der als dorisch-hypodorisch beschrieben werden kann.

Obwohl das vorgegebene Bass-Schema seine Eigendynamik hat und diese die Wahl der Claves clausularum beeinflusst, ist die Klauseldisposition, mit der Ausnahme der Klausel auf F/f , für den transponierten dorischen Modus charakteristisch. Im Kontext der f -Klausel im Dorischen und Hypodorischen einen Hinweis auf ein „proto-dur-moll-tonales“ Denken zu sehen (als „Dominante der Paralleltonart“), ist dabei nur bedingt möglich. Zwar ist die f -Klausel im zweiten Unterabschnitt (T. 9-17) auf das vorläufige „tonale Zentrum“ B bezogen. Im ersten Unterabschnitt (T. 1-8) steht sie jedoch zwischen Klauseln auf G/g und führt gerade nicht zu dieser vermeintlichen „Parallele“. Andererseits ist die durch den passing measures-Bass exponierte Stellung der Klausel auf dem Ton F schon im dritten „Takt“ der Pavane ein Argument gegen die Bezeichnung dieser Klausel im gegebenen Kontext als Clausula peregrina. Durch die Dominanz des Basses in Grounds und verwandten Kompositionen werden modale Regeln zweitrangig, so dass eine Kompositionsart entsteht, die nicht in modalen Kategorien zu erklären ist, ohne dass sie dur-moll-tonal sein muss⁶⁶.

⁶⁵ Zu diesem Themenkomplex in Bezug auf die Instrumentalmusik des 16. Jh. vgl. insbesondere Meier 1992, 39.

⁶⁶ Lowinsky (1961, 8f.) und Dahlhaus (2001a, 263f.) beschäftigten sich mit vergleichbarer Zielsetzung mit einer Frottola von Marco Cara, die ebenfalls einen Passamezzo antico-Bass aufweist. Die Thematik ist bei der Frottola allerdings etwas anders, weil es sich um einen genealogisch komplexeren Vokalsatz handelt (vgl. ebd.).

25. Neunte Galliarde

Finalis: G

Vorzeichen: 1 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: $d' - g''$

Bass: $F - b$

Klauseldisposition:

Wie in der vorausgegangenen Pavane, so werden die Klauseln auch in der Galliarde auf den markanten Tönen des Ground-Basses gebildet. Dabei finden in manchen Variationen Schlussbildungen auf beinahe allen Basstönen statt, in anderen wiederum nur auf wenigen Ecktönen. Die grundlegende Reihenfolge und die Auswahl von Klauselstufen werden davon jedoch nicht betroffen. In der unteren Tabelle ist daher nur die Klauseldisposition des ersten Abschnittes angegeben.

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkung |
|----------|---------|-----------|
| 3 | F | |
| 7 | D | |
| 9 | B | |
| 11 | F | |
| 13 | G | |
| 15 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Initialmelodik des ersten von den neun Variationsabschnitten dieser Galliarde erreicht, wie in der Pavane, die dorische Repercussa d'' bereits in T. 2. Der oben angeführte Ambitus des ersten Abschnittes weist auf das Moduspaar Dorisch-Hypodorisch hin. Der weitere Verlauf der Diskantmelodik wird erwartungsgemäß primär von dem vorgegebenen Ostinato-Bass und der Variationstechnik beeinflusst und weicht daher von der dorischen Norm ab.

Die Klauseldisposition hängt auch in diesem Stück mit der vorgegebenen Basslinie zusammen. Die erwähnten Unterschiede in der Häufigkeit von Klauselbildungen und der Wahl der Ground-Bassstufen, auf welchen die Klauseln gebildet werden, sind durch die Satztechnik des jeweiligen Abschnittes bedingt.

So entscheiden hier, wie auch in der Pavane, nicht die theoretischen Normen oder die überlieferte modale Praxis über den modalen Ablauf, sondern dieser wird von Melodiemodellen nicht primär modaler Natur und von der Satztechnik determiniert. Mit der modalen Konzeption der anderen Pavanen und Galliardien aus MLNB haben die *passing measures*-Tänze daher nicht viel gemeinsam.

Nr. 39: *Zehnte Pavane: Mr. W. Petre*

Finalis: G

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: $f' - f''$

Bass: G-g (a)

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|---------|---------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 2 | B | |
| 4 | D | „phrygisch“ |
| 7 | C | |
| 8 | G | Zwei Klauseln |
| 10 | B | |
| 15 | D | „phrygisch“ |
| 20 | D | |
| 23 | G | |
| <u>BB'</u> | | |
| 28 | D | „plagal“ |
| 29 | B | |
| 32 | D | „phrygisch“ |
| 34 | F | |
| 36 | G | |
| 38 | D | |
| 43 | D | „plagal“ |
| 45 | B | |
| 48 | D | „phrygisch“ |
| 54 | D | |
| 55 | D | |
| <u>CC'</u> | | |
| 58 | G | |
| 59 | D | „plagal“ |
| 64 | G | |
| 68 | G | |

| | | |
|----|---|----------|
| 69 | D | „plagal“ |
| 77 | G | |
| 79 | G | |
| 80 | G | „plagal“ |
| 81 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Vorzeichen und die Finalis dieser Pavane weisen auf den zweifach transponierten äolischen Modus hin. Der Melodieverlauf in Abschnitt A ist jedoch unfehlbar dorischen Charakters: Der Point der Pavane erreicht, von der Finalis g' ausgehend, schrittweise die Oberquint – die alte dorische Repercussa – und umspielt diese von oben. Die mittelalterliche Initialformel des *tonus primus d-a-c-a* ist, wie schon Bernhard Meier hervorgehoben hat, in der septimenscheuen melodischen Ästhetik der Renaissance durch die Formel *d-a-b-a* (transponiert: *g-d-es-d*) ersetzt worden⁶⁷. Der Gang zur Oberquint in dem Point der Petre-Pavane entspricht dabei sowohl der zunehmend skalar ausgerichteten Modusauffassung des 16. Jh. als auch der Kompositionstechnik der Instrumentalmusik⁶⁸.

Dennoch wäre es problematisch, diese Komposition aufgrund ihrer Initialmelodik eindeutig dem dorischen Modus zuzuordnen. Denn gerade aus der Musik der Nevell-Sammlung wissen wir, dass Byrd der Sexte des Dorischen gegenüber nicht gleichgültig gegenüberstand: In der *Neunten Galliarde*, die im transponierten Dorisch steht, wird wiederholt auf die große Sexte des Modus hingewiesen: sogar mehrmals durch nachträglich hinzugefügte Kreuze vor e ⁶⁹. Das es in der Petre-Pavane scheint daher nicht eine akzidentelle Rolle zu spielen, sondern wirklich der äolischen Tonart zuzugehören, wengleich die Initialmelodik dorischen Charakters ist.

Obwohl die traditionelle Klauseldisposition im Dorischen und Äolischen im Wesentlichen gleich ist (I-V-III), beinhaltet die Klauseldisposition im Formteil AA' ein in der Praxis belegtes Charakteristikum des Äolischen: die melodisch exponierte Klausel auf der Quarte des Modus in T. 7. Diese Klausel ist zwar keineswegs formbildend; auch ist sie im Variatio-Abschnitt (T. 21) kaum als Klausel erkennbar. Daher kann diese Modusbehandlung auch nicht mit der von

⁶⁷ Vgl. etwa Meier 1992, 39.

⁶⁸ Vgl. dazu Meier 1992, *passim*.

⁶⁹ Vgl. Korrekturenliste in Anhang B zu Teil 3.

Bernhard Meier behandelten „phrygisierenden“ Art des Äolischen identifiziert werden, bei welcher der Klausel auf der Quarte eine besondere Rolle zukommt und die zusätzlich durch die „phrygische“ Klausel auf der Finalis charakterisiert wird⁷⁰. Diese Behandlungsart steht aber den anderen im Rahmen dieser Studie behandelten äolischen Kompositionen Byrds nahe, so etwa der äolischen *Dritten Pavane* (Nr. 14), dem mittleren Abschnitt der *Fünften Galliarde* (Nr. 19) oder der *Fancy* (Nr. 41).

Der mittlere Abschnitt BB´ weicht auch in dieser Pavane in die Tonart mit der eine Quint höher gelegenen Finalis aus und trägt wichtige Charakteristika des Hypophrygischen: Die Finalis des Abschnittes ist das *d* (bei Vorzeichen „b“ und „es“, Cantus fictus) während der Ambitus im Wesentlichen gleich wie in Abschnitt AA´ bleibt. Auch die Klauseldisposition ist überaus charakteristisch: Neben der Klausel auf der Finalis ist noch die Klausel auf der Unterterz festzustellen. Ebenfalls ist die Klausel auf der Oberterz im Stück zu finden (T. 29/45). Die Klausel auf der Finalis selbst wird in einem Fall „plagal“ (T. 28/43), in einem anderen „phrygisch“ (T. 32/48) gebildet: Beides ist für den phrygischen und den hypophrygischen Modus charakteristisch. Nur die letzte Klausel in Abschnitt (T. 37-8) stellt eine Clausula formalis dar.

