

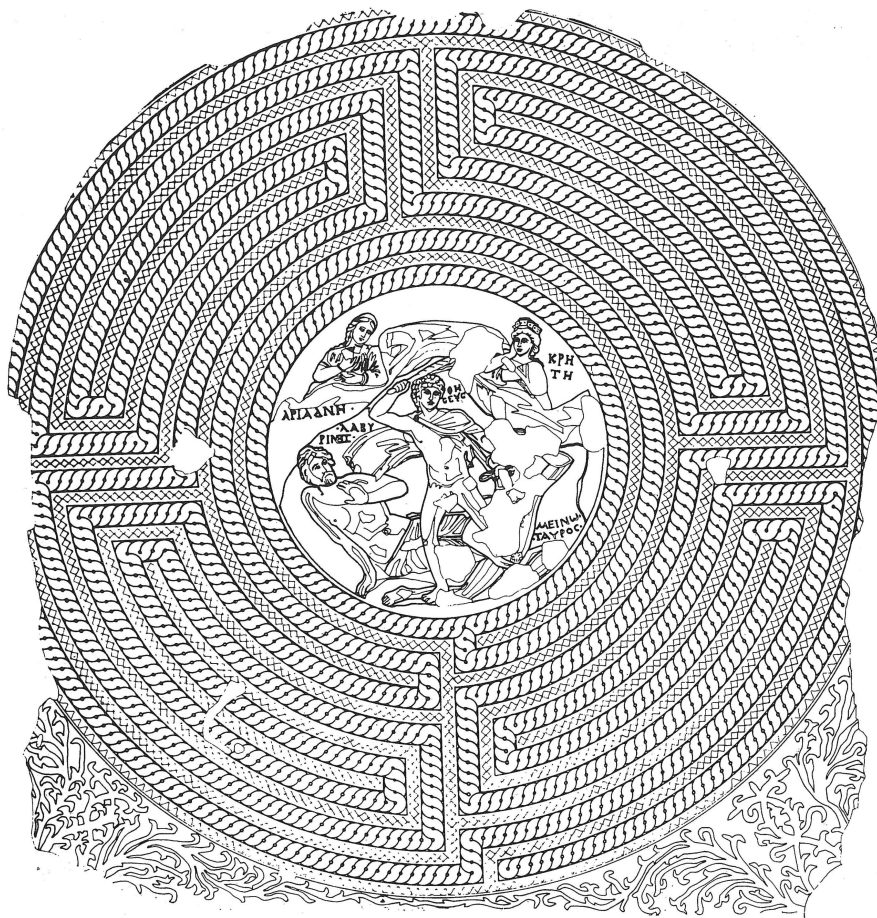
"Amer - Tänze im Labyrinth" - Einführungstexte von Lukas Langlotz

Einleitung

"amer", altfranzösisch, heisst übersetzt sowohl "lieben" als auch "bitter".

"Amer - Tänze im Labyrinth" ist eine Annäherung an Motetten von Guillaume de Machaut, deren Bedeutungen und Kompositionstechniken. Dabei geht es um unterschiedliche Berührungsebenen mit einem Kosmos, der eine grosse Interpretationsvielfalt zulässt. So treffen in meinem Zyklus weltliche Liebesthemen auf die Vorstellung eines mystischen Pfades, wie er in Büchern des deutschen Dominikaners Heinrich Seuse beschrieben wird. Ein solcher Stufenweg, dessen Ziel die Wiedervereinigung des Menschen mit seinem "göttlichen Urgrund" ist, findet im Symbol des Labyrinths eine sinnreiche Entsprechung. Aus der Antike werden Labyrinth-artige Reigentänze überliefert und bis ins 17. Jahrhundert tanzte man auf Kirchenlabyrinthen. Ob sich der Pilger im Zentrum des Labyrinths nach überstandenem Kampf mit dem Minotaurus, einem Drachen oder dem Teufel mit einer göttlichen oder menschlichen Braut vereinigt, soll offen bleiben, obwohl es für die Mystiker im späten Mittelalter eine klare Trennung von reinem Geist und beflecktem Körper gab und so trotz aller Anspielungen auf die "Minne" kein Zweifel bestand, dass die körperliche Liebe unrein sei. Doch das soll nicht das Thema meines Zyklus sein; reizvoll aber sind die bei Machaut gestalteten Überlagerungen von Sakralem und Profanem und der dadurch sich öffnende Bedeutungsradius. Zahlreiche Zeugnisse auf Fassaden und im Chorgestühl von Kathedralen lassen zwar Zweifel aufkommen, ob die Sehnsucht nach der über alles schönen göttlichen Geliebten wirklich rein geistig war, doch gerade diese Ambivalenz macht die "unio mystica" ("heilige Hochzeit") zu einem so schillernden Thema.

Es kann durchaus sein, dass auf dem Labyrinth der Kathedrale Reims zur Zeit Machaut's noch getanzt wurde. Der Tanz als vollkommener Ausdruck der Einheit von Körper und Geist ist in meiner Komposition zentral. Auch wenn sich die einzelnen Sätze nicht explizit auf bestimmte Tänze beziehen, ist doch stets die körperliche Bewegung mitempfunden.



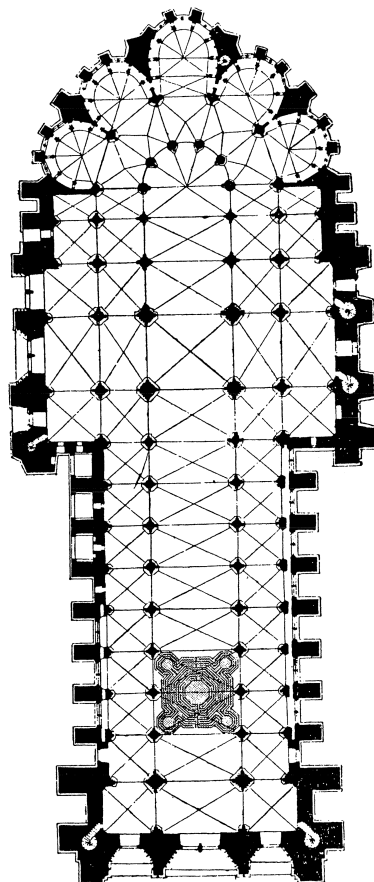
Labyrinth-Mosaik im Palast der römischen Prokonsuln, Kato Paphos, Zypern; 4. Jh. n. Chr (Bild aus Kern, 1982). Im Zentrum sind Theseus im Kampf mit dem Minotaurus und Ariadne dargestellt.

Labyrinth

Das Labyrinth gibt dem Zyklus "Amer - Tänze im Labyrinth" Form und Bedeutung. Früheste bekannte Darstellungen von Labyrinth liegen etwa 5000 Jahre zurück, ihr Ursprung wird im minoischen Kreta vermutet. Im Mittelalter wurde die antike Überlieferung mit christlichen Ideen überlagert, behielt jedoch ihre Kernbedeutung bei. Guillaume de Machaut (ca. 1300 - 1377), dessen Motetten den Hintergrund von "Amer" bilden, wirkte an der Kathedrale in Reims als Kanoniker. Dort gab es zu seiner Zeit im westlichen Eingangsbereich noch ein grosses Labyrinth, welches später, wie die meisten Vertreter in anderen Kathedralen auch, zerstört wurde. Ein Grund für die Zerstörung vieler Kirchenlabyrinth ab dem späten Mittelalter liegt wahrscheinlich darin, dass die Kirche insgeheim um die archaische, nicht kontrollier- oder normierbare Kraft dieses Symbols wusste und Angst hatte, dass sie sich dem institutionellen Machtbereich entziehen könnte. Genauso wie die mit dem Sexus verbundenen Urkräfte wurden diese alten Bilder mit dem Bösen in Verbindung gebracht und bekämpft.

