

'O SERIES SUMME RATA'

DE MOTETTEN VAN GUILLAUME DE MACHAUT

**DE ORDENING VAN HET CORPUS
EN DE SAMENHANG VAN TEKST EN MUZIEK**

JACQUES BOOGAART

'O SERIES SUMME RATA'

DE MOTETTEN VAN GUILLAUME DE MACHAUT

DE ORDENING VAN HET CORPUS
EN DE SAMENHANG VAN TEKST EN MUZIEK

'O SERIES SUMME RATA'

THE MOTETS OF GUILLAUME DE MACHAUT

THE ORDERING OF THE CORPUS
AND THE COHERENCE OF TEXT AND MUSIC

(With a Summary in English)

**Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de Rector Magnificus, Prof. dr. W.H. Gispen, ingevolge het besluit
van het College voor Promoties in het openbaar te verdedigen op 3 mei 2001
des middags te 14.30 uur
door Laban Jacques Henri Boogaart,
geboren op 30 november 1947,
te Nieuwerkerk**

Promotor: Prof. dr. C. Vellekoop

Co-promotor: Dr. R.E.V. Stuip

INHOUD

Voorwoord	ix
INLEIDING	1
1. Problemen van het polytekstuele motet	1
2. Betekenis van Machauts motetten als object van onderzoek	10
<i>Plaats en status van het motet in Machauts oeuvre</i>	11
<i>Sociale context</i>	15
<i>'Nieuwheid' in de motetten</i>	18
3. Het probleem van de relatie tussen tekst en muziek	21
4. Plan van de studie	23
DEEL I: OVERZICHT VAN HET CORPUS	
DRIE ANALYTISCHE BENADERINGEN	27
I. SYNOPSIS VAN DE MOTETTEN EN DE ORDENING VAN HET CORPUS	29
1. Thematiek en taal	29
<i>Hoofddeling van het corpus</i>	31
<i>Onderverdeling</i>	33
<i>Excursus: de volgorde in handschrift E; losse motetten in andere handschriften</i>	45
2. De tenores	46
3. Muzikale structuur	49
<i>Gebruikte terminologie</i>	50
<i>Overzicht van de isoritmische en mensurale structuur</i>	53
<i>Ordening</i>	58
4. Structuur van de teksten	60
5. Conclusie	67
II. DE COMPOSITIE VAN DE TEKSTEN IN RELATIE TOT DE MUZIKALE STRUCTUUR	69
Inleiding	69
1. De motetten 16 en 17, met verwante thematiek	72
MOTET 16	72
<i>Compositie van de teksten</i>	72
<i>Interactie tussen de teksten</i>	77
<i>Bijzonderheden in de muzikale constructie</i>	77
MOTET 17	79
<i>Compositie van de teksten</i>	79
<i>Plaatsing in de context</i>	84
<i>Interactie tussen de teksten</i>	88
<i>Interpretatie van de tenorwoorden</i>	89
<i>Bijzonderheden in de muzikale constructie</i>	90
<i>Overeenkomsten en verschillen tussen de motetten 16 en 17</i>	92

2. De motetten 15 en 12, met gerelateerde tenores	94
MOTET 15	94
<i>Compositie van de teksten</i>	94
<i>Belangrijke rijmklanken en woorden</i>	97
<i>Bijzonderheden in de muzikale constructie</i>	98
MOTET 12	102
<i>Compositie van de teksten</i>	102
<i>Bijzonderheden in de muzikale constructie</i>	107
<i>Excursus: proportionele verdeling van de tekst in motet 9</i>	109
3. Enkele recente interpretaties van de motetten 15 en 12	111
4. Conclusies	114
III. RITMERING EN TEKST	119
Inleiding	119
1. Factoren die de tenorritmering beïnvloeden	120
<i>Voorbeelden van ontlening aan traditionele patronen en aan oudere composities</i>	124
<i>Ritmering als versterking van de eigenschappen van de melodie</i>	126
<i>Theoretische mogelijkheden in de praktijk toegepast</i>	127
2. Verwante tenorritmering in relatie tot de thematiek in vier motetten	130
MOTET 8	132
MOTET 12	137
MOTET 14	140
MOTET 15	144
<i>Conclusie uit deze vier analyses</i>	146
<i>Excursus: Fortuna en Valse Schijn in de motetten 3 en 13</i>	147
3. Twee motetten met mensurale problemen in de tenor	148
MOTET 17	148
MOTET 9	153
<i>Teksten en thematiek</i>	156
<i>De overeenkomst van idee in de motetten 17 en 9</i>	160
4. Conclusie	160
IV. CONTRAPUNT EN TEKST	163
Inleiding	163
1. De eigenschappen van de tenormelodie en het probleem van Machauts contrapunt	164
<i>De tenormelodie</i>	164
<i>Recente opvattingen van de analyse van het veertiende-eeuwse contrapunt</i>	166
<i>Drie voorbeelden van contrapuntische spanning door de stemvoering</i>	167
<i>Motet 18: opening</i>	170
<i>Motet 14: opening</i>	172
<i>Motet 9: motetus</i>	174
<i>Conclusie uit deze drie voorbeelden</i>	175

2. Het contrapunt in relatie tot de tekst in twee chansonmotetten	177
MOTET 11	177
<i>Verticaal versus lineair: Kühns analyse en een analyse volgens melodische motieven</i>	180
<i>Eigenaardigheden in de samenklankstructuur</i>	183
<i>Tegenspraak tussen melodie en samenklank</i>	185
<i>Interactie tussen de teksten</i>	187
<i>Teksten en muzikaal contrapunt</i>	188
<i>Properties</i>	190
<i>Conclusie uit de analyse van motet 11</i>	191
MOTET 20	192
<i>Teksten en thematiek; interactie</i>	193
<i>Contrapunt</i>	196
<i>De tenormelodie: invloed op de melodie van de bovenstemmen</i>	197
<i>Eigen motieven van de bovenstemmen</i>	198
<i>Profilering van de vorm door het contrapunt</i>	199
<i>a. De rondeaувorm</i>	199
<i>b. De 'circulaire' vorm</i>	201
<i>Betekenis van beide vormen voor de teksten en de idee van het werk</i>	202
3. Conclusie	204
DEEL II: ACHT INTERPRETATIES	207
INLEIDING	209
V. MOTET 1: DE VOLMAAKTHEID VAN HET ONVOLMAAKTE	211
Overzicht van de structuur	211
Teksten en vertaling	212
1. Tekstanalyse	214
<i>Tenor</i>	214
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	215
<i>Relatie met de tenorwoorden en hun context</i>	218
2. Muzikale analyse	220
<i>Tenormelodie</i>	220
<i>Mensurering en tenorritmering</i>	221
<i>Ritmische structuur van de bovenstemmen</i>	223
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	225
<i>Coördinatie van de stemmen; cadensen</i>	227
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	228
<i>Contrapunt: polariteit</i>	229
3. Interpretatie	231
<i>Congruentie van vorm en betekenis in tekst en muziek</i>	231
<i>Thematiek en structuur: perfectie als structurele en symbolische idee</i>	233
<i>Contrapunt: het streven</i>	236
<i>Conclusie</i>	238

VI. MOTET 10: TOT AAN DE DOOD	241
Overzicht van de structuur	241
Teksten en vertaling	242
Teksten en vertaling van Vitry's <i>Douce playsence</i> / <i>Garison</i> / <i>Neuma</i>	244
1. Tekstanalyse	246
<i>Tenor</i>	246
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	246
<i>Literaire motieven; dispositie van het betoog</i>	248
<i>Relatie met de tenorwoorden en hun context</i>	250
2. Muzikale analyse	252
<i>Tenormelodie</i>	252
<i>Mensurering en tenorritmering</i>	253
<i>Ritmische structuur van de bovenstemmen</i>	254
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	255
<i>Coördinatie van de stemmen; cadensen</i>	256
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	258
3. Interpretatie	259
<i>Retoriek in de declamatie van de teksten</i>	260
<i>Contrapunt en tekstexpressie</i>	260
<i>De fundamentele tegenstelling; conclusie</i>	262
VII. MOTET 5: SPECULUM AMORIS	265
Overzicht van de structuur	265
Teksten en vertaling	266
1. Tekstanalyse	268
<i>Tenor</i>	268
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	268
<i>Relatie met de tenorwoorden en hun hypothetische context</i>	277
2. Muzikale analyse	279
<i>Melodieën van tenor en contratenor</i>	279
<i>Herkomst van de tenor</i>	280
<i>Mensurering en ritmering van tenor en contratenor</i>	281
<i>Beweging, isoritmiek, declamatie en frasen van de bovenstemmen</i>	284
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	287
<i>Contrapuntische problemen</i>	288
<i>Coördinatie en cadensen</i>	290
<i>Samenvatting van de contrapuntische structuur</i>	292
3. Interpretatie	293
<i>Retoriek in de declamatie van de tekstem</i>	293
<i>Uitbeelding van woord en idee</i>	294
<i>De spiegel</i>	296
<i>Conclusie</i>	298

4. De motetten 1, 10 en 5 als groep	300
<i>Tenores en thematiek</i>	300
<i>Tekstvorm en -declamatie</i>	301
<i>Mensurering</i>	301
<i>Contrapunt</i>	302
VIII. MOTET 6: HET SUBTIELE EVENWICHT	305
Overzicht van de structuur	305
Teksten en vertaling	306
1. Tekstanalyse	308
<i>Tenor</i>	308
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	308
<i>Relatie met de tenorwoorden</i>	310
2. Muzikale analyse	311
<i>Tenormelodie, mensurering en ritmering</i>	312
<i>Tekstzetting en isoritmiek in de bovenstemmen</i>	313
<i>Contrapunt</i>	314
<i>Vorm van het motet</i>	315
3. Interpretatie	316
<i>Twee perioden: twee wegen</i>	316
<i>Betekenis van de getelescopeerde talea</i>	317
<i>Woorduitdrukking en de pointe</i>	317
<i>Conclusie</i>	318
IX. MOTET 2: CONFLICT TUSSEN NATURE EN AMOUR	319
Overzicht van de structuur	319
Teksten en vertaling	320
1. Tekstanalyse	322
<i>Tenor</i>	322
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	322
<i>Relatie met het tenorwoord</i>	325
2. Muzikale analyse	327
<i>Tenormelodie, mensurering en ritmering</i>	327
<i>Mensurering en ritmiek in de bovenstemmen</i>	329
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	330
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	332
<i>Contrapuntische problemen</i>	332
<i>Coördinatie en cadensen</i>	333
3. Interpretatie	335
<i>Ostinato van een woord-illustrerend motief</i>	335
<i>Expressieve tekstvoordracht</i>	335
<i>Woord- en tekstuitdrukking door het contrapunt</i>	336
<i>De pointe</i>	337
<i>Conclusie</i>	338

X. MOTET 3: SPECULUM MORTIS	341
Overzicht van de structuur	341
Teksten en vertaling	342
1. Tekstanalyse	344
<i>Tenor</i>	344
<i>Teksten van de bovenstemmen; interactie</i>	345
<i>Relatie met de tenorwoorden</i>	350
2. Muzikale analyse	351
<i>Tenormelodie, mensurering en ritmering</i>	351
<i>Mensurering en ritmiek in de bovenstemmen</i>	353
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	354
<i>Melodieën van de bovenstemmen</i>	354
<i>Coördinatie en cadensen</i>	355
3. Interpretatie	356
<i>Een symbolisch motief</i>	356
<i>Expressieve tekstvoordracht</i>	357
<i>Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt</i>	358
<i>De symmetrische vorm</i>	359
<i>Conclusie</i>	360
4. De motetten 6, 2 en 3 als groep	361
XI. MOTET 7: DE SPIEGEL VAN NARCISSUS	363
Overzicht van de structuur	363
Teksten en vertaling	364
1. Tekstanalyse	366
<i>Tenor</i>	366
<i>Teksten van de bovenstemmen</i>	367
<i>Interactie tussen de teksten; relatie met de tenorwoorden</i>	371
2. Muzikale analyse	374
<i>Tenormelodie, mensurering en ritmering</i>	374
<i>Het probleem van de modus major</i>	375
<i>Bovenstemmen: frasebouw en isoritmiek</i>	376
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	377
<i>Recente analyses van het contrapunt</i>	378
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	380
<i>Coördinatie en cadensen</i>	382
3. Interpretatie	383
<i>Isoritmische structuur en de betekenis van de tekst</i>	383
<i>Imperfectie en onregelmatigheid als gemeenschappelijke idee in tekst en muziek</i>	385
<i>Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt</i>	386
<i>Getallen en spiegelingen; conclusie</i>	387

XII. MOTET 4: HET GULDEN MIDDEN	391
Overzicht van de structuur	391
Teksten en vertaling	392
1. Tekstanalyse	394
<i>Tenor</i>	394
<i>Teksten van de bovenstemmen</i>	395
<i>Interactie tussen de teksten; relatie met het tenorwoord</i>	400
2. Muzikale analyse	403
<i>Tenormelodie, mensurering en ritmering</i>	403
<i>Ritmische bijzonderheden in de bovenstemmen</i>	405
<i>Isoritmiek en frasebouw</i>	407
<i>Tekstzetting en declamatie</i>	407
<i>Melodieën van de bovenstemmen; motieven</i>	408
<i>Coördinatie en cadensen</i>	411
3. Interpretatie	413
<i>Verhouding tussen isoritmiek en vorm en inhoud van de tekst</i>	413
<i>Proporities</i>	415
<i>Desmesure en de ritmering</i>	416
<i>Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt</i>	417
<i>Conclusie</i>	419
4. De motetten 7 en 4 als paar en de relatie met de motetten 1 en 10	419
SLOTBESCHOUWINGEN	423
1. De ordening van het corpus herbezien	423
2. Ontleningen en de compositie van de teksten	427
<i>De materia en de tenorkeuze</i>	427
<i>Citaten en modellen</i>	428
<i>Compositie van de teksten</i>	430
3. Kwesties van ritmering	434
<i>Tekstdeclamatie en -expressie</i>	434
<i>Onregelmatigheden in isoritmiek</i>	435
<i>Mensuurkeuze</i>	435
<i>De tenorritmering</i>	436
4. Contrapunt en tekstexpressie	438
5. Relaties tussen tekst en muziek: hoe wordt het motet tot een geheel?	440
<i>Getalssymboliek</i>	441
<i>Muzikale illustratie van woorden en begrippen</i>	443
<i>Symbolisering van tekstuele ideeën door muzikale tekens of motieven met meervoudige betekenis</i>	445
<i>Symbolische uitbeelding van een idee in de muziek als complement van de tekst</i>	447
<i>Het betekenisproces van het motet</i>	448

BIBLIOGRAFIE	453
SAMENVATTING	475
SUMMARY	489

TABELLARISCHE OVERZICHTEN IN DEEL I

Tabel I:	<i>Indeling van het corpus naar taal</i>	32
Tabel II:	<i>Herkomst van de tenores</i>	47
Tabel III:	<i>Isoritmische structuur van de motetten</i>	54
Tabel IV:	<i>Kwantitatieve gegevens van de muzikale structuur</i>	56
Tabel V:	<i>Tekstvormen</i>	62
Tabel VI:	<i>Tekststructuur per motet</i>	64
Tabel VII:	<i>Correspondentie van de tekstvorm met periode, color en talea</i>	66
Tabel VIII:	<i>Ligging van begin- en slotsamenklanken</i>	168

APPENDICES (BAND II)

APPENDIX 1: TEKSTEN EN VERTALINGEN	503
Opmerkingen	505
Teksten en vertalingen	506
APPENDIX 2: PARTITUREN EN MUZIEKVOORBEELDEN	555
Opmerkingen	557
Partituren	561
Muziekvoorbeelden hoofdstuk II-XII	627
Facsimiles van de tenores	713

VOORWOORD

Een veertiende-eeuws motet duurt slechts enkele minuten wanneer het tot klinken wordt gebracht. Aan het vluchtige moment heeft Guillaume de Machaut eeuwigheidswaarde weten te verlenen door het te vangen in vormen van grote schoonheid en subtiliteit, die een schat aan literaire en muzikale ideeën in zich bergen. Naast de efemere verschijningsvorm, die gebonden is aan de vergankelijkheid van de klank, heeft elk van Machauts motetten daardoor een duurzaam bestaan als artistiek en intellectueel concept. Wie deze werken tracht te ontraadselen, treft onder iedere betekenislaag een nieuwe aan, en pas na een langdurig proces van analyse en interpretatie openbaart zich de hechte eenheid van de composities. De rijkdom aan vorm en inhoud maakt dat ik nog altijd niet het gevoel heb daarin volledig te zijn doorgedrongen.

De titel van mijn boek is ontleend aan een van de teksten van motet 17, en kan worden vertaald als: 'O hoogstberekende ordening van het universum'. Dit werk behandelt op kernachtige wijze het probleem dat in het merendeel van Machauts motetten centraal staat: de voor het menselijk verstand onbegrijpelijke gedragingen van de redeloze liefde in de naar rationele – tevens muzikale – maten geordende kosmos. Dezelfde zinsnede kan echter ook, meer letterlijk, worden vertaald als: 'O berekende reeks van het geheel', en daarmee dienen als opschrift voor Machauts corpus van motetten, dat door hemzelf op karakteristiek gecompliceerde wijze geordend is. Elke schakel van deze *series* vormt een illustratie van zijn compositorisch vernuft, waarin berekening en fantasie op intrigerende wijze verstrengeld zijn.

Mijn promotor, Kees Vellekoop, die ik al in een andere muzikale context op vriendschappelijke wijze had leren kennen, heeft mij gedurende de lange jaren die het onderzoek van Machauts oeuvre heeft geduurd steeds van waardevolle adviezen voorzien en ten slotte op tactvolle wijze aan de noodzaak van afronding herinnerd. Voor zijn vele scherpzinnige opmerkingen, zijn engelachtig geduld en zijn voortdurende hartelijke betrokkenheid ben ik hem zeer dankbaar.

Mijn co-promotor en referent voor het Oud-Frans, René Stuij, dank ik voor talloze nuchtere observaties die mij vaak van een onjuiste redenering hebben afgehouden en op het rechte spoor hebben gezet bij de interpretatie van Machauts soms duistere teksten. Zijn deskundige hulp bij en vriendelijke kritiek op de vertalingen zijn voor mij van grote waarde gebleken.

De Onderzoeksschool Mediëvistiek stelde mij in staat om als AIO aan deze dissertatie te werken. Dankzij reisbeurzen van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek heb ik congressen in Engeland, Frankrijk en de Verenigde Staten kunnen bezoeken, waarbij belangrijke contacten werden gelegd met de internationale kring van Machaut-deskundigen. De gedachtenwisseling met Margaret Bent van All Souls College, Oxford, heeft ertoe geleid dat een aantal bevindingen uit de dissertatie zal worden gepubliceerd in het komende deel (2001) van *Early Music History*. Alice V. Clark is zo vriendelijk geweest mij, nog vóór publicatie van haar dissertatie over de tenor in het Ars nova-motet, een exemplaar ter beschikking te stellen, dat als belangrijk referentiewerk steeds onder handbereik heeft gelegen. De belangstelling van Lawrence Earp, van de University of Wisconsin-Madison, een van de grootste kenners van Machauts werk, was een voortdurende stimulans tijdens mijn onderzoek. Kevin Brownlee, van de University of Pennsylvania, heeft mij met de hem eigen generositeit enkele van zijn congrespapers ter inzage gegeven.

Voor mijn werk heb ik vooral gebruik gemaakt van de Universiteitsbibliotheken te Utrecht en Amsterdam. In het bijzonder ben ik Joost van Gemert, vakreferent aan de Letterenbibliotheek te Utrecht, erkentelijk voor de snelle aanschaf van noodzakelijke studies en films. De Bibliothèque Nationale de France bood mij de gelegenheid haar kostbare Machaut-manuscripten te consulteren.

Mijn beide paranimfen dank ik voor hun vriendschap, deskundige steun en sprankelende humor. Eddie Vetter, minstens zo nieuwsgierig als ikzelf naar 'wat er in die middeleeuwse hoofden mag zijn omgegaan', is degene die mij op het spoor van Machauts motetten heeft gezet en de vorderingen van het onderzoek met niet aflatende belangstelling heeft gevolgd. Ondanks zijn drukke werkzaamheden maakte hij steeds tijd om mijn teksten te lezen en te becommentariëren, met zijn grote eruditie en nauwgezetheid mijn soms lacunaire kennis, met name op muziektheoretisch gebied, discreet aan te vullen en prikkelende vragen te stellen die mij op nieuwe gedachten hebben gebracht. Met Sabine Lichtenstein zoek ik dikwijls naar de precieze betekenis en zeggingskracht van een woord, zonder ekfrastische rookgordijnen, in lange discussies die van hot naar her voeren maar met name naar literaire polyfonie, een onderwerp, dat ons, ondanks een afstand van eeuwen in het object van onze concrete studies, in gelijke mate bezighoudt.

Bernhard Ridderbos, mijn *dous amis*, heeft niet alleen bijgedragen in het vinden van een vorm en een rangschikking voor het gedurig uitdijende materiaal, maar heeft ook de gehele tekst kritisch gelezen en van vele krachtige kanttekeningen voorzien.

Corry Hogetoorn, groot kenner van de Oud-Franse en Occitaanse lyriek, dank ik voor haar stimulerende opmerkingen en commentaar op de gedeelten van de tekst die ik haar heb voorgelegd. Marcel Zijlstra heeft mij vele malen vanuit zijn expertise licht verschaft in het labyrint van gregoriaanse zang en liturgie. Arjan van Dijk heeft talloze uren opgeofferd om mij wegwijs te maken in de soms onnavolgbare werking van het programma Finale en gaf mij handige tips bij de vervaardiging van de partituren en muziekvoorbeelden die in Appendix 2 zijn afgedrukt.

Duifje Hoekstra-Eijkelboom heeft mij dikwijls hulp geboden door het Engels van (en soms ook de redeneerwijze in) mijn congresvoordrachten te corrigeren. Zij heeft ook de Samenvatting vertaald; musicologe Cris Iles gaf hierbij als native speaker waardevolle adviezen. Age Hoekstra heeft met de hem eigen fantasie en precisie de artisjokken getekend die, als embleem van de gelaagde en compacte eenheid van Machauts motetten, beide banden sieren.

Ten slotte dank ik mijn familie, Bernhards familie en onze vele vrienden voor hun warmte en steun gedurende jaren waarin het lot zich van verschillende kanten heeft laten zien.

INLEIDING

1. PROBLEMEN VAN HET POLYTEKSTUELE MOTET

Het veertiende-eeuwse Franse motet heeft een doorzichtige formele en auditieve structuur, maar tegelijkertijd is het een van de meest hermetische en compacte muzikaal-poëtische genres uit de West-Europese muziekgeschiedenis.¹ Zijn transparantie dankt het aan een constructiewijze waarin de stemmen in beweging en toonhoogte sterk van elkaar onderscheiden zijn, en waarin de muziek in gemarkeerde patronen verloopt; deze patronen brengen door hun regelmatige terugkeer bij de luisteraar een gevoel van herkenning teweeg, de bewustwording dat zich een vorm ontvouwt. Compactheid ontstaat door de gelijktijdige voordracht van verscheidene poëtische teksten met verschillende metrische structuur en lengte en een complexe inhoud, in een web van melodische en ritmische patronen die een grote mate van onderlinge onafhankelijkheid bezitten. Daardoor is de veelheid aan simultaan klinkende mededelingen die in korte tijd worden gebracht zo groot dat iedere gedachte aan directe en volledige toegankelijkheid en verstaanbaarheid, laat staan begrip, welhaast uitgesloten lijkt. Hoe kon – en hoe kan – een zo raadselachtig complex werk worden begrepen?

Informatie over de compositie en perceptie van het motet uit de tijd zelf is uiterst schaars. In de geschriften van theoretici vinden we met betrekking tot het isoritmische motet – het belangrijkste muziekgenre van de Ars nova tot ca. 1350 – alleen elementaire aanwijzingen voor de compositie ervan bij Johannes Boen en Egidius de Murino;² een karakterisering van het genre geven deze auteurs niet. Vermoedelijk was de dertiende-eeuwse opvatting van het motet nog steeds de gangbare en sprak deze min of meer vanzelf, ook al was de constructiewijze ingewikkelder en gereglementeerder geworden. Die oudere visie is bondig verwoord in de vrijwel enige en daarom veelgeciteerde omschrijving van het polytekstuele motet, door Johannes de Grocheio in zijn *De musica* van ca. 1300. De sociale context van dit hoogste genre in de categorie van polyfone muziek wordt door deze auteur gesitueerd in kringen van 'geletterden en hen die de verfijningen van de artes zoeken' ('coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes').³ Grocheio definieert het motet als 'een gezang dat

1. Dit *isoritmisch motet* heeft een aantal zo vaste conventies dat het een vorm genoemd kan worden, op dezelfde manier als de klassieke sonate-'vorm'. Een algemene definitie van het laat-middeleeuwse motet die alle varianten insluit, is niet of nauwelijks te geven. Volgens Sanders: 'No single set of characteristics serves to define it generally, except in particular historical or regional contexts' (*New Grove* 12, 617). Het genreprobleem wordt behandeld in Bent 1992, met een kritiek op het oudere historiografische beeld dat te zeer uitgaat van de technische eigenschappen van het Franse motet als criterium, een beperking die de veelheid en continuïteit in het genre vertekent.

2. De belangrijkste passages uit beide bronnen worden, met vertaling en deels nieuw geëditteerd, gegeven in Leech-Wilkinson 1989.

3. Met 'litterati' wordt volgens Page (1993, 65-111, 1993a, 36) de 'clergie', de (geletterde) geestelijke stand in het algemeen bedoeld, niet, zoals meestal wordt gedacht, een beperkte kring van zeer hoog ontwikkelden. 'Coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes' wordt door Page vertaald als 'the clergy and those who look for the refinement of skills'. Bent, in haar kritiek op *Discarding Images* in *Early Music* 21 (1993, 625-663, in het bijzonder 631-632), houdt vast aan de gedachte dat motetten zich richten tot een select gezelschap. De volgende passages lijken dat te bevestigen. Motetten worden volgens Grocheio gezongen op feesten van 'litterati': 'Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena quae dicitur rondellus in

uit verscheidene [gezangen] is samengesteld, dat verscheidene teksten heeft ofwel een gevarieerd onderscheid van syllaben, en dat aan weerskanten [overall] harmonisch samenklinkt'. Hij stelt dus de eenheid voorop, maar specificeert deze onmiddellijk daarna als een eenheid in verscheidenheid. Ter uitleg zegt Grocheio dat elk van de drie of vier samenstellende gezangen een eigen tekst heeft, met elk een eigen syllabische structuur, behalve de tenor die niet in alle motetten geteksteerd is. Ten slotte brengt hij de definitie weer tot de eenheid terug: dit gezang in verscheidenheid klinkt tussen alle stemmen harmonisch samen, doordat elke stem met de andere consoneert.⁴

In de staart van Grocheio's definitie verbergt zich het probleem, namelijk: hóe kunnen deze stemmen die toch elk een verschillende tekst dragen harmonisch samenklinken en hoe worden ze tot één gezang? Grocheio verklaart de harmonie in zuiver muzikale termen, doordat alle – doorgaans drie – stemmen ten opzichte van elkaar consoneren volgens een van de perfecte consonanten, kwart, kwint of octaaf. Ook Jacobus van Luik, omstreeks 1321-1324, beschouwt de muzikale harmonie als datgene wat een meerstemmig gezang eenheid en zoetheid verleent:

Discantat igitur qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat ut ex distinctis sonis quasi sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis. (*Speculum musicae* VII, iiiii, ed. Bragard 1973, 11.)

Discanteren doet dan hij die samen met een of meer [zangers] op zoete wijze zingt, zo dat uit verscheidene geluiden als het ware één geluid wordt gemaakt, niet door de eenheid van de enkelvoudigheid maar door die van een zoete en consonerende menging.⁵

Het consoneren van de teksten lijkt bij deze auteurs samen te vallen met het consoneren van de melodieën; zij maken daar althans geen conceptueel onderscheid tussen en het probleem van verstaanbaarheid en begrijpelijkheid dat de polytekstualiteit van het motet zou kunnen opleveren, wordt niet aangeroerd. Voor hen stond *cantus* waarschijnlijk nog dicht bij de

festis vulgarium laicorum.' (*De musica*, Rohloff 1972, 144.) Even eerder heeft Grocheio het rondeau echter toegeschreven aan een publiek van 'meisjes en jongens op feesten en grote gelagen, ter opluistering daarvan, met name in Normandië' ('Et huiusmodi cantilena versus occidentem, puta in Normannia, solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem.' *De musica*, ed. Rohloff 1972, 132). Grocheio lijkt dus, door zijn formulering van de tegenstelling, vrij duidelijk een hoogontwikkeld en daarom vanzelfsprekend tot de geestelijke stand behorend publiek tegen een lager ontwikkeld, 'gewoon', lekenpubliek (met uitzondering dus van oordeelkundige leken) af te zetten, niet geestelijken versus leken zonder meer.

4. 'Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem *ex pluribus compositus* eo quod ibi sunt tres cantus vel quatuor, *plura* autem *dictamina* quia quilibet debet habere discretionem syllabarum, tenore excepto qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed dico *utrobique harmonialiter consonans* eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason de quibus superius diximus cum de principiis tractabamus.' (*De musica*, ed. Rohloff 1972, 144). Rohloffs vertaling van het eerste gedeelte van de definitie luidt: 'Der *motetus* ist ein aus mehreren Stimmen zusammengesetzter Gesang, der mehrere Texte oder eine vielfache Unterscheidung von Silben hat und der überall harmonisch zusammenklingt.' Een gedeeltelijke nieuwe editie en vertaling van Grocheio's traktaat werd voorgesteld in Page 1993; Page's vertaling van dezelfde passage is nogal slordig: 'The motet is a music assembled from numerous elements, having numerous poetic texts or a multifarious structure of syllables, according together at every point.' Met 'cantus' lijkt Grocheio toch wel duidelijk geteksteerd gezang te bedoelen, want bij de tekstloze, instrumentale muziek van de *ductia* en de *stantipes* is zijn term 'sonus illitteratus' (Rohloff 1972, 136). Bij 'pluribus' is 'cantibus' te denken, aangezien Grocheio immers in zijn uitleg van 'pluribus' spreekt over 'tres cantus vel quatuor'; 'numerous elements' is dan een te ruime interpretatie.

5. Het motet behoort tot de discantus 'cum littera diversa' (*Speculum VII*, x, 24-25).

oorspronkelijke harmonische twee-eenheid van poëzie en muziek, samenvallend in het begrip *musica*,⁶ vóór de scheiding in twee componenten die zich in de veertiende eeuw geleidelijk voltrok.⁷ Bijzonder is daarom een opmerking van Jacobus van Luik, in een later hoofdstuk van zijn *Speculum*. Met betrekking tot de verstaanbaarheid van de teksten kritiseert hij de Modernen, zijn verklaarde tegenstanders, die de muziek zo ingewikkeld maken dat de teksten daardoor onbegrijpelijk worden:

Vidi in magna sapientium societate, cum cantarentur moteti secundum modernum modum. Quaesitum fuit quali lingua tales uterentur cantores: hebraea, graeca vel latina, vel qua alia, quia non intelligebatur quid dicerent. Sic Moderni, licet multa pulchra et bona in suis cantibus faciant dictamina, in modo tamen suo cantandi, cum non intelligantur, perdunt ea. (*Speculum musicae* VII, lxxviii, ed. Bragard 1973, 95.)

Ik zag [het], in een groot gezelschap van kenners, toen motetten werden gezongen volgens de moderne manier. Er werd gevraagd welke taal zulke zangers wel gebruikten: Hebreeuws, Grieks of Latijn of een andere, omdat niet begrepen werd wat ze zeiden. Op die manier, ofschoon ze vele mooie en goede teksten in hun gezangen maken, laten de Modernen deze [teksten] in hun manier van zingen, omdat ze niet worden begrepen, toch verloren gaan.