Der letzte Formteil CC´ weist erwartungsgemäß wieder modale Charakteristika des zweifach transponierten Äolischen auf, wobei diesmal die Klausel auf der Oberquart nicht mehr verwendet wird. Erwähnenswert scheint jedoch, dass am Anfang des Abschnittes (T. 56f./66f.) der Klang auf der Oberquart eine sehr markante Rolle spielt.

Nr. 40: *Zehnte Galliarde*

Finalis: G

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition:

Diskant: $d'(c')-d''(f'')$

Bass: G (F)-g (b)

⁷⁰ Vgl. Meier 1992, 88.

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|------------|------------|---------------------|
| <u>AA'</u> | | |
| 4 | D | „phrygisch“ |
| 8 | G | |
| 12 | D | „phrygisch“ |
| 16 | G | |
| <u>BB'</u> | | |
| 18 | B | |
| 20 | B/Es | |
| 22 | <i>F/D</i> | <i>im Tenor</i> |
| 23 | C | <i>a' im Alt</i> |
| 24 | F | |
| 26 | B | |
| 28 | B/G | <i>es' im Tenor</i> |
| 31 | C | |
| 32 | F | |
| <u>CC'</u> | | |
| 36 | D | |
| 40 | G | |
| 44 | D | |
| 48 | G | |
| 49 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Der oben angeführte Ambitus, die Finalis und die Vorzeichen der Petre-Galliarde deuten auf den zweifach transponierten hypoäolischen Modus hin. Am charakteristischen Ambitus $d'-d''$ wird in den Außenabschnitten – mit der Ausnahme des Übergangs zu Abschnitt CC' – festgehalten. Der authentische Ambitus des Basses weist auf den komplementären, äolischen Modus hin. Die Klauseldisposition der Außenabschnitte ist äußerst einfach (I-V), widerspricht aber der modalen Bestimmung als Hypoäolisch nicht. Allein die Exordialmelodik erinnert an hypodorische Incipits, wie auch der Beginn der Petre-Pavane Ähnlichkeiten zu dorischen Exordien aufwies⁷¹.

Im mittleren Abschnitt (BB') findet eine ungewöhnliche modale Entwicklung statt: Der Schlussston des Abschnittes ist das *F*, der Diskantambitus $f'-f''$, der Ambitus des Basses *F-f*. Bei gegebener Vorzeichnung des Cantus fictus (2 „b“) weisen diese Gegebenheiten auf den zweifach transponierten mixolydischen

⁷¹ Vgl. Analyse von Nr. 39.

Modus hin. Dieser modalen Zuordnung entspricht auch die Klauseldisposition des Abschnittes (I-IV-V), in welcher die Dominanz der Klausel auf der Oberquarte zu verzeichnen ist (T. 18 / 26, 20 / 28).

Grounds (Anhang zu Unterkapitel 5.4.1)

Nr. 1: *My Lady Nevell's Ground*

Finalis: *d*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I⁷²:

Diskant: *cis'(h)-b'(c''')*

Bass: *D-d*

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 4 | D | |
| 8 | D | |
| 12 | G | |
| 16 | G | |
| 20 | D | |
| 24 | D | |

Die auf den Ecktönen des Ground-Basses basierende Klauseldisposition wird in der ganzen Komposition konsequent beibehalten. Nach dem letzten Abschnitt folgt noch eine bestätigende „plagale“ Klausel auf der Finalis.

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Diskantmelodik weist in Abschnitt I charakteristische Merkmale des Hypodorischen auf: die exponierte Rolle der Oberterz *f'* (s. T. 2/6, 17/21) und das *a'* als Obergrenze in den Außenteilen (T.1-12, 17-24) des Abschnittes, der eine AA'BB'CC'-Form aufweist. Da sich der Ground-Bass strikt an den dorischen Rahmen *D-d* hält, könnte hier von Hypodorisch als Gesamtmodus gesprochen werden.

Die Klauseldisposition des Stückes mit ihrer hervorgehobenen Rolle der Klausel auf der Oberquart ist jedoch für diesen Modus nicht überaus charakteristisch. Ohne sich des Commixtio-Begriffes zu bedienen, kann der mittlere Formteil (T. 9-16) im Rahmen der traditionellen Moduslehren nur als zu einer Clausula peregrina führend bezeichnet werden. Gegen die Commixtio sprechen die Kürze

⁷² Die weiteren Abschnitte sind bei den Variationsformen naturgemäß durch Diminutionen und Virtuosität maßgeblich geprägt.

des Abschnittes (ein wiederholter Viertakter) sowie die Abwesenheit anderer Charakteristika eines anderen Modus. Dabei sticht hervor, dass die vermeintliche Clausula peregrina auf der Oberquarte neben der Primaria die einzige Klauselstufe im Stück ist, so dass ihr realiter die Rolle der Secundaria zukommt. Obwohl also mehrere Merkmale für den hypodorischen Modus sprechen, wäre eine eindeutige tonartliche Bezeichnung dieses Ground im Rahmen der traditionellen Moduslehren nicht unproblematisch.

Nr. 2: *Chi passa*

Finalis: A

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: e'-g''

Bass: G-a

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 7 | A | |
| 15 | A | |
| 17 | G | |
| 19 | G | „plagal“ |
| 21 | C | |
| 23 | D | „plagal“ |
| 24 | E | „phrygisch“ |
| 25 | A | |
| 27 | A | |
| 29 | G | |
| 31 | G | |
| 33 | C | |
| 35 | D | „plagal“ |
| 37 | A | |
| 39 | A | |

Im Laufe des Stückes werden durch die variationstechnische Ausarbeitung auch zusätzliche Klauseln auf dem Ton e gebildet (T. 44, 51).

Interpretation des modalen Verlaufs

Nicht nur der oben angegebene Gesamtambitus und die Finalis sprechen dafür, dass dieser Ground im hypoäolischen Modus steht. Auch die Initialmelodik lässt darauf schließen: Die Oberterz c'' ist im Diskant ein hervorgehobener Eckton (T. 5), während das e'' als markanter Hochtton fungiert (T. 9). Der hypoäolische Ambitus $e'-e''$ wird zusätzlich durch einen Oktavsprung in T. 9 auf charakteristische Weise markiert.

Die Ground-Abschnitte sind nach dem Formprinzip $AA'BB'$ gegliedert. Während der erste Abschnitt (AA'), wie bereits geschildert, hypoäolischen Charakter aufweist, kann der Anfang des zweiten Formteils (BB') im Rahmen der Moduslehre nur als eine Ausweichung ins Mixolydische interpretiert werden; dabei wird der mixolydische Ambitus zwischen T. 20 und 22 markiert. Auch spielt die mixolydische Repercussa d'' eine bedeutende Rolle in der Melodiebildung (T. 20). Darüber hinaus sind die Klauseln auf g , d und c anzutreffen, was der traditionellen Klauseldisposition des Mixolydischen entspricht. Hinsichtlich der Klauseldisposition ist es auch für das Mixolydische charakteristisch, dass die Klausel auf der Oberquart eine wichtigere Rolle spielt, als die auf der Oberquint, was im vorliegenden Ground gerade der Fall ist. Im Unterschied zum vorausgegangenen Ground (Nr. 1) kann hier angesichts der Länge der Abschnitte (T. 17-23 / 29-35), des Stattfindens von charakteristischen Klauseln und der Ambitusveränderung mit mehr Eindeutigkeit von einer *Commixtio tonorum* gesprochen werden. Die Rückkehr zum ursprünglichen Modus findet dabei gegen Ende der Teile B und B' über eine Sekundschritt-Sequenz statt (T. 23f. / 35f.).

Anhand der Modusanalyse von *Chi passa* wird ersichtlich, auf welche Weise auch bei Variationsformen mit vorgegebenem Bass die Tonartlichkeit ihre eigenen Wege geht: Die Tonartbehandlung unterscheidet sich im vorliegenden Ground in keinem wesentlichen Punkt von der Modusbehandlung in den „frei komponierten“ Pavanen und Galliarde⁷³: Womöglich, weil auch der vorgegebene Bass demselben Musikempfinden entstammt.

⁷³ Die *Zehnte Galliarde*, Nr. 40, weist die gleiche Tonartendisposition Hypoäolisch-Mixolydisch innerhalb des zweifach transponierten Systems auf (vgl. Analyse oben).