Das Labyrinth, so wie ich es in meiner Komposition verstehe, sollte nicht mit dem Begriff des Irrgartens verwechselt werden. Diese begriffliche Überlagerung gab es schon im antiken Sprachgebrauch, wenn „Labyrinth“ im übertragenen Sinn, zur Bezeichnung einer verwirrenden Situation, gebraucht wurde. Im Buch „Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen; 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds“¹ von Hermann Kern steht folgende Erklärung:

„Labyrinth im eigentlichen Sinn...Das Labyrinth als graphische, lineare Figur lässt sich am besten formal definieren;...Die geometrische Form, mit runder oder rechteckiger Begrenzung nach aussen, ergibt nur dann Sinn, wenn man sie als architektonischen Grundriss, also von oben betrachtet. Dabei liest man die Linien als Begrenzungsmauern und das zwischen ihnen freigelassene Band als Weg (Ariadnefaden). Wesentlich sind nicht die Mauern; ihre Funktion liegt nur in der Abgrenzung des Weges, in der gewissermassen choreographischen Fixierung der eigentlich massgeblichen, sinnbestimmenden Bewegungsfigur. Diese beginnt in einer kleinen Öffnung der Aussenmauer und führt nach vielen Umwegen, die zum Abschreiten des ganzen Innenraumes nötigen, zum Zentrum. Im Gegensatz zu einem Irrgarten ist dieser Weg kreuzungsfrei; er bietet keine Wahlmöglichkeit, führt also zwangsläufig zur Mitte und endet dort. Die einzige Sackgasse eines Labyrinths liegt demnach im Zentrum. Dort muss der Besucher seine Gehrichtung ändern; er erreicht die Aussenwelt nur, wenn er sich wendet und den Eingangsweg zum Ausgangsweg macht.“²



Ehemalige Lage des Labyrinths
in der Kathedrale Reims beim Westportal

¹ Prestel-Verlag, München, 1982.

² Kern, 1982, S.13.

Labyrinth als Initiation. Tänze, Eros und mystischer Stufenweg.

Um die Zusammenhänge mit dem Tanz und einem mystischen Stufenweg, der in "Amer - Tänze im Labyrinth" in Verbindung mit erotischen Anspielungen erscheint, besser verstehen zu können, soll hier näher auf die Definition des Labyrinths, wie sie Hermann Kern liefert, eingegangen werden. Kern gibt als eine der wichtigsten Bedeutungsmöglichkeiten an: „Initiation, Tod, Unterwelt und Wiedergeburt“. Er schreibt dazu:

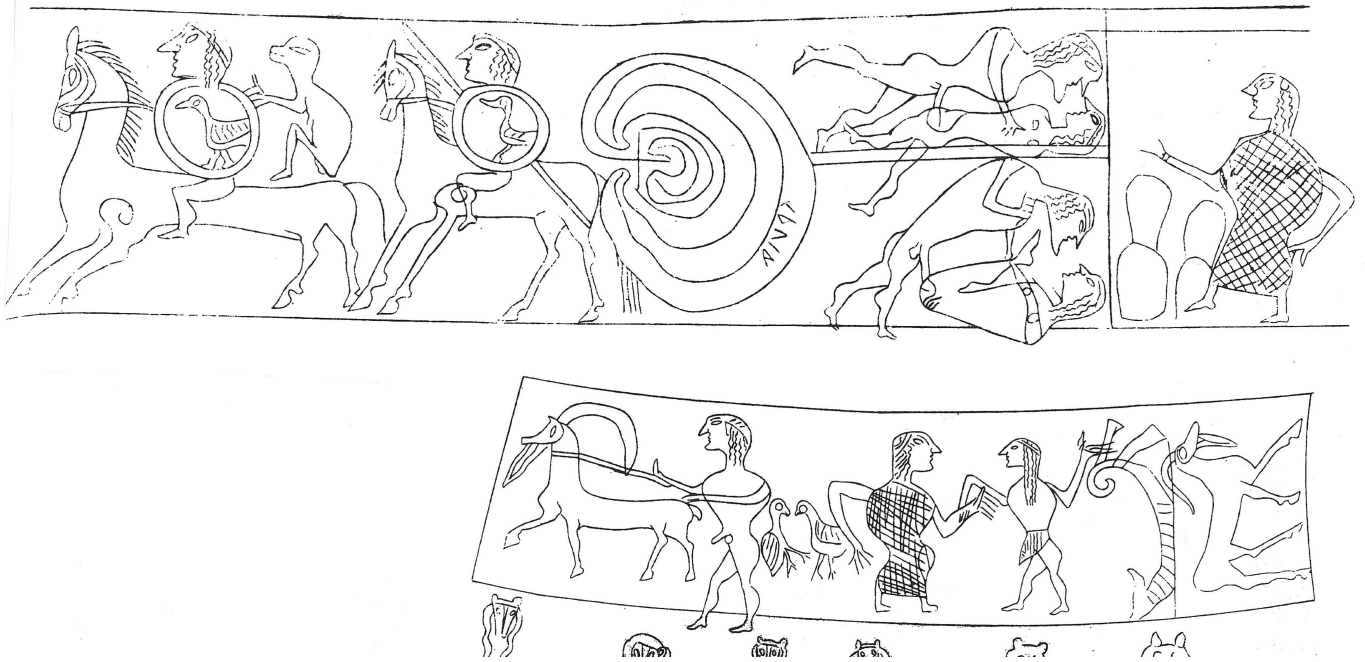
„Im Labyrinth sehe ich eine Verkörperung des Initiations-Vorgangs, wie sie vollkommener kaum gedacht werden kann. Sehen wir uns die Figur genauer an: Ein Innenraum wird von seiner Umgebung isoliert. Ringsherum läuft eine Trennmauer, es gibt nur einen einzigen kleinen Eingang. Der Innenraum ist – als Grundriss – einsehbar, wirkt aber zunächst abschreckend kompliziert. Zum Verständnis der Figur wie auch für den Entschluss, sich in sie hineinzuwagen, ist ein bestimmter Reifegrad notwendig. Im Hinblick auf die Kompliziertheit der Bewegungsform ist auch ein bestimmter Grad an Körperbeherrschung und an sozialer Anpassungsfähigkeit (beim Reigentanz) [die antiken Labyrinth-Tänze wurden immer in einer Gruppe, als Tänzerkette, getanzt;...] erforderlich. Vor den Entschluss, sich in das Labyrinth zu begeben, sind also einige Hürden gesetzt, die nur bei entsprechender Reife überwunden werden können. Hinter dem Eingang beginnt das ›Prinzip Umweg‹. Der verfügbare Innenraum wird mit einem Maximum an Wegen ausgefüllt, also mit einem Maximum an Zeitverlust und an körperlicher Belastung auf dem Weg zum Ziel in der Mitte. Eine psychische Belastung liegt in der Erfahrung, dass man sich dem Ziel immer wieder bis zum Greifen nähert, aber mehrfach wieder weggeführt wird. Der Weg zum Zentrum lässt keine Wahl; wer die Belastung durchhält, kommt zwangsläufig zur Mitte. Sein Erlebnis ist also Sinnbild für eine Gesetzmässigkeit, beschränkt sich nicht nur auf eine subjektiv-beliebige Erfahrung. In der Mitte ist unser Proband allein mit sich. Er begegnet sich selbst, einem göttlichen Prinzip, einem Minotaurus, oder wofür auch immer ›Mitte‹ stehen mag. Jedenfalls ist damit auch der Ort und die Möglichkeit gemeint für eine Erkenntnis, die so grundlegend ist, dass sie einen grundsätzlichen Richtungswechsel verlangt. Wer aus dem Labyrinth wieder herauskommen will, muss auf dem Absatz kehrmachen und auf demselben Weg zurückgehen, den er gekommen ist. Eine Richtungsänderung von 180° bedeutet grösstmögliche Distanzierung von der eigenen Vergangenheit. Allerdings darf man hierin nicht nur eine Negation, die Aufhebung des Wegs nach innen sehen. Diese Interpretation wäre nur ausreichend, wenn man den Weg hinaus auf derselben Ebene lokalisieren dürfte wie den Weg hinein. Dazwischen liegt jedoch die zentrale Erfahrung. Die Umkehr im Zentrum bedeutet demgemäss nicht nur Aufgeben der bisherigen Existenz, sie bedeutet auch Neubeginn. Wer das Labyrinth verlässt, verlässt es nicht als alter Adam, sondern wiedergeboren in einer neuen Existenz(phase, -ebene): Im Zentrum geschieht Tod und Wiedergeburt...“