Weliswaar maakt deze opmerking deel uit van een groots opgezet retorisch betoog, waarin alle mogelijke argumenten worden aangevoerd om de inferioriteit van de nieuwe kunst aan te tonen. Maar toch: de begrijpelijkheid en verstaanbaarheid van de teksten wás een factor in de appreciatie van een motet, hoe Jacobus 'intelligere' ook precies mag hebben opgevat. Het motet is voor Jacobus, net als voor Grocheio, wél een genre voor oordeelkundigen. Even voor de geciteerde passage zegt hij namelijk:

Vidi ergo, in quadam societate, in qua congregati erant, valentes cantores et laici sapientes. Fuerunt ibi cantati moteti moderni et secundum modum modernum, et veteres aliqui. Plus satis placuerunt, etiam laicis, antiqui quam novi, et modus antiquus quam novus. (*Speculum musicae* VII, lxxviii, ed. Bragard 1973, 95.)

Ik zag dus, in een gezelschap waarin ze waren vergaderd, vakkundige zangers en oordeelkundige (scherpzinnige) leken. Daar werden moderne motetten gezongen volgens de moderne manier en enkele oude. De oude bevielen beter, ook aan de leken, dan de nieuwe, en de oude manier beter dan de nieuwe.

Jacobus' toetssteen inzake de klinkende muziek (want hij maakt in zijn *Speculum* scherp onderscheid tussen het theoretisch denkbare en het in de praktijk oorbare) is het laat-dertiende-eeuwse *Ars antiqua*-motet waarvan hij de waarde en schoonheid tegenover de Modernen die een *Ars nova* propageren, tracht te verdedigen. In het dertiende-eeuwse motet hebben de verschillende teksten vaak een aantal identieke of sterk gelijkende woordklanken en zijn de stemmen daardoor ook in verbale sonoriteit aanzienlijk meer op elkaar afgestemd – 'geharmoniseerd' – dan in het veertiende-eeuwse.⁸ In het *Ars nova*-motet werd, door de toenemende differentiatie in tekststructuur en in muzikale beweging, de verscheidenheid van de stemmen maximaal. Pas na de veertiende eeuw zou een tegengesteld streven ontstaan, gericht op unificatie van tekst en integratie van de muzikale structuur ten dienste van een retorische voordracht. In de geschiedenis van de polyfone muziek werd het probleem van de

6. Over *musica* als een twee-eenheid van woord en muziek: Stevens 1986, 375-380.

7. Over de scheiding tussen tekst en muziek in de veertiende eeuw: Cerquiglini 1983, 283-289.

8. Over de betekenis van de tekst voor de structuur van het dertiende-eeuwse motet vooral: Pesce 1986.

begrijpelijkheid van polyfonie daarom misschien wel het scherpst gesteld in het veertiende-eeuwse polytekstuele motet.

De perceptie en interpretatie van het Franse Ars nova-motet is al lange tijd onderwerp van discussie in de musicologische literatuur. Er bestaat consensus om het isoritmische motet – het meest voorkomende type – te beschrijven als een hiërarchisch georganiseerde, strofische vorm in muziek en tekst. In zijn bouwwijze is het de uitwerking van een aan de liturgische zang ontleend melodisch fragment. De tonen van dit fragment, in een aantal gelijke patronen van grote notenwaarden geritmeerd, vormen het uitgangspunt en de basis van de gehele compositie.⁹ Deze onderstem, de tenor, wordt soms versterkt door een contratenor in min of meer dezelfde ligging en met gelijkaardige beweging. Hierboven klinken twee andere melodieën in snellere beweging, verdeeld in frasen van regelmatige lengte. Deze frasen corresponderen in lengte met de ritmische patronen van de onderstem, versterken dikwijls de perceptie daarvan doordat ze eveneens terugkerende ritmen bevatten, en zijn in melodie harmonisch gerelateerd aan haar tonen. Zo bepaalt de structuur van de tenor het hele muzikale bouwwerk. Al even bepalend is de tenor met betrekking tot de poëzie in de bovenstemmen. De inhoud van de teksten is als regel betrokken op de woorden van het ontleende fragment. De dikwijls strofische maar zeer gevarieerde vorm van de teksten¹⁰ beantwoordt doorgaans aan de indeling in muzikale frasen en daardoor aan de tenorpatronen. Vaak kan een gemeenschappelijke getalsrelatie, soms met symbolische betekenis geladen, in de samenstellende delen van het werk worden aangetoond die de structuurniveaus bijeenhoudt.¹¹

De basisbegrippen voor de hedendaagse studie van het Ars nova-motet werden door Ludwig (1902-1903, 1924) en Bessler (1926) geformuleerd. De term isoritmiek is niet contemporain maar twintigste-eeuws; ze werd door Ludwig (1903-1904, 223) geïntroduceerd. In de tijd zelf gebruikte men voor de techniek van patroonherhaling aanvankelijk het van oorsprong retorische begrip *color*. Het woord wordt onder andere gebruikt in De Muris' *Libellus cantus mensurabilis* uit ca.1340,¹² waarbij de auteur overigens opmerkt dat sommigen onderscheid maken tussen twee begrippen, die de toonhoogte respectievelijk de toonduur betreffen: *color*, de herhaling van een melodisch, en *talea*, de herhaling van een ritmisch patroon (CS III, 58b),

9. Het primaat van de tenor wordt in alle middeleeuwse beschrijvingen van het motet genoemd. Johannes de Grocheio omschrijft de tenor in een dubbele beeldspraak als het fundament van een huis en als het gebeente van het lichaam dat de 'quantitas' van de andere delen bepaalt: 'Tenor autem est illa pars supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum et eas regulat et eis dat quantitatem quemadmodum ossa partibus aliis.' Jacobus van Luik schrijft: 'Vel potest dici discantus a "dy" quod est "de" et cantu, quasi de cantu sumptus, idest de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum; unde ille cantus tenor dicitur quia discantum tenet et fundat.' (*Speculum musicae* VII, iii.)

10. Clarkson, in zijn onderzoek naar de versificatie van het veertiende-eeuwse motet, zegt hierover: 'Of all the genres of medieval lyric the motet is the most diverse in its texts. It is not surprising that the medieval arts of poetry give virtually no prescriptions for its composition and the musical treatises do little more than suggest principles for laying out the tenor.' (Clarkson 1970, 180.)

11. Een eigenschap die Sanders typerend noemt voor het middeleeuwse motet gedurende zijn hele geschiedenis: 'A well-made motet is a concise tonal, temporal, and poetic form, whose superstructure, erected «super determinatas notas firmi cantus», is designed proportionately to unfold, demonstrate, and articulate the fundamental numerical theme by the tenor'. (Sanders 1973, 527.)

12. Zo ook Johannes Boen die erbij opmerkt: 'De color werd uitgevonden, opdat wij een vergeten of slordig geplaatste notenfiguur door overeenstemming kunnen terugvinden' ('Fuit autem inventus color, ut figuram perditam vel negligenter positam per correspondentiam reperire valeamus'; *Ars*, Gallo 1972, 29).

de termen dus die in de tegenwoordige analyse nog worden gebruikt. Beide termen hebben betrekking op de compositie van de onderstem, waarvan de melodie in het Franse repertoire meestal aan het gregoriaans is ontleend en vervolgens door de componist in ritmische patronen wordt gezet. Color en talea staan in een meer of minder ingewikkelde verhouding tot elkaar, maar vallen zelden precies samen; doorgaans omspant één color verscheidene taleae. Voor de herhaling van ritmische of melodische patronen in de bovenstemmen bestaan geen veertiende-eeuwse termen, maar in Ludwigs omschrijving van het isoritmische motet is dit procédé juist een van de meest kenmerkende eigenschappen van het genre; ritmisch gevarieerde herhaling van de tenormelodie alleen komt namelijk in het dertiende-eeuwse motet al veelvuldig voor.

Het Franse motet is in vergelijking met de vrijer geconstrueerde Italiaanse of Engelse werken uit dezelfde periode een zeer gebonden genre. De bijna exclusieve keuze van een melisme uit het gregoriaans voor de tenor, de formulaire, van de gegeven tenortonen in harmonische zin afhankelijke, melodieën van de bovenstemmen en de streng doorgevoerde isoritmische patronen maken dat het Franse motet in de literatuur vaak als een rigide vorm wordt omschreven. Sanders' karakterisering van het Ars nova-motet is illustratief: 'Since the composition is not the product of free melodic invention, a motet sounds stiffer and more formal than a chanson, not only because of its massive fundament, but because the melodic design of the upper voices is more restricted; even rhythmically it is more conservative.' (Sanders 1973, 562). In een van de meest recente studies wordt zelfs gesproken over:

a certain scholastic delight in writing with as many constraints and built-in complexities as possible. This interest can be seen as well in the regular patterning of texts (unlike those of earlier motets), the frequent formal connections between textual and musical structures and the hierarchical nature of the isorhythmic motet, which becomes more rigid as the century progresses. Basing the whole on a preexistent melody adds a harmonic constraint to the rhythmic and formal ones of isorhythm, and French composers obviously enjoyed working within such prearranged parameters. (Clark 1996, 19-20; met verwijzingen naar studies van Reichert, Bent en Lefferts.)

Of deze beperkingen en de complexiteit van het motet een bepaalde functie kunnen hebben gehad die verder gaat dan het verschaffen van 'a certain scholastic delight', zal een van de belangrijkste vragen zijn in mijn studie.

Door Gombosi (1956) en vooral, in zijn spoor, door Della Seta (1985) zijn de bouw van de tenor en de ritmering van de talea op hun speculatieve aspecten onderzocht. Gombosi vond een aantal opvallende symmetrieën in de tenores van de isoritmische delen van Machauts mis en van een aantal van zijn motetten. Della Seta heeft deze studie in een bredere context gezet door alle Ars nova-tenores te analyseren op symmetrische dan wel asymmetrische bouw en de resultaten in het kader te plaatsen van contemporaine filosofische bespiegelingen over de tijd en zijn verdelingen.

De discussie over de perceptie van het motet begon met de vraag of de tekstuele en muzikaal-structurele patronen die uit de analyse als kenmerkend voor het genre naar voren komen, ook voor de luisteraar betekenis hebben. Enkele artikelen, van Reichert (1956) – over de verbanden tussen de structuur van de tekst en die van de muziek – en vooral van Eggebrecht (1962-1968) – een dubbelartikel met een analyse van teksten en muziek van Machauts motet 9 – hebben duidelijk gemaakt dat het antwoord bevestigend moet luiden.¹³ Reichert is nog

13. Zie ook Wernli 1977 en Ziino 1978.

enigszins voorzichtig in zijn conclusies, maar volgens Eggebrecht dient de isoritmiek ter accentuering van de strofische vorm van de teksten. Sanders (1973, 563) en Lühmann (1978, 170) zien de verhouding tussen tekstueel en ritmisch patroon omgekeerd en beschouwen de strofische vorm van de teksten, omdat deze dikwijls onregelmatigheden vertoont, als ondergeschikt aan en vaak zelfs bewerkstelligd door de isoritmische patronen van de muziek.¹⁴ In beide gevallen echter is de isoritmische structuur erop gericht de luisteraar bewust te maken van een gevarieerd herhalingspatroon. Eggebrecht gaf tevens in korte trekken de stadia aan volgens welke het compositieproces van een motet zich kan hebben voltrokken.

In navolging van Eggebrechts invloedrijke artikel heeft zich in de nieuwere literatuur een tendens ontwikkeld om het motet te analyseren via een reconstructie van de mogelijke stappen in het compositieproces; dit gebeurt het meest uitgesproken in Leech-Wilkinson 1989. Bij deze benadering gaat het erom de opgave waarvoor de componist stond (of die hij zich stelde) te reconstrueren en zich te realiseren welke de mogelijkheden waren die hem ter beschikking stonden bij een aantal per werk unieke pre-compositorische gegevens: het melodische materiaal van de tenor en een tekst met bepaalde structurele eigenschappen, die de componist in een muzikaal bouwwerk van elegante proporties diende te verenigen.¹⁵

Het contrapunt van een motet wordt, met name sinds Kühns *Harmonik der Ars nova* uit 1973, meer en meer beschouwd als een uitwerking in een tijdsstructuur van een aantal basis-samenklanken, welke worden verbonden door middel van inwisselbare melodische standaardmotieven. Het concept van successieve compositie van de stemmen – laag voor laag zoals de weinige eigentijdse theoretische teksten dat beschrijven –¹⁶ wordt, op grond van analyses van de bestaande werken, door de meeste auteurs in twijfel getrokken als te primitief om deze composities op bevredigende wijze te kunnen verklaren. Fuller heeft in haar studies uit 1986, 1990 en 1992, deels voortbouwend op Kühns werk, de contrapuntische strategieën geanalyseerd waarmee de componist variatie bereikte in de tot voortgang drijvende spanningen door differentiatie in punten van relatieve en absolute ontspanning; vervolgens de tactieken waarmee hij door middel van de contrapuntische spanning en ontspanning bepaalde tonen van zijn gegeven onderstem een zodanig overwicht gaf ten opzichte van de andere dat van een 'tonale' oriëntatie – en daarmee van een zekere doelgerichtheid – in een motet kan worden gesproken. Uit de studies van Leech-Wilkinson, Kühn en Fuller blijkt hoe groot de diversiteit van motetten binnen het strakke formele kader toch kan zijn.

De aandacht in de nieuwste literaire studies voor de inhoud van de motetteksten en de context waarbinnen zij te plaatsen zijn, een onderwerp waarvoor de basis eveneens al in Eggebrechts dubbelartikel van 1962-1968 werd gelegd, heeft de problematiek van het genre groter gemaakt, maar tevens rijker. Enkele auteurs (Brownlee 1991, Huot 1994a)¹⁷ hebben de tot dan toe veronachtzaamde betekenis van de Franse teksten in hun relatie tot elkaar en in het licht

14. Kritiek op het begrip 'strofe', zeker met betrekking tot de tekstvorm, maar ook wanneer ze voor de muzikale vorm wordt gebruikt, wordt ook geuit in Kühn 1973, 108-109.

15. Het is overigens een punt van discussie – dat in de loop van deze studie nog vaker aan de orde zal komen – of de teksten inderdaad tevoren werden geschreven of tegelijk met, dan wel na voltooiing van de muziek.

16. Zoals bij Johannes de Grocheio en Egidius de Murino. Successief gecomponeerd is een motet natuurlijk altijd in die zin dat de tenormelodie voorgegeven is.

17. Ik beperk mij tot studies over het veertiende-eeuwse motet; voor de relatie van tekst en muziek in het dertiende-eeuwse motet bestaat eveneens een groeiende belangstelling bijvoorbeeld in Pesce 1986, Huot 1989, Butterfield 1993.

van de literaire en bijbelse context van de tenor op de voorgrond gesteld. De tenor zou, als vertegenwoordiger van de transcendente wereld, vooral een moraliserende functie hebben ten opzichte van de liefdesproblematiek in de Franse teksten. Dit aspect werd verder onderzocht in een recente dissertatie (Clark 1996).

Een probleem vormen de versdeclamatie en muzikale prosodie die in het Ars nova-motet volgens Sanders: 'evince a rather cavalier attitude on the part of the composer in fitting the poetry to the music' (Sanders 1973, 559).¹⁸ Eenstemmige en meerstemmige muziek vertonen in de veertiende eeuw een fundamenteel verschillende tekstvoordracht, ook bij Machaut; in polyfone muziek lijkt de natuurlijke dictie geen rol te spelen. Dit verschijnsel is wellicht de uitdrukking van een veranderende verhouding in de symbiose van woordkunst en toonkunst, een scheiding van de oorspronkelijk eenheid in een 'musique naturele' en een 'musique artificiele' in de termen van Eustache Deschamps, die volgens deze auteur elk op zichzelf kunnen staan, maar in hun huwelijk, 'en conjunction de science', elkaar kunnen veredelen en mooier maken.¹⁹ Deschamps lijkt echter vooral over de zetting van één tekst te spreken; de dictie van de tekst in de polytekstuele motetten is een gecompliceerdere kwestie.

Voorop staat dat tekst en muziek in dit genre onverbreeklijk verbonden zijn: de muzikale zetting is een voorwaarde voor de juiste tekstvoordracht. Immers, het gelijktijdig declameren van twee of drie teksten van verschillende lengte is een vrijwel onmogelijke en in ieder geval tamelijk zinloze onderneming; alleen wanneer de declamatie wordt bepaald door een precieze sturing van de tijdsafstanden tussen de woorden kunnen de teksten worden gecoördineerd. Maar ligt er een ratio achter de coördinatie van de woorden die verder gaat dan de gelijkmatige verdeling van lettergrepen en die ook de inhoud van de teksten betreft? Volgens Page bestaat een groot deel van het raffinement van het dertiende-eeuwse motet in een spel met de verbale klank door simultane timing of snelle opeenvolging van identieke woorden in de verschillende teksten en is de inhoud van de tekst minder belangrijk (Page 1993, 99-110).²⁰ Voor het veertiende-eeuwse motet lijkt een spel met de verbale sonoriteit dat de stemmen met elkaar verbindt echter geen plausible voorstelling van zaken te zijn, gezien de grote verschillen tussen de teksten; identieke woordklanken in de verschillende stemmen zoals in het dertiende-eeuwse motet zijn meer uitzondering dan regel en waar zulke gecoördineerde woordklanken voorkomen, verdienen ze dan ook aandacht. In een artikel van Wright (1986)

18. Cf. ook Apels *Die Notation der polyphonen Musik* over de tekstzetting in *Garrit gallus/In nova fert/Tenor* van Philippe de Vitry: 'Die Unterlegung des Textes ist eines der eklatantesten Beispiele für jene völlige Außerachtlassung der elementarsten Prinzipien richtiger Deklamation, die man in fast allen Motetten dieser Periode [...] antrifft. [...] Natürlich ist diese Behandlungsweise lateinischer (auch französischer) Verse nicht auf 'Unkenntnis' oder Unverständnis zurückzuführen, sondern stellt ein bewußt durchgeführtes Prinzip der textlich-musikalischen Gestaltung da. Unwillkürlich wird man an die grotesken Formen wie Drachen, Zwerge, Esel und Wölfe im Mönchsgewand der gleichzeitigen Architektur und Miniaturmalerei erinnert.' (Apel 1962, 376.)

19. 'Ces deux musiques sont si consonans l'une avecques l'autre, que chascune puet bien estre appellée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcées et pointoyées par douçoour de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en conjunction de science, par les chans qui sont plus anobliz et mieulx seans par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit seule de soy. Et semblablement les chançons natureles sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificiele' (*L'art de dictier*, ed. Raynaud 1891, 271-272). De moeilijke kwestie wat Deschamps precies met 'musique naturele' kan hebben bedoeld, kan hier niet uitgebreid worden besproken. Ze wordt behandeld in onder andere Dragonetti 1961, Lüthmann 1978, 33-39, heel kort in Cerquiglini 1983, 283. Dragonetti ziet bij Deschamps een scheiding van gesproken poëzie en muziek, zoals ook Cerquiglini. Lüthmann betoogt daarentegen dat Deschamps verschil maakt tussen de natuurlijke gezongen voordracht en een polyfone zetting.

20. Zie ook Pesce 1986.

zijn verschillende aspecten uiteengezet die in een veertiende-eeuws motet in de teksten en hun interactie van belang zijn, aan de hand van het voorbeeld van Machauts motet 20: de eenheid van thema met verschillende gezichtspunten in de stemmen, synchronisatie en verschuivingen van vers-einden, punten van woordsynchronisatie, simultaneïteit en opeenvolging van ideeën in het betoog. Uit Wrights analyse blijkt dat de timing van de tekstvoordracht zeer weloverwogen is en dat de drie teksten elkaar op subtiële wijze aanvullen.

Een belangrijke vraag is welk standpunt bij de analyse wordt ingenomen. Aanvankelijk richtte de belangstelling zich op vragen naar de plaats van de werken in de muzikale traditie en naar hun vernieuwende aspecten; hier betrof het dus algemene en gemeenschappelijke kenmerken. In recentere studies wordt getracht de opgave van de componist aan de hand van preëxistente gegevens te begrijpen en zijn keuzen te beoordelen: in deze benadering wordt de vormgeving van het individuele werk binnen de conventies van het genre onderzocht. In beide gevallen ligt de aandacht bij de constructie van het werk en richt zich de analyse naar de voltooide vorm, de *forma formata* zoals Noske haar noemde.²¹ Een analytisch standpunt dat nog maar zelden wordt ingenomen is dat van de uitvoerenden die elk hun eigen genoteerde partij van een muziekwerk voor zich hebben en die tot klinken gaan brengen.²² Tijdens de uitvoering ontstaat door het horen van de andere stemmen gaandeweg een indruk van het werk: de *forma formans*, de wordende vorm, in Noskes term. De hierboven genoemde benadering van Wright – die echter de muziek niet in zijn analyse heeft betrokken – gaat in deze richting.

Een analyse die uitgaat van het wordende werk zal trachten de uitvoerenden na te volgen in hun perceptie van de notatie en van hun luisterindrukken tijdens de uitvoering, en zich in te leven in de overeenkomsten of botsingen van hun verwachtingspatronen met het genoteerde. Motetten zijn zeer patroonmatig gebouwde werken. Op deze wijze kan de componist in de muziek iets duidelijk maken over de inhoud van de tekst. Dat punt werd kort aangestipt in de analyse van Machauts motet 15 door Bent (1991): in dit werk laten de isoritmische patronen twee mogelijke interpretaties van de vorm toe waarvan er maar één de juiste blijkt te zijn, een bedrieglijke situatie die overeenstemt met het hoofdthema van het motet: 'Faus Samblant m'a deceü' ('Valse Schijn heeft mij bedrogen').

Niettemin zijn er ook componenten van de betekenisgeving die alleen bij een diepgaander analyse, van de 'gevormde vorm', te voorschijn komen. Zo zullen bepaalde ideeën die aan de teksten ten grondslag liggen zich pas door langduriger overdenking openbaren. Ook zal zelfs de meest ervaren musicus wel niet het aantal syllaben en hun verdeling hebben geteld, terwijl dat in sommige gevallen toch belangrijk is, zoals blijkt in bijvoorbeeld Leech-Wilkinsons studie uit 1989. Zulke elementen in het motet behoren niet tot het direct waarneembare betekenisveld. Anders ligt dit misschien bij de lengteverhoudingen van onderdelen van de werken: hierbij kan men zich voorstellen dat weliswaar niet het precieze aantal breves werd geteld, maar dat wel de geproportioneerde of gedisproportioneerde van het werk zoals het zich in de tijd ontrolt werd waargenomen. Het lijkt daarom aannemelijk dat de betekenis van een motet een gelaagde is, waarbij de ene betekenislaag dichter aan de oppervlakte ligt dan de andere en waarbij de verschillende niveaus, die elk om aparte beschouwing vragen, na elkaar duidelijk worden. Zo'n proces van groeiend begrip vraagt om een telkens opnieuw

21. Een voorstel tot analyse van het werk zoals het zich in de tijd voltrekt, werd gegeven door Frits Noske in zijn inaugurele rede *Forma formans* (Noske 1969).

22. In Bent 1994 worden het belang van het lezen en begrijpen van muziek uit de originele notatie en de nadelen van moderne edities onderstreept.

heroverwegen en heruitvoeren van het werk, een langzame ontsluiting van de erin verborgen subtiliteiten. Het motet wordt tot voorwerp van beschouwing, zoals Bent concludeert:

The motet provided for the first time a vehicle that could present different musical, textual and symbolic ideas truly simultaneously. It wraps counterpointed texts and music artfully together for aural, visual, numerical, symbolic and other forms of intellectual contemplation that go beyond the real time needed for musical performance. (Bent 1992, 114.)

Hoe groter de veelheid en contrastrijkheid van ideeën blijken te zijn die een motet op compacte wijze in zich sluit, des te klemmender wordt de vraag óf en hoe het veertiende-eeuwse motet als de consonerende *eenheid* in verscheidenheid kan worden verklaard die Grocheio aan het begin van die eeuw beschreef. Het merendeel van het onderzoek beperkt zich tot analyses van deelaspecten die bij een aantal motetten worden vergeleken. Zeldzaam zijn die studies waarin één motet als een geheel van betekenis wordt geïnterpreteerd, op grond van een analyse van zowel de teksten en hun context als van de muzikale structuur, én vervolgens van de onderlinge samenhang in betekenis. De fascinatie van het genre ligt nu echter juist in een poging om inzicht te krijgen in de structuur van dat web waarvan de draden bestaan uit velerlei associaties en gedachtensprongen tussen liturgische gebruiken en connotaties, poëtische tradities en inventiviteit, muzikale wetenschap, compositorische kunde en subtiliteit, die alle tot het denkkader behoren waarbinnen de componist zijn motet maakte. In het klinkende werk worden vele van zulke draden in één vorm samengebracht. In hoeverre dit *com-ponere* verder strekt dan een simultane presentatie van ideeën en er ook inhoudelijke verbindingen en knooppunten bestaan tussen de verschillende lagen, behoort tot de meest actuele vragen van het onderzoek naar de veertiende-eeuwse motetkunst. De hiervoor al genoemde interdisciplinaire samenwerking van Brownlee en Bent (1991) in een analyse van Machauts motet 15, die tekstidee, literaire context, symboliek, getalsproporties en ritmische structuur in de overwegingen betreft, was een eerste poging tot beantwoording van zulke vragen en heeft tevens het belang ervan duidelijk gemaakt. Een vervolg op deze werkwijze werd gegeven in Bent 1996.

Als meer duidelijkheid ontstaat over de complexe relatie tussen tekst en muziek, biedt dat perspectieven om tevens meer greep te krijgen op de problemen omtrent die onderdelen van de muzikale structuur waarover nog vragen open liggen, met name op het gebied van het muzikale contrapunt. In sommige motetten is dit zodanig verrassend en ver van de ons bekende basisregels verwijderd dat ze de woorden van Jacobus van Luik in herinnering brengen; in zijn kleurrijke diatribe tegen de Modernen verklaart hij dat sommige zangers van een 'harmonie gebruik maken die ver van de natuur verwijderd is' ('harmonia utuntur a natura remota'; *Speculum musicae* VII, viiii, 23).²³ De betekenis en het contrapunt van de verschillende poëtische teksten kunnen, met andere woorden, misschien helpen dat van de muziek beter te begrijpen.²⁴ Omgekeerd zouden duistere passages in de teksten op grond van de muziek of de liturgische context van de tenor kunnen worden verklaard.

23. Jacobus' verwijt betreft het excessieve en experimentele in de manier van zingen van de Modernen, zowel wat betreft de mensurering als in de consonantie. 'Harmonia' heeft dus niet alleen betrekking op de samenklank, maar op het geheel van de moderne compositie.

24. In dit licht is het merkwaardig dat Bent het 'onharmonische' slot van motet 15, dat toch zo duidelijk overeenstemt met de pointe in de betekenis van de tekst, liever emendeert (Bent 1991, 15 n.1). In Leech-Wilkinson 1989 wordt een aantal malen ter verklaring van zeer ongewone samenklanken aangevoerd dat componisten berekeningsfouten zouden hebben gemaakt.

2. BETEKENIS VAN MACHAUTS MOTETTEN ALS OBJECT VAN ONDERZOEK

Bij ontstentenis van adequate contemporaine informatie over de manier waarop het veertiende-eeuwse motet werd beluisterd en begrepen, zijn we voor een beantwoording van vragen hieromtrent aangewezen op een analyse van de werken zelf. De 23 motetten van Guillaume de Machaut vormen daartoe een ideaal onderzoeksobject. Binnen de context van de in het algemeen slecht overgeleverde veertiende-eeuwse muziek vormen ze de omvangrijkste en betrouwbaarste verzameling motetten van één componist die tegelijkertijd de dichter is. Het corpus is in zes handschriften overgeleverd, waarvan er drie hoogstwaarschijnlijk onder aanwijzingen van de auteur zijn afgeschreven en direct afstammen van het 'livre où toutes les choses sont que je fis onques', een werkexemplaar waarover Machaut in zijn *Livre dou Voir Dit* op verscheidene plaatsen spreekt.²⁵ Tot in welk detail hij de kopieën daarvan heeft gecontroleerd, is onduidelijk,²⁶ maar in ieder geval hebben deze manuscripten een hoge autoriteitswaarde. Voor een groot deel behandelen de motetten een verwante thematiek en alle tenormelodieën hebben een tekst-incipit, hetgeen voor de identificatie van het gezang en de interpretatie van het motet een belangrijk gegeven is.²⁷ Ten slotte heb ik sterke aanwijzingen gevonden dat het corpus een gecompliceerde interne ordeningsstructuur bezit.²⁸ Door dit alles onderscheidt Machauts oeuvre zich van het overige repertoire van de veertiende eeuw. Onder zulke condities kunnen de regels en de verfijningen van het muzikaal-poëtische spel worden onderzocht zonder dat factoren als gebrekkige overlevering, al te grote tijdsverschillen en uiteenlopende werkwijzen van componisten het beeld te zeer compliceren en door noodzakelijk voorbehoud en nuancerings vervagen. Als we aannemen dat Machaut zich aan een minimum van bepaalde conventies moet hebben gehouden om begrijpelijk te zijn voor zijn tijdgenoten kan, ondanks de beperking dat het om de werken van slechts één componist gaat, onderzoek ervan toch bijdragen aan het inzicht in de compositie en perceptie van het veertiende-eeuwse motet in het algemeen.

Machauts motettenverzameling is al sinds lange tijd toegankelijk in de op vele punten voor-treffelijke editie door Ludwig uit 1926 en in de minder nauwkeurige van Schrade uit 1956.²⁹ Ondanks vele inventarisaties en studies van individuele werken is ze nog altijd niet ten volle onderzocht, vooral doordat de romanistiek zich pas laat voor het veertiende-eeuwse motet is gaan interesseren. In vergelijking met zijn medecomponisten – voor zover we hun werk kennen – bestaat bij Machaut een overwicht aan Franstalige teksten en daarvan is nog maar

25. Onder andere Lettre X, ed. Imbs/Cerquiglini 1999, 188. Over Machauts 'livre' Williams 1969; over de geschiedenis en de autoriteitswaarde van de handschriften Earp 1989; Leech-Wilkinson 1990, 96-105.

26. Ze zijn zeker niet tot in de kleinste details gecontroleerd; daarvoor vertonen ze teveel varianten.

27. Dit is lang niet altijd het geval in het veertiende-eeuwse motet. Machauts tenores zijn echter nog niet alle met zekerheid geïdentificeerd. De bronnen voor de tenores van de motetten 2, 5, 13 en 18 zijn nog niet getraceerd, al is wat betreft de tenor van motet 2 wel een voorstel gedaan door Huot (1994) en, onafhankelijk van haar, hetzelfde door Clark (1996).

28. Over de 'ordenance' van Machauts werken vooral Earp 1989, met verdere literatuurverwijzingen. De eerste aanwijzingen voor de interne ordening van het motettencorpus werden genoemd in mijn artikel uit 1993. Zie ook Earp 1995, 276.

29. Kritiek op beide edities wordt vooral geleverd in Hoppin 1958 en 1960; Günther 1962-1963, 24-25. Zie verder Earp 1995, 280-281.

een gering aantal bestudeerd (Wright 1985, Brownlee 1991, Huot 1994a). Vroegere muziek--historiografische studies hebben het motet bij Machaut traditioneel en niet-vernieuwend genoemd en het daarom, in vergelijking met het motet bij Philippe de Vitry en met Machauts eigen polyfone chansons, als een minder belangrijk aspect van zowel het werk van de componist als van de geschiedenis van het Ars nova-motet enigszins aan de zijlijn geplaatst, een opvatting die lange tijd van invloed is geweest in de overzichtsliteratuur.³⁰ Wanneer we ons echter afvragen wat één kunstenaar binnen de conventies van het genre kon realiseren, komt Machauts substantiële bijdrage in een ander licht te staan en krijgt zij zelfs een eminent belang. Voor een beoordeling van dit corpus is allereerst de vraag belangrijk welke plaats het motet binnen Machauts oeuvre inneemt, en vervolgens welke de sociale context en functie van deze werken kan zijn geweest.