Nr. 8: *Hunt's up*

Finalis: c

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: $d' - d''$

Bass: c-b

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 3 | C | |
| 7 | D | „phrygisch“ |
| 15 | C | |

Die in der obigen Tabelle dargestellte Klauseldisposition wird im ganzen Stück beibehalten. Die erste Klausel auf c wirkt in manchen Abschnitten formal verbindlicher als in Abschnitt I. Am Ende der gesamten Komposition findet noch eine zusätzliche „plagale“ Klausel auf der Finalis statt, die durch eine nachträgliche Eintragung des Hauptkorrektors⁷⁴ entstanden ist.

Interpretation des modalen Verlaufs

Weder die Diskantmelodie noch die Klauseldisposition lassen eindeutig auf einen traditionellen Modus schließen. Der Anfang und das Ende der jeweiligen Ground-Abschnitte können offensichtlich nur als Jonisch interpretiert werden; der mittlere Formteil der jeweiligen Abschnitte (T. 5-10 in Abschnitt I) kann entweder als eine kurze Commixtio zum Dorischen verstanden werden, oder – angesichts seiner Kürze – als Bildung sowie Vor- und Nachbereitung einer Klausel auf der Obersekunde des Jonischen. Der zweiten Interpretation soll dabei Vorzug gewährt werden: Der auf den Ton *d* bezogene Abschnitt ist – wie auch der ganze Ground-Bass – sehr kurz und nicht formal vom Rest des Ground getrennt⁷⁵.

⁷⁴ Vgl. Abb. 45 in Anhang A zu Teil 3.

⁷⁵ Zur Klausel auf der Obersekunde in der englischen Musik und Musiktheorie vgl. Kapitel 5.1, 5.4 sowie 5.6 in Bd. 1.

Nr. 30. *The Second Ground*Finalis: cVorzeichen: keineStimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: e'-b''

Bass: c- a

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 4 | D | |
| 6 | D | |
| 10 | C | |
| 12 | C | |

Die Klauseldisposition wird in allen weiteren Abschnitten des Ground beibehalten. In manchen Abschnitten kommt es zu Klauselwiederholungen innerhalb ein und derselben Klauseldisposition.

Interpretation des modalen Verlaufs

Der tonartliche Verlauf von *The Second Ground* ist modal uncharakteristisch: Zwar sprechen die Kombination von Finalis und Ambitus für Ionisch, die Melodiebildung und die Klauseldisposition sind jedoch mehr auf den Ground-Bass als auf die Regeln der Moduslehren bezogen. Eine generelle Verwandtschaft mit dem Ground *Hunt's up* (Nr. 8) ist hinsichtlich der mit den Ecktönen des Ground-Basses zusammenhängenden Klauseldisposition festzustellen. Auch hier, wie in Nr. 8, ermöglicht die Knappheit des Ground-Basses nicht eine komplexere modale Entwicklung.

Nr. 35. *Hugh Aston's Ground*Finalis: aVorzeichen: keineStimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: e'-g''

Bass: A-a

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 3 | E | „plagal“ |
| 7 | E | „phrygisch“ |
| 11 | C | |
| 14 | A | |

Der letzte Ground-Abschnitt ist erweitert und endet mit einer „plagalen“ Klauselbildung auf der Finalis A.

Interpretation des modalen Verlaufs

Von allen Grounds aus MLNB ist *Hugh Aston's Ground* am ehesten mit der traditionellen Moduspraxis vergleichbar. Der Ambitus des Diskants (s.o.) weist auf Hypoäolisch hin, denn sowohl das f'' (T. 5) als auch das g'' (T. 10) werden nur jeweils einmal angeschlagen. Der Bass steht eindeutig im „komplementären“ äolischen Modus. Die Claves clausularum entsprechen ebenfalls der traditionellen Praxis.

Melodievariationen (Anhang zu Unterkapitel 5.4.2)

In der Darstellung der Stimmendisposition wird bei manchen Melodievariationen statt vom „Diskant“ nun von der „Oberstimme“ gesprochen, da der erste Abschnitt dieser Variationsreihen so tief liegt, dass die Bezeichnung „Diskant“ nicht angebracht wäre. Die modal irrelevanten Veränderungen der Klauseldisposition im Laufe der Variationen – etwa die Veränderungen der Zahl von Klauseln auf einer Klauselstufe – werden nicht gesondert genannt. Es wird lediglich auf neue Klauselstufen hingewiesen.

Nr. 27: *Woods so Wild*

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Oberstimme: *a-f'*

Bass: *F-d*

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 8 | G | |

In T. 4/5 kann der Ansatz einer Klauselbildung auf *F* gesehen werden, der in einigen Variationsabschnitten expliziter hervorsticht (z.B. Abschnitt Nr. 4, T. 29), dennoch auch dort vorläufigen Charakters ist.

Die Klauseldisposition des Endabschnitts verdient es, gesondert dargestellt zu werden.

Klauseldisposition im letzten Variationsabschnitt:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|---------------|
| 90 | F | |
| 94 | F | |
| 95 | C | |
| 96 | G | |
| 97 | C | |
| 98 | G | Zwei Klauseln |

Interpretation des modalen Verlaufs

Im Sinne der tonartlichen Zugehörigkeit sind sowohl das präexistente melodische Material als auch die Variationsreihe Byrds kaum eindeutig zu bestimmen. Der anscheinend lydische Beginn mit Ecktönen f' und c' wird bereits in T. 3f. relativiert, in welchem die Töne d' und g' als markante Ecktöne fungieren. Entsprechend zweideutig ist auch die Bassführung. Dass die Tonart an den Endungen der jeweiligen Variationsabschnitte angesichts der Melodik und der Schlussklausel auf dem Ton G als mixolydisch bezeichnet werden kann, ist ebenso offensichtlich wie wenig hilfreich. Die Tonartlichkeit dieser Variationsreihe kann nur beschrieben, nicht in eine der traditionellen Lehren eingeordnet werden: Weder etabliert sich das (vermeintlich) Lydische bei der Satzeröffnung, noch wird das (vermeintlich) Mixolydische am Ende der jeweiligen Abschnitte bestätigt.

Lediglich im letzten Abschnitt der Variationsreihe erscheinen, wie aus der obigen Tabelle ersichtlich, einige explizite modale Merkmale. Während eindeutige Klauselbildungen im Rahmen der früheren Abschnitte, mit der Ausnahme der jeweiligen Abschnittsschlüsse, fehlten, so haben die Klauseln im letzten Abschnitt einen beinahe demonstrativen Charakter (s. T. 90, 94), so dass der erste Teil des Abschnittes (T. 89-94), mit zwei Klauseln auf F , eindeutig als Lydisch wirkt, während das Mixolydische des zweiten Teils durch die modustypischen Klauselbildungen auf c und auf G (s. Tabelle oben) bestätigt wird. Dabei funktioniert, wie in der späteren „diatonischen Modulation“ der Dur-Moll-Tonalität die erste Klauselbildung auf c in T. 95, als gemeinsames Element zwischen den beiden Tonarten.

Nr. 28: *The Maiden's Song*

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Oberstimme: $f-d'$

Bass: $F-g$

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 4 | G | Einstimmig |
| 8 | G | |
| 10 | C | |
| 12 | F | |
| 15 | G | |
| 16 | G | „plagal“ |

Die angegebene Klauseldisposition bleibt im Verlauf der Variationsreihe erhalten. Am Ende der Komposition ist eine Cauda mit einer bestätigenden „plagalen“ Klausel auf dem Ton G zu finden.

Interpretation des modalen Verlaufs

Wie in der Variationsreihe *Woods so Wild* (Nr. 27), so liegt auch hier eine präexistente Melodie vor, in welcher die Sekundverwandtschaft eine konstitutive Rolle spielt. Jedoch sind bei *The Maiden's Song* sowohl der Anfang (T. 1-8 sowie T. 13-16) als auch das Ende eindeutig auf die Finalis G bezogen. Da sich die Melodie in den genannten Formteilen nicht oberhalb der Quintspezies des Modus (hier $g-d'$) bewegt und im Eingangsabschnitt der Ton c als eine Art Repercussa betrachtet werden darf (s. T. 2, 6), so könnten diese Rahmenabschnitte – und daher auch das ganze Stück – als Hypomixolydisch interpretiert werden. Im mittleren Formteil (T. 9-12) finden eine Klausel auf c und eine auf F statt (s. Tabelle), was, wie auch in der Variationsreihe *Woods so Wild*, als ein Element des Lydischen betrachtet werden könnte. Vor dem Hintergrund der Zugehörigkeit der Klausel auf c zum Mixolydischen könnte aber die Klauselbildung auf F auch als Clausula peregrina bezeichnet und das ganze Stück im Rahmen des Hauptmodus Hypomixolydisch betrachtet werden.