Er erklärt, dass Initiation einen *symbolischen* Tod, gefolgt von einer *symbolischen* Wiedergeburt bedeutet. „Aber auch der tatsächliche leibliche Tod kann als Änderung der Existenzform, als Durchgang zu einer neuen Existenz verstanden werden. Der Weg ins Labyrinth bedeutet dann den Weg in die Unterwelt, wobei die Rückkehr zur Mutter Erde mit der Hoffnung auf Wiedergeburt verbunden ist... Angesichts dieser engen Beziehung zu Tod und Wiedergeburt erscheint es nur plausibel, wenn berichtet wird, dass das römische Trojaspiel, die labyrinthförmige Reitfigur, bei zwei Anlässen zelebriert wurde: bei der Gründung (=Geburt) einer Stadt und bei Begräbnisfeierlichkeiten. Ebenso passt in dieses Bild, dass Daidalos ein Labyrinth auch auf dem Portal des Apollon-Tempels von Cumae dargestellt haben soll: Cumae, wo die riesige Grotte, Schlund und Geschlechtsspalte der Mutter Erde, den Eingang zum Hades eröffnete...“

Kern fragt nach einer möglichen Deutung im Zusammenhang mit einer heiligen Hochzeit („*unio mystica*“) und führt weiter aus: „Es war soeben die Rede vom Labyrinth als Uterus und vom ›Eindringen in den Schoss der Mutter Erde‹. Nimmt man diese Formulierung etwas weniger metaphorisch, so wird man den unübersehbaren sexuellen Konnotationen gerecht, die mit dem Eindringen in die organoide Ganzheit der Labyrinth-Figur, mit der Enge des Wegs und der Bewegung in ihr verbunden sind (...).“ Er erwähnt die Darstellung zweier kopulierenden Paare direkt neben dem Labyrinth auf einer etruskischen Kanne und meint, „dass die Szene wohl zu Recht als ›Heilige Hochzeit‹ angesprochen (worden ist), die Theseus und Ariadne nach Bestehen des Labyrinth-Abenteuers vollzogen.“

Nach diesen Ausführungen liegt der Bezug der Labyrinth-Figur einerseits zu einem spirituellen Stufenweg, wie er in mystischen Traditionen gelehrt wird, andererseits zu den erotischen Konnotationen auf der Hand. Labyrinth-Tänze hielten sich noch lange bis ins 17. Jahrhundert. Ihre Bedeutung wurde allerdings der christlichen Heilslehre angepasst: Man fand Entsprechungen für die antiken mythischen Gestalten (ihre hintergründige Bedeutung blieb trotzdem erhalten!): Theseus wurde zu Christus, Ariadne zur Seele, der innewohnende Minotaurus zum Teufel. So wurde das Labyrinth in Verbindung gebracht mit dem Ostermythos (Christus, der den Teufel überwindet und die gefangene Seele befreit) und diente aus diesem Grund als Platz für die Ostertänze im späten Mittelalter.¹

¹ „Des weiteren wird für die Kathedralen von Auxerre und Sens von Tänzen berichtet, die Bischof (oder Dekan) und Kapitel am Ostersonntag um das Labyrinth herum aufgeführt haben.“ Kern schreibt von einem „Ballspiel, verbunden mit einem Reigentanz, ... das durch Parlaments- (=Gerichts-)Beschluss vom 7. Juni 1538 verboten, in Auxerre aber noch bis 1690, also bis zur Zerstörung des Labyrinths, durchgeführt wurde und dessen Beschreibung sich in einer Ballspielordnung (*Ordinatio de pila facienda*) des Kapitels von Auxerre vom 18. April 1396 erhalten hat.“ Er geht davon aus, dass „der Dekan tatsächlich den Labyrinth-Windungen entlang tanzte, hinein und wieder heraus; ... Der Reigen wurde von der Orgel begleitet, und nachdem der Dekan mit Lied und Tanz (*saltatio*), die anderen mit ihrem Reigen fertig waren, eilte man gemeinsam zum Festmahl.“ (Kern, 1982, S.214)



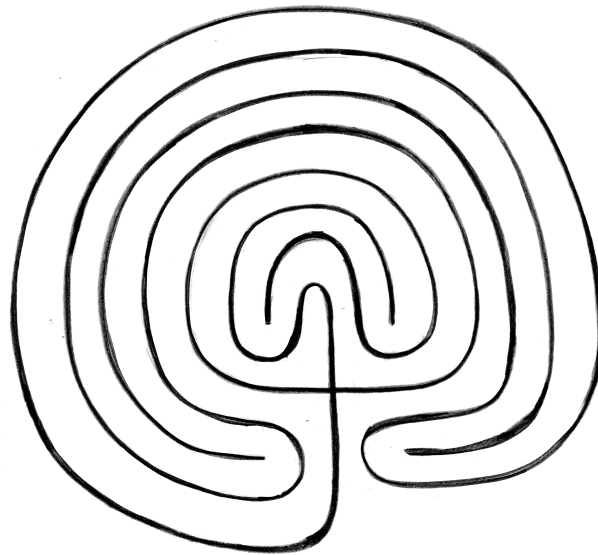
Darstellung des "Troia-Spiels" mit kretischem Labyrinth und kopulierenden Paaren auf einer etruskischen Vase, um 620 v.Chr.; (Bild aus Kern, 1982).

"Amer - Tänze im Labyrinth", die Motetten von Guillaume de Machaut und der deutsche Mystiker Heinrich Seuse