Plaats en status van het motet in Machauts oeuvre

Kenmerkend voor Machauts vermoedelijk compleet bewaard gebleven oeuvre is het streven naar veelzijdigheid, volledigheid en ordening dat eruit spreekt. De belangrijkste poëtisch-muzikale genres van zijn tijd zijn bij hem alle vertegenwoordigd, al is het soms maar met een enkel exemplaar. In de genres lay, motet, ballade, rondeau en virelai schreef Machaut een aanzienlijk aantal composities. De motetten nemen daarbinnen een bijzondere positie in, om een drietal redenen: hun relatief vroege voltooiing en ordening, hun status in de handschriften als de meest complexe muzikale werken, en de sterke verbondenheid van tekst en muziek in deze werken.

De motetten vormen de enige groep van Machaut-werken waarvan kan worden vermoed, op grond van de manier van overlevering, dat de componist deze op een bepaald tijdstip voltooid heeft geacht. Ca. 1350 (volgens de datering van handschrift C) waren er twintig gereed en geordend, dus het grootste deel van het corpus, bestaande uit drie motetten met volledig Latijnse tekst, twee met Franse en Latijnse teksten, twaalf in het Frans met Latijnse tenores en drie geheel in het Frans. Vermoedelijk in de jaren 1358-1360 werden drie vierstemmige Latijnse motetten toegevoegd die in onderwerp en stijl sterk van de vroegere verschillen, maar wel een coherente en thematisch verbonden kleine serie op zichzelf vormen.³¹ Uit Machauts laatste jaren zijn geen motetten meer bekend. Of de componist zijn interesse voor het genre verloor ofwel er geen publiek meer voor had, behalve in het geval van de drie late motetten, is onbekend.

De volgorde binnen het corpus van motetten is in vrijwel alle handschriften dezelfde. In het vroegste handschrift, Paris, B.N., f. fr.1586 (C), gedateerd tussen 1350 en 1356, ontbreken er nog vier (hoewel motet 4 er waarschijnlijk wel toe behoorde)³² en alleen in handschrift Paris, B.N., f. fr. 9221 (E), dat ca. 1390, lang na Machauts dood, werd afgeschreven en daarmee

30. Een beeld dat werd gevestigd in Bessler 1926. De eerste bezwaren daartegen werden al genoemd door Reichert (1956, 215). Een zakelijke afweging van Vitry's werkwijze ten opzichte van die van Machaut en een vergelijking met enkele oudere werken wordt gemaakt in Kühn 1973, 173-188.

31. Deze zijn geanalyseerd in Leech-Wilkinson 1989. Een vierentwintigste motet *Li enseignement de Chaton / De touz les biens / Ecce tu pulchra et [sic] amica mea*, dat alleen in het Fribourgse hs. CH:Fcu 260 aan Machaut wordt toegeschreven, maar tevens voorkomt in de hss. **Iv** en **Trém** is stilistisch zo afwijkend van Machauts overige motetten dat de toeschrijving algemeen verworpen wordt.

32. Over de samenstelling van dit handschrift hieronder meer. Earps veronderstelling dat motet 4 inderdaad tot de oorspronkelijke serie behoorde, lijkt steekhoudend te zijn (Earp 1983, 131-142).

buiten de door de componist gecontroleerde traditie valt, verschilt de volgorde.³³ De ordening van de motetten lag klaarblijkelijk al vast voordat de componist begon met de 'editie' van zijn gehele literaire en muzikale oeuvre, een aanwijzing dat ze tot Machauts vroegste werken behoren (Earp 1995, 273-276). Een vaste volgorde bestaat weliswaar ook in de andere genres, maar door toevoeging van nieuwe werken en herschikkingen zijn daarin in de opeenvolgende handschriften toch veranderingen opgetreden.³⁴

Tot dusver is in de literatuur nog nauwelijks opgemerkt dat de ordening van de motetten een beredeneerde structuur vertoont, al is het corpus wél in zijn geheel besproken in de inventarisaties en overzichten in Bessler 1926, Williams 1952, Machabey 1955, Reichert 1956, Günther 1957 en 1958, en Sanders 1973. Zelfs in de studie over 'Related Motets from Fourteenth-Century France' (Leech-Wilkinson 1982-1983) waarin de auteur zoveel verbanden tussen veertiende-eeuwse motetten heeft aangetoond, werd de samenhang tussen Machauts motetten niet gesignaleerd, behalve die tussen de laatste drie motetten.³⁵ Een inventariserende analyse wijst er evenwel op dat het corpus is geordend naar criteria die zowel van literair-thematische als van muzikaal-structurele aard zijn.³⁶ De voornaamste argumenten zullen in hoofdstuk I uiteen worden gezet en in de loop van deze studie worden aangevuld met nieuwe gegevens.

Wanneer de afzonderlijke motetten werden geschreven is onbekend; op zuiver stilistische gronden is een chronologische volgorde moeilijk vast te stellen (Günther 1958, 1982)³⁷ en de handschriften laten geen vroegere datering toe dan die van het oudste manuscript, **C**, dat zoals gezegd vermoedelijk is afgeschreven tussen ca. 1350 en 1356 (Avril 1982, 124). Dit plaatst het ontstaan van het eerste deel van het corpus binnen het ruime tijdsbestek van ca. 1320 tot ca. 1356 (Machaut werd ca. 1300 geboren). Slechts twee motetten – beide behorende tot de Latijnse groep en beide ceremoniële werken – zijn met een gebeurtenis en daardoor met een jaartal te verbinden: motet 18 met de benoeming van Guillaume de Trie tot bisschop van Reims in 1324 (of 1325; cf. Earp 1995, 10-11) en motet 19 met Machauts prebende te Saint-Quentin, welke hij in 1335 verkreeg (hoewel recentelijk een latere datering is voorgesteld; cf. Earp 1995, 276). Markstrom plaatst het derde Latijnse motet uit de oorspronkelijke serie, nummer 9, op grond van een – overigens zeer speculatieve – historische interpretatie van de teksten in de jaren 1347-48 (Markstrom 1989). De teksten van de Franstalige motetten geven geen enkel houvast voor een datering. Earp doet enige suggesties op grond van de mensurering, waarbij werken met *tempus imperfectum cum prolatione minore* of afwijkende ritmische figuren tot de latere zouden behoren (de motetten 8 en 16 respectievelijk 14, 15 en 20).

33. Dat de scriptor de oorspronkelijke volgorde niet kende, lijkt onwaarschijnlijk aangezien hij manuscript **B** tot zijn beschikking moet hebben gehad (Bent 1983); het gaat dus om een eigenmachtige ingreep die, zoals ik nog zal argumenteren, niet alleen met bladindeling te maken had (de gebruikelijke verklaring), maar deels ook met de thematiek van de motetten.

34. De lays waren eveneens grotendeels voltooid ten tijde van ms. **C**, maar hebben in de latere handschriften toch een andere volgorde gekregen; zie ook Earp 1995, 277. Cf. de concordanties van de muzikale werken in Ludwig 1928, p. 48 (ballades), p. 50 (rondeaux), p. 51-52 (virelais), p. 59 (motetten) en p. 63 (lays).

35. Daarnaast wordt door Leech-Wilkinson een relatie verondersteld tussen de motetten 23 en 10; hier zal ik nog op terugkomen bij de bespreking van de ordening (Leech-Wilkinson 1989, 132).

36. Zie ook mijn al genoemde artikel (Boogaart 1993); Clark wijst op enkele andere relaties tussen verschillende motetten (Clark 1996, 95-96). Een overzicht in Earp 1995, 276.

37. De motetten 14, 15, 16 en 20 behoren waarschijnlijk tot de laatst gecomponeerde (Earp 1995, 276).

Langs indirecte weg kan worden vastgesteld dat Machaut de motetten tot zijn meest complexe muzikale werken moet hebben gerekend. Dit wordt duidelijk door hun plaats in de drie waarschijnlijk onder zijn supervisie tot stand gekomen handschriften: Paris, B.N., f. fr. 1586 (C), New York Wildenstein Collection, zonder nummer (Vg), Paris, B.N., f. fr. 1584 (A), en in de twee geaffilieerde handschriften: Paris, B.N., f. fr. 1585 (B) en Paris, B.N., f. fr. 22545-22546 (F-G).³⁸

In het vroegste Machaut-handschrift, C, staat de serie van 19 motetten aan het slot. Volgens Earp is de reden hiervoor dat het oorspronkelijke plan van ordening in de muzieksectie van het handschrift naar opklimmende graad van moeilijkheid was ontworpen (Earp 1989, 466).³⁹ Dit handschrift heeft een ingewikkelde ontstaansgeschiedenis, te oordelen naar indeling en schrift.⁴⁰ In de muzieksectie volgt, na een geordend gedeelte, bestaande uit 23 virelais (waarvan drie zonder muziek), 16 ballades en 8 lays, een aantal werken zonder ordening naar genre (waaronder de eerste polyfone rondeaus) en met verschillende bladindeling; ten slotte volgen de motetten, weer in de oorspronkelijke layout in twee kolommen. Dit suggereert dat het ongeordende deel van de muzieksectie van het handschrift resultaat van een tussenvoeging is, waarschijnlijk in een poging het handschrift met de nieuwste werken te actualiseren, waarna de motetten opnieuw werden ingebonden als laatste genre.⁴¹ De bedoelde opklimmende volgorde zou dus oorspronkelijk hebben geluid: virelai, ballade, lay, motet. De motetten vormen daarom in handschrift C het belangrijkste muzikale genre, zowel op grond van hun aantal als van hun positie.⁴²

In de latere handschriften (na ca.1370 afgeschreven) hebben de motetten steeds de rang van tweede muzikale genre, na de lays. Beide, lay en motet, behoren tot de meest prestigieuze genres in de eerste helft van de veertiende eeuw: de lay door de veeleisendheid van de poëtische vorm waaruit het variatievermogen van de dichter blijkt,⁴³ het motet door zijn traditionele status als toonbeeld van muzikale kunde en subtiliteit.⁴⁴ De volgorde van de muzikale genres in deze latere manuscripten is bijna precies tegengesteld aan de

38. Volledige informatie over de handschriften, hun autoriteitswaarde en hun ordening in Earp 1983 en 1995. De vermoedelijke ontstaansgeschiedenis en chronologische volgorde van de handschriften is beschreven in Earp 1989. In dit artikel wordt ook het zwaar verminkte handschrift W besproken, dat, wat de muzieksectie betreft, alleen het begin van motet 1 bevat.

39. In contrast met een eveneens hiërarchisch georganiseerde, vroeg-veertiende-eeuwse, bron als Oxford, BL Douce 308 waarin de motetten juist het laagste genre vormen, na *grans chans*, *estampies*, *jeux parties*, *pastourelles*, *ballettes* en *sottes chansons*. Zie Schima 1995, 85.

40. Een beschrijving in Earp 1983, 131-42; een kort overzicht in Earp 1995, 77-79.

41. Over de verdeling in twee secties C I / C II Ludwig 1928, 10b*, Günther 1963, 96-100, Huot 1987, 265 en Earp 1983, 138-142 en 176-177; C I bestaat uit de geordende muziekwerken, C II uit de ongeordende werken plus de motetten. Earp is degene die heeft geconcludeerd dat C II een tussenvoeging moet zijn en dat de motetten tot de oorspronkelijke versie behoren. Om de breuk in het handschrift zo gering mogelijk te doen schijnen, zouden de eerste motetten (1-6) zijn gekopieerd, tijdens welk proces motet 4 – dat nu in dit handschrift ontbreekt – zou zijn vergeten; volgens Earp bevatte de oorspronkelijke serie geen negentien maar twintig motetten (Earp 1983, 131-42; 1989, 463-72).

42. Dat geldt zeker voor de kwantiteit; alleen de groep op muziek gezette virelais is even groot, maar daarbij gaat het om veel kleinere en bovendien eenstemmige werken.

43. Volgens Eustache Deschamps is de lay, die hij als laatste behandelt in zijn *Art de Dictier* (1392): 'une chose longue et malaisiée a faire et trouver' (*Deschamps Oeuvres* VII, 1891, 287). Verscheidene malen in Machauts verhalend werk krijgt de dichter als straf opgedragen om een lay te maken (*Jugement dou Roy de Navarre, Livre dou Voir Dit*). Zie vooral Fallows 1977 en Earp 1989, 469.

44. In theoretische geschriften tot ver in de veertiende eeuw worden vrijwel uitsluitend motetten als voorbeelden aangehaald.

oorspronkelijke, en vertoont een afnemende graad van complexiteit (Earp 1989, 469-471):⁴⁵ lays, motetten, mis, hoquetus, ballades, rondeaus en virelais. Door de verandering in rangschikking van de genres van opklimmend naar afdalend zijn lay en motet, ondanks de gelijkgebleven opeenvolging ten opzichte van handschrift C, van rang veranderd.⁴⁶ Wellicht ligt de reden dat de lay nu het eerste genre is in de grootsheid van deze werken; een lay bereikt in de uitvoering een bijna symfonische lengte en behoort tot de grootste muzikaal-literaire vormen van de veertiende eeuw; een motet heeft in vergelijking tot de chansons weliswaar meer tekst, maar duurt in tijd aanzienlijk korter dan een lay. Ook staat bij de lay de literaire kant voorop terwijl het motet vooral als muzikaal genre bekend stond.

De teksten van de motetten vormen een bijzondere categorie in Machauts poëzie. Ze zijn niet als zelfstandige gedichten overgeleverd zoals wél het geval is bij de meeste andere genres, waarvan de teksten ook zonder muziek in handschriften voorkomen;⁴⁷ de motetteksten zijn vast verbonden met de muziek.⁴⁸ Dit impliceert dat er bij een analyse niet van kan worden uitgegaan dat de teksten al bestonden vóór de muziek werd gecomponeerd; tekst en muziek kunnen ook samen zijn geconcipieerd en de teksten zouden zelfs naderhand kunnen zijn gemaakt.⁴⁹ Of de muzikale component op de voorgrond staat dan wel dat muziek en poëzie volstrekt gelijkberechtigd zijn, is dus moeilijk uit te maken.

Machaut noemt het motet in zijn literaire werken slechts enkele malen, met name in de opsomming van genres die hij in de *Prologue* (ca.1371) geeft. Behalve in deze – naar volledigheid strevende – opsomming van zijn werken aan het eind van zijn leven lijkt het motet voor Machaut niet tot de *hoofse* genres te behoren: althans, in de reeks van hoofse muziekgenres waarvan hij in zijn leerdicht *Remede de Fortune* elk een voorbeeld geeft – lay, complainte, chanson royale, baladelle, ballade, virelai en rondeau – ontbreekt het motet, evenals in het *Livre dou Voir Dit* waarin acht muziekwerken zijn opgenomen. Aangezien Machaut, zeker in het geval van de *Remede*, naar een typologie van de in hoofse context gangbare liedgenres lijkt te hebben gestreefd (Cerquiglini 1983, 284; Earp 1991a, 126-127), duidt het ontbreken van het motet in de *Remede* erop dat hij het niet tot de gebruikelijke hoofse liedvormen rekende.

45. Deze volgorde van afnemende complexiteit is, zoals Earp opmerkt, al in miniatuurvorm te zien in *Remede de Fortune* in ms. C: lay, complainte, chant royal, baladelle (ballade duplex), balade (ballade simplex), chanson baladee, rondelet.

46. In vergelijking met *Remede de Fortune* zijn ook rondeau en virelai van plaats verwisseld; vermoedelijk omdat het rondeau een toenemend ingewikkelde polyfone vorm werd terwijl het virelai in hoofdzaak eenstemmig bleef.

47. Zoals bijvoorbeeld het complete werken-handschrift Paris, BN f. fr. 843 (M), dat de teksten van 20 lays, 38 ballades, 20 rondeaus en 37 virelais bevat, maar zonder muziek: de mis, hoquetus en de motetten ontbreken. Het handschrift vertegenwoordigt waarschijnlijk een stadium tussen de mss. Vg en A (Earp 1995, 95).

48. Er bestaat één uitzondering, namelijk motet 8, waarvan de teksten ook los zijn overgeleverd, in een veel later handschrift, Stockholm, Kunglika Biblioteket, V.u 22, fol. 138v. Dit handschrift, uit de omgeving van Compiègne, wordt iets voor 1480 gedateerd. Naast de teksten van motet 8 bevat het ook die van rondeau 20 en de *Jugement dou Roy de Behaingne* (Earp 1995, 114).

49. Dit is in een van de belangrijkste studies over motet-compositie, die van Leech-Wilkinson 1989, bij de meeste geanalyseerde werken de stilzwijgende premisse (met uitzondering van Machauts motet 23). Eggebrecht (1962-68) gaat uit van een gelijktijdige compositie van tekst en muziek. Lühmann gaat nog een drastische stap verder en stelt: 'Sie [die Texte] entstanden in enger Abhängigkeit von der Komposition, wurden nur für diese verfaßt und sind nicht als dichterische Werke anzusehen' (Lühmann 1978, 155).

Sociale context

Niettemin zouden, volgens Earp, de motetten tot het werk behoren dat Machaut geschreven heeft voor het hof van zijn eerste mecenas, Jan van Luxemburg, koning van Bohemen, in wiens dienst hij tot de functie van secretaris opklom tussen ca. 1323 en ca. 1340,⁵⁰ terwijl enkele (onder meer motet 5) nog tijdens zijn studiejaren zouden zijn gecomponeerd.⁵¹

It seems that Machaut's early motets were intended as strophic settings of French love-poetry, in a form that Machaut had learned as a student, perhaps as Leech-Wilkinson argues, from Philippe de Vitry himself. The isorhythmic motet was a primary vehicle for the projection of courtly love poetry at the court of John of Luxembourg in the 1330s. Machaut's cultivation of fixed-form lyrics and music beginning in the 1340s marked a definitive break with the isorhythmic motet as a lyric genre, and his last works in this medium, composed in the late 1350s or early 1360s, exhibit the dedicatory or polemical function more typical of de Vitry's motets. (Earp 1995, 276, met verwijzing naar Leech-Wilkinson 1989, 89-104.)

Machaut zou zich dus pas zeer laat hebben aangepast aan de meer gangbare thematiek van het genre en aanvankelijk het motet hebben gezien als medium om hoofse poëzie in een polyfone muziekvorm te doen voordragen, een functie die later door het meerstemmige chanson werd overgenomen. Het lijkt echter twijfelachtig of Machauts motetten, met hun simultane voordracht van verschillende teksten, op dezelfde manier een 'projection' van liefdespoëzie hebben kunnen vormen als een chanson, dat doorgaans slechts één tekst heeft en veel meer in de traditie van het trouvèrelied past.

Johannes de Grocheio plaatste in zijn bekende indeling van de wereldlijke genres het motet in kringen van 'litterati', niet aan het hof waar volgens hem de *cantus coronatus* gepast was, waaronder hij in deze context waarschijnlijk de *grand chant* der trouvères verstond.⁵² Nu is het mogelijk dat Grocheio zelfs in 1300 al een enigszins archaïsch ideaal beschrijft in plaats van de waargenomen werkelijkheid.⁵³ Terwijl de *grand chant* zelf tot een burgerlijk genre werd, geconsolideerd in het *chanson royale*, groeiden in de loop van de veertiende eeuw de ballade en in haar sporen het rondeau in hun polyfone vorm uit tot opvolgers van de *grand chant* als hoofse liedkunst (Arlt 1982, 199 en 273-276, Earp 1991a, 125-126, 1991b). Steeds meer ook kwamen 'litterati', onder wie Philippe de Vitry, de motettencomponist bij uitstek, in hofdienst te staan.⁵⁴

50. Jan van Luxemburgs voornaamste residentie in het Westen bevond zich te Durbuy, in de Ardennen; daarnaast kon hij beschikken over het Hôtel de Nesle te Parijs. Zie voor documentatie over Machauts dienstjaren bij deze reislustige koning: Earp 1995, 8-14.

51. Earp 1995, 10; op grond van een analyse in Leech-Wilkinson 1989. Machaut ontleent in dit werk zoveel elementen aan het motet *Douce playsance/Garison/Neuma quinti toni* van Vitry en vertoont volgens Leech-Wilkinson daarnaast zoveel onhandigheden dat hij het verwijst naar Machauts studiejaren. In mijn analyse van dit motet in hoofdstuk VII zal echter blijken dat ook in de teksten vele ontleningen voorkomen, niet uit Vitry's werk. De constructie is uiterst geraffineerd en kan nauwelijks van een beginner afkomstig zijn.

52. Een probleem is echter dat de *cantus coronatus* nu juist een genre is dat met de burgerlijke *puy* in verband wordt gebracht; zie Van der Werf /Frobenius 1983, art. *Cantus coronatus* in *HmT*, 6b en Poirion 1964, 362-366. Grocheio citeert enkele trouvère-chansons als voorbeelden van de *cantus coronatus*.

53. Page 1993, 24 n.28: 'In this passage Grocheio seems determined to present a traditionalist and (by the late thirteenth century) a somewhat archaic image of trouvère monody in the High Style as an aristocratic art, rather than the increasingly urban, mercantile art that it had become with the expansion of the *puy*.' De *cantus coronatus* komt nog wel in Machauts oeuvre voor: hij heeft verscheidene *chants royaux* geschreven waarvan hij één van een muzikale zetting voorzag.

54. Hierover: Kügle 1991, 336-340.

Theoretische geschriften plaatsen het motet steeds in kringen van kenners. Zoals we zagen, sprak Johannes de Grocheio rond 1300 over 'litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes', en Jacobus van Luik ca. 1321-1324 over 'valentes cantores et laici sapientes' die zich verzamelen om motetten te zingen (*Speculum musicae* VII, xlviij, 95); aanzienlijk later, ca.1400, spreekt Arnulf van Saint-Ghislain over bijeenkomsten van een 'scolata musicorum turba' waarbij door de beste musici gezongen wordt volgens 'modo, mensura, numero et colore'; gezien de termen zijn waarschijnlijk motetten bedoeld. Ook deze auteur maakt onderscheid tussen oordeelkundige kenners en goede uitvoerenden.⁵⁵ Door de veertiende eeuw heen blijft dus de situering van het genre in kringen van kenners consistent. Op grond daarvan kan worden verondersteld dat Machauts motetten eveneens bestemd waren voor een groep van 'valentes cantores et laici sapientes'. Of deze een functie aan een hof hebben bekleed dan wel medemusici of leraren waren tijdens Machauts studiejaren of beide, blijft in het duister. Als Machauts motetten inderdaad bestemd waren om aan het hof van Jan van Luxemburg te worden gezongen, ligt de veronderstelling voor de hand dat daar een groep van muzikaal en literair goed onderlegde personen aanwezig was die deze werken kon begrijpen en uitvoeren. Een andere mogelijkheid zou zijn dat Machaut deel kon nemen aan bijeenkomsten van zulke personen op een centrale plaats. Dat zou dan misschien bij de gelegenheden kunnen zijn geweest dat Jan van Luxemburg, die nauwe vriendschapsbanden met het Franse koningshuis onderhield, te Parijs verbleef in het Hôtel de Nesle, dat in 1328 door Philips VI aan de vorst ter beschikking was gesteld.⁵⁶

In verscheidene van Machauts motetten zijn referenties te vinden aan werken van collega-componisten, met name aan motetten van Philippe de Vitry; motet 5 is daar het bekendste voorbeeld van (Leech-Wilkinson 1989) maar ook motet 17 wijst op een verbinding met Vitry (Clark 1996, 83-84).⁵⁷ Leech-Wilkinson (1982-1983) noemt enkele andere Machaut-motetten die deel uit zouden maken van een heel netwerk van composities; verdere suggesties in deze richting worden gegeven door Kügle (1993, 208-214).⁵⁸ Ook doen enkele motetten van tijdgenoten vermoeden dat Machaut niet in een isolement werkte: de motetten *Apollinis / Zodiacum / In omnem terram* en *Musicalis / Scieencie / Tenor* (PMFC V, motetten 9 en 33) bevatten namen van een groot aantal musici, onder welke die van Machaut, een sterke aanwijzing hoewel geen bewijs, dat hij tot een bepaalde kring van musici heeft behoord.⁵⁹ Dat Machaut behalve als literator ook als musicus aanzien genoot, kan verder worden afgeleid uit het feit dat hij in enkele theoretische geschriften samen met Johannes de Muris wordt genoemd (Earp 1995, 64-69).

55. Een editie met vertaling van dit traktaat in Page 1992. Alle drie beschrijvingen, maar met name deze, geven de indruk, zoals Page ook opmerkt, dat vrij grote bijeenkomsten van musici zijn bedoeld bij wie de functies van luisteraar en zanger elkaar afwisselden. Tevens spreekt Arnulf over de deelname van vrouwen aan polyfoon gezang.

56. Earp noemt enkele andere gelegenheden bij welke Machaut andere componisten kan hebben ontmoet (Earp 1995, 9-10).

57. Clarks redenering dat Machauts tenor aan die van Vitry's motet moet zijn ontleend omdat ze korter is overtuigt niet erg. Beide componisten kunnen, wanneer zij zich in één plaats bevonden (Parijs?) eenzelfde versie van het gezang hebben gebruikt (Clark 1996a).

58. Door Leech-Wilkinson worden de motetten 2, 5, 8 en 18 gerelateerd aan motetten van Vitry, door Kügle motet 19.

59. In beide motetten wordt Machaut vermeld te midden van een rij van musici, in welke Johannes de Muris en Philippe de Vitry als eersten worden genoemd. Deze beiden kunnen met Parijs en de universiteit aldaar in verband worden gebracht en het is daarom misschien niet al te speculatief de hele kring daar te situeren, ondanks de Noord-Franse en Vlaamse afkomst van verscheidene van de genoemde musici.

De eerste twintig motetten kunnen, zoals we hiervoor zagen, als een belangrijk, misschien zelfs het belangrijkste, deel van het muzikale oeuvre uit de eerste helft van Machauts leven worden beschouwd.⁶⁰ In de werken die zich het duidelijkst richten tot een adellijk publiek en die soms fragmentarische informatie verschaffen over zijn muzikale gedachten – in verscheidene *dits* –⁶¹ bewaart Machaut echter een volledig stilzwijgen over deze muzikale cyclus; net zoals hij in zijn verder zo informatieve *Livre dou Voir Dit* ook geheel en al zwijgt over de compositie van zijn grootse *Messe de Nostre Dame*, die hij in die tijd vermoedelijk juist had voltooid of bezig was te voltooiën. Ook in het algemeen laat hij zich zeer spaarzaam over zijn muzikale arbeid uit, enkele tantaliserende opmerkingen in het *Livre dou Voir Dit* daargelaten.⁶² Juist deze zwijgzaamheid bij een, blijkens *Remede de Fortune*, *Livre dou Voir Dit* en *Prologue*, didactisch ingestelde en op zijn werk reflecterende dichter⁶³ vormt een argument voor de stelling dat het geïntendeerde 'publiek' voor de motetten een groep van professionals was die misschien wel banden onderhield met een hof maar zeker niet zelf tot de hoge adel behoorde, vermoedelijk een groep van collega-musici. Dat de motetten zijn opgenomen in de Machaut-codices die naar alle waarschijnlijkheid voor adellijke bestellers werden gemaakt, impliceert geenszins dat ze zich ook tot die opdrachtgevers richten; immers, werken uit een andere sociale context met een hoge intellectuele status kunnen uit prestige-overwegingen zijn opgenomen. Hetzelfde geldt voor de *Messe de Nostre Dame*, die, volgens de laatste hypothese, waarschijnlijk ten behoeve van Machauts eigen zieleheil werd gecomponeerd (Robertson 1992) maar toch op een centrale plaats in de handschriften is opgenomen.

Niettemin lijkt er een belangrijk argument te bestaan om Machauts motetten wél tot een hoofs genre te bestempelen, namelijk de taal en onderwerpskeuze. Machauts onderwerp in het merendeel van zijn motetten is de hoofse liefde, die bij Vitry en anderen veel zeldener de onderwerpstof van een motet vormt; de taal in deze zeventien werken is, twee motetusteksten uitgezonderd, het Frans terwijl het merendeel van de veertiende-eeuwse motetten in het Latijn is geschreven. Bent heeft bij dit laatste al een kanttekening geplaatst: volgens haar wordt de exclusiviteit van Machaut in dezen door de bewaard gebleven inhoudsopgave van het fragment Trémoille (**Trém**) enigszins gerelativeerd,⁶⁴ al blijft het percentage Franse motetten in Machauts corpus ook dan opvallend hoog, bijna 75%. In vergelijking met het overige ons bekende Ars nova-repertoire lijkt Machaut een uitgesproken voortzetter of restaurator van de dertiende-eeuwse Franstalige motettraditie te zijn, echter met een significante verandering. Waar dertiende-eeuwse motetsteksten overwegend het vocabulaire van de lichtere genres – *pastourelle*, *rondet de carole* – gebruiken, staan Machauts teksten geheel in het teken van het aristocratische liefdesideaal en de thematiek van de *grand chant* der trouvères: het Franstalige motet is bij Machaut een verhevener genre geworden dan het in de dertiende eeuw was. Uit de meest recente literaire onderzoeken komt naar voren dat Machauts Franse motetten

60. Machauts leven valt in twee vrijwel gelijke delen uiteen: zijn leerjaren en de tijd die hij doorbracht aan het hof, tot ca. 1340, en de tijd dat hij als kanunnik te Reims was gevestigd, van 1340 tot zijn dood in 1377.

61. Gedocumenteerd in Earp 1995, 3-51.

62. Deze passages zijn afgedrukt in Ludwig 1928, 53-58 en opnieuw uitgegeven met een hypothetische herordening in Leech-Wilkinson 1993.

63. Deze reflectie op het schrijven is het onderwerp van Cerquiglini's belangrijke studie uit 1985.

64. 'The useful statistics by which Ursula Günther contrasts Machaut's preference for French motet texts with the decisive preponderance of Latin-texted motets in **Ch** and **Iv** are tempered somewhat by the balance in **Trém**, which lists (excluding *Glorias*, *Credos* and *chaces*) 44 Latin and 31 French motetus parts (of which 1 Latin and 9 French are among the additions, a similar proportion).' (Bent 1990, 229.)

moralistische bespiegelingen over de liefde zijn. Vrijwel alle teksten van de zeventien Franse en gemengdtalige motetten behandelen vraagstellingen op het terrein van de hoofse liefde en staan in thematisch opzicht dicht bij enkele van Machauts *Dits*; de *Jugement dou roy de Behaingne* en de *Jugement dou Roy de Navarre* bijvoorbeeld behandelen vraagstukken van hoofse liefdes-casuïstiek die vergelijkbaar zijn met de problemen die in enkele motetten worden opgeworpen (Huot 1994a, 229-230). De Franse motetten zijn daarom vermoedelijk als niet minder intellectualistisch te beschouwen dan de Latijnse; dat hun aantal zo groot is suggereert alleen dat het een specifieke interesse van Machaut was om de liefdesethiek, in het van nature dialogiserende polytekstuele motet, tot voorwerp van intellectuele bespiegeling te maken. Dit zou in lijn zijn met de algemene tendens in de veertiende-eeuwse Franse lyriek tot verveelvoudiging van de stem van de auteur en tot innerlijke dialoog, zoals beschreven door Cerquiglioni:

Le lyrisme de la fin du Moyen Age multiplie les voix. Il les fait se lever au sein de l'oeuvre ou surgir en écho à l'extérieur. La polyphonie est son art. Le *tu* ou le *vous* que crée la poésie lyrique n'est plus une figure du *je* mais une figure de l'autre, de l'autre en tant qu'il peut exister comme *je*. C'est cette inversion que produit le dialogue. [...] Des voix différentes se font entendre à l'intérieur d'une pièce. Le *je* se dédouble ou se fend. On connaît le succès des ballades dialoguées à l'époque, d'Eustache Deschamps à Charles d'Orléans et à Villon.' (Cerquiglioni 1983, 279-280.)