31. *Walsingham*Finalis: GVorzeichen: 1 „b“Stimmendisposition in Abschnitt I:

Oberstimme: $d-d''$ (In T. 1f. und 5f. entfaltet sich die Oberstimme vorwiegend in der kleinen Oktave, in T. 3f. sowie 7f. in der eingestrichenen.)

Bass: G-g

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 4 | B | |
| 6 | G | |
| 9 | G | |

Bei mehreren Variationsabschnitten findet jeweils im zweiten Takt eine Klausel auf *g/G* statt (besonders markant z.B. in T. 42, 50, 90, 114). Die moduscharakteristische Klausel auf der Oberquint *d* findet nur in Abschnitt XX (T. 154 und 158; beide Schlüsse „plagal“) statt. Diese Veränderung der Klauseldisposition wurde dadurch möglich, dass das „Thema“ in den Bass gelegt wurde.

Interpretation des modalen Verlaufs

Die Kombination der Umfänge von Außenstimmen – authentisch versus plagal – entspricht der modalen Tradition. Die Finalis und das Vorzeichen „b“ deuten – mit der Ambituskombination zusammengenommen – auf Hypodorisch hin. Auch die Klauseldisposition wäre für diesen Modus charakteristisch, obwohl die Klausel auf der Oberquint fehlt⁷⁶. Die konsequente Erhöhung des „b“ im vorletzten Takt der jeweiligen Abschnitte kann im ersten Variationsabschnitt entweder als für die Melodieführung nach oben charakteristisch, oder als Vorbereitung auf die Schlussklausel mit großer Terz des Ultima-Klangs gedeutet werden. Bei manchen Variationen wirkt die Verwendung von *h* aber schon als Mittel zum Systemwechsel zum Cantus durus und dadurch de facto zum Tonartwechsel ins Hypomixolydische (s. z.B. T. 58-60). Die den Variationszyklus abschließende Cauda kann angesichts ihrer Länge von 8 Takten mit ihren konsequenten Erhöhungen des „b“ (unabhängig von der Melodierichtung) nur als Systemwechsel gedeutet werden.

32. *Garden Green*Finalis: *d*Vorzeichen: keine

⁷⁶ Außer in Abschnitt XX (s.o.).

Stimmendisposition in Abschnitt I:Diskant: $d' - e''$ Bass: $G - a$ Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | A | „plagal“ |
| 4 | C | |
| 6 | C | |
| 8 | D | |
| 10 | C | |
| 12 | D | |

Die Klauseldisposition bleibt in der ganzen Variationsreihe gleich. Nur im letzten Variationsabschnitt findet eine Klausel auf G statt (T. 71). Nach dem letzten Variationsabschnitt folgt eine dreitaktige Cauda mit bestätigenden Klauseln auf der Finalis d .

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Ambitus, die Finalis sowie die erste und die letzte Klausel könnten auf das Dorische hindeuten. Insbesondere weist die Stimmendisposition einen hohen Grad an modaler „Korrektheit“ auf, da der Diskant und der Bass in den „komplementären“ Modi Dorisch und Hypodorisch stehen. Auch ist die Melodiebildung der Außenabschnitte mit hervorgehobenen Tönen d'' (T. 3, 7/11) – der Oberoktave der Finalis – und a' (T. 1f.) – der dorischen Repercussa – modal charakteristisch. Bereits der erste Viertakter endet aber mit einer Klausel auf dem Ton c . Eine solche findet auch im folgenden Viertakter und seiner variierten Variante statt (s. Tabelle oben)⁷⁷. Dabei ist gerade der Ton e' – die theoretische hypojonische Repercussa – in diesen Takten der markante Hochtön (T. 6/9). Eine „hypojonische Melodik“ etabliert sich jedoch nicht dauerhaft, da bereits in T. 7/10 die markanten Töne d'' und a' auf die Rückkehr in einen Modus mit Finalis d' hinweisen. Dieser erscheint nun nicht nur beim letzten Klang, sondern auch davor, in duraler Gestalt, mit systematisch eingeführtem *fis*. Diese Veränderung wird auch auf die nächsten Variationsabschnitte sowie auf die Cauda übertragen. Dabei bleibt der Ton c unverändert, so dass eine Art (eine Quint nach oben transponierter)

⁷⁷ Die Variationsabschnitte weisen die Form ABB' auf.

mixolydischer Tonvorrat festgestellt werden kann, der im 16. Jh. theoretisch nicht kodifiziert war (vgl. T. 72f.).

Der tonartliche Charakter von *Garden Green* ist mit jenem von *Walsingham* (s.o.) vergleichbar: In beiden Variationsreihen sind systematische Veränderungen festzustellen, die im Rahmen des modalen Denkens zwar möglich, für dieses aber bei weitem weniger entscheidend waren als für das Denken späterer Epochen, in denen gerade der Dur-Moll-Kontrast eine der wichtigsten Konstituenten der Tonalität bildet.

33. *Lord Willoughby's Welcome Home*

Finalis: G

Vorzeichen: 2 „b“

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: $g' - g''$

Bass: $d - c'$

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | D | „phrygisch“ |
| 4 | D | „phrygisch“ |
| 6 | F | |
| 7 | G | |
| 8 | G | |
| 10 | F | |
| 11 | G | |
| 13 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Diese kurze Variationsreihe weist – insbesondere im Eingangsabschnitt – große modale Regelmäßigkeit auf: Die Umfänge der beiden Außenstimmen weisen auf zweifach transponiertes Äolisch (Diskant) sowie Hypoäolisch (Bass) hin, was Äolisch als Hauptmodus ergibt. Die Melodik ist in den ersten und letzten Takten nicht nur in der vorgegebenen Diskantmelodie modal regelmäßig, sondern auch

im Bass. Am Anfang des zweiten Unterabschnittes⁷⁸ (T. 5f.) sowie in der nachfolgenden variierten Entsprechung (T. 9f.) könnte die Melodik beider Außenstimmen sowie eine Klausel auf dem Ton *f* (s. Tabelle oben) kurzzeitig auf Lydisch hindeuten. Die kurze Cauda (T. 44-46) ist duralen Charakters.

34. *The Carman's Whistle*

Finalis: *c*

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I⁷⁹:

Diskant: *c'-c''*

Bass: *F-g*

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 6 | G | |
| 8 | G | |
| 10 | C | |
| 12 | C | |
| 14 | C | |
| 16 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Bei dieser Variationsreihe sind alle modalen Merkmale völlig regelmäßig und weisen eindeutig auf Jonisch hin: der vorgegebene jonische Diskant und der ebenso strikt hypojonische Bass, die Klauseldisposition mit Finalis und Oberquinte des Modus sowie die charakteristischen Ecktöne der Melodik. Lediglich im letzten Abschnitt findet eine Clausula peregrina auf dem Ton *A* statt (T. 107).

⁷⁸ Die Variationsabschnitte weisen jeweils den Aufbau AA'BB' auf.

⁷⁹ Vor Variationsabschnitt I steht eine viertaktige imitatorische Einleitung in zweistimmigem Satz (Tenor und Bass), die mit einer Klausel auf *c* endet (T. 4).

37. Sellinger's Round

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Stimmendisposition in Abschnitt I:

Diskant: $g' (e')-e''$

Bass: G-g (a)

Klauseldisposition in Abschnitt I:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | C | |
| 4 | C | |
| 6 | c | |
| 8 | C | |
| 10 | G | „plagal“ |
| 12 | D | |
| 13 | G | |
| 14 | G | |
| 16 | G | |
| 17 | G | |
| 18 | G | |
| 20 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Auch *Sellinger's Round* entspricht in mehrfacher Hinsicht der modalen Norm: Seine Klauseldisposition (I, IV, V), die mit dem präexistenten melodischen Material zusammenhängt, ist für Mixolydisch und Hypomixolydisch charakteristisch. Insbesondere ist die in dieser Variationsreihe gegebene, gehobene Rolle der Klausel auf der Oberquarte c ein wichtiges Charakteristikum dieser Modi. Der Ambitus des Basses ist eindeutig mixolydisch, der des vorgegebenen Diskants könnte trotz der Überschreitung der Obergrenze d' als hypomixolydisch interpretiert werden. Das Unterschreiten des g' in T. 15 und 19 sollte dabei nicht als ausschlaggebendes Argument für die Plagalität der Melodie betrachtet werden, da es sich in beiden Fällen um Verzierungen der Diskantklauseln handelt. Dennoch weist die Wichtigkeit der hypomixolydischen Repercussa, des c'' (s. T. 2-4, 6-8), sowie das Entfalten der Melodie in der Quintspezies, besonders am Anfang auf einen plagalen Modus im Diskant hin, so dass die Tonart der Komposition als Hypomixolydisch bezeichnet werden dürfte.