"Amer - Tänze im Labyrinth" ist vor dem Hintergrund der Motetten von Guillaume de Machaut entstanden. Die Anregung, Machaut's Motetten mit der Erzählung eines mystischen Pilgerweges und der Vorstellungswelt um das Labyrinth zu verknüpfen, erhielt ich durch die These der Musikwissenschaftlerin Anne Walters Robertson, die in ihrem Buch "Guillaume de Machaut and Reims - Context and meaning in his Musical Works" einen Zusammenhang herstellt zwischen der Reihenfolge von Machaut's Motetten 1 - 17, wie sie in den meisten Handschriften überliefert ist, und den Stationen eines Pilgerweges. Sie erreicht dies durch eine allegorische Lesart der höfischen Liebeslyrik, wie sie bei Machaut in den Oberstimmen seiner Motetten vorkommt. Dadurch bringt sie die Inhalte der liturgischen Tenores (Unterstimmen bei Machaut) in eine semantische Beziehung mit den erotisch codierten Gedichten. Der Stufenweg besteht darin, dass ein Mensch, bedingt durch ein einschneidendes Erlebnis, sich mit Gott vereinen will und sich daher aufmacht auf einen Übungsweg, der ihn in Stationen allmählicher Vertiefung und Läuterung zu dem führt, was die Mystiker "unio mystica" ("heilige Hochzeit") nannten. Besonders ein Vertreter unter den Mystikern des späten Mittelalters bedient sich ausgiebig einer Sprache, die der höfischen Minnelyrik sehr nahe steht: Der Dominikanermönch Heinrich Seuse (1295 oder 1296 - 1366) stellt in seinem im 14. Jahrhundert weit verbreiteten "Horologium Sapientiae", dem "Stundenbuch der Weisheit" die Beziehung des "Jüngers", der dort "Amandus" heisst, zur "ewigen Weisheit" als Liebesbeziehung nach dem Muster der höfischen Minne dar. Die "amour courtois" und das "Hohelied" der Bibel bilden den Hintergrund der Bilder, welche die weltliche Liebeslust mit der Sehnsucht des Wahrheitssuchers verbinden. Interessanterweise wendet sich "Amandus" abwechselnd sowohl an eine weibliche Gestalt (Allegorie der Weisheit) als auch an einen männlichen Geliebten (Christus als Verkörperung der ewigen Weisheit). Trotz des Bewusstseins, dass sein Liebesweg "bitter" sein wird („amara valde“, „sehr bitter“, M 1 bei Machaut) beschliesst der Jünger aus einer inneren Unruhe und einem Ungenügen an weltlichen Dingen heraus, seiner "göttlichen Braut", der "ewigen Weisheit" bedingungslos zu folgen. Dabei muss er sich in die Passion Christi vertiefen, was mit Entbehrungen und Schmerzen verbunden ist. Der Weg ist voller Windungen und emotionalen Rückschlägen, er verläuft keineswegs "linear" sozusagen "per aspera ad astra", sondern bleibt eine ständige Übung und Auseinandersetzung, allerdings mit wachsender Vertiefung (eine Übersicht über die von mir gewählten Stationen siehe Seite 9). Der Jünger gelangt nach der Konfrontation mit der eigenen Sündhaftigkeit und dem Kampf dagegen („fera pessima") zur Gotteserfahrung: „Auf, auf, erhebe dich und folge mir in schnellem Lauf! Ich werde dich an den Ort führen, nach dem sich deine Seele sehnt. Dort wirst du die wunderbar tiefen Geheimnisse des Göttlichen sehen"¹). Doch nach dieser Gotteserfahrung muss er in die Welt und das alltägliche Leben zurückkehren. Die Vermählung mit der ewigen Weisheit kann nur durch ständige Übung beibehalten werden und schliesst nicht aus, dass der Jünger sich mit weltlichen Schwierigkeiten auseinander setzen muss: „Jünger: (...) Ich bitte dich, erhöere deinen Diener, der demütig vor dir die Prostration macht, und gewähre ihm nun einen Platz, um mit dir in dieser ruhmreichen Stadt zu

¹ Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 11, übersetzt von S. Fenten, 2007.

bleiben. *Weisheit*: Keinesfalls! Denn die Erniedrigung Sions ist noch nicht vollzogen, und deine Stunde ist noch nicht gekommen. Es ist Zeit für dich, zu kämpfen. (...)“¹. Er zweifelt immer wieder, ob seine Erfahrung nicht doch bloss ein falscher Schein gewesen sein mag (in "Amer" ist dies die Stelle zu Beginn der deuxième partie: "vidi dominum - ich habe den Herrn gesehen" einerseits, "Faus Samblant m'a deceü - der falsche Schein hat mich getäuscht" andererseits. Unser Pilger verlässt das Labyrinth - um zu diesem Bild zurück zu kehren - zwar als gereifter Mensch, muss seine Erfahrung aber in das normale Leben integrieren. Das ist auch der Grund dafür, weshalb als vorletzter Satz ein derber Tanz erklingt, der auf lebensfreudige Gelage anspielt. Der Schluss von "Amer" weist ins Offene, es soll keinen abschliessenden Zustand geben.



Kretisches Labyrinth mit
7 Umgängen

¹ Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 11, übersetzt von S. Fenten, 2007.

Zu meiner Musik

"Amer" ist eine Komposition *nach* Machaut's Motetten, ähnlich wie es auch Musik nach Texten oder Bildern gibt. Sie bezieht sich also auf einen vielfältigen Wort-Ton Komplex. Dabei wirkt dieser vor allem auf einer hintergründigen oder übergeordneten Ebene. Bewusst habe ich auf Stimmen verzichtet; Machaut's Gedichte bilden Bedeutungsfelder, mit denen meine Musik assoziativ verbunden ist.

Machaut's Musik kommt direkt nur in meinen Sätzen I,3 / I,8 / I,12 / II,5 und II,9 vor. Am deutlichsten tritt sie in I,12 zutage: als Instrumentation der Motette 9 ("Fons totius superbie / O livoris feritas / Fera pessima"). Bei I,8 und II,5 handelt es sich um sehr freie Bearbeitungen der Motetten 5 ("Aucune gent m'ont demandé / Qui plus aime plus endure / Fiat voluntas tua") und 11 ("Dame, je sui cils / Fins cuers dous / Fins cuers doulz"); der Komponist Hans Zender nennt ein solches Verfahren "komponierte Interpretation": Das Original ist zwar erkennbar und erscheint in klaren Umrissen, wird aber immer wieder von Fremdkörpern durchsetzt, die gleichsam Kommentare zu ihm bilden. Beim Satz I,3 handelt es sich um eine polyrhythmische Komposition über die Tenores "Amara valde" (aus Motette 1) und "Fins cuers dous" (aus Motette 11). In II,9 schimmern nur noch Fragmente, kleine Splitter aus Machaut's Motette 17 ("Quant vraie amour enflamée / O series summe rata! / Super omnes speciosa") durch - sozusagen als Erinnerung. Unter der übergeordneten Ebene verstehe ich abstrakte musikalische Strukturen oder kompositorische Verfahren. Diese haben alle Teile von "Amer" beeinflusst, aber auch da gibt es unterschiedliche Grade der Deutlichkeit: beispielsweise bildeten das formale Gerüst und harmonische Extrakte aus der Motette 1 eine Folie für die Komposition des Satzes I,4 - die Motette bleibt quasi aus grosser Distanz wahrnehmbar; in I,7 hingegen ist nur noch ein rhythmisches Verfahren übrig geblieben, sodass sich kein einziger Takt direkt auf Machaut bezieht. Die Grossform von "Amer" ist metaphorisch auf das Durchschreiten eines kretischen Labyrinthes bezogen, welches jeweils sieben Umkreise bis zum Zentrum und wieder hinaus aufweist. Jedem Umkreis wird eine Station auf dem Pilgerweg zugeordnet und nach einem Tenor aus Machaut's Motetten benannt.

AMARA VALDE (sehr bitter)	I Vers le centre
SPERAVI (ich habe gehofft)	
SUSPIRO (ich seufze)	
FIAT VOLUNTAS TUA (dein Wille soll geschehen)	
EGO MORIAR PRO TE (wäre ich doch für dich gestorben)	
ET NON EST QUI ADJUVET (und niemand hilft)	
FERA PESSIMA (wildes Tier)	
<i>Zentrum</i>	
VIDI DOMINUM (ich habe den Herrn gesehen)	II Retour
OBEDIENS USQUE AD MORTEM (gehorsam bis zum Tod)	
LIBERA ME (befreie mich)	
QUIA AMORE LANGUEO (dass ich krank bin vor Liebe)	
FINS CUERS DOUS (zartes, edles Herz)	
POURQUOY ME BAT MES MARIS? (warum schlägt mich mein Ehemann?)	
SUPER OMNES SPECIOSA (schöner als alle)	

SATZFOLGE

"AMER - Tänze im
Labyrinth"