Cerquiglioni noemt het motet niet als voorbeeld van deze ontwikkeling. Toch is het waarschijnlijk dat juist dit genre voor Machaut een belangrijke formatieve rol heeft gespeeld in zijn literaire ontwikkeling, aangezien het vele mogelijkheden bood om een innerlijke dialoog concreet voor te stellen.

'Nieuwheid' in de motetten

De invloed van Machaut op de ontwikkeling van het motet in de veertiende eeuw lijkt niet zeer groot te zijn. Het aantal van zijn motetten dat in de ons bekende repertoirehandschriften voorkomt, is tamelijk gering: drie werken in het handschrift Ivrea (**Iv**), acht in het handschrift Trémoille (volgens de bewaardgebleven index van **Trém**), één in het fragment uit Cambray (**CaB**). Zou dit nog kunnen worden verklaard door de controle die de componist op de verspreiding van zijn werken uitoefende – een supervisie waarvan de handschriftelijke traditie getuigt (Earp 1989) – ook in theoretische geschriften worden zijn motetten spaarzaam geciteerd (Earp 1995, 67-69).

Besseler's basisoverzicht uit 1926 van de geschiedenis van het motet van Franco van Keulen tot Philippe de Vitry, waarin de mate van vernieuwing en beantwoording aan een nieuw artistiek-sociaal ideaal een van de voornaamste criteria is, kent aan Machaut's bijdrage aan het genre geen belangrijke plaats toe: Machaut voerde, in vergelijking met Vitry's baanbrekende werken, in het motet geen structurele vernieuwingen in. Besseler zag in Vitry's werken een moderne rationeel-burgerlijke geest die tijdens de restauratie van de ridderlijke idealen in de veertiende eeuw weinig weerklank kon vinden. Ondanks de hoofse thematiek van Machaut's motetten die wél paste binnen dat ideaal, boden ze toch geen werkelijk nieuwe richting; de poging 'die überkommene Motettenform dem neuen künstlerischen Willen dienstbar zu machen' was tot mislukken gedoemd:

Dieser Versuch mißlang. Machaut's eigentliche schöpferische Leistung liegt zweifellos auf dem Gebiet der Balladenkomposition, die damit zur repräsentativen Kunst der französischen Restauration und weiterhin der abendländischen Aristokratie aufrückte. (Besseler 1926, 227-228.)

Sanders ziet, in zijn overzicht van de geschiedenis van het middeleeuwse motet, waarin de muzikale structuur en niet de tijdgeest uitgangspunt is, al evenmin vernieuwingen bij Machaut:

Apart from the fact that, in contrast to Vitry, color and talem do not coincide in seven of Machaut's motets, he did not change the concept of the motet to a significant degree in most of his works. (Sanders 1973, 563.)

Hierbij moeten we ons wél afvragen of datgene wat in de veertiende eeuw als 'nieuw' werd beschouwd, overeenkomt met ons begrip van het woord. Machauts later geformuleerde gedachten over zijn werk benadrukken namelijk wel degelijk een streven naar nieuwheid. Naast 'vormgeving' en 'ordening' is ook 'nieuwheid' een kernwoord in de *Prologue* (ca.1371) die hij aan het eind van zijn leven aan zijn verzamelde werk vooraf deed gaan en waarin hij zijn artistieke uitgangspunten formuleerde.⁶⁵ In de veelgeciteerde openingsballade verklaart Nature dat zij de maker van het voorliggende werk heeft 'gevormd' om hem *nieuwe* werken te doen 'vormen' over de liefde, met hulp van Verstand, Retoriek en Muziek. Wanneer Machaut zich, in een van de brieven uit *Le Livre dou Voir Dit* (ca.1362-1365), enthousiast betoont over een lied dat hij juist heeft gecomponeerd, spreekt hij over het 'vreemde' en het 'nieuwe' karakter ervan:

J'ay fait le chant sur *Le grant desir que j'ai de vous veoir*, ainsi comme vous le m'aviez commandé. Et l'ai fait ainsi comme un rés d'Alemaigne. Et vraiment il me samble moult estranges et moult nouveaus, si le vous envoieurai le plus tost que je porrai. (*Livre dou Voir Dit*, ed. Imbs/Cerquiglini 1999, Lettre IV, 128.)

Ik heb de melodie gemaakt op *Le grant desir que j'ai de vous veoir* [het refrein van de ballade *Nes qu'on porroit*] zoals u mij had opgedragen; en ik heb haar net zo gemaakt als een *rés d'Alemaigne*. En ze schijnt mij werkelijk zeer uitheems en zeer nieuw, en ik zal ze u zo snel als ik kan toesturen.

Het streven naar nieuwheid van vorm was dus zeker een factor in Machauts latere artistieke opvattingen; het experimentele *Livre dou Voir Dit* met zijn structuur in drie niveaus: vertelling, lyriek en brieven in proza, en zijn ongebruikelijke inhoud, is er zelfs een van de belangrijkste manifestaties van.

Ook na zijn dood werd Machaut gezien als een van de eerste meesters van een nieuwe dichtkunst. De anonieme auteur van de *Règles de la Seconde Rhétorique* (ca. 1404-1432) legde door zijn woordkeus de nadruk op de nieuwheid van alle vormen in Machauts werken, na overigens eerst de vernieuwingen van Vitry te hebben gememoreerd.⁶⁶

Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la maniere des motès, et des balades, et des lays, et des simples rondeaux, et en la musique trouva les .iiij. prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcions. Après vint maistre Guillaume de Machault, le grant retthorique de *nouvelle* fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles, et les parfais lays d'amours. (*Recueil d'arts de seconde rhétorique*, ed. Langlois 1902, 12.)

Daarna kwam Philippe de Vitry, die de maakwijze vond van de motetten en de ballades en de lays en de eenvoudige rondeaus en die in de muziek de vier prolacies vond en de rode noten en de nieuwheid van

65. Zie vooral Cerquiglini 1985, 15-21. Voor de complete bibliografie over dit werk Earp 1995, 203-205.

66. Cf. Cerquiglini 1983, 275 en Earp 1991a.

de proporties. Daarna kwam meester Guillaume de Machaut, de grote dichter van de nieuwe vorm, die alle nieuwe manieren van strofenbouw begon en de volmaakte lays over de liefde.⁶⁷

Machaut is een van de belangrijkste dichters geweest die de traditionele maar in vorm nog tamelijk vrije refreinliederen hebben gecodificeerd. Men zou hem echter in dit opzicht niet zozeer een vernieuwer als wel een 'wetgever' willen noemen.⁶⁸ Echt nieuw waren deze vormen immers niet; het is vooral Machauts verwezenlijking van die overgeleverde vormen die steeds nieuw is en die, binnen het kader van de vaste schema's, om een zeer gedifferentieerde, bijna per werk verschillende, analytische benadering vraagt (op de noodzaak van die gedifferentieerdheid wordt nadruk gelegd in de analyses van Arlt 1982 en Fuller 1991). Of Machaut de eerste was die de ritmische diversiteit en gelaagdheid van de polyfonie, zoals die zich in het motet had ontwikkeld, overplante op het traditioneel monofone refreinlied en daarmee een 'nouvelle fourme' schiep is op grond van de gebrekkige bronnensituatie niet met zekerheid te zeggen, al lijkt het wel waarschijnlijk.⁶⁹ Wél is er het getuigenis van de auteur van de *Règles* dat Vitry de reputatie had deze vormen te hebben 'gevonden'; maar van Vitry zijn geen muzikale zettingen van chansons bekend. Zo goed als zeker is dat Machaut de meest substantiële bijdrage heeft geleverd aan het nieuwe polyfone chansonrepertoire van de veertiende eeuw. De nieuwigheid daarvan betreft echter minder het vormpatroon – ook al zou Machaut degene zijn geweest die de traditioneel nogal vrije chansonvormen tot 'formes fixes' heeft gemaakt – als wel de steeds weer andere en bijzondere aankleding en invulling van die vormmodellen.

Als Machaut heeft gestreefd naar een 'nouvelle fourme' in het motet – waarover hij zich niet heeft uitgelaten – zou dat, naar analogie van zijn werk op het gebied van het chanson, waarschijnlijk dan ook eerder moeten worden gezocht in het detail en de invulling van de vorm dan in het formele concept van het isoritmisch motet. De flexibiliteit van dat concept was inderdaad al voor een belangrijk deel geëxploreerd door Philippe de Vitry en de ontwikkeling na hem bestaat juist in een zekere verankering van de uiterlijke vorm, een 'fixering' zoals die ook in het chanson plaatsvond, maar dankzij welke de gedetailleerde aankleding des te gevarieerder en daarmee eenmaliger – onschematischer – kon zijn. De toenemende formele fixering van het isoritmische motet is bij Machaut al vrij sterk voelbaar, zoals door vele auteurs wordt benadrukt, maar, naarmate de vormgeving strenger wordt en de patroonmatigheid sterker, ontstaan tevens meer mogelijkheden om de sensitiviteit van uitvoerende en luisteraar te activeren, door invulling of uitstel van datgene wat wordt verwacht. Onderzoek van Machauts contrapuntische techniek wijst juist in deze richting. De conclusie uit Kühns onderzoek naar de harmonie van de Ars nova is dat Machauts kunst

67. Over de betekenis hiervan Earp 1991a.

68. Cerquiglini 1985, 15: 'L'écrivain à la fin du Moyen Age, et Guillaume de Machaut tout particulièrement, se fait à la fois géomètre et législateur. L'importance du modèle juridique sur la littérature de ce temps n'est plus à démontrer. Du travail des traducteurs à celui des poètes un même souci se marque de définition, d'organisation.'

69. Over deze, op grond van het geringe bronnenmateriaal ingewikkelde, problematiek Arlt 1982, met name p. 203-207, met verwijzingen naar Hasselmann 1970; zie ook Arlt 1993, 39 e.v. De conclusie is dat Machaut enigszins aan de rand van de ontwikkeling staat. Deze visie is weersproken in Earp 1991a. Earp betreft ook de literaire ontwikkelingen in zijn overwegingen en argumenteert dat het toch Machaut is die als de vernieuwer van het chanson moet worden gezien: 'No polyphonic chanson in the new style can convincingly be placed before ca. 1340, nor can the problem be explained by the paucity of the musical sources. There are sufficient literary sources to bridge the gap, and we have seen that strikingly new literary forms appear at precisely the same time as the first musical evidence of a new style.' (Earp 1991a, 116).

bestaat in de verfijning van de melodische en harmonische details, terwijl de componist in hoofdpunten van harmonie, vorm en ritmiek strenger en schematischer te werk gaat dan Vitry (Kühn 1973, 173-176). Ook uit studies van Fuller over het veertiende-eeuwse contrapunt, waarbij zij het merendeel van haar voorbeelden uit Machauts motetten kiest, blijkt keer op keer hoe gevarieerd de componist zijn middelen hanteert en steeds weer andere verrassingen creëert (Fuller 1986, 1990, 1992). Datgene wat Machaut als 'nouviaus et estrange' beschouwde, steekt daarom waarschijnlijk eerder in het detail van de uitwerking dan in de grote vorm van het motet.⁷⁰

3. HET PROBLEEM VAN DE RELATIE TUSSEN TEKST EN MUZIEK

Welke rol de compositie van de *tekst* en de expressie van zijn *inhoud* in Machauts motetten spelen, is het minst onderzochte aspect van deze werken; een analytisch model hiervoor ontbreekt. Met het onderwerp tekstexpressie in middeleeuwse muziek betreden we een moerassig gebied binnen de muziekwetenschap. Veel auteurs zien de relatie van tekst en muziek uitsluitend als een structurele parallellie, een harmonie van tekst en muziek, die verbonden zijn door het gemeenschappelijke getal. Een passage uit Stevens' *Words and Music in the Middle Ages* uit 1986 is illustratief:

When words and music come together they have to agree, certainly, but this agreement is primarily a matter of parallel 'harmonics', agreements of phrase and structure, of balance and 'number', so that in song the mind and ear may be 'doubly charmed by a double melody'. Such a view does not exclude from the effects of music emotional experiences of great power [...]; indeed it is often invoked to explain them. It does, however, seem to exclude – or at least, patently and consistently neglects – the close and detailed expressive relations between words and music which we find in the songs of later periods. For this reason a theory of expressive sound closely related to subject-matter, a theory apparently derived from antique rhetoric, has only a limited place in 'the medieval experience of music'. It remains marginal and never finds a comfortable place in the Great Synthesis. (Stevens 1986, 409.)

Hiertegen is natuurlijk allereerst in te brengen dat het ontbreken van expressieve relaties op de wijze zoals ze in latere muziek voorkomen nauwelijks verrassend kan worden genoemd. Stevens' conclusies zijn bovendien grotendeels op onderzoek van eenstemmige muziek gebaseerd. De karakterisering van het veertiende-eeuwse motet door Sanders verschilt echter niet essentieel van de zienswijze van Stevens:

Such structures are basically not accompanied songs or duets that «express» the text(s); rather, the motet composer is concerned with «establishing a perfect formal congruence of text and music, a coincidence of rhyme and cadence». (Sanders 1973, 528, met citaat uit Williams 1952, 31.)

Een categorie die Stevens wél, zij het met scepsis, onderkent maar die in zijn boek nauwelijks aan de orde komt, wordt gevormd door de symbolische relaties tussen tekst en muziek, met name de getalssymboliek. Onderzoek van muzikale symboliek heeft vaker plaatsgevonden aan de hand van werken uit de vijftiende en zestiende eeuw dan van veertiende-eeuwse muziek. Elders (1968, 17) onderscheidt vier niveaus van symbolische relaties tussen tekst en muziek: 1. de symbolische relatie tussen notatietechniek en de tekstidee van de compositie; 2. de

70. Over variatie als vernieuwing: Johnson 1980.

symbolische relatie tussen een muzikaal gegeven en de tekstidee van de compositie (in cantus firmus, parodietechniek, ostinatotechniek en canontechniek); 3. de symbolische relatie tussen de muzikale vormgeving en een getal dat betrekking heeft op de tekstidee van de compositie; 4. de symbolische relatie tussen de muzikale verklanking en de tekstidee van de compositie (symbolische woord- of tekstuitbeelding en esoterische symboliek door *musica ficta* en chromatiek). Bij het laatstgenoemde punt onderscheidt Elders met nadruk de symbolische tekstuitbeelding van de programmatische of tekstschilderende imitaties van een woord of begrip; deze bezitten volgens hem niet de tegenstrijdige spanning tussen het conceptueel-abstracte en het concrete die typerend is voor muziek als symbool (Elders 1968, 154). In de Slotbeschouwingen zal blijken dat veel van deze werkwijzen in de vijftiende- en zestiende-eeuwse polyfonie hun wortels hebben in de veertiende-eeuwse muziek.

Onderzoek naar expressieve relaties tussen tekst en muziek in de veertiende eeuw – in de zin van woorduitbeelding of mimesis van emoties, die volgens Stevens nauwelijks een rol spelen – werd in meerstemmige werken vooral gedaan op het gebied van het chanson. De eerste die systematisch voorbeelden van zulke verbanden gaf, in werken van Machaut, was Dömling, in een kort artikel (Dömling 1972) waarin de auteur een drietal categorieën onderscheidt: 1. nadruk op individuele woorden door bijzondere muzikale middelen; 2. het uitlichten van de samenhang in betekenis van belangrijke delen van de tekst met muzikale middelen; 3. de betekenis van structurele en inhoudelijke elementen van de tekst voor de muzikale constructie. Dömling gaf echter geen voorbeelden uit Machauts motetten.

Mulder onderscheidt in haar dissertatie uit 1978 verscheidene niveaus van relaties tussen tekst en muziek: 1. uitbeelding van de tekstidee in de structuur van het werk dat als een 'eikon' van die idee functioneert; 2. karakteristiek intervalgebruik in verband met een bepaalde thematiek, door Mulder met name aangetroffen bij teksten waarin de figuur van Fortuna een rol speelt; 3. formulaire motieven in de muziek en hun combinatie met tekstuele topoi; 4. getalssymboliek, zowel in het detail als in de grote structuur van de werken. Bij Mulder komt alleen Machauts motet 1 ter sprake (Mulder 1978, 88-91); het merendeel van haar voorbeelden werd gekozen uit de chansons en de lays van de componist.

Günther (1984) heeft, doorgaand op Dömlings werk, een vijfvoudige categorisering van tekst-muziekrelaties in veertiende-eeuwse meerstemmige muziek voorgesteld: 1. concrete nabootsing van geluiden; 2. een bijna beeldende nabootsing van een beweging, zoals stijgen en dalen of hoge en lage ligging; 3. nadruk op bepaalde affectgeladen woorden met behulp van technieken als *noëma*, imitatie, *hoqueti*; meer in het algemeen bijzondere effecten in melodie, samenklank of ritme; 4. een ongewone, van de norm afwijkende stijl van een gehele compositie; 5. de formele bouw van een compositie, zoals in werken die in hun tekst een openlijke of verborgen aanwijzing geven tot de structuur (canonische werken, retrograde rondeaus). Arlt (1982, 1993) gaf incidentele voorbeelden van tekstexpressie in het kader van een historiografische studie van het veertiende-eeuwse chanson, zowel bij eenstemmige werken van Jehan de L'Escurel als bij meerstemmige van Machaut. Ook Fuller wees op enkele plaatsen in een chanson van Machaut die als tekstexpressie kunnen worden verklaard (Fuller 1987, 50, 57). Aanwijzingen voor een inhoudelijk verband van tekst en muziek komen vooral uit de praktijk van de analyse. Dat betekent nog niet dat in ieder werk zulke relaties kunnen worden aangetoond; Günther (1984) acht hun voorkomen in de ten opzichte van het chanson strakker vormgegeven motetten zelfs minder waarschijnlijk.

Studies over en interpretaties van veertiende-eeuwse motetten als een integraal geheel van tekst en muziek zijn uiterst schaars. In een van de meest diepgaande studies over de compositietechniek van het veertiende-eeuwse motet (Leech-Wilkinson 1989) is de structuur

van de tekst steeds in de analyse betrokken als een van de precompositorische gegevens, maar is de betekenis ervan buiten beschouwing gelaten, tenzij om de keus van het tenormelisme – de aanleiding voor het maken van het motet – te verklaren; slechts een enkele maal wordt een mogelijke symbolische betekenis als verklaring gezocht voor een bepaalde muzikale eigenaardigheid (Leech-Wilkinson 1989, 58, 78, 113). Tot de weinige analyses van motetten waarin een auteur ingaat op expressie van de literaire inhoud door de muzikale structuur behoren de hierboven genoemde artikelen van Bent (1991, 1996).

Het aantal pogingen om tekst en muziek van een motet als gemeenschappelijke expressie van ideeën of emoties te verklaren is dus gering, hetgeen kan worden begrepen vanuit de grote moeilijkheden waarvoor men bij een dergelijke vraagstelling komt te staan. Waar de criteria voor de analyse op zuiver structureel vlak, zowel wat de tekst als wat de muziek betreft, al vaak vanuit de werken zelf moeten worden bepaald bij gebrek aan richtinggevende informatie door contemporaine theoretische beschrijvingen is dit in nog sterkere mate het geval bij een analyse die een interpretatie van de inhoudelijke interactie tussen beide componenten tot doel heeft: over verbanden van betekenis tussen tekst en muziek in motetten zwijgen alle bronnen. Zelfs het traktaat van Egidius de Murino, dat voorschrijft het tenormelisme zodanig te kiezen dat de woorden passen bij 'de *materia* waarover je het motet wilt maken', zegt toch niet expliciet dat deze *materia* zowel door de tekst als door de muziek wordt weergegeven, al is de uitspraak suggestief: zij geeft ten minste aan dat een motet, dat ten slotte een bouwwerk in tekst én muziek is, een onderwerp hééft. Men zou daarom kunnen veronderstellen dat in Egidius' opvatting – zijn traktaat bevat hoofdzakelijk instructies die de muzikale compositie betreffen – beide componenten van het motet uitdrukking gaven aan die *materia*.

4. PLAN VAN DE STUDIE

Aangezien modellen voor analyse en interpretatie van het veertiende-eeuwse motet als een geheel van betekenis in de vakliteratuur nauwelijks voorhanden zijn, moet een methode om tot beantwoording van de gestelde vragen te komen grotendeels door een proces van aftasten worden ontwikkeld. Het uitgangspunt is Egidius' componist die een bepaalde *materia* behandelt door verschillende mogelijkheden van een ontleende tenor te ontwikkelen: in de teksten die een contrapunt vormen ten opzichte van de tenorwoorden, in de ritmering van het melisme en in het melodische contrapunt dat hij tegen de tenormelodie schrijft. Elk aspect van die uitwerking maakt iets van de betekenis van het werk duidelijk en vraagt om een eigen analyse. Ik ben bij het onderzoek enerzijds uitgegaan van contemporaine literaire, liturgische en muzikaal-theoretische conventies, dus van de vanzelfsprekendheden uit Machauts tijd, voor zover die als bekend kunnen worden verondersteld; anderzijds heb ik mij laten leiden door de aanwijzingen die de componist zelf heeft gegeven, zowel in het groot bij zijn ordening van het corpus, als, in detail, door de manier waarop hij zijn onderwerpen presenteert, door ritmische en melodisch-contrapuntische bijzonderheden en door afwijkingen van de contemporaine conventies.

Deel I begint met een overzicht van het gehele corpus. Dit wordt gevolgd door een toepassing van drie verschillende analytische benaderingen, aan de hand van voorbeelden. In Deel II spitst het onderzoek zich toe op analytische interpretaties van individuele motetten. Machauts motetten vormen een zodanig rijke bron en de verschillende geanalyseerde aspecten hebben soms zoveel contextuele vertakkingen dat het onmogelijk is binnen het bestek van deze studie

een interpretatie van alle motetten te geven zonder in een buitensporige lengte te vervallen. Ik heb mij daarom beperkt tot voorbeelden uit de eerste twintig motetten, een oeuvre waarin we de (relatief) jonge Machaut aan het werk zien; de drie late vierstemmige Latijnse motetten zijn in de literatuur vaker en uitvoeriger onderzocht dan de Franstalige werken, met name in Leech-Wilkinson 1989.

Hoofdstuk I bevat de synopsis van het corpus en een analyse van Machauts ordening ervan. Allereerst worden de hoofdindeling, de onderwerpen en de volgorde van de motetten besproken. Het onderwerp is niet altijd gemakkelijk te definiëren. De tenorwoorden geven bepaalde aanwijzingen, evenals de incipits en de conclusies van de teksten van de bovenstemmen; ook de nadruk die bepaalde woorden door herhaling of ongewoonheid krijgen is indicatief. Bij de korte karakteristieken van de onderwerpen ben ik van deze criteria uitgegaan. Vervolgens worden de tenorwoorden en hun context, die direct met de onderwerpen samenhangen, in kaart gebracht en hun mogelijke betekenis voor de ordening besproken. Daarna volgt een analytische synopsis van muzikale structuurkenmerken. Ten slotte wordt een overzicht gegeven, gebaseerd op werk van eerdere auteurs, van de al dan niet strofische vormen van de teksten, die in nauw verband staan met de isoritmische structuur.

In de volgende drie hoofdstukken behandel ik een aantal motetten vanuit per hoofdstuk wisselende invalshoeken, waarbij ik steeds op enkele motetten gedetailleerd in zal gaan en andere slechts kort bespreek. Sommige werken komen in twee of zelfs alle drie hoofdstukken aan de orde. Ik heb steeds als voorbeelden paren of grotere groepen van motetten gekozen die in één opzicht verwantschap vertonen, namelijk in thematiek of in tenortekst en de context daarvan (beide in hoofdstuk II), in tenorritmering (hoofdstuk III) of in tenormelodie (hoofdstuk IV), terwijl zij in andere opzichten sterk verschillen. De achterliggende gedachte hierbij is: als werken die inhoudelijke overeenkomsten bezitten – door hun thematiek of door de daarmee nauw verbonden tenores en hun context – ook overeenkomen wat hun muzikale structuur betreft, óf als, uitgaande van overeenkomsten in de muzikale structuur, geconstateerd kan worden dat er tevens inhoudelijke overeenkomsten zijn, dan is dit een duidelijke aanwijzing om een verband tussen tekst en muziek te veronderstellen.

In hoofdstuk II staan de dispositie van de teksten en de invloed van de tenorwoorden centraal in de bespreking van twee motetparen. Een tot dusverre tamelijk verwaarloosd aspect van de analyse is de inhoudelijke compositie van de tekst: de manier waarop het onderwerp wordt gepresenteerd door de volgorde in het betoog, én de plaatsing en frequentie van bepaalde woorden die belangrijke aspecten van het onderwerp accentueren. De dispositie van de teksten wordt vervolgens vergeleken met de hoofdlijnen en bijzonderheden in de muzikale structuur. Ook komt de context van tenor en teksten ter sprake, aangezien deze vaak een belangrijke functie heeft bij het begrijpen van het werk. De rol van de tenor en zijn liturgische context in de betekenisvorming van het motet is onderzocht in de dissertatie van Clark (1996); wat dit aspect betreft zal ik mij beperken tot een verdieping, waarbij tevens enkele recente interpretaties kritisch zullen worden besproken. De literaire context van de teksten van de bovenstemmen is in de vakliteratuur echter in nog maar zeer beperkte mate onderzocht; hier ligt een uitgebreid veld van onderzoek waarvan het belang in dit hoofdstuk aan de orde wordt gesteld.

In hoofdstuk III wordt de relatie tussen de ritmering van de tenor en de thematiek besproken. De keuze voor een bepaalde ritmering van de tenor kan op verschillende wijzen worden verklaard: als een traditioneel patroon, als modellering naar oudere werken, als versterking van de melodische eigenschappen van het melisme of als praktische toepassing van een

theoretische mogelijkheid. Nooit is echter bij Machauts motetten een relatie gelegd tussen de talea en het onderwerp van de teksten. Om dat te onderzoeken werd de volgende methode gekozen. Motetten met gelijke talearitmen zijn zeldzaam in het Ars nova-repertoire, zodat, wanneer dit voorkomt, de vraag gerechtvaardigd is of er ook andere overeenkomsten bestaan en hoe deze kunnen worden verklaard. Een viertal motetten vertoont overeenkomstige ritmische patronen in de talea. Onderzocht wordt welke verbanden deze werken verder met elkaar hebben en welke betekenis de tenorritmering kan hebben. Deze analyses worden gevolgd door een analyse en vergelijking van een tweetal motetten waarin een overeenkomende ritmische techniek in de talea is toegepast.

De derde benadering, in hoofdstuk IV, bestaat in een vergelijking tussen de melodische en contrapuntische spanningen en de simultaneïteit van de teksten. Het contrapunt van de teksten is maar zelden geanalyseerd en de vraag in hoeverre beide – contrapuntische en tekstuele spanningen – elkaar weerspiegelen is vrijwel nooit gesteld. Een antwoord op die vraag hangt nauw samen met de termen waarin het muzikale contrapunt wordt beschreven. Hoewel de meeste recente analyses uitgaan van een primair verticaal ontwerp dat pas naderhand in een tijdstructuur wordt uitgewerkt, is dit moeilijk in overeenstemming te brengen met de gedachte aan een horizontale confrontatie zoals die in de gelijktijdige tekstvoordracht plaatsvindt. Dit brengt een heroverweging met zich mee van de gangbare analytische praktijk, waar ik in dit hoofdstuk op in zal gaan. Twee chansonmotetten zullen uitvoerig worden geanalyseerd, waarbij met name de bepalende functie van melodisch-ritmische motieven voor de vorm van het werk en voor de muzikale expressie van de betekenis centraal zal staan. Machauts contrapuntische werkwijze in de isoritmische motetten zal in Deel II nader aandacht krijgen.

In Deel II volgen, voortbouwend op de bevindingen uit Deel I, gedetailleerde besprekingen van acht individuele motetten als een geheel van tekst en muziek. In elk van de acht hoofdstukken wordt één werk behandeld, in aparte analyses van tenor en teksten en van de muzikale structuur. De uitkomsten van deze analyses worden op elkaar betrokken, in een interpretatie van het geheel. Hiertoe heb ik acht werken geselecteerd met een groot aantal overeenkomsten in muzikale structuur, om zo goed mogelijk te kunnen nagaan in hoeverre individuele aspecten van de muzikale vormgeving in verband kunnen worden gebracht met de specifieke thematiek van het desbetreffende werk.

In de Slotbeschouwingen kom ik terug op de ordening van het corpus, om de bevindingen van hoofdstuk I aan te vullen met resultaten die uit het verdere onderzoek zijn voortgekomen. Ten tweede wordt een overzicht gegeven van Machauts ontleningen aan ouder repertoire en het belang daarvan voor de interpretatie. Daarna volgen algemene conclusies uit de analyses van tekstdispositie, ritmering en contrapunt. Ten slotte zal ik trachten de belangrijkste categorieën van verbanden tussen tekst en muziek te formuleren.

Appendix 1 bevat een editie van alle motetteksten volgens handschrift A, met een parallelle vertaling, de eerste volledige van Machauts motetten. Appendix 2 bevat partituren van de belangrijkste besproken werken, de motetten 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 16, 17 en 20. Grotendeels zijn hierbij de edities van Ludwig en Schrade gevolgd; vooral Ludwigs editie en commentaar zijn nog steeds zeer betrouwbaar en vrijwel volledig. In enkele gevallen zijn correcties aangebracht op grond van vergelijking met de handschriften. Merendeels bestaan deze in rechtzettingen van onterechte editoriale emendaties en van de weergave van de mensurering. De layout van de partituren is ontworpen naar aanleiding van de analyse. Ik heb getracht, geïnspireerd door Ludwigs editoriale principes, de vorm van de werken en mijn inzichten daaromtrent zo goed als mogelijk grafisch te doen uitkomen. Het tweede deel van

Appendix 2 bevat de muziekvoorbeelden bij ieder hoofdstuk. Ten slotte zijn facsimiles van alle tenores opgenomen.

DEEL I

OVERZICHT VAN HET CORPUS

DRIE ANALYTISCHE BENADERINGEN

I. SYNOPSIS VAN DE MOTETTEN EN DE ORDENING VAN HET CORPUS

Een van de minst onderzochte maar tegelijkertijd intrigerendste aspecten van Machauts motettencorpus is de vaste volgorde van de werken in vrijwel alle handschriften. De hieronder volgende bespreking van de rangschikking in het corpus is gebaseerd op een samenvatting van de teksten, die hier opnieuw, met volledige vertaling, zijn uitgegeven,¹ en op tabellarische overzichten van de tenores, van de muzikale structuur en van de tekstvormen van de afzonderlijke werken.² Uit deze synopsis – tevens een introductie op de analyse van de werken – moge blijken dat het corpus naar ten minste twee criteria is geordend: ten eerste naar onderwerp en taal – die nauw met elkaar samenhangen – en ten tweede naar de muzikale, met name de mensurale en isoritmische, structuur.

Een derde criterium zouden de tenores kunnen zijn. In een recente dissertatie zijn de rol van de tenor in het Ars nova-motet en de symbolische betekenis van zijn liturgische context voor de interpretatie van de werken onderzocht (Clark 1996). Machauts motettencorpus heeft, als grootste groep werken van één componist, vanzelfsprekend een belangrijke plaats in dit onderzoek gekregen. Clark heeft hierin ook het aspect van de ordening betrokken. Volgens haar hypothese heeft de liturgische symboliek van de tenores een belangrijke rol gespeeld bij de rangschikking van de werken. Deze veronderstelling zal worden besproken na het overzicht van de tenores.