Battaglia, Marsch, Varia (Anhang zu Kapitel 5.5)

3. The March before the Battle

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $g' (d') - d''$

Bass: G (D)-g (d')

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | G | |
| 4 | G | „plagal“ |
| 8 | D | „plagal“ |
| 10 | D | |
| 13 | D | |
| 15 | D | |
| 18 | D | |
| 20 | G | |
| 22 | D | „plagal“ |
| 26 | G | |
| 31 | G | |
| 35 | G | |
| 39 | G | |
| 47 | D | „plagal“ |
| 48 | D | „plagal“ |
| 52 | D | |
| 55 | D | |
| 59 | D | |
| 62 | D | |
| 78 | G | |
| 86 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Obwohl die Tonart dieser Komposition einen klaren Bezug zur Finalis G aufweist, ist ihre Modalität nicht eindeutig. Zwar dürfte man anhand des dominanten Ambitus der beiden Außenstimmen in nichtvirtuosen Abschnitten eher von Hypomixolydisch als von Mixolydisch als Hauptmodus sprechen, die Melodiebildung weist jedoch im Diskant einen stärkeren Bezug zur Oberquint d'' (der mixolydischen Repercussa) als zur Oberquarte c'' (der hypomixolydischen

Repercussa) auf. Darüber hinaus ist die Klauseldisposition, obgleich scheinbar sehr regelmäßig, nicht ausgesprochen modustypisch, weil die Klausel auf *c* fehlt, die sowohl im Hypomixolydischen als auch im Mixolydischen traditionell verwendet wurde⁸⁰. Das Tonartkonzept des *March before the Battle* könnte aus diesem Grund als eine Modifizierung und Vereinfachung des traditionellen hypomixolydischen Modus bezeichnet werden.

4. *The Battle*

Finalis: *c*

Vorzeichen: keine

Byrds *Battle*-Zyklus wurde zwar im Nevell-Manuskript als eine Einheit behandelt, jedoch werden in den folgenden Analysen seine einzelnen, mit Untertiteln versehenen Abschnitte getrennt vorgestellt, da zwischen ihnen tonartlich relevante Unterschiede festzustellen sind.

The Soldiers' Summons

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: *e' - d''*

Bass: *C - d*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | G | |
| 4 | G | |
| 6 | G | |
| 8 | G | |
| 10 | C | |
| 11 | G | |
| 12 | C | |
| 15 | C | |
| 16 | G | |
| 18 | C | |

⁸⁰ Dies auch von Byrd selbst, wie die vorausgegangenen Untersuchungen gezeigt haben.

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Modus beider Außenstimmen kann als Jonisch bezeichnet werden. Auch ist die gegebene Klauseldisposition für diesen Modus charakteristisch. Die „jonische Repercussa“ g' ist im Diskant besonders markant (s. z.B. T. 1-3 / 5-7). Der Ambitus des Basses ist eine Oktave tiefer als bei Jonisch üblich. Höchstwahrscheinlich wurde dieser Effekt wegen der Programmatik des Stückes eingesetzt.

The March of Footmen

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $g-g'$ (a')

Bass: $C-d$

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 23 | G | „plagal“ |
| 27 | C | |
| 28 | C | |
| 31 | G | „plagal“ |
| 34 | C | |
| 35 | C | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Dieser und die folgenden Sätze des *Battle-Zyklus'* sind, wie in der Forschung bereits ausführlich besprochen wurde⁸¹, durch eine „klanglich orientierte“ Kompositionstechnik geprägt. Dass diese Klangorientierung mit den Konventionen der traditionellen modalen Melodiebildung vereinbar ist, bezeugt der *March of the Footmen*: Die komplementäre Stimmendisposition Jonisch-Hypojonisch im Bass und Diskant ist beispielhaft; auch ist die – im „neuen“, Glareanschen Modus Jonisch aus der Theorie und/oder den Bezugnahmen auf den lydischen Modus stammende – Oberterz-Repercussa als markanter Ton der Melodiebildung im Diskant anzutreffen (*passim*, insbesondere in den ersten Takten des Satzes). Die in der obigen Tabelle angegebene Klauseldisposition entspricht ebenfalls der modalen Norm.

⁸¹ So etwa von Klotz 2005, Nitz 1979 etc. Vgl. Kapitel 1.2.

The March of Horsemen

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $g-g'$, bis T. 59, dann $c'-c''$

Bass: C-G

Klauseldisposition:

Der Satz basiert auf einem einfachen Ostinato-Modell und beinhaltet ausschließlich Klauseln auf dem Ton c , die in jedem zweiten Takt des Satzes stattfinden. Die erste von ihnen ist dabei in T. 39 zu finden.

Interpretation des modalen Verlaufs

Der modale Aufbau des Satzes – zumindest der Verlauf des Diskants – kann als *Mixtio tonorum* interpretiert werden: Bis zu T. 59 bleibt die Diskantstimme in Grenzen des Hypojonischen, die sie in T. 60 verlässt, um sich danach ausschließlich im Rahmen des authentischen, jonischen Ambitus zu bewegen. Auch hier ist die Vereinbarkeit der modalen Norm mit der dominant klanglichen Orientierung des Satzes festzustellen.

The Trumpets

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $c'-c''$

Bass: Die tiefste Stimme hat in diesem Satz lediglich den Ton c anzuschlagen. Die anderen tief liegenden und mit der tiefsten Stimme klanglich verbundenen Stimmen tragen die Töne c und G vor.

Klauseldisposition:

Mit der Ausnahme einer einstimmigen Klausel im letzten Takt des Satzes (T. 99, Tenorklausel im Diskant) finden im gesamten Satz keine Klauseln statt.

Interpretation des modalen Verlaufs

Auch in diesem Satz, der noch offensichtlicher als die vorigen klanglich konzipiert ist, und – dem Titel entsprechend – meistens nur die Töne eines „C-Dur-Klangs“ aufweist, bewegt sich die Melodik innerhalb der Grenzen der modalen Norm. Eine

Ausnahme davon bildet die Tatsache, dass die Außenstimmen nicht in einem Moduspaar authentisch-plagal stehen: Der Diskant bewegt sich ausschließlich innerhalb der jonischen Oktave, was auch für die drei tiefsten Stimmen gilt. Die melodische Einschränkung des Diskants auf Klängauflösung steht offensichtlich in Bezug zum programmatischen Charakter von *The Trumpets*.

The Irish March

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $h-d'$

Bass: $C-c'$

Klauseldisposition:

Auch diesem Satz liegt ein Ground-Bass zugrunde. Das Ostinato-Modell $C-F-C-G$ wird taktweise wiederholt, so dass man jedes Mal am Anfang des Modells von einer Klausel auf c/C sprechen könnte, oder einer „plagalen“ Schlussbildung auf dem Ton G , dem letzten Ton des Ground-Modells. Jedenfalls folgt nach dem letzten Vortrag des Ground-Basses (T. 135f.) noch ein letzter Takt des Satzes mit einer eindeutigen Klausel auf dem Ton C .

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Satz bleibt in einem nicht überaus charakteristischen, aber nach seinen Hauptmerkmalen erkennbaren Jonisch. Aufgrund des Ground-Modells, das dem Satz zugrunde liegt, spielt der Ton f in der Melodiebildung des Diskantes eine sehr markante Rolle.

The Bagpipe and the Drone

Grundlegende Stimmendisposition:

Oberstimme: $g-d''$

Bass: $C-g$

Klauseldisposition:

Es finden im gesamten Satz nur Klauseln auf C/c statt.

Interpretation des modalen Verlaufs

Im Rahmen der traditionellen Moduslehren würde man vom Komponieren im Moduspaar Jonisch-Hypojonisch sprechen; dennoch ist es offensichtlich, dass der Satz nicht primär nach Regeln der Modalität konzipiert worden ist.

The Flute and the Drum

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $g' - a''$

Bass: Der Part der linken Hand besteht ausschließlich aus Wiederholungen des Klanges C-G-c. Die Klauselwendung am Ende (T. 220) verlässt diesen Rahmen nicht.

Klauseldisposition:

Es finden ausschließlich einstimmige Klauseln im Diskant auf dem Ton c'' statt.

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Verlauf des Satzes weist Merkmale des Hypojonischen auf.

The Marche to the Fighte

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $c' - e''$

Bass: C-g; Die Töne oberhalb des c sind nur am Ende des Satzes vorzufinden.

Klauseldisposition:

Bis auf die den Satz abschließende mehrstimmige Klausel auf dem Ton c sind ausschließlich einstimmige Klauseln, ebenfalls auf c/c' , festzustellen.