I Première partie: Vers le centre

7 Umkreise im Labyrinth, benannt nach Tenores aus den Motetten Machaut's	Sätze mit Titeln	
AMARA VALDE	1 "doubter, celer"	(Viola-Solo / Streichquartett)
	<i>anschiessen</i>	
	2 "amer sans finement" (en forme de labyrinthe)	(Fl. [A.Fl.], Kl. [B.Kl. / Kb.Kl.], Perk., Klav., Strq.)
	<i>kurze Pause</i>	
SPERAVI	3 "quant j'aim si finement"	(Fl., Kb.Kl., Klav., Strq.)
	<i>anschiessen</i>	
	4 "la douce rousée" (composition selon motet 1 de Machaut) - "amour et biauté parfaite" (adaptation instrumentale du motet 1 de Machaut)	(A.Fl., Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>kurze Pause</i>	
SUSPIRO	5 "souffrir la morsure"	(Streichquartett und Perk.)
	<i>anschiessen</i>	
	6 "de souspirant cuer dolent me pleing" (adaptation instrumentale du motet 2 de Machaut)	(Fl., Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>anschiessen</i>	
	7 "morir en languissant"	(Fl. [A.Fl.], Kl., Perk., Strq.)
	<i>etwas längere Pause</i>	
FIAT VOLUNTAS TUA	8 "qui plus aime plus endure" (adaptation instrumentale du motet 5 de Machaut)	(A.Fl., Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>kurze Pause</i>	
EGO MORIAR PRO TE	9 "fausse Fortune"	(B.Fl., Kl., Perk., Klav.)
	<i>anschiessen</i>	
	10 "riens ne desir ne vueil fors la mort"	(Picc. [B.Fl.], Kb.Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>sehr kurze Pause</i>	
ET NON EST QUI ADJUVET	11 "en la mer m'a mis, sans aviron"	(Kb.Kl., Klav., Vla., Vc. [mit Klammer an C- Saite])
	<i>anschiessen</i>	
FERA PESSIMA	12 "...in speluncis et cavernis..." (adaptation instrumentale du motet 9 de Machaut)	(Fl., B.Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>lange Pause (ev. Konzertpause)</i>	

II Deuxième partie: Retour

7 Umkreise im Labyrinth, benannt nach Tenores aus den Motetten Machaut's	Sätze mit Titeln	
VIDI DOMINUM	1 "Faus Samblant m'a deceü"	(A.Fl., Kl., Perk., Klav. [spielt auch Claves], Strq.)
	<i>sehr kurze Pause oder sofort anschliessen</i>	
OBEDIENS USQUE AD MORTEM	2 "quant riens garentir ne me puet fors ma dame chiere qui vuet" (en forme de labyrinthe)	(Fl., Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>etwas längere Pause</i>	
LIBERA ME	3 "je vueil humblement souffrir leur voloir jusqu'au morir"	(Streichquartett)
	<i>anschliessen</i>	
	4 "dont n'est-ce droite rage?"	(Picc. [B.Fl.], B.Kl. [Kb.Kl.], Perk., Klav., Strq.)
	<i>kurze Pause</i>	
QUIA AMORE LANGUEO	5 "vo gent corps qui tant a de valour" (adaptation instrumentale du motet 11 de Machaut)	(Fl. [Picc.], Kl., Perk., Klav., Strq.)
	<i>anschliessen</i>	
	6 "une ardeur desmesurée"	(Fl. [Picc.], Kl. [B.Kl. / Kb.Kl.], Perk., Klav., Strq.)
	<i>etwas längere Pause</i>	
FINS CUERS DOUS	7 "par vostre biauté veoir, receüsse toute joie"	(Fl., Kl., Perk., Klav.)
	<i>sehr kurze Pause</i>	
POURQUOY ME BAT MES MARIS?	8 "comment m'an vangerai: Avec mon amin geirai nuete"	(Kl. [B.Kl.], Perk., Klav., Strq.)
	<i>kurze Pause</i>	
SUPER OMNES SPECIOSA	9 "sa fine vraie biauté"	(A.Fl. [Picc.], Kl., Perk., Klav. [spielt auch Claves], Strq.)

Eine Zusammenfassung der Theorie von Anne Walters Robertson zu Machaut's Motetten 1-17

(in ihrem Buch: „Guillaume de Machaut and Reims – Context and Meaning in his Musical Works“¹)

Ausgangspunkt in Robertson's Buch ist die musikhistorische Übergangssituation vom späten Mittelalter zur frühen Renaissance, in der die Auffassung von musikalischer Bedeutung (meaning) einem Wandel unterzogen war. Gehörte im Mittelalter die Musik zu den mathematischen Künsten (tönende Zahl), so verlagerte sich das Sinnverständnis musikalischer Kunst zum Beginn der Renaissance hin zu Gunsten der Rhetorik (Partner des Wortes). Um dieses Übergangsphänomen besser zu verstehen, geht Robertson dem Begriff der Bedeutung (meaning) im Werk von Guillaume de Machaut nach.²

Die Musikwissenschaftlerin beginnt bei Machaut's ästhetischem Begriff „Scens“ und fragt sich, in welchem Zusammenhang dieser Begriff mit der vom Komponisten getroffenen Anordnung seiner Motetten steht. Machaut's Motetten bilden in allen von ihm selbst überwachten Handschriften eine Gruppe und werden in immer gleich bleibender Reihenfolge präsentiert. Nach Machaut selbst bewirkt „Ordonance“ (Ordnung, Anordnung) „Scens“³. „Scens“ zusammen mit „Rhétorique“ und „Musique“ sind die drei Geschenke, die dem Komponisten von „Nature“ übergeben werden, wie es der Komponist in seinem „Prologue“⁴ beschreibt.



Abb. 3: Guillaume de Machaut erhält von Nature die drei Geschenke (Handschrift fr 1584).

¹ A.W. Robertson „Guillaume de Machaut and Reims“, Cambridge University Press, 2002.

² vgl. A.W. Robertson, 2002, S. 1-2.

³ vgl. A.W. Robertson, 2002, S. 84.

⁴ Guillaume de Machaut, „Le Prologue“ (dieser Titel stammt vielleicht nicht von Machaut selbst). Er steht als Einleitung in folgenden Handschriften:

A (F-Pn fr 1584, siehe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444.r=Machaut.langDE>), F (F-Pn fr 22545-46), Pm (US-NYpm 396) und besteht aus zwei Teilen: 4 Balladen und 184 Zeilen in oktosyllabischen Reimpaaren. Im „Prologue“ bekennt sich Machaut zu zentralen Anliegen seiner Kunst.

„Scens“ kann verstanden werden als eine übergeordnete Kraft, die dem Dichter-Komponisten hilft, seine persönlichen künstlerischen Einsichten und Entscheidungen in eine übergeordnete Sinneinheit zu bringen. Der Begriff steht dabei auch in Verbindung zu „Imagination“ und ist als initialer Beweggrund den anderen, „Rhétorique“ und „Musique“ übergeordnet.¹

Es ist nun auffallend, dass Machaut in den meisten Motetten als Sprache für die Oberstimmen Französisch verwendet, obwohl es in seiner Zeit wieder üblicher war, dafür das Latein einzusetzen.² In nur 6 der insgesamt 23 Motetten sind die Oberstimmen rein lateinisch, in zwei Motetten ist die eine Oberstimme französisch und die andere lateinisch, in allen anderen Motetten sind beide Oberstimmen französisch. Robertson fragt sich nun, weshalb in Machaut's Anordnung inmitten von M 1-17 (M wird im Folgenden als übliche Abkürzung für Motette verwendet) nur eine einzige, M 9, rein lateinisch ist, während vor M 18 sonst alle übrigen nur französisch oder gemischt sind. M 18 und M 19 sind nur lateinisch und für offizielle Anlässe geschrieben, M 20 wiederum ist nur französisch, sie entstand vermutlich zum Abschied für die an der Pest gestorbene Bonne de Luxembourg. Die letzten drei Motetten (M 21 - M 23) unterscheiden sich markant im Stil von allen übrigen und sind alle ausschliesslich lateinisch.

Die offensichtliche Tatsache, dass nicht die Sprache als Ordnungskriterium gelten kann, führt sie dazu, die Abfolge der lateinischen Tenores zu untersuchen, wobei sie feststellt, dass deren Aussagen in genau der von Machaut gewählten Abfolge einem mystisch-religiösen Stufenweg („journey to salvation“) entsprechen, wie er in der weit verbreiteten mystischen Literatur der Zeit beschrieben wird.

Im Gegensatz zur scholastischen Theologie, in der es darum ging, Gott rational zu verstehen, Theorien und eine dogmatische Glaubenslehre zu bilden, ist das Ziel der Mystiker die direkte Gotteserfahrung („unio mystica“, „heilige Hochzeit“), die rational nicht umschrieben werden kann.