1. THEMATIEK EN TAAL

Op grond van thematiek en taal kunnen de motetten in twee categorieën worden ingedeeld: zeventien werken overwegend in het Frans en zes werken in het Latijn. In de Franse groep worden onderwerpen van hoofse liefde behandeld, in de Latijnse groep, die een divers karakter heeft, onderwerpen van religieuze en ceremonieel/politieke aard. Twee motetten uit de eerste categorie zijn gemengdtalig, met een Franse triplum- en een Latijnse motetustekst, maar behoren niettemin tot de liefdesmotetten, zij het dat in de Latijnse teksten deze materie vanuit een speciale gezichtshoek wordt benaderd. Drie Franse motetten hebben geen Latijnse tenor, maar een Frans chanson als basis. Alle Franse teksten worden gekenmerkt door de thematiek en het *registre aristocratisant* van de trouvèreliryiek, met als enige uitzondering de tenortekst van motet 16, een *chanson de malmariée*. Behalve in de motetten 1 en 11 is geen van de motetteksten rechtstreeks tot de Vrouwe gericht. Wel is in twee motetten, 7 en 16, de sprekende persoon een vrouw.

1. Zie Appendix 1. Er bestaan verscheidene vertalingen van de teksten van de Latijnse motetten en enkele van de Franse (de vertalingen worden genoemd in Earp 1995, bij de werkbeschrijving van de desbetreffende motetten). Van de Franse teksten bestaat echter nog geen volledige vertaling.

2. Van de in de Inleiding genoemde overzichtsstudies van Bessler, Reichert, Williams, Günther en Sanders heb ik natuurlijk gebruikgemaakt. In mijn doctoraalscriptie *Armes, amours*, Universiteit van Amsterdam 1990, heb ik een nieuwe analytische inventarisatie van de Franse motetten gemaakt die tot verscheidene conclusies heeft geleid betreffende de ordening. De resultaten van de scriptie zijn in dit hoofdstuk verwerkt.

Het sterk topicale karakter van Machauts Franse teksten is waarschijnlijk de oorzaak geweest dat aan de thematische volgorde zo weinig aandacht is besteed en dat de ordening niet is herkend.³ Het traditionele thema van ieder werk moet echter worden onderscheiden van Machauts dikwijls complexe problematisering ervan, waardoor hij de oude thematiek nieuw leven inblaast.

Anders dan in het *trouvèrechanson* openen de gedichten van de motetten in het algemeen niet met een topos, zoals een *Natureingang*. Doorgaans vormen de incipits van beide stemmen een rechtstreekse verwijzing naar het onderwerp; soms verschaft echter pas de slotconclusie van de teksten duidelijkheid. Daarnaast kan de frequentie waarmee een bepaald woord wordt gebruikt, of het alleen in dat ene motet voorkomen van een woord een indicatie vormen. Eveneens van belang zijn de citaten of bijna-citaten waarmee een tekst dikwijls besloten wordt, voorafgegaan door uitdrukkingen als *on dit, je m'asseüre* en dergelijke. Deze citaten behoren tot de achtergronden van Machauts motetpoëzie die nog te weinig zijn onderzocht. Machaut heeft de thematiek van het *trouvèrerepertoire* niet alleen gecontinueerd, zoals welbekend is, maar ook in een aantal gevallen letterlijk of met kleine veranderingen uit een aantal chansons geciteerd. Hoewel citaten in het dertiende-eeuwse motet zeer gewoon zijn, is de voortzetting van dit gebruik in Machauts werken tot dusver onopgemerkt gebleven. Tevens is een sterke invloed van de *Roman de la Rose* aanwijsbaar. De betekenis van dit werk in algemene zin voor Machauts poëzie is sinds lang duidelijk,⁴ maar in sommige motetten lijkt hij zelfs aan specifieke passages te refereren. Ook de Latijnse teksten bevatten verscheidene verwijzingen of citaten. De betekenis en functie van deze ontleningen zullen tijdens de analyses worden besproken en worden samengevat in de Slotbeschouwingen.

De tenorwoorden van het motet kunnen, net als de incipits van de bovenstemmen, een rechtstreekse aanwijzing geven voor de thematiek, maar doen dat vrijwel nooit op ondubbelzinnige wijze. In de oorspronkelijke context vormt de tekst zelden het begin van het gezang; een groot aantal tenores is afkomstig uit de repetenda van een responsorium. Door zijn lapidaire karakter – een of enkele losse woorden die geïsoleerd zijn uit de liturgische context – vormt de tekst in een aantal gevallen een raadsel ten opzichte van de gedichten.⁵ Vaak brengt de tekst die de woorden omringt in het oorspronkelijke gezang of in de bijbelse context verheldering. Soms kan de keuze van het fragment echter pas worden verklaard nadat alle – dus ook de muzikale – aspecten van het motet zijn geanalyseerd en vergeleken.

In de recente, met name romanistische, vakliteratuur (Brownlee 1991, Huot 1994a) wordt de tenortekst vaak geïnterpreteerd alsof zijn oorspronkelijke betekenis en zeggingskracht volledig intact bleven in de nieuwe context. De tenor zou dan, als vertegenwoordiger van een transcendente waarheid, contrasteren met de amoureuze schijnproblematiek in de bovenstemteksten en het motet zou als medium fungeren voor een kritische beschouwing van de hoofse liefde (in de ceremoniële Latijnse motetten doet zich het interpretatieprobleem met

3. Behalve met betrekking tot de laatste drie (Latijnse) motetten (Ludwig 1902-1903 en Leech-Wilkinson 1982-1983 en 1989). Huot heeft een thematisch verband aangetoond tussen de Franse motetten 2 en 3 (Huot 1994a).

4. Hierover o.a. Poirion 1973, 203, Badel 1980, Brownlee 1991, Huot 1993.

5. Williams wijst al op het symbolische karakter van de tenortekst: 'Frequently with Machaut the upper voices are a commentary or trope of the tenor [...]. This is even true, surprisingly enough, in many of the French motets, where the original significance of the religious text is given a new symbolic reference' (Williams 1952, 178).

betrekking tot de tenortekst in veel mindere mate voor).⁶ De betekenis van de tenorwoorden heeft ongetwijfeld meer omvat dan een simpele transpositie naar een andere context met verlies van alle waarden behalve de letterlijke betekenis: de teksten en hun betekenis in de liturgische context waren té bekend om deze geheel te doen vervagen wanneer ze werden gecombineerd met liefdespoëzie. Het is echter zeer de vraag of religieuze en hoofse idealen in Machauts voorstellingswereld inderdaad zo ver uiteenliepen dat zij met elkaar in strijd raakten. Op dit interpretatieprobleem zal ik ingaan in hoofdstuk II, bij de bespreking van de teksten van motet 12, waar het zich misschien wel het duidelijkst laat stellen.

Hoofddeling van het corpus

De twee thematische categorieën zijn niet vermengd, op twee uitzonderingen na. Elk van beide bevat één werk uit de andere categorie; het geheel Latijnse motet 9 staat tussen de Franse motetten, het geheel Franse motet 20 tussen de Latijnse. De reden voor deze vermenging die in de literatuur nog geen verklaring heeft gekregen, is wellicht geweest uitdrukking te geven aan een zekere verbondenheid; deze werken passen namelijk zowel binnen de thematiek van de eigen taalgroep als binnen die van de taalgroep waarin ze zijn geplaatst.

Niet alleen de taal, maar ook de persoonsvorm (in de onderstaande tabel steeds in de volgorde motetus-triplum) geeft uitdrukking aan het verschil tussen beide categorieën: de lyrische hoofse *Ik*-figuur in de Franse werken, het *Wij* waarmee de dichter zich tot zegsman maakt van de gemeenschap in de Latijnse. In enkele aansporende of lovende teksten is geen van beide vormen gebruikt ('neutraal' in de tabel). Zelfs in de tenorteksten is dit onderscheid enigszins te zien. De tenorteksten van de motetten 2, 3, 4, 7, 14 en 15 gebruiken alle de eerstpersoons-enkelvoudsvorm van het werkwoord, terwijl de *Ik* als 'me' wordt aangeduid in motet 12; motet 23 heeft als enige de eerstpersoons-meervoudsvorm, terwijl de overige tenorteksten geen uitsluitel geven. De vier contratenores, in de motetten 5 en 21-23 zijn alle, zoals gebruikelijk in het Ars nova-motet, *sine littera*.

6. Cf. Huot 1994a, 222: 'The use of amorous material in conjunction with a Latin tenor allowed Machaut to set courtly rhetoric against a different rhetorical tradition, that of Scripture and liturgy, and to elaborate a moral and spiritual critique of *fin'amor*. In this light the motets can be seen to reflect concerns similar to those of his narrative poetry.' En: 'As a citation of a familiar liturgical text – whose ultimate source is usually the Bible – the tenor is the explicit link between devotional and secular discourses. A given motet must thus be read according to two different interpretative contexts: that of the vernacular lyric tradition exemplified in the upper voices, and that of Scripture and liturgy.'

Tabel I*Indeling van het corpus naar taal*

* met contratenor. Van de tenores van motetten 16, 20 en 21-23 is de tekst langer dan hier gegeven.

M Tenortekst	Tenor	Motetus	Triplum	Persoonsvorm	
1	<i>Amara valde</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
2	<i>Suspiro</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
3	<i>Quare non sum mortuus</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
4	<i>Speravi</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
5*	<i>Fiat voluntas tua</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
6	<i>Et gaudebit cor vestrum</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>neutraal/Ik</i>
7	<i>Ego moriar pro te</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik (vrouwelijk)</i>
8	<i>Et non est qui adiuvat</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik/neutraal</i>
9	<i>Fera pessima</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>Wij</i>
10	<i>Obediens usque ad mortem</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
11	<i>Fin cuer dous</i>	Frans	Frans	Frans	<i>Ik</i>
12	<i>Libera me</i>	Latijn	Latijn	Frans	<i>Ik</i>
13	<i>Ruina</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
14	<i>Quia amore langueo</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
15	<i>Vidi dominum</i>	Latijn	Frans	Frans	<i>Ik</i>
16	<i>Pourquoy me bat mes maris..</i>	Frans	Frans	Frans	<i>Ik (vrouwelijk)</i>
17	<i>Super omnes speciosa</i>	Latijn	Latijn	Frans	<i>Ik/neutraal</i>
18	<i>Bone pastor</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>neutraal</i>
19	<i>A Christo honoratus</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>Wij/neutraal</i>
20	<i>Je ne sui mie certains ...</i>	Frans	Frans	Frans	<i>Ik</i>
21*	<i>Tribulatio proxima est ...</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>Wij</i>
22*	<i>Apprehende arma ...</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>neutraal</i>
23*	<i>Ad te suspiramus ...</i>	Latijn	Latijn	Latijn	<i>Wij</i>

Binnen de grote tweedeling bestaat een verdere onderverdeling: de groep 1-10 bevat negen motetten van één zelfde taalcombinatie en wordt alleen onderbroken door het geheel Latijnse motet 9. De groep 11-17 vertoont grote diversiteit: hierin zijn motetten van alle drie taalcombinaties – geheel Frans, Frans met Latijnse tenor of Frans triplum met Latijnse motetus en tenor – ondergebracht. Binnen de Latijnse groep is, op grond van het aantal stemmen en de chronologie, nog onderscheid te maken tussen de driestemmige motetten 9, 18 en 19 en de, pas in hs. Vg verschijnende, vierstemmige motetten 21-23.

In hs. C, waarin de motetten 21-23 nog niet voorkomen, kan het corpus in twee series van tien worden verdeeld.⁷ De eerste serie is vrijwel geheel homogeen, Franstalig met Latijnse tenor, op motet 9 na; de tweede – motet 11-20 – is een heterogenere verzameling, met motetten in alle taalcombinaties. In het oorspronkelijke corpus hebben dus slechts drie motetten (9, 18 en 19) geen amoreus thema. Door de toevoeging van drie Latijnse werken is het aanvankelijk overwegend Franse corpus uitgegroeid tot een cyclus van twee grote, thematisch verbonden, series, waartussen de motetten 9 en 20 de verbinding vormen.

Onderverdeling

Naast deze twee hoofdcategorieën kan het corpus worden onderverdeeld in acht kleinere groepen, van meestal drie opeenvolgende werken die onder een gemeenschappelijke thematische noemer vallen. In het volgende overzicht geef ik, per groep, een korte samenvatting van ieder werk met verwijzing naar woorden en tekstfragmenten die het onderwerp van het motet karakteriseren. Deze synopsis is tevens bedoeld als introductie op de afzonderlijke werken. De teksten van de motetten staan, met vertaling, in Appendix 1.

Eerste groep

De eerste drie motetten hebben als onderwerp drie achtereenvolgende momenten aan het *begin van de hoofse liefdesdienst*: het verliefd worden en het streven naar de vervolmaking van de liefde, vervolgens het zuchten en smachten, en ten slotte de dreigende doodsgedachten die de minnaar in zijn wanhoop bekruipt. Deze opeenvolging herinnert aan het proces van liefdeseducatie in het door Guillaume de Lorris geschreven eerste deel van de *Roman de la Rose*, en wel de door Amours uitgesproken voorspelling van de kwellingen die de minnaar te wachten staan nadat hij in dienst van de liefdesgod is getreden (ed. Lecoy, v. 2253-2566). In de *Roman* wordt tussen het zuchten en de doodsgedachten een stadium van brandend verlangen beschreven, een onderwerp dat Machaut eveneens behandelt, maar pas in motet 10. Dit motet is niettemin, zoals we nog zullen zien, muzikaal nauw verwant aan het eerste motet. Als Machaut inderdaad de genoemde passage uit de *Roman* voor ogen had, moet hij een bijzondere reden hebben gehad om motet 10 zo ver van de eerste drie werken te plaatsen; deze zal worden besproken bij de muzikale ordening.

De incipits van het eerste motet zijn, in de gebruikelijke volgorde triplum-motetus-tenor:

1. *Quant en moy vint premierement Amours / Amour et biauté parfaite / Amara valde*

Aan het begin van een serie werken over de liefde is de keuze van de tenortekst bijna provocerend: *Zeer bitter*, uit het responsorium *Plange quasi virgo, plebs mea* voor Stille Zaterdag. In beide incipits van de bovenstemmen klinkt de naam *Amours*, in klank verwant maar in betekenis contrasterend met het tenorwoord *Amara*, zodat meteen bij de opening van het motet al een spanning ontstaat: 'liefde is bitter'. Het slot van de triplumtekst bevestigt die gedachte door de rijmtopos 'amer-amer' in de laatste twee verzen, die hetzelfde aanduidt. Doordat het woord 'dous' in verschillende vormen en samenstellingen veelvuldig voorkomt in het eerste gedeelte van de triplumtekst wordt duidelijk dat het motet handelt over de

7. Eigenlijk van negen en tien motetten aangezien motet 4 ontbreekt, vermoedelijk door een vergissing. Zie hierover de Inleiding.

verandering die de liefde teweeg brengt in de gevoelens, van 'zoet' naar 'bitter'. De rijke betekenis van de tenorwoorden zal bij de interpretatie van het motet in hoofdstuk V aan de orde komen.

Het triplum-incipit evoceert het allereerste moment van verliefd worden, hetgeen zeker één van de redenen is geweest om dit motet als eerste te plaatsen (cf. Earp 1995, 276). De motetustekst spreekt over de volmaaktheid van de liefde en schoonheid, en over het volmaakte minnen. Thema van het motet is het begin van de liefde maar tegelijkertijd het probleem om haar vervolmaking te bereiken, én de verandering van gevoelens die daardoor ontstaat. De onderwerpen van de motetten 2 en 3 worden aangekondigd in de verzen 14 en 15 van de motetustekst, waar de minnaar liever wil 'languir et morir' dan de eer van zijn aanbedene aantasten.

2. *Tous corps qui de bien amer / De souspirant cuer dolent / Suspiro*

De tenortekst definieert als thema het zuchten. Het gezang waaruit het melisme werd gekozen is niet met zekerheid geïdentificeerd, maar in de vakliteratuur wordt aangenomen dat de tekst afkomstig is uit de *Historia* van Job (Huot 1994, Clark 1996); in de Vulgaat wordt de eerste-persoonsvorm *Suspiro* alleen in het boek Job gebruikt. De motetustekst neemt het tenormotief over, maar preciseert de woorden 'Ik zucht' als 'ik klaag met zuchtend *hart*', terwijl de triplumtekst de fysieke kant van de persoon, het *lichaam*, noemt. De eenheid van hart en lichaam – *cuer et corps* – is verscheurd; het thema 'zuchten en smachten van liefde' wordt voorgesteld als een sterke tegenstelling binnen de persoon van de minnaar, tussen hoop en wanhoop. Beide teksten eindigen met een keuzemoment; aan het slot van de motetustekst wordt het smachten naar vervulling – 'languir' is een kernbegrip – door de woorden 'óf ... óf' zelfs bijna als een ultimatum geformuleerd. In beide klinkt ook aan het slot het woord 'morir', dat het derde motet aankondigt.

3. *Hé! Mors, com tu es haïe / Fine Amour, qui me vint navrer / Quare non sum mortuus*

Aan het begin van het derde motet zijn Liefde en Dood de twee polen tussen welke de minnaar vreest vermorzeld te worden. De veel voorkomende woorden 'morir' en 'mors' benadrukken het thema: 'sterven van liefde'. Het motetus-incipit wijst terug naar het triplum-incipit van motet 1: 'Quant en moy *vint* premierement Amours'. In de triplumtekst attaqueert de dichter de personificatie van de Dood – *Mors*. De tenorwoorden hebben een dubbele betekenis: in hun oorspronkelijke context, als deel van het responsorium *Inclinans faciem* uit de *Historia* van Job, zijn ze deel van een zin ('waarom ik niet ben gestorven'), maar los van hun context vormen ze een vraag ('waarom ben ik niet gestorven?'); deze dubbelzinnigheid is van invloed op het hele motet waarin de minnaar enerzijds de liefdesdood vreest, maar anderzijds juist naar de dood verlangt. Het werk is door Huot anders geïnterpreteerd, namelijk als een rouwklacht over een gestorven geliefde. Huot ziet de motetten 2 en 3 als een contrastpaar, verbonden door hun tenores, waarbij de figuur van Job een morele houding vertegenwoordigt die al dan niet wordt nagevolgd door de hoofse minnaar (Huot 1994).

Tweede groep

De volgende drie motetten zijn te karakteriseren als variaties op het thema van de *onderwerping* aan de wil van de liefde en de geliefde en de *hoop* die daaruit ontstaat. In alle drie speelt de hoofse topos 'gehoorzaam dienen' een belangrijke rol en de teksten vertonen een

zeer sterke verwantschap met de trouvèreliryiek, waaruit in de motetten 5 en 6 verrassend veel wordt geciteerd terwijl ook in motet 4 zinspelingen op een chanson zijn te vinden.

4. *De Bon Espoir, de Tres-Dous Souvenir / Puis que la douce rousée / Speravi*

De tenortekst heeft in zijn oorspronkelijke context – psalm 12 – een positieve betekenis en ook de bewoordingen in de incipits van de bovenstemmen duiden een aanvankelijk opgewekte stemming aan. Het incipit van de triplumtekst suggereert dat Goede Hoop het thema is en ook de motetustekst begint met een positieve uitdrukking ‘de zoete dauw van mededogen’. Weldra blijkt echter dat het mededogen uitblijft; de hoop die aan het begin werd uitgesproken, verandert in het verloop van de teksten in wanhoop. Oorzaak is het overmatige verlangen van de minnaar; het woord 'desir' wordt in dit motet opvallend vaak gebruikt en ook 'desmesure', de overschrijding van de juiste maat, is een belangrijk motief. De opening van het motet suggereert dus het omgekeerde van wat de werkelijke betekenis blijkt te zijn: het eigenlijke thema is de wanhoop. Wellicht sluit de tenortekst naast de betekenis van een perfectum durativum, als in de psalmtekst, ook die van een afgesloten tijd in: 'ik heb hoop (en blijf die houden)' wordt tot 'ik heb hoop gehad (maar die is nu vervlogen)'. Het enige dat de minnaar overblijft, is nederigheid ('umblesse' is een kernwoord in de motetustekst) en onderwerping in trouw.

5. *Aucune gent m'ont demandé que j'ay / Qui plus aime plus endure / Fiat voluntas tua / Contratenor*

De tenortekst van dit motet – het enige vierstemmige en daardoor meest grootse werk in de Franse groep – verwoordt precies de strekking van de bovenstemteksten: de minnaar onderwerpt zich aan de wil van Vrouwe en Liefde. De herkomst van de tenor is niet met zekerheid vast te stellen. Het incipit van de motetustekst vat in één zin het paradoxale lijden van de goede minnaar samen, terwijl het incipit van de triplumtekst een welbekende openingstopos uit de trouvèreliryiek herhaalt: de dichter ontveinst zijn lijden ten opzichte van de buitenwereld, om het daarna des te heftiger te verwoorden. Beide incipits zijn citaten, zoals trouwens een groot gedeelte van de teksten uit al dan niet bewerkte citaten bestaat; de betekenis hiervan zal in hoofdstuk VII worden behandeld. De boodschap dat 'bien servir' hoop op vervulling betekent, klinkt aan het slot van de triplumtekst.

6. *S'il estoit nuls qui pleindre se dehust / S'Amours tous amans joïr / Et gaudebit cor vestrum*

Dit motet heeft een andere topos tot thema, het uitzicht op toekomstige vreugde voor de minnaar en de prijs die hij daarvoor moet betalen. De vele vormen van 'joïr' en 'joie' zijn karakteristiek voor dit motet. In de tenortekst – een responsorium voor de Adventstijd – is de stem niet die van een *Ik* zoals in de motetten 2-5, maar is te interpreteren als die van de Heer, in de context van de amoureuze thematiek Amours. De incipits hebben gemeen dat ze in de conditionalis zijn gesteld. Voor het overige contrasteren ze: 'joïr' tegen 'pleindre', 'tous' tegen 'nuls' (dat hier 'iemand' betekent). De tenortekst is gericht tot 'jullie' ('vestrum'): de boodschap is van algemene aard. Ook in de incipits van de bovenstemmen is geen eerste-persoonsvorm gebruikt, al komt het *Ik* van de dichter in het vervolg van de triplumtekst wel aan het woord; het motet spitst zich zelfs steeds meer toe op de idee van de persoonlijk-individuele verdienste. Thema van het motet is de belofte van toekomstige vreugde aan minnaars die

echter alleen op voorwaarde van smachten – vandaar de conditionele opening van het motet – hun beloning zullen verdienen. Dat is slechts voor een enkeling weggelegd, namelijk voor de *Ik* uit de triplumtekst, de minnaar die zich aanvankelijk beklagt maar ten slotte tevreden is met zijn lot. Het werk is zeer nauw verwant aan motet 5, hetgeen ook blijkt uit een gemeenschappelijke bron van enkele citaten.

De eerste zes motetten vertonen een onmiskenbare thematische sequens, met een dalende lijn in de eerste drie motetten en een klimmende in de volgende drie. Elk van de twee groepen vormt een thematische eenheid, maar samen verenigen ze zich tot een groter geheel, dat als het leerproces van de liefde kan worden omschreven.

Derde groep

De motetten 7-9 vormen een wat heterogenere groep. Niettemin is gemakkelijk te zien dat deze drie werken samengebracht zijn onder de noemer van *ondeugden*: 'orgueil' in motet 7, 'traïson' in het Fortuna-motet 8 en 'Superbia' en 'Livor' in het Latijnse motet 9, dat vanwege zijn thematiek wellicht het meest geschikt was om met deze twee Franse motetten te worden gecombineerd.

7. *J'ay tant mon cuer et mon orgueil creü / Lasse! je sui en aventure / Ego moriar pro te*

Net als in motet 3, dat het thema 'sterven van liefde' behandelt, kan de tenortekst in dubbele zin worden opgevat, in dit geval als futurum en als optativus: 'ik zal in jouw plaats sterven / mocht ik maar in jouw plaats sterven'. De laatste betekenis is de oorspronkelijke: het zijn de woorden van de treurende David die in plaats van Absalon zou willen sterven (2 Sam. 18:32-33). In de bovenstemteksten van het motet lijkt echter vooral de angst om te sterven te zijn uitgedrukt.

In beide bovenstemteksten is de Vrouwe de sprekende persoon. Het motetus-incipit verwoordt haar vrees voor een wisse dood. Het triplum-incipit wijst op de reden voor die vrees, namelijk de trotse houding die de Vrouwe te lang heeft aangenomen door liefde voor een ander na te jagen en haar angst dat haar vriend nu op zijn beurt een ander prefereert. Het thema van de verwisseling, afkomstig uit de tenortekst, speelt ook in de teksten van de motetus een belangrijke rol. De meest voorkomende woorden in dit motet hebben betrekking op Liefde en Dood, dezelfde polariteit als in het derde motet.

8. *Qui es promesses de Fortune se fie / Ha! Fortune, trop sui mis loing de port / Et non est qui adiuvat*

Dit is het eerste motet dat niet rechtstreeks de liefde als onderwerp heeft; hier is Fortuna de hoofdpersoon. Niettemin kan de thematiek wel zijdelings met de liefde in verband worden gebracht; Machauts eigen *Remede de Fortune* geeft een welsprekende beschrijving van Fortuna als zinnebeeld van de tegenslag en onzekerheid in de liefde. Gezien de nauwe raakvlakken die het Fortunathema heeft met Boethius' *De consolatione philosophiae* – de *Remede de Fortune* is een vrije adaptatie van dat werk – kan motet 8 tevens met twee andere motetten worden verbonden (12 en 17) waarin Boëthiaanse thema's een rol spelen.

Uit de tenortekst – afkomstig uit psalm 21 – spreekt een gevoel van hulpeloosheid. In de motetustekst richt de dichter zich met een klaagzang tot de figuur van Fortuna. In de triplumtekst ontbreekt een *Ik*; de tekst is een vermaning van algemene strekking, een

waarschuwing voor de verraderlijkheid van Fortuna, die in kleurrijke bewoordingen wordt uitgescholden. Karakteristieke woorden zijn 'seür' – in negatieve zin gebruikt – 'faus' en 'traïson'; en opnieuw is de overschrijding van 'mesure' een belangrijk motief. Gepersonifieerd in Fortuna, zijn de ondeugden van valsheid en verraad thema van dit meest verbreide en daarom wellicht meest populaire motet van Machaut.

9. *Fons totius superbie / O livoris feritas / Fera pessima*

Het eerste van de Latijnse motetten is een filippica, waarin de dichter zich richt tegen twee ondeugden, Livor en Superbia die in de incipits worden genoemd. Eggebrecht (1962) heeft een analyse van de teksten van dit motet gegeven. De tenorwoorden 'een woest verscheurend dier' – uit de geschiedenis van Jozef (Gen.37:20) – klinkt als echo in de 'feritas' in het incipit van de motetustekst; in deze tekst wordt de afgunst vergeleken met de verraderlijk van achteren stekende schorpioen. 'Fera pessima' is ook de Lucifer uit de triplumtekst die de personificatie is van Superbia en 'draco ferus' wordt genoemd. De dichter – in de *Wij*-vorm, als vertolker van de gemeenschap – roept de hulp van Maria in in de strijd tegen het kwaad. Het werk is in de literatuur verklaard als een allegorisch-politiek motet, gericht tegen de hoogmoed van de Engelse koning Edward III (Markstrom 1989), die de Lucifer uit de triplumtekst zou zijn. Markstroms poging om alle beelden uit de teksten te interpreteren als allegorieën van historische omstandigheden en personen is echter nogal geforceerd. Op grond van zijn interpretatie stelt Markstrom een datering van 1347/1348 voor. Eggebrecht noch Markstrom benadrukken hoezeer de triplumtekst teruggaat op Jesaja 14:11-19, al verwijst Eggebrecht wel naar deze schriftplaats.

In de opeenvolging van deze drie motetten vindt een climax plaats: terwijl de Vrouwe in motet 7 de ondeugd van haar trots nog betreurt en tot inkeer komt, is motet 8 een waarschuwing tegen de ondeugden van Fortuna. De tirade tegen de twee *vitia capitalia* in motet 9 voert het thema naar een negatief hoogtepunt.

Vierde groep

Lastiger is het om te bepalen op welke gronden de motetten 10-12 in één groep zijn ondergebracht, als we veronderstellen dat de onderverdeling in groepjes van drie inderdaad Machauts opzet was. De diversiteit van taalcombinatie is op dit punt in het corpus zo groot mogelijk: terwijl motet 9 geheel in het Latijn is, heeft motet 10 Franse bovenstemmen met een Latijnse tenor, is motet 11 geheel in het Frans en heeft motet 12 een Frans triplum en een Latijnse motetus en tenor. Wél hebben de drie motetten 10-12 het thema 'onderwerping en gehoorzaamheid' gemeen waarmee de thematiek van de motetten 4-6 terugkeert.

10. *Hareu, hareu! le feu, le feu, le feu / Helas! où sera pris confors / Obediens usque ad mortem*

In dit motet verwijst de tenortekst naar gehoorzaamheid en onderwerping; de tekst is afkomstig uit Paulus' vermaning aan de Philippenzen om het voorbeeld van Christus na te volgen (Phil.2:8). Thema in de bovenstemmen is het allesverterende verlangen van de minnaar. Het nadrukkelijke gebruik van vormen van 'ardre' en van het woord 'feu' geeft dit thema krachtig weer, wellicht in navolging van een passage uit de *Roman de la Rose* waarin

het branden van liefde wordt beschreven. Met name in de triplumtekst is het 'brandende hart' bijna een pars pro toto voor de minnaar.

De teksten verlopen in tegengestelde richting. In het incipit van de motetustekst spreekt de minnaar zijn diepe wanhoop uit, in het triplum zijn brandend verlangen; aan het slot is dit precies omgekeerd. In beide teksten ontwikkelt zich een gevoel van naderende dood, hetgeen aansluit bij het 'usque ad mortem' in de tenorwoorden. Het woord 'obediens' veroorzaakt in dit motet echter een spanningsveld tussen tenor en bovenstemmen aangezien een voornemen tot 'gehoorzaamheid' door triplum noch motetus wordt uitgesproken.

11. *Dame, je sui cils qui vueil endurer / Fins cuers dous, on me deffent / Fins cuers dous*

Motet 11 is het eerste motet in het corpus dat in alle drie stemmen Franse teksten heeft. Van de virelai-melodie die de tenor vormt, is echter alleen het begin van de tekst gegeven. Het chanson is niet geïdentificeerd maar het incipit ervan is gelijk aan het incipit van de motetustekst. Het dubbele *Fins cuers dous* vormt aldus een nadrukkelijke aanhef, waarmee de dichter zich richt tot de Vrouwe. De woorden refereren wellicht aan de motetustekst van motet 1 (v. 6-8: 'de vous, cuer dous, amer sans finement'). Het triplum-incipit *Dame* versterkt die aanhef.⁸ Dit geeft motet 11 een intiemer karakter dan de overige motetten. De tenorkeuze is dan ook zeer passend: van alle chansonvormen die Machaut heeft beoefend, is namelijk het virelai het genre bij uitstek waarin de minnaar zich direct tot de Vrouwe richt. Vaker dan in de overige chansongenres begint een virelai met de aanhef 'Dame';⁹ vermoedelijk is dit te verklaren vanuit de functie van het virelai als half-geïmproviseerd gezelschapslied.

Thema van het motet is het verbod van de Vrouwe aan de minnaar om haar te zien (in de motetustekst) en het voornemen van de minnaar zich aan haar wil te onderwerpen (in het triplum). Het zien en het hart zijn belangrijke motieven; vormen van 'veoir' komen hier meer dan gewoonlijk voor en 'cuers' klinkt zeer nadrukkelijk in de incipits van tenor en motetus. De vele vormen van 'morir' en het woord 'mort', die de gehoorzaamheid van de minnaar tot aan de dood uitdrukken, zijn, gezien de opeenvolging, te beschouwen als een referentie aan de tenortekst van het voorgaande motet 10, 'obediens usque ad mortem'.