Interpretation des modalen Verlaufs

Dieser mit *The Trumpets* vergleichbare Satz ist offensichtlich nicht primär nach modalen Regeln konzipiert. Beide Stimmen bleiben jedoch im Rahmen eines klar erkennbaren jonischen Modus.

The Retreat

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $c' - c''$

Bass: C-c

Klauseldisposition:

Die einzige markante und formbildende Klausel ist die den Satz abschließende Wendung. In T. 310 und 311 sind jedoch zwei angedeutete und durch Diminutionen verschleierte Klauseln auf G zu erkennen.

Interpretation des modalen Verlaufs

Wie in den meisten anderen Sätzen im *Battle*-Zyklus, so ist auch die Tonart von *The Retreat* als ein „instrumental orientiertes Jonisch“ zu bezeichnen.

The Battle: Zusammenfassung

Durch die Untersuchungen der Tonartbehandlung in den einzelnen Sätzen von *The Battle* ist deutlich geworden, dass die Melodiebildung dieses Zyklus' nicht primär modal geprägt ist; dennoch entfaltet sie sich meistens innerhalb von konventionellen modalen Grenzen. Die mit dem Programmcharakter von *The Battle* verbundene, äußerst einfache Klauseldisposition ist zwar kein typisches Charakteristikum des Jonischen oder Hypojonischen, andererseits bleibt sie offensichtlich in den Grenzen dieser Modi. Dass nur in den Außensätzen neben der Klausel auf der Finalis auch die jonische Secundaria – die Klausel auf G – stattfindet, mag ein Zufall sein, kann aber jedenfalls als eine Bestätigung der Tonart angesehen werden. Nennenswert erscheint in diesem Kontext auch die Tatsache, dass die den Battle-Zyklus umrahmenden Kompositionen: *The March before the Battle* und *The Galliard for the Victory* beide den Ton G als Finalis aufweisen.

Insgesamt kann die Tonalität des *Battle*-Zyklus' als eine Reduzierung der Modalität durch Klangorientierung und programmatische Effekte beschrieben werden: Es handelt sich hier nicht um das Überschreiten von modalen Grenzen, sondern um ein demonstrativ wirkendes Verharren innerhalb dieser Grenzen. Die

nicht zu leugnende Klangorientierung muss nicht zwingend auch eine Veränderung des tonalen Denkens vom Modalen hin zum Dur-Moll-Tonalen bedeuten, wenn auch gleichzeitig beobachtet werden muss, dass eine auf diese Weise reduzierte Tonart den heutigen Vorstellungen von einer Dur-Tonart zum Teil zu entsprechen scheint. Nun ist aber eine Dur-Tonart nicht auf einen dominierenden Klang und eine Tonleiter zu reduzieren. Um die Tonartlichkeit der *Battle*-Sätze als „C-Dur“ zu bezeichnen, fehlen weitere wichtige Merkmale der Tonalitätsentfaltung⁸². Die Dominanz des Klanges auf der Finalis, die stellenweise entscheidend klangorientiert wirkende Melodiebildung und die an anderen Stellen dominante Tonleitermelodik sind Ergebnisse einer programmorientierten Kompositionspraxis, die auch im Bereich der Tastenmusik kaum als Norm der gesamten Epoche bezeichnet werden kann.

5. *The Galliard for the Victory*

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Grundlegende Stimmendisposition:

Diskant: $d' (h)-d''$

Bass: G (D)-g

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | G | |
| 4 | C | |
| 6 | D | |
| 8 | G | |
| 10 | G | |
| 12 | C | |
| 14 | D | |
| 16 | G | |
| | | |
| 18 | G | |
| 20 | A | „plagal“ |
| 24 | D | |
| 26 | G | |
| 28 | A | „plagal“ |
| 32 | D | |

⁸² Hierzu vgl. Kapitel 5.4 in Bd. 1.

| | | |
|----|-----|--|
| | | |
| 36 | A | |
| 37 | G | |
| 38 | C/F | |
| 40 | G | |
| 42 | G | |
| 43 | G | |
| 44 | A | |
| 45 | G | |
| 46 | C | |
| 48 | G | |
| 49 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Die *Galliard for the Victory* weist die gleichen Charakteristika der Tonartbehandlung auf, wie die nicht programmatisch betitelten Pavanen und Galliardten im Hauptcorpus dieser Gattung in MLNB (Nr. 10-25): Die Außenformteile stehen in ein und demselben Modus, der mittlere Abschnitt weicht tonartlich aus. Die Abschnitte AA' und CC' stehen beide in klar erkennbarem Hypomixolydisch: Die Ambitusgrenzen werden de facto nicht überschritten und die traditionelle Repercussa c' ist im Diskant als markanter Eckton feststellbar (vgl. T. 4/12, 34, 38/46). Der Bass bleibt in den beiden hypomixolydischen Außenabschnitten in den Grenzen des erwartungsgemäßen mixolydischen Modus.

Die Klauseldisposition des ersten Abschnittes entspricht gänzlich der modalen Norm des Hypomixolydischen, in welchem, neben der Klausel auf der Finalis, der Klausel auf dem Ton c eine wichtige Rolle zukommt und die Klausel auf der Oberquint weniger markant ist (vgl. Tabelle oben). Abschnitt BB' beginnt noch mit einer Klausel auf G und einer Melodik, die den hypomixolydischen Ambitus mit einem Oktavsprung markiert (T. 18f.). Danach ändert sich der melodische Verlauf insofern, als dass der Ton a' im Diskant zum wichtigen Eckton wird (T. 19-21 / 27-30). Die weiteren Klauselstufen des Abschnittes sind das A und das D, was – mit der geschilderten Melodik zusammen genommen – auf eine Commixtio zum Dorischen hinweist. Die intensive Verwendung von „b“ in diesem Abschnitt ist auch für das Dorische charakteristisch.

Abschnitt CC´ steht erwartungsgemäß wieder im hypomixolydischen Modus, wobei die erste Klausel auf dem Ton A gebildet wird, und die Initialmelodik (der Sprung $a'-d''$ im Diskant) eher auf die dorische als auf die hypomixolydische Art der Teilung der Oktave $d'-d''$ hindeutet. Der weitere Verlauf mit der oben bereits erwähnten, hervorgehobenen Rolle des Tones c'' in der Diskantmelodik und der Klauseldisposition G-c stellt eine eindeutige Rückkehr in den modalen Bereich des Hypomixolydischen dar.

Die Art der Tonartbehandlung in der *Galliard for the Victory* ist nicht nur durch das Commixtio-Schema Hypomixolydisch-Dorisch mit den anderen Pavanen aus der Sammlung vergleichbar. Auch durch die geschilderten modalen Verbindungen der nebeneinander stehenden Formteile an den Grenzen der Commixtio steht sie den anderen Kompositionen der Gattung Pavane-Galliarde nahe. Die *Galliard for the Victory* ist zwar von dem Battaglia-Zyklus nicht zu trennen; im Sinne der Tonartlichkeit gehört sie jedoch jener Gattung an, die den zentralen Teil der Nevell-Sammlung bildet.

6. *Barley Break*

Finalis: G

Vorzeichen: keine

Die Medley-Form dieses Stückes mit 13 jeweils einmal variierten Abschnitten erstreckt sich bei einer alphabetischen Bezeichnungsweise von AA´ bis MM´⁸³. Wegen des spezifischen Aufbaus mit seiner Vielzahl inhaltlich differierender Formteile wird hier auf eine einheitliche Darstellung der Stimmendisposition verzichtet. Der Ambitus und die Klauselstufen einzelner Formteile werden in der folgenden Tabelle dargestellt.

⁸³ Am Ende des Stückes ist noch eine Cauda zu finden (vgl. Tabelle unten).