Die Autoren mystischer Lehren und Bücher wandten ab dem 12. Jahrhundert eine emotional und erotisch gefärbte Sprache an, die unter dem Einfluss der höfischen Liebeslyrik stand. Nach dem Vorbild des Hoheliedes war das zentrale Thema in den mystischen Schriften die Liebe.³

Eines der am weitesten verbreiteten Weisheitsbücher, das im späten Mittelalter in mindestens acht Sprachen übersetzt und noch heute in 350 Manuskripten überliefert ist, war das „Horologium Sapientiae“⁴ des deutschen Mystikers und Meister Eckhart-Schülers Heinrich Seuse (1295 oder 1296 – 1366). Der dort beschriebene „Diener der ewigen Weisheit“ verfolgt einen spirituellen Weg, der durch dieselben Stationen führt, auf die auch in den Textfragmenten der Tenores bei Machaut angespielt wird. Bei diesen Tenores handelt es sich um Melodiefragmente, gewonnen aus bestimmten liturgischen Gesängen (gregorianischen Chorälen). Die Fragmente werden meist isorhythmisch bearbeitet und dienen als Grundlage der Motettenkomposition, ein für die Gattung typisches Verfahren.⁵

Die Tenores sind in den Machaut-Handschriften stets sorgfältig mit dem dazugehörigen Textfragment gekennzeichnet. Diese kurzen Texte wirken wie Schlüsselsätze, ähnlich den Formeln wie sie im späten Mittelalter vermutlich in mystisch orientierten Meditationsübungen verwendet wurden.⁶

Die meisten der von Machaut ausgewählten Melodie-Text-Fragmente haben einen auffallend affektiven Gehalt, wie „suspiro“ (ich seufze), „quare non sum mortuus?“ (warum bin ich nicht gestorben), „quia amore languo“ (dass ich krank bin vor Liebe) oder „et gaudebit cor vestrum“ (und euer Herz wird sich freuen). Das entspricht der emotional gefärbten Ausdrucksweise eines Heinrich Seuse, der deshalb gerne auch der „Minnesänger der Mystik“ genannt wurde.⁷

Der mystische Pfad bei Seuse beginnt damit, dass der Jünger (Diener) aus einer inneren Unruhe und einem Ungenügen an weltlichen Dingen heraus seine Sehnsucht auf die „Ewige Weisheit“ lenkt, die er sich in Gestalt einer „göttlichen Braut“ vorstellt („Er begann Gefallen an dieser göttlichen Braut zu finden und sie heftig zu lieben.“⁸). Trotz der Einsicht, dass sein Weg hart und schwierig sein wird („amara valde“, „sehr bitter“, M 1 bei Machaut), beschliesst er, dieser Braut und ihren Unterweisungen zu folgen („O Amandus! Bedenke in deinem liebevollen Herzen: Merkmal aller Liebenden ist, dass sie für die Gunst der Liebe Leid ertragen; denn in der Liebe gibt es soviel Schmerz, wie am Strande Muscheln liegen. Wenn es sich aber so verhält, ist es da nicht absolut gerecht, dass auch jener Liebende, der durch ein spezielles Privileg eine so erhabene und schöne und mit allen Vorzügen unvergleichlich ausgestattete Braut für sich in Anspruch nimmt, gewisses Leid ertragen muss? Ja, er soll desto unvergleichlich viel stärker ernstlich leiden müssen, je köstlicher der Lohn für seine Mühen ist.“⁹) Dabei muss er sich in die Passion Christi vertiefen, was mit Entbehrungen und Schmerzen verbunden ist. Der Weg ist voller Windungen und emotionalen Rückschlägen.

¹ vgl. A.W. Robertson, 2002, S. 4-6.

² vgl. A.W. Robertson 2002, S. 79.

³ A.W. Robertson 2002, S. 84 ff.

⁴ „Heinrich Seuse – Stundenbuch der Weisheit“, das „Horologium Sapientiae“ übersetzt von Sandra Fenten, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007.

⁵ Vgl. MGG: Artikel Motette: Terminus (S. 499): „...In seiner ab der Jahrhundertmitte bei Pariser Theoretikern der musica mensurabilis in Erscheinung tretenden lateinischen Form bezeichnet der Terminus eine Gattung der Mehrstimmigkeit, in der zu einem cantus prius factus (tenor) eine neu komponierte, textierte Stimme – eben ein motetus – hinzutritt...Zu diesem Stimmenpaar kann gegebenenfalls noch eine dritte (triplum) oder eine vierte (quadruplum) Stimme treten...“

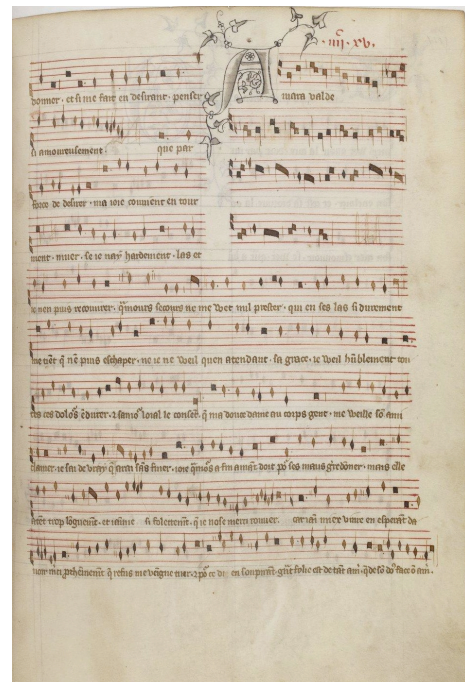
⁶ A.W. Robertson 2002, S. 84, 2. Abschnitt.

⁷ A.W. Robertson 2002, S. 88, 2. Abschnitt.

⁸ Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 1, übersetzt von S. Fenten, 2007.

⁹ Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 1, übersetzt von S. Fenten, 2007.

Der Jünger gelangt nach der Konfrontation mit der eigenen Sündhaftigkeit und dem Kampf dagegen („fera pessima“, M 9 bei Machaut) zur direkten Gottesbegegnung („Auf, auf, erhebe dich und folge mir in schnellem Lauf! Ich werde dich an den Ort führen, nach dem sich deine Seele sehnt. Dort wirst du die wunderbar tiefen Geheimnisse des Göttlichen sehen“¹, „vidi dominum“, M 15 bei Machaut). Nach dieser Gotteserfahrung wird er jedoch angehalten, weiter an sich zu arbeiten. Die Vermählung mit der ewigen Weisheit kann nur durch ständige Übung beibehalten werden und schliesst nicht aus, dass der Jünger sich mit weltlichen Schwierigkeiten auseinander setzen muss („Jünger: (...) Ich bitte dich, erhöre deinen Diener, der demütig vor dir die Prostration macht, und gewähre ihm nun einen Platz, um mit dir in dieser ruhmreichen Stadt zu bleiben. *Weisheit*: Keinesfalls! Denn die Erniedrigung Sions ist noch nicht vollzogen, und deine Stunde ist noch nicht gekommen. Es ist Zeit für dich, zu kämpfen. (...)“²). Die Grundlage von Machaut's M 16 ist ein recht derbes Lied einer Frau, die sich beklagt, dass sie von ihrem Ehemann geschlagen wird und kann als Entsprechung zum Thema Auseinandersetzung mit weltlichen Problemen angesehen werden. Robertson argumentiert, dass die Vermischung und Überlagerung der Sprachstile aus dem liturgischen und weltlichen Bereich bei Seuse durchgängig angewendet wird. Sie sieht darin eine Verwandtschaft mit dem Verfahren in den Motetten Machaut's, wo höfisch-erotische Lyrik über kirchlich-sakrale Texte gestellt wird³. Zu den inhaltlichen Bezügen zwischen Seuse, Machaut und weiteren Autoren mystisch orientierter Texte liefert sie in ihrem Buch die Übersicht auf der folgenden Seite:⁴



Machaut: Motette 1 in der Handschrift fr 1584

¹ Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 11, übersetzt von S. Fenten, 2007.