12. *Helas, pourquoi virent onques mi oueil / Corde mesto / Libera me*

Dit werk is een van de twee gemengdtalige motetten. Qua thematiek is het motet nauw verwant aan motet 8. De tenortekst, afkomstig uit de geschiedenis van Jacob (Gen.32:11), drukt vrijwel hetzelfde gevoel uit als in dat werk – een smeken om hulp in een situatie van benauwdheid – en de motetustekst is eveneens een klacht over, en gericht tot, Fortuna. In dit motet vindt de dichter echter een weg om zich aan haar redeloos gedrag te onttrekken, in een houding die Boëthius' *De consolatione philosophiae* in herinnering brengt (Huot 1994a, 232). De incipits van de bovenstemmen noemen de ogen en het hart (*mi oueil, corde*), belangrijke motieven in het voorgaande motet, die ook hier een grote rol spelen maar nu in negatieve zin: de triplumtekst is een klacht van de minnaar over zijn wrede Vrouwe van wie hij wenst dat hij haar nooit had *gezien*; en in de motetustekst wordt Fortuna *blind* genoemd.

Meer dan in de andere motetten lijken de teksten van motet 12 verschillende onderwerpen te behandelen, een onbeantwoorde liefde voor een wrede geliefde in het triplum, de

8. Slechts in twee andere motetten wordt in alle drie teksten eenzelfde personage aangesproken, 18 en 23.

9. Dit is in 9 van de 33 virelais het geval, in 4 van de 22 rondeaus en 6 van de 42 ballades.

wisselvalligheden van Fortuna in de motetus. Enkele uitdrukkingen in de Latijnse motetustekst, met name in de eerste strofe ('zingend klaag ik, dienend verzwak ik') suggereren echter dat hier toch een relatie bestaat met de hoofse thematiek. Beide bovenstemteksten hebben tevens gemeen dat ze zeer rijk zijn aan paradoxen; Fortuna is de personificatie daarvan. De paradox dat de minnaar zich over zijn lijden beklagt maar tegelijkertijd niets anders wenst – in de triplumtekst – herinnert aan motet 5, waarmee deze tekst bovendien gemeen heeft dat uit een *trouvère*chanson wordt geciteerd.

De drie motetten 10-12 zijn weliswaar zeer verschillend van karakter maar wat hun teksten verbindt, naast het thema 'onderwerping', is de nadruk op de ogen (vooral in de motetten 11 en 12) en het hart. Het hart van de minnaar is onderwerp in motet 10, dat van de Vrouwe in motet 11 en het hart van de minnaar weer in motet 12. Zou het te speculatief zijn te veronderstellen dat in de meest centrale groep binnen de cyclus het motief van het hart van de minnenden deze groep van vrij heterogene werken bijeenhoudt? Het motief van het zien verbindt deze motetten met de volgende groep.

Vijfde groep

De motetten 13-15 hebben als gemeenschappelijk thema datgene wat de minnaar ziet of laat zien, de *valse schijn*. Drie aspecten worden behandeld: de valse schijn en hypocrisie van de Vrouwe in motet 13, de mislukte veinzerij van de minnaar in motet 14 en de valse schijn van de liefde in motet 15.

13. *Tant doucement m'ont attirait / Eins que ma dame d'onneur / Ruina*

Van deze tenor is de herkomst onbekend, maar het melisme werd eerder gebruikt in een motet uit de *Roman de Fauvel* waarin de huichelarij van de geestelijkheid wordt gehekeld.¹⁰ De incipits van de bovenstemmen beschrijven het begin van de liefde, wanneer de minnaar wordt aangetrokken door de schone schijn van de Vrouwe. In de loop van het motet wordt duidelijk dat die schijn verraderlijk is en dat het tenorwoord *Ruina*, met zijn contextuele connotatie van hypocrisie, de ondergang aankondigt. In de triplumtekst komen de in klank verwante maar in betekenis tegengestelde begrippen 'traire-aantrekken' en 'traïr-verraden' veelvuldig voor; zo vaak zelfs dat van een woord- en rijm-ostinato kan worden gesproken. De beeldspraak uit de triplumtekst (v. 12-14) – hoe men zijn vijand als een vriend omarmt om hem vervolgens te verdrinken – lijkt rechtstreeks ontleend te zijn aan de *Roman de la Rose* (v. 7391-7393); daar is het een beeld van de huichelarij. Tegenover de valse schijn van de Vrouwe staat de liefde van de minnaar die, volgens het slot van de motetustekst, mint 'zonder huichelarij'. Het geheel wekt de suggestie dat het Fauvelmotet de inspiratiebron is geweest voor dit werk, met een transpositie naar een amoureuze context.

14. *Maugré mon cuer, contre mon sentement / De ma douleur confortez doucement / Quia amore langueo*

De tenortekst – afkomstig uit het Hooglied – is een heftige bekentenis van liefde. Het motetus-incipit is het begin van een opsomming van alle mogelijke goede dingen die de minnaar volgens zijn zeggen overkomen: pas aan het slot bekend hij dat hij alles gelogen heeft.

10. PMFC I, motet 3: *Ruina / Presidentes in thronis / Super cathedram Moysi*.

De triplumtekst geeft de verklaring voor de leugens: tegen zijn hart en gevoel in doen de mensen de minnaar zeggen dat hij vertroosting in de liefde heeft gevonden. Het tegendeel is waar: als hij dat zegt (en de motetustekst is een voorbeeld van het spreken van onwaarheid), heeft hij gelogen want, zoals de tenortekst luidt: in werkelijkheid 'smacht ik van liefde'. Belangrijk door zijn veelvuldig voorkomen is het woord 'dolour'. Thema van het motet is dus de eerlijkheid van de smachtende minnaar die zijn verdriet niet werkelijk kan ontveinzen, ook al probeert hij dat.

15. *Amours qui ha le pooir / Faus Samblant m'a deceü / Vidi dominum*

De tenortekst is afkomstig uit de geschiedenis van Jacob, het gevecht met de onbekende (Gen. 32:30). De geschiedenis van Jacob is vol van dubbelheid en schijn en de invloed van die context is merkbaar in de bovenstemteksten van het motet. In de context van de liefdesthematiek is de 'dominus' Amours; in de triplumtekst wordt gesproken over 'Amours die mijn Heer is', of, met een woordspeling, 'mes chiés / meschiés': 'die gemeen is'. Faus Samblant, genoemd in het motetus-incipit, is de allegorische figuur uit de *Roman de la Rose* die de hypocrisie personifieert, de dekmantel waaronder de minnaar het doel van zijn liefde bereiken kan. Amours heeft, volgens de triplumtekst, de macht de Vrouwe gunstig te stemmen maar wil die macht niet in goede zin gebruiken; integendeel, zij is uit op de ondergang van de minnaar. De macht van Amours wordt onderstreept door het woord 'pooir' dat alleen in dit motet, en dan driemaal, voorkomt. De incipits vatten het probleem van het motet samen: de almachtige Heer Amours die de minnaar zag en met wie hij worstelt, heeft hem door valse schijn bedrogen.

Volgens de interpretatie van Brownlee (1991), die uitgaat van de betekenis van de figuren van Amours en Faus Samblant in de *Roman de la Rose*, zouden in het motet zowel Faus Samblant als Amours de schijnwaarheid van het wereldse liefdesbetoog voorstellen tegenover de werkelijke, transcendente waarheid die in de tenortekst klinkt.

Zesde groep

In de motetten 16 en 17 is het probleem *het buiten de orde vallen van de liefde*. De twee motetten onderscheiden zich van de overige doordat een driehoeksrelatie onderwerp is; in alle andere liefdesmotetten gaat het om de verhouding tussen de minnaar en zijn Vrouwe. Alleen in motet 7 wordt, zijdelings, gerefereerd aan andere geliefden, maar die relaties zijn niet het onderwerp van dat motet. Opvallend, gezien de thematiek, is dat juist deze groep slechts twee motetten bevat, terwijl alle vorige en volgende groepen uit drie werken bestaan.

16. *Lasse! comment oublieray / Se j'aim mon loial amy / Pour quoy me bat mes maris*

Motet 16 is, net als motet 11 geheel in het Frans en is gebaseerd op een *chanson de malmariée* in de tenor – een van de weinige malen dat Machaut refereert aan een lichter genre. Tevens is dit het enige werk waarin de tenor een volledige tekst heeft in plaats van een incipit of een refrein zoals in motet 20. De sprekende persoon in alle drie teksten is de Vrouwe, net als in motet 7.

Thema van het werk is de verscheurdheid van gevoelens van de Vrouwe, tussen de ware liefdestrouw aan haar minnaar en de verplichte trouw aan haar wettige echtgenoot. De incipits karakteriseren de verhouding van de Vrouwe tot beide personen op treffende wijze: 'waarom slaat mijn man mij', 'als ik mijn vriend min' en 'hoe zal ik (mijn vriend) vergeten'. In de

tenortekst wordt het conflict elementair weergegeven. In de bovenstemteksten wordt een groots betoog opgebouwd met als doel te bewijzen dat de liefde van de Vrouwe voor haar vriend, die zij niet kan en niet mag vergeten, de ware liefde is. Het werk is in zekere zin een tegenhanger van motet 7, waarin de Vrouwe haar aanvankelijke afwijzing van haar vriend betreurt; in motet 16 wordt zij voorgesteld als een trouwe vriendin die haars ondanks van haar vriend gescheiden is.

17. *Quant Vraie Amour enflamée / O series summe rata! / Super omnes speciosa*

Het tweede gemengdtalige motet (het andere is motet 12) stelt de buiten de orde vallende liefde op een andere wijze voor; de drie personen zijn nu een meisje, haar minnaar aan wie ze zich verbonden heeft en een tweede aspirant-minnaar. In dit motet komt het *Ik* van de dichter nauwelijks aan het woord; de termen zijn algemeen en bespiegend. De tenortekst – afkomstig uit een Maria-antifoon – is raadselachtig ten opzichte van de andere teksten. Het eveneens cryptische incipit van de motetus is gericht tot een 'berekende ordening'. Deze tekst kan worden verklaard in het licht van de literaire traditie, met name *De planctu naturae* van Alain de Lille: de dichter verwondert zich over het gedrag van de liefde in het geordende universum. De triplumtekst – geïnspireerd door metrum II, 8 uit Boëthius' *De consolatione philosophiae* – is een lofprijzing van de 'ware liefde'. De persoon om wie het in beide teksten gaat, is een ongelukkige minnaar die de ware liefde niet begrijpt; omdat zijn aanbedene zich al heeft verbonden aan een minnaar, streeft hij met zijn aanzoek naar iets onbereikbaars.

Hierna begint de serie Latijnse motetten. Al deze werken – evenals motet 9 – werden waarschijnlijk voor bepaalde kerkelijke of politieke gelegenheden geschreven.

Zevende groep

De motetten 18 en 19 werden gecomponeerd ter opluistering van kerkelijke plechtigheden. Het eerste viert de wijding van een bisschop te Reims, het tweede, een loflied op St. Quintinus, was vermoedelijk bestemd voor een plechtigheid te Saint-Quentin. Deze twee motetten zijn op grond daarvan gedateerd, namelijk in 1324 of 1325 voor motet 18 en, minder zeker, 1335 of misschien zelfs de jaren '40 voor motet 19. Zowel in Reims als in Saint-Quentin bezat Machaut een canonicat en het ligt dan ook voor de hand te veronderstellen dat bij belangrijke gelegenheden aan deze muzikaal begaafde collega werd verzocht een motet te schrijven.

18. *Bone pastor Guillerme / Bone pastor, qui pastores / Bone pastor*

Met zijn drievoudige identieke aanhef *Bone pastor* richt dit motet zich op sterk retorische wijze tot een persoon met de naam Guillermus: naar alle waarschijnlijkheid is dit Guillaume de Trie, die in 1324 of 1325 tot bisschop van Reims werd gewijd.¹¹ Het werk is het enige voorbeeld van een inwijdingsmotet bij Machaut. Overigens heeft deze bisschop zich bij de kanunniken niet zeer geliefd gemaakt en werd hij zelfs door hen veracht (Earp 1995, 9-10). In de teksten van het motet is hiervan echter nog niets te bespeuren.

De herkomst van de tenor is onbekend. De teksten van de bovenstemmen prijzen Guillermus, verkozen tot bisschop van Reims, als uitstekend boven alle bisschoppen. De liturgische

11. Cf. over de datering ook Kügle 1993, 147 n.15 die een veel later tijdstip noemt, namelijk 1334, het jaar van overlijden van Guillaume de Trie. Om evidente redenen lijkt dat niet erg plausibel.

benaming 'vas' wordt viermaal op zijn persoon betrokken, met verschillende adjectieven. In de triplumtekst worden aan de insignia van de bisschop, zijn tweepuntige mijter en de drie delen van zijn staf, symbolische betekenissen gehecht.

19. *Martyrum gemma latria / Diligenter inquiramus / A Christo honoratus*

In de meest recente hypothese, van Robertson, wordt verondersteld dat de gelegenheid waarvoor dit lofprijzingsmotet werd geschreven het gereedkomen was van een nieuw koorgestoelte in de collegiaatskerk van Saint-Quentin, waar Machaut misschien al sinds 1335 maar zeker in 1337 een canonicat bezat.¹² De tekst van het triplum zou refereren aan het op de kooromgang aangebrachte houtsnijwerk, met voorstellingen uit het leven van de heilige Quintinus (Earp 1995, 342, met verwijzing naar Robertsons nog te verschijnen studie). De compositie van dit motet zou dan in de jaren veertig vallen. De tenortekst – afkomstig uit een responsorium voor het feest van St. Quintinus – verwoordt de hoge rang van de heilige. De soms in duistere bewoordingen gestelde motetustekst spoort aan zijn lof te zingen. De triplumtekst is een lofzang, gericht tot de heilige zelf, en geeft een resumé van zijn vita: na een lofprijzing worden Quintinus' leven en marteldood kort geëvoceerd, en worden zijn wonderdadige kracht en zijn overwinning van alle ondeugden in het land van Vermandois beschreven, waarvan Saint-Quentin, de plaats waar Quintinus de dood vond, de hoofdstad is.

20. *Trop plus est bele que Biauté / Biauté parée de valour / Je ne sui mie certains d'avoir amie, mais je sui loiaus amis*

Het derde van de geheel Franse motetten, weer op een chansontenor, vormde in de oorspronkelijke reeks van twintig motetten de afsluiting van het corpus. Deze ode aan de schoonheid en goedheid van de Vrouwe – de woorden 'bele', 'biauté' en 'bonne', 'bonté' komen hier vaker voor dan elders – eindigt met een gebed. Het slotwoord Amen in beide bovenstemmen drukt een sterk geestelijk stempel op het werk. De tenortekst bestaat uit het refrein van een rondeau. In deze tekst is een gelouterde minnaar aan het woord, die in onzekerheid leeft over de liefde van zijn Vrouwe maar wél zeker is van zijn eigen trouw. De incipits van beide bovenstemmen karakteriseren het motet als een lofprijzing van de schoonheid en de goedheid van de Vrouwe. De minnaar bidt tot God én tot de god der liefde, Amours, om kracht teneinde haar op volmaakte wijze te kunnen dienen, opdat zij hem uiteindelijk als *ami* zal accepteren.

Earp vermoedt dat het motet een postuum eerbewijs is aan Bonne de Luxembourg, Machauts beschermvrouwe in de late jaren veertig, na het overlijden van haar vader in 1346 (Earp 1995, 25-26); Bonne stierf zelf in 1349. Gezien de plaatsing na twee andere lofprijzingsmotetten met ceremonieel karakter is daar iets voor te zeggen, en het frequente gebruik van de woorden 'bonne' en 'bonté' zou een toespeling kunnen zijn op haar naam. Het motet heeft daarnaast, met zijn gebeden in beide bovenstemmen en het Amen aan het slot een duidelijk religieuze toon. Of de Vrouwe nog een aardse Vrouwe is of een hemelse, of misschien zelfs beide tegelijk, als een Franse Beatrice, blijft onuitgesproken. In zijn oorspronkelijke functie als laatste werk van het corpus heeft het motet ongetwijfeld de gebieden van wereldlijk en geestelijk in zich verenigd en met het afsluitende Amen de reeks motetten tot een passend einde gebracht.

12. De melodie van het melisme heeft echter meer gemeen met een Parijse versie van dit gezang dan met de versie die in Saint-Quentin in gebruik was (Clark 1996, 30-31).

Het karakter van lofprijzing en gebed verenigt deze drie motetten, ondanks het verschil in thematiek, toch tot een geheel, waarin zelfs een zekere opklimming valt te zien als we de religieuze toon van het Franse motet ernstig nemen: bisschop, heilige, Vrouwe. Aangezien ook het Latijnse motet 9 goed past tussen de Franse motetten die verschillende ondeugden hekelen, is het zeer waarschijnlijk dat Machaut heeft willen aangeven dat er verbanden bestaan tussen de geestelijke en de hoofse thematiek bestaan, eenmaal in negatieve en eenmaal in positieve zin.

De volgorde van de liefdesmotetten geeft een amoreus louteringsproces weer, vanaf het ontstaan van het verlangen naar volmaakte liefde en de problemen die daaruit voortkomen, via vrees voor de ondeugden en de valse schijn, tot aan de onderwerping aan de ware liefde. De aanvaarding van de onzekerheid en de trouwe gehoorzaamheid in motet, 20 vormen de essentie van het volmaakte minnaarschap, waarin het verlangen blijft bestaan maar in beheerste vorm. De loutering wordt echter niet voorgesteld als een bekering, met afwijzing van aardse waarden; de versmelting van aardse en hemelse liefde wordt in dit laatste liefdesmotet duidelijk uitgesproken.

Achtste groep

De grootse Latijnse motetten 21-23 – alle drie zijn ze vierstemmig – vormen de laatst gecomponeerde groep. In hun teksten refereren ze aan situaties van angst en beklemming. Motet 21 wordt gedateerd in de jaren 1359-1360, toen het – overigens niet succesvolle – beleg van Reims door de Engelsen plaatsvond (Ludwig 1924, 231).¹³ Motet 22 is waarschijnlijk in verband te brengen met de politieke verwarring in 1358 (Earp 1995, 39-40) tijdens het regentschap van de dauphin Charles. Van motet 23 is de datering niet zeker, maar thematisch en stilistisch is het zo nauw verwant met de andere twee dat ook hier een datering ca. 1359-1360 plausibel is. De motetten 21 en 23 zijn gebeden om goddelijke interventie terwijl motet 22 een niet met name genoemde leider aanspoort tot actief handelen. Het gevoel zonder leider te zijn wordt overigens in alle drie motetten tot uitdrukking gebracht en heeft ongetwijfeld betrekking op de politieke situatie in deze jaren waarin de koning in Engelse gevangenschap verkeerde en zijn zoon Charles (de latere Karel V) het regentschap vervulde.

21. *Christe qui lux es et dies / Veni, creator spiritus / Tribulatio proxima est et non est qui adiuvet / Contratenor*

De tenortekst van dit motet, afkomstig uit Psalm 21:12, roept motet 8 in herinnering: voor de tenor van dat werk is alleen het laatste deel van dit melisme – *Et non est qui adiuvet* – gebruikt. De motetustekst bevat een aanroeping van de Heilige Geest in een situatie van uiterste bedreiging: omringd door vijanden en bedreigd door de pest vraagt de dichter om vernietiging van de vijand. De triplumtekst is gericht tot Christus, eveneens als een gebed om goddelijke hulp tegen een roofzuchtige vijand. Beide incipits citeren het begin van een hymnetekst: de motetus een Pinksterhymne en het triplum een hymne uit de Vastentijd. De thematiek en de woordkeus van het motet zijn tevens sterk door de psalmtekst beïnvloed, in het triplum bovendien door de profeten Daniël en Habakuk.

22. *Tu qui gregem tuum ducis / Plange, regni res publica / Apprehende arma et scutum et exurge / Contratenor*

13. Maar daar foutief in 1356 gedateerd, zie ook Leech-Wilkinson 1989, 105-106.

Motet 22 is Machauts enige politieke *admonitio*; de dichter maakt zich tot tolk van de staat die zonder goede leiding is. De tenortekst – uit het *Commune unius martyris* – is opnieuw afkomstig uit een psalm (Psalm 34:2) en spoort aan de wapens op te nemen en op te staan. In de motetustekst wordt de toestand van de staat beklagd: het rijk is stuurloos en de vijand heeft vrij spel. De dichter uit de hoop dat bij goed leiderschap het rijk beter zal worden geregeerd. In de triplumtekst wordt een niet met name genoemde leider aangespoord de leiding van de 'kudde' op zich te nemen, om het volk vrede te brengen. Net als in motet 13 wordt ook hier één woordklank – verschillende verbuigingen en samenstellingen van 'dux' en 'duci' – als ostinato gebruikt. De nadruk op het woord *dux* suggereert dat een bepaalde hertog is bedoeld; hoogstwaarschijnlijk is de tekst gericht tot de dauphin Charles, *Duc* de Normandie (de toekomstige koning Karel V), die tijdens zijn regentschap door slechte raadgevers werd omringd (Earp 1995, 39-40).

23. *Felix virgo, mater Christi / Inviolata genitrix / Ad te suspiramus gementes et flentes etc. / Contratenor*

Motet 23 vertoont veel verwantschap met motet 21. De dichter richt zich in alle drie incipits tot Maria in een bede om hulp. De tenortekst is ontleend aan de Maria-antifoon *Salve regina*. De motetustekst prijst Maria als de onbevleete moeder die de Superbia heeft overwonnen (een referentie aan motet 9?) en roept haar hulp in als beschermster van het zwakke volk. De triplumtekst is gericht tot de Maagd, Moeder van Christus, en begint eveneens als een lofprijzing. Haar voorspraak wordt gevraagd om al het kwade teniet te doen dat een 'zeer rijk volk ons, die zonder leider zijn en als blinden wandelen, toebrenge'. De toespeling op de vorige twee motetten en op de politieke situatie wordt hierdoor evident.

Het corpus van motetten vertoont dus een duidelijke thematische samenhang met een onderverdeling in groepjes van drie plus één groepje van twee. Een dergelijke samenhang is tot dusver alleen beschreven voor de Latijnse motetten en de motetten 2 en 3.¹⁴

14. Zie vooral Leech-Wilkinson 1989, 105-106 en 138-141 en Earp 1995, met name p. 38-40; tevens Huot 1994a.

Excursus: de volgorde in handschrift E; losse motetten in andere handschriften

De scriptor van handschrift **E** plaatste de motetten in een andere volgorde. Deze werd misschien niet alleen bepaald door de ten opzichte van de overige handschriften nieuwe layout van deze opvallend grote codex waarin een motet niet meer een heel blad vult; waar ruimte over was heeft de scriptor deze opgevuld met rondeaus.¹⁵ De nieuwe volgorde wekt namelijk sterk de indruk dat ook in dit handschrift de thematiek een bepalende factor is geweest, maar dat de scriptor eigen inzichten tot uitdrukking heeft gebracht. De volgorde van de motetten in deze codex luidt (met cursivering van de sterkste afwijkingen van de oorspronkelijke volgorde): 20, 1, 2, 8, 3, 4, 5, 6, 17, 16, 7, 9, 11, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 18, 22, 21 (motet 23 ontbreekt om onduidelijke redenen in dit handschrift).¹⁶ Het enige liefdesmotet met een religieuze connotatie in de bovenstemteksten, motet 20, opent de serie, en wordt gevolgd door het eerste motet. Het Fortuna-motet 8 is wellicht voor motet 3 geplaatst omdat Fortuna in de motetus van dat laatste werk wordt genoemd als zinnebeeld van tegenslag in de liefde. Motet 17 en 16 zijn van plaats verwisseld maar zijn wel naast elkaar blijven staan; de beide motetten met een vrouwelijke stem, 16 en 7, zijn nu na elkaar geplaatst, hetgeen de sterk afwijkende positie van de motetten 17 en 16 vóór motet 7 verklaart. Wellicht zag de scriptor aanleiding in de thema's van de motetten over buitenechtelijke liefde om deze te combineren met het thema ondeugden. De volgorde van de motetten 11 en 10, evenals die van de motetten 18 en 19, en 21 en 22 is alleen omgedraaid.

Buiten de geordende serie in de Machaut-handschriften komen in andere handschriften slechts enkele motetten voor. Het hs. **Trém** bevatte blijkens de bewaard gebleven inhoudsopgave (op het dubbelblad Paris, B.N., f. fr. 23190) de motetten 8, 9, 10, 14, 15, 16, 19, 20 en 23. Van deze motetten zijn alleen triplum en tenor van motet 8 en motetus en tenor van motet 15 bewaard gebleven.¹⁷

Het handschrift Ivrea, Biblioteca capitolare 115 (CXV) (**Iv**) bevat de motetten 8, 15 en 19.

Het fragment Cambrai, Bibliothèque municipale ms. B. 1328 (**CaB**) bevat motet 8.

Het late tekstmanuscript Stockholm, Kungliga Biblioteket V.u 22 (**St**) bevat de teksten van motet 8.

Het materiaal is te gering om er conclusies aan te verbinden, maar niettemin suggestief. Vooral motet 8 heeft verbreiding gevonden; te vermelden is nog dat in de St.-Victor-versie van het traktaat *Ars nova* (Paris, B.N. f. lat. 14741) dit motet wordt genoemd als voorbeeld van tempus imperfectum prolatio minor. De keus van werken in **Trém** zou erop kunnen wijzen dat deze scriptor een exemplaar had waarin de oorspronkelijke volgorde nog bestond. Niettemin heeft hij deze niet gevolgd in het manuscript: de volgorde is volgens de inhoudsopgave: de motetten 10, 14 en 16 als nummers 7-9, de motetten 8 en 15 als nummers 13 en 14, motet 20 als nummer 23, motet 19 als nummer 51, motet 23 als nummer 75 en motet 9 als nummer 80.¹⁸ In **Iv** is de volgorde: motet 19 als nummer 19, motet 15 als nummer 35 en motet 8 als nummer 41. Wel is in **Iv** motet 15 gecombineerd met een andere Fortuna-tekst (het vierstemmige rondeau *Fortune fausse perverse* van Matheus de Sancte Johanne). In de fragmenten **CaB** is motet 8 het laatste werk en wordt het voorafgegaan door *Floret cum vana gloria / Florens vigor / Neuma*.

15. Zie Earp 1983, 126-29 over de totstandkoming en structuur van de motet-rondeau-sectie in ms **E**. In zijn schema op p. 129 is motet 8 ten onrechte tussen de motetten 1 en 2 terechtgekomen; op deze plaats staat rondeau 10. Motet 8 volgt op motet 2, op fol. 133r. In Earp 1995 is die fout hersteld.

16. Algemeen wordt verondersteld dat de scriptor van dit handschrift de beschikking had over hs. **B**, waarin dit motet wel voorkomt (Bent 1983). De enige verklaring wordt gegeven door Earp – maar mijns inziens enigszins lichtvaardig – namelijk dat de kopiist van **E** op het moment dat zijn katern vol was dit motet stilzwijgend weglief, liever dan een los folio in te plakken: 'No room in the gathering remained for M23, and the scribe – a mark of his professional status – silently left the work out rather than attempting to tip-in the extra folio that would have been necessary to contain it' (1983, 128 n.247).

17. Over dit manuscript: Bent 1990.

18. Zie voor een volledig overzicht: Earp 1995, 122-123.

2. DE TENORES

In de recente dissertatie van Clark (1996) zijn de bronnen en de liturgische context van de geïdentificeerde tenores in het Ars nova-motetrepertoire onderzocht en beschreven; haar werk is een *Fundgrube* van belangrijke gegevens.¹⁹ De grote waarde ervan ligt in het onderzoek van lokale liturgische tradities als mogelijke bronnen voor de tenores. In sommige gevallen kan daardoor een afwijkende versie van de melodie worden verklaard. Voor de vier tot dusver nog niet geïdentificeerde tenores bij Machaut (in de motetten 2, 5, 13 en 18) heeft Clark geen bronnen gevonden; alleen voor de tenor *Suspiro* (motet 2) heeft zij dezelfde identificatie gesuggereerd die al eerder werd voorgesteld door Huot (1994). Naast dit historische bronnenonderzoek heeft Clark tevens de betekenis van de tenor en zijn tekst in het Ars nova-motet onderzocht. Door de liturgische context in de verklaring te betrekken is zij tot enkele nieuwe interpretaties gekomen, waarbij het zwakke punt echter de fragmentarische behandeling van de teksten van de bovenstemmen is; de teksten worden vrijwel nooit in hun geheel behandeld. Niettemin heeft dit onderzoek eens te meer duidelijk gemaakt dat de oorspronkelijke liturgische betekenis van de tenores een factor van groot belang is bij de interpretatie van de motetten.²⁰ Clark heeft zich eveneens verdiept in de ordeningsprincipes van Machauts corpus en is tot een hypothese gekomen die gebaseerd is op de betekenis van de tenores. In Machauts motetten is bij alle tenores de tekst (soms een deel ervan) die het melisme in zijn oorspronkelijke context heeft, geciteerd; dit is in het Ars nova-repertoire geen vaste regel en de zorgvuldigheid van de Machaut-manuscripten in dezen wijst op het belang van de tenorwoorden in zijn werken (Clark 1996, 18).

De volgende tabel bevat alle gegevens betreffende de tenores die van belang zijn voor de interpretatie van de motetten: de liturgische tijd van het brongezang, het type gezang, de bron voor de tekst van het gezang en de bijbelse figuur die centraal staat in de tekst. Alleen de schriftplaats voor de tenor van motet 17 is een nieuwe suggestie mijnerzijds.

19. Ik ben dr. Alice Clark zeer erkentelijk dat zij mij haar dissertatie vóór publicatie ter beschikking heeft gesteld.

20. Zoals ook al eerder duidelijk was geworden, met name in Eggebrecht 1962-1968, Brownlee-Bent 1991 en Huot 1994a.

Tabel II*Herkomst van de tenores*

M Liturgische	Type	Schriftplaats	Figuur
	bron	gezag	
1	Sabb. Sancto	Resp.	Joël 1:8; So. 1:14; Jer. 25:34 Christus
2 ²¹	Historia de Job?	Resp.?	Job 3:24-26 Job
3	Historia de Job	Resp.	Job 3:11 Job
4	Pent. 1	Introïtus	Ps.12:6 David
5 ²²	Coena Dom.?	Resp.?	Matth.26:42 Christus
6	Advent 2	Resp.	Jes. 66:13-14 Christus
7	Historia de Reg.	Ant.	2 Sam. 18:32-33 David
8	Dom. in Palm.	Resp.	Ps. 21:12 David
9	Quadr. 3	Resp.	Gen. 37:33-34 Jacob/Jozef
10	Coena Dom.	Grad.	Phil. 2:8 Christus
11	wereldlijk	ongeïdentificeerd	chanson
12	Quadr. 2	Resp.	Gen. 32:10-11 Jacob
13	ongeïdentificeerd		
14	Maria-officie	Ant.	Hoogl. 5:8 Bruid
15	Quadr. 2	Resp.	Gen. 32:30 Jacob
16	wereldlijk	chanson	
17 ²³	Post Complet.	Ant.	Sap. 7:29 Sapientia/Maria
18	bisschopswijding	ongeïdentificeerd	
19	31 Oct.	Resp.	Quintinus
20	wereldlijk	ongeïdentificeerd	chanson
21	Dom. in Palm.	Resp.	Ps. 21:12 David
22	Com. un. mart.	Resp.	Ps. 34:2 David
23	Post Complet.	Ant.	Maria

Clark maakt erop opmerkzaam hoeveel gezangen uit de vasten- en lijdenstijd afkomstig zijn, namelijk in zeven tenores en zelfs acht wanneer de hypothese omtrent de tenor van motet 5 juist is (deze zal worden behandeld in hoofdstuk VII). Behalve het responsorium uit de liturgie voor St. Quintinus (motet 19) zijn de overige gezangen minder precies aan een

21. De identificatie van dit fragment als stammend uit het responsorium *Antequam comedam suspiro* wordt door Huot en Clark als vrijwel vaststaand aangenomen, hoewel van de 28 tonen van het melisme er slechts 7 overeenstemmen met dit gezang. De melodie zou dan verregaand zijn veranderd. Cf. Clark 1996, Appendix 1, 187.