Stimmen- und Klauseldisposition:

| Abschnitt | Ambitus | Anmerkungen | Takt | Klausel | Anmerkungen |
|-----------|--|--|------|---------|-------------------|
| AA´ | Diskant: <i>g´-d´´</i> Bass: <i>G-g</i> | Der Diskantambitus wird auch in nichtvirtuosen Takten des Variatio- Abschnittes (A´) auf den Tonraum <i>d´-g´</i> erweitert. | | | |
| | | | 5 | C | |
| | | | 8 | G | |
| | | | 12 | D | „ <i>plagal</i> “ |
| | | | 13 | C | |
| | | | 15 | G | |
| BB´ | Diskant: <i>g´-g´´</i> Bass: <i>G-g</i> | | | | |
| | | | 17 | G | 2 Klauseln |
| | | | 19 | A | idem |
| | | | 21 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| | | | 23 | G | |
| | | | 25 | G | |
| | | | 27 | A | |
| | | | 29 | G | |
| | | | 31 | G | |
| CC´ | wie BB´ | | | | |
| | | | 33 | G | |
| | | | 35 | A | |
| | | | 38 | G | |
| | | | 39 | D | |
| | | | 41 | G | |
| | | | 43 | A | |
| | | | 46 | G | |
| | | | 47 | D | |
| DD´ | wie BB´ | Im Diskant tritt einmalig das <i>fis´</i> im Rahmen einer Diskantklausel (T. 56) auf. | | | |
| | | | 49 | D | |
| | | | 51 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| | | | 57 | G | |
| | | | 59 | D | |
| | | | 61 | G | „ <i>plagal</i> “ |
| | | | 67 | G | |
| EE´ | Diskant: | | | | |

| | | | | | |
|-----|---------------------------|--|-----|-----|------------------------------|
| | <i>g'-e''</i> | | | | |
| | Bass: <i>G-a</i> | | | | |
| | | | 69 | A | |
| | | | 71 | A | |
| | | | 73 | C | |
| | | | 75 | G | |
| | | | 77 | A | |
| | | | 79 | A | |
| | | | 81 | C | |
| | | | 83 | G | |
| FF' | Diskant: <i>g'-g''</i> | | | | |
| | Bass: <i>A-g</i> | | | | |
| | | | 85 | G | |
| | | | 87 | A | |
| | | | 91 | A | |
| | | | 93 | G | |
| | | | 95 | A | |
| | | | 99 | A | |
| GG' | Diskant: <i>d'-g''</i> | | | | |
| | Bass: <i>G-g</i> | | | | |
| | | | 109 | A | |
| | | | 110 | C | |
| | | | 112 | G/H | |
| | | | 113 | G | |
| | | | 114 | G | „plagal“ |
| | | | 117 | G | „plagal“ |
| | | | 120 | G | |
| | | | 123 | A | |
| | | | 124 | C | |
| | | | 126 | G | |
| | | | 127 | G | |
| HH' | wie BB' | | | | |
| | | | 134 | C | |
| | | | 135 | G | |
| | | | 137 | G | S. zweite Anm. zu T. 114. |
| | | | 139 | G | |
| | | | 141 | D | |
| | | | 142 | C | |
| | | | 142 | G | |
| II' | Diskant: <i>g'-e''</i> | | | | |
| | Bass: | | | | |

| | | | | | |
|------------------|--|--|-----|---|----------|
| | <i>d-a</i> | | | | |
| | | | 147 | G | |
| | | | 151 | G | |
| JJ' | Diskant: <i>a'-c''</i> Bass: <i>A-a</i> | | | | |
| | | | 153 | D | „plagal“ |
| | | | 155 | A | |
| | | | 157 | D | „plagal“ |
| | | | 159 | A | |
| KK' | Diskant: <i>d'-d''</i> Bass: <i>G-g</i> | | | | |
| | | | 161 | G | |
| | | | 162 | G | |
| | | | 163 | D | |
| | | | 165 | G | |
| | | | 166 | G | |
| | | | 167 | D | |
| LL' | wie KK' | | | | |
| | | | 169 | G | „plagal“ |
| | | | 171 | D | |
| | | | 173 | A | |
| | | | 175 | A | |
| | | | 177 | G | |
| | | | 179 | D | |
| | | | 183 | A | |
| MM' und Cauda | Diskant: <i>g'-e''</i> Bass: <i>G-e</i> | | | | |
| | | | 186 | G | |
| | | | 188 | G | |
| | | | 190 | G | |
| | | | 194 | A | |
| | | | 195 | G | |
| | | | 197 | G | |
| | | | 198 | A | |
| | | | 199 | A | |
| | | | 200 | G | |
| | | | 202 | G | |
| | | | 206 | G | |
| | | | 208 | G | |
| | | | 210 | G | |

| | | | | | |
|--|--|--|-----|---|----------|
| | | | 214 | A | |
| | | | 215 | G | |
| | | | 217 | G | |
| | | | 219 | A | |
| | | | 221 | A | |
| | | | 225 | G | |
| | | | 226 | C | |
| | | | 227 | G | „plagal“ |
| | | | 228 | G | „plagal“ |

Interpretation des modalen Verlaufs

Der Eröffnungsabschnitt (AA´) weist hypomixolydische Stimmen- und Klauseldisposition sowie die charakteristische, hervorgehobene Rolle der Klausel auf dem Ton *c* auf. Wie es bei Eingangsabschnitten traditionell der Fall ist, stellt auch der erste Abschnitt von *Barley Break* den modal regelmäßigsten Formteil der gesamten Komposition dar. Abschnitt BB´ kann hinsichtlich der Stimmendisposition als Mixolydisch bezeichnet werden. Die zweitrangige Klausel ist in diesem Abschnitt die Klausel auf der Obersekunde, dem Ton *A*, während die charakteristischen Klauseln auf der Oberquarte und Oberquinte fehlen. Abschnitt CC´ weist die gleiche Stimmendisposition wie der vorausgegangene Formteil auf, endet jedoch mit einer Klausel auf *d*. Im melodischen Kontext wirkt dieser Vorgang jedoch nicht wie eine Commixtio zum Dorischen oder Hypodorischen (s. ein typisches Beispiel in der *Galliard for the Victory*, Nr. 5). Die Klausel auf *A* stellt hier lediglich eine Nebenklausel im Mixolydischen dar, welches auch der Modus des folgenden Abschnittes (DD´) ist. Die in der Tat uncharakteristischen Klangfolgen in diesem Formteil von *Barley Break* wirken exotisch: Es ist ein nennenswerter Vorgang, im mixolydischen Modus aufeinander bezogene „Es-Dur“ und „B-Dur“ Klänge einzusetzen. Wie die umgekehrte, klanglich-reduktionistische Verfahrensweise in *Battle*, so ist auch dieser kompositorische Akt sicherlich kein (im historischen Sinne der Wortes) „modaler“. Jedoch ändert er den Modus nicht ausschlaggebend, da keiner von den Klängen auf der Ultima einer Klauselbildung steht oder sonst eine markante Position einnimmt.

Während der folgende Abschnitt (EE´) mit einer Melodik und Klauselbildung beginnt, die auf Äolisch oder Hypoäolisch hindeuten dürfte und im Mixolydischen endet, sieht der modale Verlauf des darauf folgenden Abschnittes (FF´) genau umgekehrt aus. Gleichzeitig können aber die entsprechenden, ins Äolische oder

Hypoäolische ausweichenden Takte auch als Bildungen von Clausulae peregrinae gedeutet werden.

Der nächste Formteil (GG´) weist eine im Wesentlichen hypomixolydische Diskantmelodik auf. Auch in diesem Abschnitt findet eine Klausel auf dem Ton A statt. In Abschnitt HH´ sind keine modalen Besonderheiten anzutreffen. Dagegen sind hier die wichtigsten Charakteristika des Mixolydischen, einschließlich einer regelmäßigen und vollständigen Klauseldisposition dieser Tonart, festzustellen.

In dem sehr kurzen darauf folgenden Abschnitt (II´) bleibt der mixolydische Modus erhalten, während in Abschnitt JJ´ schon von einer Commixtio gesprochen werden dürfte. Die betreffende neue Tonart wäre, vereinzelt betrachtet, am ehesten als Hypodorisch zu bezeichnen. Der Verlauf des folgenden Formteils (KK´) ist im Wesentlichen wieder hypomixolydischen Charakters, obgleich die Clausula primaria nicht auftritt.

Abschnitt LL´ schließt mit einer Klausel auf dem Ton A, welchem eine „Quintstiegssequenz“ vorausgeht. Die Melodik des abschließenden Formteils (MM´) bewegt sich in Grenzen des Mixolydischen. Durch sequenzielle Verschiebungen kommt es wiederholt zu Klauselbildungen auf der Obersekunde A.

Verglichen mit anderen Kompositionen Byrds sind die Abschnitte von *Barley Break*, die zu einer Schlussbildung auf A tendieren, sehr kurz und ohne längere Entwicklung einer für einen anderen Modus charakteristischen Melodik. Die Rückkehr in den eindeutig mixolydischen oder eindeutig hypomixolydischen Tonartbereich erfolgt jedes Mal sehr schnell. Die zahlreichen, ja dominanten Schlussbildungen auf dem Ton A als Clausulae peregrinae zu bezeichnen, wäre eine sehr problematische Lösung: Innerhalb der Komposition fungiert sie de facto als Clausula secundaria, eine Rolle, die der Klausel auf der Obersekunde in manchen der Grounds Byrds zukommt⁸⁴. Dabei dient die Klausel auf der Obersekunde in *Barley Break* in der Regel nicht als eine Art „Mittelklausel“, die etwa in die Richtung weiterer Schlussbildungen auf dem Ton d führen würde: Dies geschieht äußerst selten. Die Klauseln auf A stehen meistens zwischen

⁸⁴ Vgl. Kapitel 5.4.