² Seuse, „Horologium Sapientiae“ Kap. 11, übersetzt von S. Fenten, 2007.

³ Diese Praxis gab es schon vorher in den Motetten der Notre-Dame-Zeit bis ca. 1320, Machaut befindet sich demnach in einer direkten Traditionslinie. Vgl. dazu: MGG: Artikel Motette, S. 502: „Die Motette der Notre-Dame-Zeit verbindet einen gleichmässig rhythmisierten, modal notierten Choralausschnitt mit einer oder mehreren neu komponierten Oberstimmen... Nach der neueren Entstehungstheorie bestünde ihr ältestes Stadium in der Verbindung eines aus der gleichzeitig entwickelten liturgischen Mehrstimmigkeit entlehnten Tenors mit einer nach den Regeln des discantus [Bezeichnung für Mehrstimmigkeit vor dem 14. Jh., als erst der Terminus „contrapunctus“ eingeführt wurde. Anm. Langlotz] dazukomponierten Oberstimme; Ausgangs- bzw. Zielpunkt dieser Oberstimme wäre etwa ein präexistenter Refrain...Die Thematik dieser Motetten...ist nahezu ausnahmslos der Liebeslyrik verhaftet, wobei auch drastisch erotische Texte keineswegs vermieden wurden.“ Die Besonderheit bei Machaut liegt in der eigentümlichen Verdichtung, indem er seine Motetten in der Abfolge eines mystischen Stufenwegs anordnet und so die Überlagerung der Bereiche sakral-profan vervielfacht.

⁴ A.W. Robertson 2002, S. 98-99, Tabelle 3-3.

Table 3-3 *Themes of the spiritual journey in mystical treatises on Wisdom, compared to ordering of tenors in Machaut's Motets 1-17*

MYSTICAL TREATISES:

Henry Suso (14th-c), *Horologium Sapientiae* (references in the Table given as book and chapter number, e.g. book I/chapter 1 = I/1)

Guigo de Ponte (late 13th-c), *De Contemplatione*

Richard of Saint-Victor (12th-c), *The Twelve Patriarchs* (Benjamin Minor), abridged and translated in the 14th-c (by the anonymous English author of *The Cloud of Unknowing*) as *The Pursuit of Wisdom*

Steps of spiritual journey	Machaut's motet tenor	Henry Suso	Guigo de Ponte	Richard/ <i>Pursuit of Wisdom</i>
1 – Recognize that the journey will be difficult	1 – Intensely bitter	I/1: Service of Wisdom/Christ will be bitter , though the reward is sweet .		RICHARD , Chs. 2-3: The name of Jacob's wife Leah means laborious
2 – Begin by expressing fear of God, grief over sin, sighs and groans	2 – I sigh	I/1: Disciple sighs for Wisdom/Christ.	Step 1: Sinner weeps for past sins. Step 2: Soul labors in her groanings .	Ch. 8: Name of Jacob's 1st son Ruben means fear ; Ch. 9: Name of Jacob's 2nd son Simeon means grief .
3 – Resolve to follow Christ's passion and death	3: Why did I not die?	I/3: Disciple decides to emulate Christ in His suffering and death.		
4 – Hope for forgiveness, grace, mercy	4 – I have hoped	I/3: Disciple who follows Christ's passion and death can hope for mercy.	Step 3: Soul, knowing her faults, is filled with grace .	Ch. 10: Name of Jacob's 3rd son Levi means "added" because hope is added to fear and grief.
5 – Desire to conform to Wisdom's/Christ's will through abstinence, patience, obedience	5 – Thy will be done	I/3: Disciple willing to imitate Christ's passion.		Ch. 25: Name of Jacob's 7th son Gad represents abstinence Ch. 25: Name of Jacob's 8th son Asher represents patience .
6 – Experience fleeting joys	6 – And your heart will rejoice	I/3: Disciple longs for joyous sight of Wisdom/Christ.	Step 4: Soul longs to rejoice with those who rejoice .	Ch. 36: Name of Jacob's 9th son Issachar represents joy
7 – Struggle with sin/devil, receive justification through Wisdom/Christ	7 – That I might die for thee 8 – And there is no one to help 9 – Most evil beast	I/4: Disciple's soul laments that she abandoned Wisdom/Christ; Disciple struggles with sin; Wisdom/Christ saves Disciple.		Ch. 40: Name of Jacob's 10th son Zabulon represents hatred of sin Ch. 45: Name of Jacob's daughter Dinah represents shame for sin .
8 – Let fire purify the soul so it may rise toward Wisdom/Christ	10 – Obedient unto death	I/8: Disciple must let fire of love purify him.	Step 5: The soul , now regenerate, is inflamed to love and compassion for her Redeemer.	Ch. 72: Jacob's 11th son Joseph is born. Soul is kindled in a marvelous way . . . [S]oul conceives the flame of longing for the sight of God.
9 – Yearn for Wisdom/Christ	11 – Sweet noble heart 12 – Free me 13 – Ruin 14 – For I am sick with love	I/8: Disciple complains that Wisdom/Christ comes and goes, that others are confident in their acceptance by Wisdom/Christ, whereas his sick body languishes .	Step 6: Such a soul , guided and watered by the lower spring, desires from time to time to drink the waters of the upper spring . ^a	Ch. 73: [N]othing so affects the soul in the same manner as impatient longing
10 – Fleeting glimpse of Wisdom/Christ	15 – I have seen the Lord	I/11: Disciple sees God but is reminded of his previous and continuing struggles.	Step 11: Godly spirit is often carried aloft to mingle with the holy citizens of heaven and gaze on God's face close at hand .	Ch. 76: It is very rare to ascend this mountain [of true contemplation] but much rarer to stand on its summit and to stay there for a while Ch. 78: Do you wish to see Christ transfigured? Ascend this mountain . . .
11 – Endure further earthly tribulations	16 – Why does my husband beat me?	I/13: Examples of earthly trials , e.g. the woman who is beaten by her husband , and reminder to the Disciple that tribulation will benefit his soul.	Between Steps 11 and 12: Suffering trials of the flesh prepares the spirit for true contemplation of God.	PURSUIT , p. 34: [S]uch a sight of Christ [see above] is a rare occurrence while the soul is fighting the battle of this mortal life .
12 – Final union of the soul with Wisdom/Christ	17 – Beautiful above all	11/7: Soul joined to Wisdom/Christ .	Step 12: Falling away of the flesh , that is, a death which is happy, not horrible.	RICHARD , Ch. 85: Jacob's 12th son Benjamin represents the final attainment of Wisdom/Christ .

^a Steps 7-10: descent of God's word into the soul (7), contemplation of a spirit striving upward (8), constant meditation on divine things (9), overshadowing cloud in heart's inner chamber (10).

Robertson weist auf die im Mittelalter verbreiteten Interpretationsmodi für die Auslegung biblischer Texte hin. Es gab vier Arten der Textdeutung:

Die faktische (historische, wörtliche) Deutung; die Analogie eines anderen Ereignisses; die Interpretation als moralisches Beispiel (tropologische Deutung); und das Auffinden einer religiösen Wahrheit (anagogische Deutung)¹. Die nicht wörtlichen Interpretationsarten wurden im Mittelalter zusammenfassend „allegorisch“ genannt.²

Mit dem Mittel der allegorischen Lesart schafft Robertson nun eine Brücke zwischen den lyrischen Texten der Oberstimmen und dem theologisch-liturgischen Gehalt der Tenor-Textfragmente. Sie gelangt zum Schluss, dass hinter der Musik und Rhetorik der Motetten 1-17 von Machaut ein übergeordneter „Scens“ liegt, nämlich die jahrhundertealte Geschichte der menschlichen Gottessuche. Die Anordnung der Tenores ist ein Mittel, den allegorischen Sinn der höfischen Liebesgedichte zu verstehen, ohne dass dabei das Spannungsverhältnis zwischen den Ebenen aufgehoben würde: Niemals wird der Liebhaber bei Machaut offenkundig mit einem Pilger identifiziert und auch die Dame wird nirgendwo als Weisheit dargestellt. Trotzdem, so meint Robertson, entstehen überzeugende Korrespondenzen, sobald man die Gedichte vor dem Hintergrund der liturgischen Texte interpretiert.³



Abb. 5: Illustration von M1 in der Handschrift fr 1584. Robertson verweist auf das Blatt, das der eine Sänger in der Hand hält: Dort stehen die Wörter: „Dame“ und „Tenor“; das wirkt wie ein Hinweis auf die Thematik der Bereiche profan-sakral.