22. De identificatie van dit gezang door Anderson (1976) en Leech-Wilkinson (1982-1983) als afkomstig uit het *Pater noster* is mijns inziens niet overtuigend; meer hierover in hoofdstuk VII. Net als Clark (1996, 75 n.6) denk ik dat het responsorium *In monte oliveti* een waarschijnlijker bron is.

23. Al vanaf 1249 kenden de minderbroeders te Parijs het gebruik om na de completen een van de vier Maria-antifonen te zingen, naar gelang van de tijd van het jaar (of, in bepaalde streken, van de week). Clemens VI (r. 1342-1352) nam dit gebruik in het curiebrevier over (*LW*, 1660-1661).

bepaald liturgisch tijdstip gebonden. Maria-gezangen zijn in drie tenores vertegenwoordigd; gezangen voor de zondagen na Pinksteren in twee, waarvan één voor de eerste zondag na Pinksteren en één uit de *Historia de Libris Regum*, die na Pinksteren wordt gelezen. Uit de *Historia de Job*, gelezen in augustus-september, zijn eveneens twee tenores afkomstig; uit de adventstijd één. De minst precieze connotatie heeft de tenor van motet 22, uit het *Commune unius martyris*.

De bijbelse context van de brongezangen is in de meerderheid van de motetten het Oude Testament, namelijk in veertien motetten. Opvallend is dat de figuur doorgaans een exemplum is van lijden in vertrouwen, een interessant gegeven in verband met de thematiek. David, meestal als de psalmist, is de meest voorkomende figuur, in de motetten 4, 7, 8, 21 en 22. In de motetten 2 en 3 is de lijdende Job, in de motetten 12 en 15 de vluchtende Jacob de exemplarische figuur. Bij de tenor van motet 9 wordt doorgaans, in navolging van Eggebrecht (1962) gesteld dat de tenorfiguur Jozef is, maar de woorden uit Genesis 37 zijn die van Jacob. Door de associatie met de liturgische tijd van het gezang vormt de Passio Christi in de motetten 1, (hypothetisch in 5), 8 en 10 een parallel van het lijden van de minnaar (cf. Clark 1996, 97, n.24). Iets moeilijker te verklaren is de keus van de Maria-gezangen. Twee van de tenores zijn gekozen uit een van de grote Maria-antifonen (motetten 17 en 23), in één is de tekst uit het Hooglied afkomstig (motet 14) maar is het gezang wel verbonden met de Maria-liturgie.²⁴ In motet 23 is de keuze vanzelfsprekend, aangezien alle teksten van het motet tot Maria zijn gericht. In motet 14 – *Quia amore langueo* – lijkt de tenorkeuze echter meer door de passende woorden en hun bijbelse context te zijn bepaald dan door de liturgische betekenis van het gezang. Maria, die in de tenor van motet 17 *Super omnes speciosa* wordt genoemd, is daar vermoedelijk de personificatie van Sapientia; bij de behandeling van de achtergronden van het motet in hoofdstuk II zal dat worden toegelicht.

De verklaring voor de keus van de tenor zal dus meestal liggen in, enerzijds, het trekken van een parallel tussen het lijden van de minnaar en dat van de bijbelse figuur en, anderzijds, in het exemplum van vertrouwen. Ook de betekenis van het gezang in de oorspronkelijke context van de liturgie heeft een rol gespeeld, op een per motet verschillende wijze, zoals uit de besprekingen van de individuele werken zal blijken.

Wat de ordening betreft meent Clark bepaalde 'progressions', in morele zin, binnen het corpus te kunnen onderscheiden. De motetten 1, 8, 10, 12 en 15 zouden een sequentie vormen van toenemende afwending van de wereldlijke liefde:²⁵

'The connection between the five Lenten chants and the motets they support may on one level operate in a progressively more complex relationship from a straightforward comparison of the lover's sufferings with those of Christ to an emphasis on conversion and departure from earthly love' (Clark 1996, 93).

De interpretaties van Brownlee en Huot – aan het begin van dit hoofdstuk al ter sprake gekomen – zijn niet vreemd aan deze hypothese. Eenzelfde progressie neemt Clark waar in de tenores die aan Maria-gezangen zijn ontleend, in de motetten 14, 17 en 23: 'from the purely

24. Het gezang behoort tot de liturgie van Maria Tenhemelopneming en andere Maria-feesten (Clark 1996, 83).

25. Clark refereert aan de studie van Brownlee 1991 over motet 15 waarin een regelrechte oppositie zou bestaan tussen de 'amorous, courtly hope explicitly articulated in the triplum and motetus and the Christian, spiritual hope evoked by the tenor'. Brownlees opmerking betrof echter motet 4, niet motet 15. Niettemin ziet Brownlee inderdaad in motet 15 een oppositie, namelijk tussen de schijnwaarheid van de wereldlijke, hoofse en de waarheid van de geestelijke taal.

amorous to *vraie amour* to direct address to the Virgin for aid'. Haar interpretaties van die motetten zijn echter vaak slechts op fragmenten uit de teksten van de bovenstemmen gebaseerd en daardoor te weinig onderbouwd, zodat bij deze hypothese wel enkele vraagtekens te plaatsen zijn. Zo valt niet in te zien waarom niet al meteen de tenor van motet 1, waarvan de tenorwoorden verwijzen naar de Dag des Oordeels, een afwending van de hoofse liefde zou betekenen.²⁶ Niettemin is het inderdaad opvallend dat een groot aantal gezangen afkomstig is uit ófwel de Vastentijd en de Lijdensweek óf de tijd kort na Pinksteren. De enige tenor die vreugde aankondigt – die van motet 6 – is afkomstig uit een Adventsgezing. Gezangen uit de meest vreugdevolle periode van het liturgische jaar, de vijftigdagentijd van Pasen tot Pinksteren waarin de vervulling van de heilsgeschiedenis wordt gevierd, ontbreken dus. In verband met de thematiek van de Franse motetten – de loutering door liefdeslijden – is dat zeker een belangrijk gegeven, maar ik zou er niet uit willen concluderen dat deze loutering een toenemende afwending van de aardse liefde betekent; in motet 20 krijgt de aardse liefde een bijna religieuze dimensie zonder enig teken dat de minnaar zich van die liefde afwendt.²⁷

Veel houvast voor de ordening bieden de tenores vooreerst niet. Eén gegeven uit het overzicht hierboven suggereert niettemin dat zij toch een rol spelen: de Maria-antifonen die de bron zijn voor de motetten 17 en 23 werden al in Machauts tijd na de completen gezongen, ter afsluiting van de getijden. Beide werken sluiten een thematische serie af: motet 17 die van de Franse motetten en motet 23 die van de Latijnse. Bij de bespreking van de thematiek zagen we dat de beginmotetten van beide series daarentegen inwijdingsmotetten zijn, dus op een begin duiden.

3. MUZIKALE STRUCTUUR

Criteria voor de ordening kunnen ook worden gezocht in de muzikale structuur, met name in de isoritmische constructie en de mensurering. De modus van de tenores biedt echter geen duidelijk aanknopingspunt voor de systematiek van de ordening. Fuller heeft gewezen op de moeilijkheid van de bepaling van de modus in veertiende-eeuwse polyfonie; de meeste tenores zijn immers fragmenten uit gezangen, waarin de eigenschappen en zelfs de finalis van de oorspronkelijke modus niet altijd bewaard zijn gebleven (Fuller 1990, 211-214). Fuller komt tot de conclusie dat de modus van het oorspronkelijke gezang niet belangrijk was en dat de aandacht van de componist eerder uitging naar de individuele karakteristieken van het melisme.

If some guiding modal principle were at work, then we would expect to find standard patterns of tonal organization or fixed constellations of favored pitches in works with a common final. But this is not the case among Machaut's motets. Motets with the same final vary considerably both in degree of tonal focus and in the primary pitch relationships they project. [...] Tonal structure in Machaut's motets seems guided more by individual characteristics of a plainsong tenor and the possibilities it offers than by *a priori* conventions of pitch relationships.

26. De liturgische betekenis van de tenor – uit een responsorium voor Stille Zaterdag – en de profetische tekst spelen een grote rol in de interpretatie van het motet zoals zal blijken in hoofdstuk V; op deze connotaties gaat Clark nauwelijks in. Het enige motet van Machaut dat Clark uitgebreider bespreekt, met een volledige vertaling, is motet 8; deze interpretatie is veel overtuigender.

27. In hoofdstuk II ga ik kritisch in op de interpretaties van Brownlee (1991) en Huot (1994a).

Als de finalis van het motet de modusbepalende toon is, behoren volgens Fuller tien van Machauts motetten tot *tonus tritus* (*F*; motet 17 met finalis *C* behoort eveneens tot *tritus*), vijf tot *protus* (*D*) en vijf tot *tetrardus* (*G*). De drie chansonmotetten eindigen op *G*, *D* en *F*, dezelfde drie finales. *Deuterus*-melodieën komen niet voor. Een bepaalde ratio in de verdeling is er dus wél, maar een evidente ordening naar finales komt uit een overzicht ervan niet naar voren (hoofdstuk IV, waarin het contrapunt wordt behandeld, bevat een overzicht van initia en finales, en begin- en slotssamenklanken).

Anders is het gesteld met de isoritmische bouw en de mensurering, op grond waarvan wél principes van een ordening te onderscheiden zijn. Ter verduidelijking van de gebruikte begrippen geef ik eerst een uitleg van de bouw van het isoritmisch motet en van de gebruikte terminologie die in één opzicht van de conventionele afwijkt, door een specifieke invulling van de algemene term *periode*.

Gebruikte terminologie

Machauts motetten zijn, op drie na, isoritmisch. Aan de basis van een motet ligt, zoals we zagen, een ontlening: een melisme dat (meestal) gekozen is uit de liturgische zang en waarvan de eerste bewerking door de componist de ritmering is. Op dit fundament worden twee nieuwe stemmen gebouwd. De vorm komt tot stand door een proces van tekstuele, melodische en ritmische patroonherhaling. Ontlening aan de liturgie, dubbele tekstering en patroonherhaling zijn de meest wezenlijke kenmerken van dit type motet, in tegenstelling tot andere, contemporaine, motettypen.²⁸

In haar basisoverzicht uit 1958 van de ontwikkeling van het veertiende-eeuwse motet verdeelt Ursula Günther Machauts motetten allereerst in werken mét en zónder isoritmische tenor: de laatste categorie is bij Machaut vertegenwoordigd door de drie chansonmotetten 11, 16 en 20 die tot een oudere, Franconische laag zouden behoren (1958, 29).²⁹ Binnen de groep van twintig isoritmische motetten onderscheidt Günther twee typen, namelijk werken die 'unipartite' en die welke 'bipartite' zijn, op grond van het niet of wel plaatsvinden van *colordiminutie*, herhaling van de tenormelodie in proportioneel verkleinde waarden, vaak gepaard gaande met levendiger ritmen in de bovenstemmen. Tot de eerste groep behoren de motetten 1-5, 7, 10, 18, 21 en 23, tot de tweede de motetten 6, 8 en 9, 12-15, 17, 19 en 22. Wanneer diminutie plaatsvindt, is dat bijna steeds in een ongecompliceerde verhouding. Onschematische diminutie waarbij de waarden niet alleen kleiner worden maar er tevens meer veranderingen plaatsvinden – gebruikelijk bij Philippe de Vitry – komt bij Machaut nauwelijks voor, behalve in motet 2. Günther rekent motet 6, waarvan de tenor wel in veranderde maar niet in verkleinde waarden wordt herhaald, tot de eendelige motetten, mede op grond van de gelijkblijvende tekststructuur. Margaret Bent (1992, 117) heeft in een kort artikel over genre-begrenzungen in het laat-middeleeuwse motet Günthers scheiding tussen eendelige en tweedelige motetten genuanceerd door *aequalitas* voor te stellen als eerste van

28. In Engelse of Italiaanse motetten uit dezelfde periode zijn liturgische tenores, isoritmiek en dubbele tekstering geen vaste regel. Over het definitieprobleem Bent 1992, 117-118.

29. Met een verwijzing naar Bessler 1926. Over Machauts drie motetten in deze stijl schrijft Bessler op p. 225: 'Die drei nicht isorhythmischen Motetten Machauts (Nr.11, *16 und *20) sind die letzten Vertreter des alten, schon in der frankonischen Epoche aufgekommenen Typus mit eigenrhythmischem französischem Tenor, dessen Aufbau die Motettenform bestimmt.' Sanders omschrijft ze als 'atavisms' maar niettemin 'rigourously constructed' en kenschetst de tenorconstructie als 'one long talea' (Sanders 1973, 563-564).

een serie mogelijkheden tot proportionele manipulatie van een tenorritme. Toegepast op Günthers indeling van Machauts werken zou dit in een groter aantal meerdelige motetten resulteren, aangezien colorherhaling in gelijkblijvende waarden in vijf motetten voorkomt (8, 9, 12, 14 en 17), met veranderde waarden maar zonder diminutie in motet 6.

Bij mijn analyses ben ik nog verder gegaan en heb daarin, naast de criteria van diminutie en proportionele gelijkheid of verandering bij herhaling van het tenorritme, bovendien de isoritmiek in de frasen van de bovenstemmen betrokken. In alle motetten bestaat in de frasebouw van de bovenstemmen een zekere mate van isoritmiek die bijdraagt tot de articulatie van de grondstructuur in de tenor; de regelmatige terugkeer van die opvallende ritmen markeert namelijk – in snellere beweging en daardoor opvallender – de terugkeer van de tenorpatronen. De bovenstemfrasen lopen in lengte doorgaans parallel aan de talea van de tenor, maar in een aantal gevallen verschillen ze daarvan, doordat ze bijvoorbeeld tweemaal zo groot zijn of, zeer zelden, een andere verhouding tot de talea hebben.

De belangrijkste articulatieplaatsen in het motet zijn die waar het proces van melodische en ritmische patroonherhalingen in de tenor én in de bovenstemmen gelijktijdig ten einde loopt. Ik noem deze grootste onderverdeling binnen het isoritmisch motet een *periode*. Doordat de term in de oudere vakliteratuur dikwijls als synoniem van de talea wordt gebruikt, is er misschien het gevaar dat meer verwarring dan duidelijkheid wordt geschapen.³⁰ Tot dusver ontbreekt het echter aan een adequate term voor het gezamenlijke proces van ritmische en melodische patroonherhalingen in het motet, dat in de veertiende-eeuwse terminologie aanvankelijk met 'color' werd aangeduid.³¹ 'Deel' of 'sectie' heeft weinig zeggingskracht en 'pars' heeft de sterke connotatie van het vijftiende- en zestiende-eeuwse motet waar aan het slot van een 'pars' een duidelijke afsluiting plaatsvindt; dit is in het veertiende-eeuwse motet nooit het geval. Beide termen missen de betekenisnuance van 'terugkeer'. De term 'periode' refereert enerzijds aan een tijdsverdeling, anderzijds aan de vaste terugkeer van bepaalde elementen: beide betekenissen zijn in het isoritmisch motet van toepassing. 'Periode' zinspeelt tevens op de grammaticale betekenis van de term die sterk overeenkomt met de functie die zij mijns inziens in het motet heeft, namelijk die van een eenheid van betekenis: een brede, in contrasterende onderdelen verdeelde, volzin.³² Vooruitgrijpend: het zal blijken dat de 'periode'

30. Elders gebruikt de term 'isoperiodiciteit' met betrekking tot color en talea samen; ik ga nog één stap verder en betrek er ook de patroonherhaling van de bovenstemmen in (Elders 1985, 31).

31. Met betrekking tot het motet voor het eerst in Johannes de Muris' *Libellus cantus mensurabilis* van ca.1340; De Muris vermeldt dat sommigen onderscheid maken tussen 'color' en 'talea', maar doet dit zelf niet. In de versie van het Berkeley-handschrift ('Tractatus tertius') die duidelijker is dan de editie in CS III, 58: 'Que differentia licet observetur [CS: servetur] in quampluribus motetorum tenoribus, non tamen observatur [CS: servatur] in ipsis motetis, ut in eis liquidem est videre [CS: exempla patent in motetis]' ('This differentiation may be observed in a great many tenors of motets, but not in the motetti themselves, as is clear to see' (ed. Ellsworth 1984, 182-183). Cf. de artikelen 'Color' in *MGG* en *New Grove*.

32. Ter beschrijving van de muzikale frase wordt de term gebruikt door Johannes van Afflighem die haar aan de grammatici ontleent: 'Vel certe toni dicuntur ad similitudinem tonorum, quos Donatus distinctiones vocat; sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, ita et in cantu. In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma, quando ad finem sententia deducitur, periodus est' (Johannes Affligemensis, *De musica*, 79). Over haar toepassing in de rhetorica cf. Lausberg 1963, §452: 'Die Periode [...] besteht in der Vereinigung mehrerer Gedanken (*res*) in einem Satz derart, daß auf einem spannungschaffenden Bestandteil (*protasis*) ein Spannungslösender Bestandteil (*apodosis*) folgt. Syntaktisch können *protasis* und *apodosis* zueinander in koordiniertem ('zwar ..., aber...') oder in subordiniertem ('wenn..., dann...') Verhältnis stehen. Das semantische Grundverhältnis ist die Antithese.' Strikt toegepast zou de

dikwijls ook een zinrijke en belangrijke insnijding teweegbrengt in de betekenis van een of van beide bovenstemteksten (doordat bijvoorbeeld in de volgende periode een grote verandering of tegenstelling wordt gecreëerd); dit komt zelfs zo vaak voor dat er een compositorisch principe in te herkennen is.

Verdelingen en proporties zijn een wezenlijk onderdeel van de constructie van het motet. De hiërarchie van verdelingen is als volgt. Het geheel van een *isoritmisch motet* bestaat ofwel uit één periode óf is in meer perioden verdeeld. Een *periode* omvat meestal één, maar in verscheidene gevallen meer colores. Onder *color* wordt verstaan de serie tonen waaruit het ontleende melodisch fragment bestaat dat als basis voor de compositie dient. De color wordt vrijwel altijd een of meer keren herhaald, in al of niet veranderde waarden; uitzonderingen zijn de motetten 13 en 15 met slechts één color. De meest voorkomende vorm van herhaling is die in proportioneel verkleinde waarden, de *diminutie*, waarover zo dadelijk meer. In de motetten 2 en 6 berust de veranderde leeswijze op de eigenaardigheden van het mensuraal systeem, in enkele andere werken op een ingewikkelde verhouding van de color en het ritmische patroon, de *talea*.

De color is verdeeld in een aantal ritmisch identieke frasen: de *taleae*. De verhouding van color en talea is meestal in een eenvoudige proportie uit te drukken waarvan de eerste term 1 is, bijvoorbeeld in motet 1 is $1C=6T$. In enkele motetten is de verhouding ingewikkelder, zoals $2C=3T$ (motetten 4, 7 en 9), $2C=5T$ (motet 19) en zelfs een extreme $2^{11/24} C=3^{2/3} T$ (motet 22). Slechts eenmaal komt het voor dat de color korter is dan de talea, in motet 14 waar de verhouding $3C=2T$ is.

De bovenstemmen zijn verdeeld in frasen van gelijke lengte die parallel lopen aan de tenortaleae, maar met een klein verschil in afstand zodat de frase-afsluitingen nooit samenvallen, een *faseverschil*.³³ Hierdoor vallen de pausae die het einde van de frasen markeren, nooit samen; de muzikale beweging blijft gaande. Dit faseverschil blijft dus ook bestaan tijdens de overgang van een periode naar de volgende. Pas aan het slot van het werk komen alle stemmen tegelijkertijd tot rust (en zelfs daarop bestaan uitzonderingen, in de motetten 4, 9, 10, 15 en 17).

De frasen worden afgesloten door een pauza van ten minste één *brevis*. In verscheidene gevallen hebben de bovenstemmen een isoritmische structuur die in lengte sterk verschilt van die van de tenor – doorgaans door verdubbeling tot een 'super-talea' – en soms vindt de simultane afsluiting van alle patronen in de verschillende stemmen, het einde van de periode, niet eerder plaats dan aan het slot van het motet. In de meeste motetten bestaan meer perioden; het hoogste aantal in Machauts motetten is vier (in motet 18).

Een streven naar isoritmiek in de bovenstemmen is hoorbaar in een aantal op dezelfde plaats in de talea terugkerende ritmen. Doorgaans bestaan deze ritmen uit hoqueti, gesyncopeerde figuren, grote waarden of pausae, steeds figuren die het gewone voordrachtsmetrum in tempus- of prolatiowaarden doorbreken. De isoritmische passages nemen meestal toe tegen het einde van de frasen. De isoritmiek in de bovenstemmen-'taleae' is altijd minder strikt dan die in de tenortaleae; slechts in enkele gevallen wordt het stadium van algehele gelijkheid, 'pan'-isoritmiek, dicht benaderd (in de motetten 4, 13 en 15).

term 'periode' dan het hele motet moeten karakteriseren, niet een deel ervan. Binnen de 'periode' zoals door mij gedefinieerd, bestaan echter ook antithetische onderverdelingen.

33. De term 'Phasen-Differenz' werd geïntroduceerd door Reichert (1956).

Een volgende periode kan wel of niet *gediminueerd* zijn, dat wil zeggen dat de ritmische waarden in de tenor proportioneel zijn verkleind of gelijkgebleven. Wanneer ze verkleind zijn, is dat vrijwel altijd door vervanging van de tekens door de eerstvolgende kleinere waarde (longae door breves, breves door semibreves) hetgeen in een ongecompliceerde verhouding resulteert, doorgaans 2:1. De frasen van de bovenstemmen worden eveneens verkort, tot een lengte die weer gelijk is aan de gediminueerde talea. De hoeveelheid isoritmische figuren in de bovenstemmen – en daarmee de herkenbaarheid van het muzikale proces van terugkeer – neemt in de gediminueerde periode in bijna alle motetten toe: de luisteraar wordt zich in toenemende mate bewust van de terugkeer van de ritmische patronen. Er vindt dus naar het slot een zekere toespitsing plaats.

Overzicht van de isoritmische en mensurale structuur

Tabel III, op de volgende bladzijde, bevat een overzicht naar isoritmische structuur van de motetten: het aantal perioden, de proportie van diminutie, het aantal colores, taleae en supertaleae.

Er zijn vijf motetten die uit één periode bestaan (8, 13, 15, 19 en 22); twaalf uit twee perioden (1-7, 10, 14, 17, 21 en 23), twee uit drie perioden (9 en 12) en één uit vier (18). Diminutie komt in tien motetten voor (1-5, 7, 10, 18, 21 en 23), steeds motetten in twee perioden behalve motet 18. In de niet-isoritmische chansonmotetten 11, 16 en 20 bewerkstelligt het refrein in de tenor een onregelmatige vorm van periodiciteit; de bovenstemmen in de motetten 16 en 20 hebben echter wél een frasestructuur met vaste lengte, welke contrasteert met de onregelmatigheid van de tenorfrasen. In motet 11 verschillen de bovenstemfrasen enigszins van elkaar in lengte. Dit is het meest onregelmatige motet, zij het niet het minst isoritmische: dat is motet 16 waarin geen enkele ritmische figuur in alle frasen op dezelfde plaats terugkeert. Van de drie chansonmotetten is motet 20 het sterkst isoritmisch. De uitersten van de schaal zijn de chansonmotetten als de minst, en de motetten 4, 13 en 15 als de meest isoritmische motetten. In de Latijnse motetten – behalve nummer 18 – gaat een vrije introïtus van een of beide bovenstemmen vooraf aan de eerste talea, en begint de isoritmiek pas met de inzet van de onderstemmen.

Tabel III*Isoritmische structuur van de motetten*

M	Perioden	Diminutie	Colores per periode	Taleae per periode	'Super'-taleae per periode
1	2	3:1	1	6	3
2 ³⁴	2	2:1 / 3:1	1	4	4
3	2	2:1	1	3 ^{6/11}	3 ^{6/11}
4	2	2:1	2	3	3
5	2	2:1	1	4	4
6 ³⁵	2	ca.1:1	1	3	3
7	2	2:1	2	3	3
8	1		3	12	4
9	3		2	3	3
10	2	2:1	1	6	3
11 ³⁶	onregelmatig virelai			(3 hoqueti)	6 frasen
12	3		1	3	1
13	1		1	4	4
14	2		3	2	2
15	1		1	4	2
16	onregelmatig virelai				10 en 6 frasen
17	2		1	3	3
18	4	2:1	2	2	2
19	1		2	5	5
20	rondeau			(3 hoqueti)	3 frasen
21	2	2:1	1	4	4
22	1		2 ^{11/24}	3 ^{2/3}	3 ^{2/3}
23	2	2:1	1	3	3

34. De gecompliceerde mensurering en diminutie van dit motet zal worden besproken in hoofdstuk IX.

35. De verandering in mensurale waarden komt aan de orde in hoofdstuk VIII.

36. De hoqueti vertegenwoordigen de sterkste vorm van regelmatige terugkeer in de motetten 11 en 20, en zijn in functie vergelijkbaar met de talea-markerende hoqueti in de isoritmische motetten.

De volgende tabel geeft een overzicht van de bijbehorende kwantitatieve gegevens, achtereenvolgens het aantal colortonen, de talealengte, de mensurering(en) van het motet en de lengte ervan.

Bij de chansonmotetten 11, 16 en 20 is als eerste getal het totaal aantal tonen opgegeven, dan het aantal tonen van het refrein (**R**).

Een ₂ of een ₃ bij het lengtegetal van de talea wil zeggen dat de corresponderende frase van de bovenstemmen twee of drie taleae omvat. Zowel de *integer valor* (**Int.**) als de eventueel gediminueerde lengte (**Dim.**) van de talea is opgegeven.

Het getal bij (In.) is de lengte van de introïtus, indien aanwezig.

De mensurering is op de volgende wijze weergegeven: Romeinse cijfers voor modus, arabische voor tempus en cursief-arabische voor prolatio. Het vetgedrukte getal is de mensurering van de tenor; wanneer geen ander getal is opgegeven, geldt die mensurering ook voor de bovenstemmen. Wanneer als mensurering twee getallen, gescheiden door een /, zijn opgegeven, wisselen deze mensureringen elkaar ófwel af, óf de mensurering verschilt in tenor en bovenstemmen; deze verschillen zullen bij de analyse van de individuele werken worden besproken. Een * bij **II** of **III** duidt modus major aan. In tegenstelling tot het gebruik in de edities ga ik ervan uit dat alleen van een bepaalde mensurering sprake is als de bijbehorende waarde wordt verdeeld: zijn er geen maximae, dan is er geen reden om over modus major te spreken; bevat de tenor alleen longae en breves, dan is het tempus in die stem niet bepaald.³⁷ Machaut maakt namelijk in bepaalde motetten gebruik van die onbepaaldheid om te speculeren met de exacte duur van de notenwaarden; voorbeelden daarvan zullen ter sprake komen bij de analyses van de motetten 5 en 10.

De lengtematen van de motetten zijn zowel in breves als in semibreves opgegeven omdat deze pas wanneer in semibreves – de gelijkblijvende waarde bij omrekening van perfect naar imperfect – wordt gerekend, vergelijkbaar zijn.³⁸ Wanneer de semibreves imperfect zijn, is dit aangegeven met 'Si'. 'Verkort' (^{VK}) wil zeggen dat de laatste talea is ingekort, doorgaans door weglating van de slotpauza. De motetten 6 en 9 hebben een verlengde slottalea (^{VL}).

37. In de edities bestaat een, overigens niet consequent doorgevoerde, praktijk om bepaalde mensureringen aan te nemen die in werkelijkheid moderne indelingen naar maatsoort zijn. In enkele gevallen is, op grond van de geldende leesregels, die mensurering zelfs niet mogelijk (cf. Hoppin 1960; ik kom daarop terug bij de detailanalyses van de motetten).

38. Cf. Rastall 1983, 71; Michels 1970, 116. Weliswaar noemt De Muris in zijn *Compendium musicae practicae* de minima als de maat van alle tonen, maar dit stemt, volgens Michels, niet overeen met de muzikale praktijk: 'In der musikalischen Praxis der Ars nova ist das Grundmaß allerdings nicht die Minima sondern die Semibrevis. Einen Unterschied zwischen dem mathematischen Grundmaß (Minima = 1) des Systems und dem musikalischen macht Muris aber nicht'. Pas in Machauts late chansons heeft zich de minima tot de gelijkblijvende eenheid ontwikkeld; een voorbeeld is het rondeau *Quant ma dame* (zie Günther 1990, 77-80, 82 en 1996, 464) waarin perfecte en imperfecte semibreves tegelijk voorkomen. In Machauts motetten worden nooit imperfecte tegen perfecte semibreves geplaatst. De proportionele verhoudingen die tussen bepaalde motetten bestaan op voorwaarde van gelijkblijvende semibrevis suggereren mijns inziens ten sterkste dat in deze werken van grotere allure niet de minima de gelijkblijvende eenheid was; dit zou namelijk in sommige gevallen de proportie verstoren (met name die tussen de motetten 11, met prolatio minor, en 20, met prolatio major). Semibrevisgelijkheid geldt zelfs nog voor een zo laat motet als *Multipliciter amando/ Favore habundare/ Letificat iuventutem meam* (o.a. in hs. **Ch**, fol. 70v-71, ed. Harrison, *PMFC* V, nr. 30) waar de wisseling van tempus imperfectum prolatio major naar tempus perfectum prolatio minor door rubricatie van semibreves en minima is aangegeven (hetgeen bij gelijkblijvende minima niet nodig zou zijn); de wisseling naar tempus perfectum prolatio major door middel van holle rode noten. De lengte van de brevis blijft in alle drie mensureringen gelijk; het is dus de verandering van de semibrevis die door de colorering wordt signaleerd.

Tabel IV

Kwantitatieve gegevens van de muzikale structuur

M	Aantal colores maal het aantal tonen per color; totaal motet / aantal per talea		Lengte talea in breves Int. Dim.		Mensurering	Lengte motet in breves / semibreves	
	1	2 . 30 = 60	5	18 ₂		6 ₂	III, 3, 3
2 ³⁹	2 . 28 = 56	7	24	10	II*/III, 2, 3	135 B ^{VK}	270 S
3 ⁴⁰	2 . 25 = 50	7/4	22/12	11/4	II*, 2, 3	117 B ^{VK}	234 S
4 ⁴¹	4 . 18 = 72	12	34	17	III*/II, 2, 3	153 B	306 S
5	2 . 28 = 56	7	16	8	III/II, 3/2, 3	96 B	288 S
6 ⁴²	2 . 29 = 58	9/11	15 (18) -		III, 2, 3	99 B ^{VL}	198 S
7	4 . 21 = 84	14	38	19	II*, 2, 2	169 B ^{VK}	338 Si
8	3 . 16 = 48	4	9 ₃	-	III, 2, 2	108 B	216 Si
9	6 . 12 = 72	8	15	- (In. 12)	III, 2, 3	150 B ^{VL}	300 S
10 ⁴³	2 . 30 = 60	5	12 ₂	6 ₂	III/II, 3/2, 3	108 B	216 S
11	75	R 17	R 24	-	III, 3, 2	102 B	306 Si
12	3 . 21 = 63	7	18 ₃	-	III, 2, 3	162 B	324 S
13	1 . 40 = 40	10	28	-	II*, 2, 3	112 B	224 S
14	6 . 10 = 60	15	30	-	III, 2, 3	120 B	240 S
15	1 . 40 = 40	10	30 ₂	-	III, 2, 3	120 B	240 S
16 ⁴⁴	107	R 17	R 24	-	III, 2, 2	150 B	300 Si
17 ⁴⁵	2 . 18 = 36	6	22	-	III/II, 2, 3	132 B	264 S
18 ⁴⁶	4 . 16 = 64	8	24	24	III/II*, 3/2, 3	144 B	288 S
19	2 . 30 = 60	12	21	- (In. 12)	III, 3, 2	117 B	351 Si
20	99	R 23	R 12	-	(III), 3, 3	51 B	153 S
21	2 . 40 = 80	10	30	15 (In. 50)	III*/II*, 3/2, 3	228 B	456 S
22	2 . 24 + 11 = 59	16	36/24	- (In. 24)	III, 2, 3	156 B	312 S
23	2 . 48 = 96	16	36	18 (In. 42)	III*/II*, 3/2, 3	204 B	408 S

39. De ingewikkelde mensurering van dit motet zal in hoofdstuk IX worden uitgelegd.

40. Dit motet heeft een verkorte vierde talea in beide perioden.

41. In de edities wordt motet 4 verkort, volgens mijn analyse echter ten onrechte. Dit zal in hoofdstuk XI worden uitgelegd.