Schlussbildungen auf der Finalis *G* und sind dadurch auf diese bezogen⁸⁵. Die Tonalität Byrds in *Barley Break* ist also, obgleich hinsichtlich der Klauseldisposition von der (kontinentalen) modalen Tradition abweichend, kein Wegweiser für die Dur-Moll-Tonalität, deren eine der essentiellen Eigenschaften das Beziehen quintverwandter Klänge auf ein tonales Zentrum ist. Auf ähnliche Weise ist das genannte Auftreten uncharakteristischer Klänge in Abschnitt DD' ein Vorgang, welcher weder der traditionellen Modalität angehört, noch die Praxis der Dur-Moll-Tonalität ankündigt. Die Klangtechnik Byrds ist an dieser Stelle mit einer Tonartvorstellung *sui generis* verbunden.

7. *The Galliard Jig*

Der Aufbau dieses ungewöhnlichen Stückes, das Elemente eines Tanzes mit denen eines Ground verbindet, kann folgendermaßen dargestellt werden:

| | |
|--------------|----------------------------------|
| I | II |
| aa'bb'cc'bb' | a''a''''b''b''''c''c''''b''b'''' |

Die einzelnen Abschnitte sind, wie bei den Pavanen und Galliard, in der unteren Tabelle voneinander getrennt.

Finalis: A

Vorzeichen: keine

Grundlegende Stimmendisposition:

Da das Stück, wie aus der obigen Darstellung ersichtlich ist, zu einem großen Teil auf dem Variationsprinzip basiert, wurden, wie in den Grounds, nur die „exponierenden“, nichtvirtuosen Abschnitte a (T. 1-4), b (9-12) und c (T. 17-20) hinsichtlich der Stimmendisposition untersucht.

Diskant:

In den Abschnitten a und c: $g' - g''$

In Abschnitt b: $a' (fis') - g''$

⁸⁵ In Bezug auf die Obersekunde als Klauselstufe im Kontext der englischen Musiktheorie vgl. insbesondere Kapitel 5.1 und 5.4 in Bd. 1.

Bass:

In den Abschnitten a und c: *c-a*

In Abschnitt b: *A-a*

Klauseldisposition:

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|-------------|
| 2 | C | |
| 4 | C | |
| 6 | C | |
| 8 | C | |
| | | |
| 10 | C/A | |
| 12 | A | |
| 14 | C/A | |
| 16 | A | |
| | | |
| 20 | C | |
| 24 | C | |
| | | |
| 26 | C/A | |
| 28 | A | |
| 30 | C/A | |
| 32 | A | |
| | | |
| 34 | C | |
| 36 | C | |
| 38 | C | |
| 40 | C | |
| | | |
| 42 | C/A | |
| 44 | A | |
| 46 | C/A | |
| 48 | A | |
| | | |
| 52 | C | |
| 56 | C | |
| | | |
| 58 | C/A | |
| 60 | A | |
| 62 | C/A | |
| 64 | A | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Bereits aus einer Beobachtung von Ecktönen im Ambitus der einzelnen Abschnitte wird ersichtlich, dass die Formteile a und c hypojonischen Charakters sind und Abschnitt b ins Äolische abweicht, in welchem das Stück auch endet.

Die in der obigen Tabelle dargestellte Klauseldisposition trägt dieser Entwicklung ebenfalls Rechnung. Interessant ist dabei, dass am Übergang aus dem hypojonischen in den äolischen Abschnitt eine Form von Cadenza fuggita auftritt: eine Klausel mit c'' als Ultima, aber a als Basston (s. Tabelle oben).

Diese tonartliche Entwicklung ist mit jener aus der *Voluntary* Nr. 42, dem Torso-Stück am Ende der Sammlung, vergleichbar⁸⁶. Nur in diesen beiden Fällen, in denen sich Byrd der Tonartkombination Hypojonisch-Äolisch (beziehungsweise umgekehrt) bedient, endet die Komposition nicht in demselben Modus, in dem sie begonnen hat. Im Sinne Bernhard Meiers wäre *The Galliard Jig* womöglich als Komposition „mit uneinheitlichem modalem Verlauf“ zu bezeichnen⁸⁷. Allerdings ist auch hier, wie in Nr. 42, der modale Verlauf eindeutiger als in den von Meier dargelegten Fällen.

Auch weitere Parallelen zwischen der *Voluntary* Nr. 42 und *The Galliard Jig* sind festzustellen: Innerhalb der einzelnen modal bestimmbaren Abschnitte ist lediglich die jeweilige Clausula primaria zu finden. Noch interessanter erscheint die Tatsache, dass in den beiden Fällen wiederholt „Proto-Trugschlüsse“ mit Unterterz der Finalis im Bass stattfinden. Wenn *Barley Break* also hinsichtlich der Modusbehandlung Parallelen zu Byrds *Grounds* aufweist, dann ist *The Galliard Jig* im Sinne der Tonartbehandlung mit der *Voluntary* Nr. 42 verwandt.

Nr. 38: *Monsieur's Alman*

Das Stück besteht aus zwei variationstechnisch bearbeiteten Strophen, die auch insgesamt variiert werden:

| I | II | III |
|---------|-------------|-------------|
| aa1 bb1 | a2 a3 b2 b3 | a4 a5 b4 b5 |

Finalis: G

Vorzeichen: keine

⁸⁶ Vgl. Analyse von Nr. 42 im Anhang zu Kapitel 5.2.

⁸⁷ Vgl. Meier 1992, 152.

Grundlegende Stimmendisposition:

Hinsichtlich der Stimmendisposition gilt das Gleiche wie in *The Galliard Jig* (Nr. 7).

Diskant: $e'-d''$, in Abschnitt a5: $g'-g''$; in b5, außerhalb von virtuosen Passagen: $g'-a''$

Bass: *G-g*

Klauseldisposition:

Es werden nur die Klauseln von Abschnitt I dargestellt. Da die anderen Abschnitte Variationen des ersten Abschnitts darstellen, kommt es dort nicht zu Klauselbildungen auf anderen Stufen. Die Variationsabschnitte a1 und b1 werden, wie etwa in Pavanen und Galliard, dennoch in der Tabelle mit angeführt, damit die Konsequenz der Einhaltung der Klauseldisposition deutlich wird.

| Takt-Nr. | Klausel | Anmerkungen |
|----------|---------|--|
| 3 | D | |
| 5 | G/H | |
| 7 | G | |
| 9 | D | „plagal“ |
| 11 | G | |
| 14 | D | |
| 16 | G/H | |
| 18 | G | |
| 21 | D | „plagal“ |
| 25 | G | |
| | | |
| 28 | G | |
| 29 | C/A | |
| 30 | A | |
| 31 | D/G | <i>Im weiteren Verlauf der Komposition wird diese Klausel deutlicher, s. etwa T. 92.</i> |
| 32 | D | „plagal“ |
| 34 | G | |
| 36 | G | |
| 38 | C/A | |
| 40 | A | |
| 42 | D/G | |
| 43 | D | „plagal“ |
| 46 | G | |

Interpretation des modalen Verlaufs

Im Sinne der Tonartlichkeit weist *Monsieur's Alman* Ähnlichkeiten mit *Barley Break* auf, obwohl das letztere Stück bedeutend komplexer ist: Der Verlauf des Eröffnungsabschnittes von *Monsieur's Alman* ist durch hypomixolydische Melodik geprägt, die Klauseldisposition regulär, wenn auch das Fehlen einer Klausel auf der Oberquart festzustellen ist. Diese findet, wie aus der Tabelle ersichtlich ist, im zweiten Unterabschnitt statt, spielt aber dort keine formbildende Rolle. Diese übernimmt die Klausel auf der Obersekunde A, die durch den Bass bereits angekündigt worden ist. Der letzte Hauptabschnitt (III) verlagert die Diskantmelodik in den Bereich des Mixolydischen. In Abschnitt a5 wird dessen Ambitus streng eingehalten. Die für die *Grounds* und das *Barley Break* charakteristische Klausel auf der Obersekunde (T. 30) kann indirekt auf die Klausel auf der Oberquint d (T. 32) bezogen werden, wobei dazwischen eine vorläufige Klausel – jedenfalls ein „klanglicher Halt“ – mit dem Basston G (T. 31) stattfindet. Der „Quintfall-Bezug“ ist in *Monsieur's Alman* dennoch deutlicher als in der Klauseldisposition von *Barley Break*.