¹ „Littera gesta docet, quid credes allegoria, Moralis quod agas, quo tendas, anagogia.“ (Der wörtliche Sinn lehrt das Geschehene; das, woran du glaubst, lehrt die Allegorie; die Moral belehrt, wie du handeln musst, wohin du streben sollst, aber enthüllt die Anagogie). Vgl. dazu: Aaron J. Gurjewitsch: „Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen“, C. H. Beck München, 1980, S. 82-84.

² A.W. Robertson 2002, S. 103-104.

³ A.W. Robertson 2002, S. 177-178.

Table 3-1 *Machaut's motets in the principal manuscripts*^a

Motets found in MS C, and later in MSS Vg, B, A, G, E	Date/function	Tenor translation	Tenor lit. placement, origin	Language	Voice
1. Quant en moy / Amour et biaute / TENOR Amara valde		Intensely bitter	Holy Saturday; Joel 1:8, Zeph. 1:14	French	masculine
2. Tous corps / De souspirant cuer / T. Suspiro		I sigh	Job Historia; Job 3:24	French	masculine
3. He, Mors / Fine Amour / T. Quare non sum mortuus?		Why did I not die?	Job Historia; Job 9:28-29, 3:11, 6:11	French	masculine
4. De Bon Espoir / Puis que la douce / T. Speravi ^b		I have hoped	Pentecost I; Psalm 12:6	French	masculine
5. Aucune gent / Qui plus aime / T. Fiat voluntas tua / Contratenor		Thy will be done	<i>Pater Noster</i> , Garden of Gethsemane; Matthew 6:10, 26:42; Luke 22:42	French	masculine
6. S'il estoit nulz / S'amours tous / T. Et gaudebit cor vestrum	Motets 1-20 composed before c. 1349;	And your heart will rejoice	Advent II; Isaiah 66:14	French	masculine
7. J'ay tant / Lasse! je sui / T. Ego moriar pro te	Motets 1-17 ordered as an allegorical journey to salvation	That I might die for thee	Kings Historia; 2 Samuel 18:33	French	FEMININE
8. Qui es promesses / Ha, Fortune! / T. Et non est qui adjuvet		And there is no one to help	Passion Sunday; Psalm 21:12	French	masculine
9. Fons tocius / O livoris / T. Fera pessima		Most evil beast	Lent III; Genesis 37:20, 33	LATIN	1st person
10. Hareu! / Helas! / T. Obediens usque ad mortem		Obedient unto death	Maundy Thursday; Philippians 2:8	French	masculine
11. Dame, je sui / Fins cuers / T. Fins cuers doulz		Sweet noble heart	(French virelai)	French	masculine
12. Helas! pour quoy / Corde mesto / T. Libera me		Free me	Lent II; Genesis 32:11	French / Latin	masculine
13. Tant doucement / Eins que / T. Ruina		Ruin	(tenor source unknown)	French	masculine
14. Maugre mon cuer / De ma douleur / T. Quia amore langueo		For I am sick with love	Assumption; Song of Songs 2:5, 5:8	French	masculine
15. Amours qui / Faus Samblant / T. Vidi dominum		I have seen the Lord	Lent II; Genesis 32:30	French	masculine
16. Lasse! comment / Se j'aim loyal / T. Pour quoy me bat mes maris?		Why does my husband beat me?	(French virelai)	French	FEMININE
17. Quant vraie / O series / T. Super omnes speciosa		Beautiful above all	Marian Ant. Ave regina	French / Latin	masculine
18. Bone pastor / Bone pastor / T. Bone pastor	2 Latin occasional motets	Good shepherd	(tenor source unknown)	LATIN	2nd person
19. Martyrum gemma / Diligenter inquiramus / T. A christo honoratus		Honored by Christ	Office of Saint Quintinus	LATIN	3rd person
20. Trop plus / Biauté paree / T. Je ne sui mie certains	Valedictory motet for MS C	I am not at all certain	(French rondeau refrain)	French	masculine
Later motets found in Vg, B, A, G, E (but not in C)					
21. Christe qui lux es / Veni creator / T. Tribulatio proxima / Contratenor	3 Latin occasional motets, composed in late 1350s / early 1360s	Trouble is near	Passion Sunday; Psalm 21:12	LATIN	1st person
22. Tu qui / Plange! regni respublica / T. Apprehende arma / Contratenor		Take up arms	One martyr; Psalm 34:1-2	LATIN	1st person
23. Felix virgo / Inviolata genetrix / T. Ad te suspiramus / Contratenor ^c		We sigh to you	Marian Ant. Salve regina	LATIN	1st person

^a All MSS order the motets as shown here, except MS E (written long after Machaut's death), which arranges them differently (see p. 357, n. 10). For dates of all MSS, see pp. 3-4.

^b Motet 4, inadvertently omitted from MS C, is present in MSS Vg, B, A, G, E; see Earp, "Scribal Practice," 140-42.

^c Motet 23 is omitted from MS E.

Table 6-3 Overall isorhythmic structure of Machaut's Motets 1-17

Motet structure	Comparison with labyrinth concepts
Motet 1 = BIPARTITE with diminution by 1/3	
Motet 2 = BIPARTITE with irregular diminution	
Motet 3 = BIPARTITE with diminution by 1/2	
Motet 4 = BIPARTITE with diminution by 1/2 and panisorhythm in diminution section	COMING IN
Motet 5 = BIPARTITE with diminution by 1/2	
Motet 6 = BIPARTITE with no diminution	
Motet 7 = BIPARTITE with diminution by 1/2	
Motet 8 = UNIPARTITE (no diminution section)	
Motet 9 = UNIPARTITE with solo introitus	CENTER
Motet 10 = BIPARTITE with diminution by 1/2	
Motet 11 = UNIPARTITE (no isorhythm because of French virelai as tenor)	
Motet 12 = UNIPARTITE (no diminution section)	
Motet 13 = UNIPARTITE and almost panisorhythmic	
Motet 14 = UNIPARTITE (no diminution section)	GOING OUT
Motet 15 = UNIPARTITE and panisorhythmic	
Motet 16 = UNIPARTITE (no isorhythm because of French virelai as tenor)	
Motet 17 = UNIPARTITE (no diminution section)	

Table 6-1 *Symmetries and parallelisms in Machaut's Motets 1-17*

	First 8 motets (Nos. 1-8) in French						Middle Motet 9 in Latin		Last 8 motets (Nos. 10-17) in French								
							Fem. voice in Motet 7 (7 motets past the beginning)			Fr. tenor-Lat. motetus in Motet 12				Fr. tenor-Lat. motetus in Motet 17 Fem. voice in Motet 16 (7 motets past the middle)			
Motets:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Steps of Journey (cf. Table 3-3):	1	2	3	4	5	6	7	-----	8	9	-----	-----	-----	-----	10	11	12

Table 6-2 Centrality of Machaut's Motet 9

Motet nos.: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

8 motets 150 breves 8 motets

Middle of Motet 9 = Breve 75, where Triplum reads: *Ymis nunc regnas infernis*
("Now you [Lucifer/Dragon] reign in the depths below").