42. In dit tamelijk gecompliceerde motet vindt taleaverkorting plaats; de eigenlijke talea is 18 B lang. De getallen tussen haakjes hebben betrekking op de laatste talea van elk van beide perioden, waarvan die in periode I de volle lengte heeft, die in periode II zelfs de lengte overschrijdt. Uitleg daarvan zal in hoofdstuk VIII worden gegeven.

43. De opmerking gemaakt bij motet 4 geldt ook hier.

44. De vorm van het lied is: A A' B B' a a' A A', waarbij B' wel dezelfde tekst maar niet dezelfde muziek heeft als B. Met de lengtemaat van het refrein is het eerste deel van het refrein bedoeld (A) aangezien dit alle melodische materiaal bevat (in de editie m. 1-24). Het tweede deel van het refrein (m. 25-42) is exact gelijk aan het eerste met uitzondering van de afsluiting die verkort is. Wanneer dit deel A' wordt meegerekend is het aantal 42 B.

45. Dezelfde opmerking als bij motet 4 geldt ook voor dit motet.

46. De modus major van dit motet is imperfect. Imperfecte modus en perfect tempus komen alleen voor in de tenor, in diminutie; de tenor wordt rechtstreeks gediminueerd, van II*III naar II, 3. Cf. Ludwigs editie.

Bij de constructie van het motet moet het aantal tonen van de tenor bij voorkeur deelbaar zijn door een geheel getal van taleae. Aantallen die moeilijk door een eenvoudig getal deelbaar zijn, wijzen op bijzondere procedures in de vormgeving, zoals in de motetten 6 en 22, maar ook in motet 3 waar de 25 tonen zijn verdeeld in $3 \times 7 + 4$.

Het gemiddelde aantal tenortonen per motet is ongeveer zestig. Precies dit aantal hebben vier motetten, de nummers 1, 10, 14 en 19. Motet 16 heeft het grootste aantal, maar ook in motet 20 is het aantal groter dan gemiddeld, overigens geen bijzonderheid aangezien in deze werken een gehele chansonmelodie de tenor vormt. Het kleinste aantal hebben de motetten 13, 15 en 17.⁴⁷

De langste taleae (dertig breves of meer) zijn die van de motetten 4, 7, 14, 21, 22 en 23; wanneer naar de koppeling van taleae door de bovenstemmen wordt gerekend, komen daarbij nog de motetten 1, 12 en 15 (dat zelfs de langste dubbele talea van alle heeft, zestig breves).⁴⁸

Ondanks de uitgebreide aandacht voor het onderwerp 'mensurering' in de vakliteratuur en in de edities is er nog wel iets over op te merken. Oorzaak is de grote vernuftigheid die Machaut vertoont in het combineren van verschillende mensuren, wat hem tot de vader van de *Ars subtilior* heeft gemaakt. De uitgevers hebben zijn subtiliteiten niet altijd begrepen en dus ook niet weergegeven. Verscheidene editiefouten zijn gekritiseerd in Günther 1958 en Hoppin 1960, maar enkele andere gevallen bleven nog onopgemerkt. Ze zullen worden besproken in het kader van de tenorritmering in hoofdstuk III en bij de individuele analyses in Deel II, maar de gegevens zijn in de tabel al gecorrigeerd; het betreft de motetten 2, 3, 5, 10 en 17.

De kwaliteit van de *modus major* is in een aantal gevallen problematisch doordat geen rond aantal mensuren kan worden bereikt; dit is met name het geval in de motetten 3, 4 en 7; de maxima is echter altijd imperfect. De problemen zullen bij de individuele motetten worden besproken. Aangezien lang niet alle motetten maximae bevatten is de *modus major* voor de ordening van weinig belang. Anders is het gesteld met *modus*, *tempus* en *prolatio*.

In het merendeel van de motetten is de *modus* perfect; uitzonderingen zijn de motetten 3, 4, 7 en 13, terwijl in de motetten 5, 10, 17, 21 en 23 zowel perfecte als imperfecte *modus* voorkomen. Perfect *tempus* is daarentegen zeldzaam; de motetten 1, 5, 11, 19 en 20 hebben deze mensurering in alle stemmen terwijl zij in de motetten 10 en 18 alleen in de tenor voorkomt. De *prolatio* is doorgaans perfect, met uitzondering van de motetten 7, 8, 11, 16 en 19.⁴⁹ De meest voorkomende mensuurcombinatie is dus III, 2, 3. Een goede tweede is II, 2, 3,

47. Er is een opmerkelijk verschil tussen de compositorische procedures bij Vitry en Machaut. Leech-Wilkinson constateerde bij Vitry een voorkeursverhouding tussen het aantal tenortonen en aantal breves – te zien in de ratio van het aantal colortonen ten opzichte van het aantal breves per talea – van precies 1:3. Deze ratio geeft een indicatie van de snelheid waarmee het oorspronkelijke gezang wordt voorgedragen en tevens van Vitry's mathematische werkwijze. Deze verhouding komt bij Machaut maar zelden precies voor: in de motetten 15, 18 en 21. Wel wordt in veel gevallen de ratio 1:3 benaderd, maar ca. 1:2 is evenmin zeldzaam. De meest extreme gevallen zijn de motetten 17 (bijna 1:4, een zeer langzame zetting van de melodie) en 20 (bijna 2:1, relatief snel). (Cf. Leech-Wilkinson 1989, 139.)

48. Volgens Günther zijn de motetten met de langste taleae tevens de meest recente werken; de motetten 4 en 23 verschijnen namelijk pas in handschrift Vg (Günther 1958, 30). Als motet 4 echter inderdaad tot het corpus van hs. C behoorde (Earp 1983, 140-142, zie ook mijn Inleiding), wordt dit argument voor de chronologisering van de werken enigszins gerelativeerd.

49. Ervan uitgaande dat de imperfecte mensurering in *tempus* en *prolatio* moderner is, zou dit volgens Earp op een relatief laat ontstaan van de motetten 7, 8 en 16 kunnen duiden (Earp 1995, 276). Dit zegt echter weinig aangezien de aantoonbaar late motetten 21-23 wel weer *prolatio major* hebben, in tegenstelling tot de Mis die uit ongeveer dezelfde tijd stamt.

derde de combinatie III, 3, 3 (motetten 1 en 20; verder zijn er enkele gevallen van complexe combinaties die later gedetailleerd zullen worden besproken: de motetten 5, 10 en 18); dan volgen de combinaties III, 2, 2 (motetten 8 en 16) en III, 3, 2 (motetten 11 en 19); ten slotte II, 2, 2 (motet 7). Volkomen perfecte of imperfecte mensurering in alle stemmen zijn beide uitzonderlijk: de motetten 1 en 20 zijn geheel perfect en alleen motet 7 is geheel imperfect. Deze conclusies bieden op zichzelf niets nieuws, maar de status van de motetten 1 en 20 heeft tot dusver nog niet de bijzondere aandacht gekregen die hij verdient.

Ordening

De belangrijkste constatering die uit het overzicht van mensureringen en lengteverhoudingen naar voren komt, betreft de ordening van het corpus en, in samenhang daarmee, het kwalitatieve onderscheid tussen perfectie en imperfectie van mensurering.

De verbinding die het meest in het oog springt, is die tussen de motetten 1, 5 en 10. Motet 10 heeft dezelfde isoritmische structuur als motet 1 – zes taleae die door de bovenstemmen tot drie dubbele worden samengevoegd – met hetzelfde aantal colores en colortonen, en is precies half zo lang, namelijk 216 semibreves (zie tabel IV); modus en tempus zijn in de tenor perfect (echter niet in de bovenstemmen). Motet 5 – eveneens een motet in twee perioden met diminutie – neemt door zijn lengte een proportionele middenpositie in; in de onderstemmen bestaat steeds perfecte modus of, in diminutie, tempus, terwijl de bovenstemmen perfect tempus en prolatio major hebben.⁵⁰ Tussen deze drie motetten bestaat de verhouding 6:4:3.

Een bijna even fraaie proportie bestaat tussen de drie motetten met een chanson als tenor: motet 11 is tweemaal zo lang als motet 20 en beide worden door drie hoqueti verdeeld; motet 16 is het derde motet met een chansontenor. In breves gerekend zouden deze drie motetten bijna de verhouding 2:3:1 hebben; in semibreves echter 2:2:1. Hun refreinen vertonen echter wél de proportie 6:4:3 (72:48:36 semibreves).⁵¹ De motetten 11 en 20 zijn verder in die zin gerelateerd dat in motet 11 het prolatio-niveau nauwelijks een rol speelt⁵² terwijl in motet 20 hetzelfde geldt voor het modusniveau; de enige longa in dit laatste motet staat aan het slot, reden waarom de uitgevers haar slechts de waarde van een brevis toekennen, zodat in de edities het motet een lengte heeft van 49 breves in plaats van 51.⁵³ Dit is vermoedelijk de oorzaak waardoor de proportionele lengte-overeenkomst van deze twee motetten niet eerder werd opgemerkt. De mensureringen zijn dus eigenlijk III, 3, (2) en (III), 3, 3. Motet 16, met de mensurering III, 2, 2 heeft de geringste muzikale perfectie onder de chansonmotetten.

De drie chansonmotetten zijn op dezelfde wijze gerangschikt als de andere kerngroep, maar met omkering van richting: de afstand van 1 naar 5 is dezelfde als van 20 naar 16. Het oude

50. Deze mensureringen zijn echter niet met elkaar in overeenstemming in onder- en bovenstemmen: wat perfecte modus is in de onderstemmen is imperfecte modus voor de bovenstemmen.

51. Zelfs is een kleine getalspeculatie te zien. Omgerekend in minima herhalen de refreinen van de drie motetten 11, 16 en 20 namelijk de getallen van de brevislengten van de motetten 1, 5 en 10: 144, 96 en 108.

52. Günther ziet in motet 11 een vroeg voorbeeld van tempus perfectum diminutum wegens de onbelangrijke rol van de prolatio (Günther 1960b, 296). In de samenhang met motet 20 waar de modus een onbelangrijke rol speelt, wordt dit echter begrijpelijker. Günthers argument – dat tempus diminutum werd gebruikt om complexe ritmen duidelijk te noteren – is bij het ritmisch zeer eenvoudige motet 11 niet van toepassing.

53. De perfectie van de slotlonga van motet 20 kan niet worden bewezen omdat ze niet wordt onderverdeeld. Ik neem aan dat ze perfect is op grond van de overeenkomsten van het werk met motet 11. Dit is natuurlijk een cirkelredenering, maar toch laat de onjuistheid zich evenmin bewijzen. Als de waarde van de slotlonga onbepaald is (de gebruikelijke veronderstelling) kan ze met evenveel recht als een perfecte dan wel een imperfecte longa of zelfs als een perfecte brevis gelden.

corpus van 20 werken wordt aldus gestructureerd door een spiegelsymmetrische plaatsing van gerelateerde motetten, met de twee volledig perfect gemeten werken aan de buitenkant:

1 »» 5 »» 10 11 «« 16 «« 20
+ 21-23

Dit resulteert in een indeling van het gehele corpus in twee series van tien motetten, met een aanhangsel van drie werken. De meeste werken met tenordiminutie zijn in de eerste serie geplaatst, de werken met slechts één periode of met meer perioden zonder diminutie en de chansonmotetten in de tweede. De derde serie, van drie motetten, bevat twee werken met een gediminueerde periode.

Het bovenstaande levert tevens een belangrijke kwalitatieve maatstaf op, namelijk dat de *perfectie* van de mensurering het uitgangs- en referentiepunt bij de ordening van de eerste twintig motetten moet zijn geweest. Het eerste en twintigste motet zijn immers de enige motetten met volledig perfecte mensurering in alle stemmen, waarbij in motet 1 bovendien als enige werk *diminutio tripla* plaatsvindt.⁵⁴ Motet 5 heeft naar de schijn eveneens volledig perfecte mensurering maar niet in alle stemmen tegelijkertijd op dezelfde wijze; de gecompliceerde mensurering van dit motet zal tijdens de analyse gedetailleerd worden besproken. Ook in motet 10 komen alle drie niveaus van perfectie voor, maar niet in alle stemmen en eveneens met complicaties. Deze motetten kunnen als 'verminderd' of 'schijnbaar perfect' worden beschouwd.

Het punt is buitengewoon interessant omdat in ieder handboek de gelijkwaardigheid van perfecte en imperfecte mensurering als een van de belangrijkste vernieuwingen van de *Ars nova* wordt beschreven. Machaut maakte kennelijk toch nog een kwalitatief onderscheid, in overeenstemming met Johannes de Muris' *Notitia artis musicae* uit 1321 (cf. Michels 1970, 73-75).

In lengtemaat zijn de volgende motetten proportioneel gerelateerd aan de motetten 1, 5 en 10:

motet 8 met 216 semibreves;

motet 12, met 324 semibreves precies anderhalf maal zolang als motet 8 terwijl de thematiek van beide motetten verwant is;

motet 18, met 144 breves zoals motet 1 (of 288 semibreves zoals motet 5). Interessant is dat de motetten die de Franse en de Latijnse serie openen beide de lengtemaat van 144 breves hebben;

ten slotte motet 23, dat in zijn isoritmische gedeelte, dus minus de introïtus, 324 semibreves lang is.

Motetten met een verwant talea getal zijn de volgende:

motet 6, met een talea van eigenlijk 18 breves, de helft van de talea van motet 1. Dit motet vertoont echter een complicatie doordat de meeste taleae zijn verkort;

motet 22, met een talea van 36 breves;

motet 23, eveneens met een talea van 36 breves.

54. Er zijn twee voorwaarden waaronder *diminutio tripla* kan plaatsvinden: wanneer alle mensureringsniveaus perfect zijn en wanneer *modus perfectus* wordt gediminueerd tot *tempus imperfectum*. Dit laatste komt slechts zelden voor, en altijd met complicaties door verandering in de notenwaarden: Vitry's *Firmissime / Adesto / Alleluia benedictus* en Machauts motet 2 zijn de twee voorbeelden van deze onregelmatige diminutie.

In de serie 11-16-20 bestaan minder proportionele verwantschappen met de overige motetten. Niettemin is motet 4 in semibreves even lang als motet 11 en heeft het eveneens een op het getal 17 gebaseerde structuur.

De eerste twintig motetten zijn op grond van deze bevindingen als een afgerond geheel te beschouwen. Het gegeven uit de handschriftelijke traditie dat de laatste drie motetten een latere toevoeging zijn wordt bevestigd. De motetten 21 en 23 met hun gelijktijdige perfecte en imperfecte modus zijn in mensurering duidelijk aan elkaar verwant; beide motetten hebben bovendien modus major die gelijktijdig met de modus minor van kwaliteit wisselt. Deze drie werken vormen een aparte derde serie die echter, zoals Leech-Wilkinson heeft aangetoond, voor wat betreft de structuur in tekst én muziek van motet 23 weer verbanden toont met het sluitstuk van de eerste serie, motet 10.⁵⁵ De ritmische notatie in zwart en rood en de ritmische structuur van de onderstemmen van dit motet zijn bovendien verwant aan die van motet 5, het enige vierstemmige werk in het oudere corpus. Aangezien motet 23 op verschillende wijzen aan de twee andere late motetten is gerelateerd, heeft de componist kennelijk toch zorg gedragen voor integratie van de toegevoegde werken in het corpus.

4. STRUCTUUR VAN DE TEKSTEN

Ten slotte volgt een overzicht van de belangrijkste gegevens die de tekststructuur betreffen en de verhouding daarvan tot de muzikale vorm.

Reichert (1956) stelde vast dat de meeste van Machauts motetten overeenkomst tussen talea en strofische vorm vertonen. Geheel regelmatige strofen komen echter praktisch niet voor; de meeste 'strofische' vormen vertonen een grotere of kleinere afwijking.⁵⁶ Dit is voor Lühmann reden geweest Reicherts conclusies aan te vechten (Lühmann 1978, 157-172). Volgens haar wordt de 'strofische vorm' van motetteksten voornamelijk tot stand gebracht door de talea-structuur; werkelijke strofen, vergelijkbaar met de vormschema's in de chansons, zouden in Machauts motetten ontbreken. Lühmanns kritiek is echter niet helemaal gegrond: wanneer we de tekstvormen bekijken is het duidelijk dat een – zij het vrije – strofische vormgeving van de tekst wel degelijk het streven was. Machaut volgde hierin de traditie; motetpoëzie was in de dertiende eeuw nog veel vrijer van vorm dan bij hem, een punt dat Lühmann in haar kritiek over het hoofd ziet.⁵⁷ Wanneer een gelijkblijvend schema met wisseling van rijmklank ook als strofe in aanmerking wordt genomen, kunnen veel teksten strofisch worden genoemd. Slechts in het geval van indifferente vormen wordt een strofische vorm door de talea tot stand gebracht, namelijk bij de opeenvolgingen van versparen en monorijmen. In alle andere gevallen heeft de tekst een eigen meer of minder ingewikkelde vorm die kán, maar niet hóeft samen te vallen met de talea; de motetten 2 en 5 leveren voorbeelden van onregelmatige strofische vormen in het triplum, waarbij de onregelmatigheid niet te verklaren is door de

55. Leech-Wilkinson 1989, 131-133. De vier strofen van de triplumtekst van motet 23 zijn op dezelfde wijze over de taleae verdeeld als in motet 10, terwijl ook de lengtematen van beide motetten proportioneel gerelateerd zijn.

56. Alleen in motet 17, triplum, is de strofe regelmatig maar zelfs daar met een kleine afwijking in het laatste vers.

57. Cf. Clarkson 1970, 269.

muzikale vorm; 'strofe' en talea zijn in deze werken onafhankelijk van elkaar. Om een vergelijking tussen de vormstructuur van tekst en muziek mogelijk te kunnen maken geef ik een overzicht van de structuur van de teksten.

Clarkson onderscheidt in zijn studie van de tekstvormen in het veertiende-eeuwse motet *strophe* en *stanza* (Clarkson 1970, 241 e.v.). De stanza heeft twee tot vijf verzen met een regelmatige afwisseling, de strofe vijf tot zestien of soms meer. De strofe kan stanza's bevatten maar is zelf een asymmetrische grotere vorm, die kán, maar niet hoéft te worden herhaald. De strofen zijn typerend voor moteti, de stanza's voor de tripla. In feite is er sprake van een heel spectrum dat loopt van de eenvoudigste opeenvolging van eenzelfde rijmklank, via versparen, eventueel afgesloten door een rijm-tercet, verschillende typen van korte strofen die oneindig kunnen worden voortgezet (open vormen) tot zeer ingewikkelde grote strofevormen (gesloten vormen). Vaak bestaat daarvan maar één strofe (in verscheidene moteti), slechts in enkele gevallen meer.

In de volgende tabel zijn de rijmschema's geclassificeerd naar opklimmende ingewikkeldheid, in navolging van Clarkson (1970, 241 e.v.) maar met enkele afwijkingen. Gezien de van het Engels verschillende betekenis van stanza in het Nederlandse taalgebruik onderscheid ik alleen tussen korte en lange strofen. Voor de strofische vormen geef ik de Franse termen uit Chatelain 1908, die merendeels ook door Clarkson zijn gebruikt; vertaling in het Nederlands zou een té groot aantal neologismen opleveren. Hoofdletters geven de *vers coupés*, de korte verzen, aan; in een enkel geval de verzen die langer zijn (motet 5, motetus). In de motetten 1, 7 en 18 verandert de strofische vorm in de tweede periode; dit is aangegeven met I en II.

Tabel V

Tekstvormen

Open vormen	Metrum	Schema	Motetus	Triplum
monorime	(8)	aaaa etc. (12 verzen)	20	
	(8)	aaaa etc. (36 verzen)		19
quatrain + monorime	(10')	abab aaaa aaaa aaaa aaaa		8
rimes plates	(10)	aabb etc. (24 verzen) nnn		4
	(8)	aabbccddeeffgg f	10	
	(10)	aabbccddeeffgg fgf		11
	(10 of 8)	aabb etc. (34 verzen)		12
	(10)	aabbccddeeff	14	
	(10)	aabb etc. (20 verzen)		20
	(8)	aabb etc. (24 verzen)	21	
	(8)	aabb etc. (20 verzen)		22
	(8'/8)	I: aabb aabb aabb; II: ab ba ba	7	
Korte strofen:				
quatrain monorime	(10 = 4+6)	aaaa bbbb cccc	12	
quatrain coupé	(8/4)	aaaB bbbC etc. (10 strofen)		9
	(7'/3)	aaaB bbbC etc. (11 strofen) aaa		3
	(8/4)	aaaB bbbC etc. (11 strofen) III		16
met vers coupés binnen de strofe	(7'/2/6)	I: a'BBc a'DDc cEEa'; II: ff' gg fg	1	
met rijmomkering	(10/4)	aaaB aaaB bbbA bbbA cccD cccD dddC dddC ccc		7
rime croisée	(10)	abab abab abab	8	
	(8/6)	abab abab abab abab	17	
	(8/7)	abab cbc b dcd e f e f	19	
	(7/4)	aBaB cDcD	18 II	
tercet	(10/10')	aab' ccb' ddb' eeb' ffb' ggb'		6
	(7/3/4)	aAB aAB bBA bBA (2½ strofe)	16	
	(7/7')	ab'c ab'c ab'c ab'c	15	
met spiegeling	(7)	aab aab bba bba	9	
quatrain + tercets	(7/7')	ab'ab' ccb' ddb' eeb' ffb'	11	
cinquain	(7'/6')	aabab (zes strofen)		17
	(7/6)	aabab ccbcb ddede ffefe		18 II

sixain	(10/10')	aab'aab' ccb'ccb' etc. (4 strofen) ff b'b'	5
	(8/4)	aaBaaB bbCbbC etc. (6 strofen)	21
	(8/4)	aaBaaB bbCbbC etc. (3 strofen)	22
	(8/4)	aaBaaB bbCbbC etc. (4 strofen)	23
	(10/10')	aaaab'b' ccccb'b' etc. (4 strofen)	10
	(7/6)	aabccb ddeffe etc. (4 strofen)	18 I
	(8/4)	aaBccB ddEffE	18 I
septain	(10/4)	aaBaaaB bbCbbbC ccDcccD ddEddd	14
huitain	(7/5')	aabaaabb' ccddccdb' etc. (4 strofen)	13
	(8/4)	aaaBaaaB bbbCbbbC etc. (4 strofen)	23
Gesloten vormen			
quinzain	(7/7')	abab a abab a abab b	4
quinzain	(7/10)	abab aabb aab aaBB	5
quinzain	(7/5)	abab baba abba aba	13
treizain	(7)	abab baab baab a	6
quatorzain	(8)	abab baab baab ab	3
quatorzain	(7/7')	ab'ab' b'aab' b'a b'a b'a	2
onzain	(8/2/6)	I: aab aab CC Bab (3 strofen); II: aab aab abb	1
dizain	(7/5')	abab ccb ddb etc. (3 strofen) cc kk	2
dixneuvain	(7/5')	aabaab cccb ccb cb cccb (2 strofen)	15

De volgende tabel is een uittreksel van de vorige, nu per motet. Een + tussen twee getallen geeft aan dat de strofische vorm in de tweede periode verandert. Alleen die metra zijn opgegeven die overwegend zijn gebruikt. Kleine uitzonderingen zijn hier niet opgenomen. De vrouwelijke eindlettergrepen zijn, wanneer ze in de minderheid zijn, bij deze globale opgave evenmin aangegeven. M = monorime; RP = rimes plates.

Tabel VI*Tekststructuur per motet*

Motetus			Triplum (incpl. = laatste strofe is incompleet)			
M Strofen	Verzen	Metrum	Strofen	Verzen	Metrum	
1	3+3	18	7	3+3	42	8
2	1	14	7	3+restant	34	7/5
3	1	14	8	12 incpl.	47	7/3
4	1	15	7	RP	27	10
5	1	15	7'	5 incpl.	28	10'
6	1	13	7	6	18	10
7	3+3	18	8	8 incpl.	35	10/4
8	RP	12	10	M	20	10'
9	2+2	12	7	10	40	8/4
10	RP	15	8	4	24	10
11	1	16	7	RP	17	10
12	3	12	10	RP	34	10
13	1	15	7/5	4	32	7/5
14	RP	12	10	4 incpl.	27	10/4
15	4	12	7	2	38	7/5
16	10	30	7/3/4	12 incpl.	47	8/4
17	RP	16	8/6	6	30	7/6'
18	4+2	20	8/4	4+4	44	7/6/4
19	4	16	8/7	M	36	8
20	M	12	8	RP	20	8
21	RP	23	8	6	36	8/4
22	3	18	8/4	RP	20	8
23	4	24	8/4	4	32	8/4

Uit deze overzichten komt naar voren dat Machaut naar een zo groot mogelijke variatie in versificatie heeft gestreefd; niet twee motetten hebben een identieke tekstvorm in beide stemmen, al benaderen de motetten 8 en 20 elkaar zeer dicht.

Bij de moteti overwegen de meerstrofige teksten, waarbij is op te merken dat vrijwel al deze teksten onregelmatigheden vertonen die de strofische vorm verstoren. Tweede in belangrijkheid is het eenstrofige type met onregelmatige rijmstructuur, in de motetten 2, 3, 4, 5, 6, 11 en 13; deze teksten zijn per motet verschillend gebouwd. Ten slotte zijn er de gepaarde rijmen in de motetten 8, 10, 14, 17 en 21 en het rijm-ostinato in motet 20.

In de tripla overwegen eveneens strofische vormen, waarbij op te merken is dat de laatste strofe vaak incompleet is of dat een klein restant de tekst besluit. Strofisch zijn de tripla van zestien motetten; incompleet zijn die van de motetten 2, 3, 5, 7, 14 en 16. De triplumteksten van motet 3 en 16 benaderen elkaar zeer dicht in structuur. Gepaarde rijmen, soms met een tercet ter afsluiting, zijn te vinden in de tripla van motet 4, 11, 12, 20 en 22; rijm-ostinato ten slotte bestaat in de tripla van de motetten 8, 19 en 20.

Over de metriek: in de moteti overwegen de hepta- en octosyllabische verzen; in de tripla komen naast deze beide tevens negenmaal decasyllabische verzen voor. Uitzonderlijk zijn de motetten 8 en 14 met decasyllaben in beide bovenstemmen; in motet 12 zijn de tetra- en hexasyllabische verzen van de motetus gecombineerd tot decasyllabische met binnenrijm. Dat de tekst waarschijnlijk zo moet worden gelezen, wordt gesuggereerd door de verwantschap tussen de motetten 8 en 12, die zowel in thematisch als in muzikaal opzicht evident is. Ten slotte valt de verwantschap in metriek op tussen de Latijnse teksten van de motetten 9, 21, 22 en 23.⁵⁸

De volgende tabel toont het verband tussen tekstvorm en muzikale vorm, die in 1956 werd beschreven door Reichert. Ik heb daaraan de gegevens over de correspondentie tussen tekst en color/periode toegevoegd. Onder 'correspondentie' wordt hier iedere regelmaat verstaan, dus ook een gelijk aantal verzen; een 's' betekent dat het bovendien om een strofische vorm gaat. Als regel correspondeert de talea met een regelmatige hoeveelheid tekst, vaak in strofische vorm. De motetten waarin dit niet het geval is, hebben bijna alle een bijzondere constructie. Overeenstemming met de periode is alleen daar genoteerd waar een motet meer perioden heeft; wanneer de periode samenvalt met de color, zijn de uitkomsten natuurlijk gelijk. Verscheidene motetten hebben echter meer colores en het is interessant om te zien of ook dan correspondentie blijft bestaan. Dit is het geval in de motetten 7, 8, 9, 12, 18 en 19; in geen van beide stemmen in de motetten 4, 14 en 22.

58. Over de betekenis hiervan voor de verwantschap van de laatste drie motetten: Leech-Wilkinson 1989, 124.

Tabel VII*Correspondentie van de tekstvorm met periode, color en talea*

M	Periode		Color		Talea	
	Mo	Tr	Mo	Tr	Mo	Tr
1	XS	XS	XS	XS	XS	XS
2	-	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	-	-
4	X	X	-	-	X	X (gelijkmatige verdeling zonder strofe)
5	X	-	X	-	-	-
6	X	XS	X	XS	X	XS
7	XS	XS	X	XS	X	XS
8			X	-	X	X
9	XS	XS	-	XS	XS	XS
10	X	XS	X	XS	X	XS
11					-	- (ongelijkmatige verdeling over frasen)
12	XS	-	XS	-	XS	-
13					X	XS
14	-	-		-	X	XS
15					XS	XS
16					XS	XS (gelijkmatige verdeling over frasen)
17	X	XS	X	XS	X	XS
18	XS	XS	XS	XS	XS	XS
19			X	-	-	-
20					X	X (gelijkmatige verdeling over frasen)
21	-	XS	-	XS	-	XS
22			-	-	-	-
23	XS	XS	XS	XS	-	XS

Wanneer we deze gegevens betreffende de tekststructuur naast de overige leggen, komen daaruit weinig opvallende overeenkomsten met de thematische of de muzikale ordening naar voren: de tekstvormen van de gerelateerde motetten 1-5-10 en 11-16-20 bijvoorbeeld, vertonen geen gelijkenis. Niettemin kunnen enige verbanden worden genoemd. In de eerste plaats betreft dat de moteti uit de eerste serie van tien, de Franse motetten met Latijnse tenor in twee perioden: in deze groep treedt het vaakst het eenstrofige type met onregelmatig rijmschema op; alleen in het qua mensuur meest perfecte motet 1 én het meest imperfecte motet 7 heeft de motetus een structuur van tweemaal drie strofen.

Soms lijkt de vorm van de tekst verband te houden met de thematiek. In de motetten 3, 7 en 16 hebben alle tripla een strofische structuur in quatrains met vers coupé, in het geval van 3 en 16 zelfs met een gelijk aantal verzen, en alle drie behoren qua thematiek tot het complainte-

type. Interessant is dat de motetten 8 en 12, beide met Fortuna-thematiek, in zowel muzikale als tekstuele structuur zeer verwant zijn. De motetten 8 en 20 hebben beide één stem met rijm-ostinato, eenzelfde aantal verzen (12 en 20) en isometrie (decasyllabische respectievelijk octosyllabische verzen). Al zijn de werken in thematiek volkomen tegengesteld, zij hebben een opsommend karakter gemeenschappelijk, bij motet 8 in een scheldrede, bij motet 20 juist in een lofprijzing.

De tekstvorm speelt dus geen rol in de hoofdlijnen van de ordening, maar kán van belang zijn voor het bepalen van verwantschap tussen motetten, vooral in combinatie met de thematiek.

5. CONCLUSIE

Machauts corpus van motetten is geordend naar twee criteria: het onderwerp gekoppeld aan de taal, en de isoritmische structuur gekoppeld aan de lengtemaat. Of ook andere criteria, zoals de tenores en hun context, en de vorm van de teksten medebepalend zijn geweest wordt uit de synopsis niet duidelijk, al zijn er aanwijzingen dat de tenores een zekere rol spelen.

Naar thematiek en taal zijn in Machauts motettencorpus twee grote groepen te onderscheiden: de Franse en Frans-Latijnse hoofs-amoureuze motetten 1-17 en de geheel Latijnse, merendeels geestelijk-ceremoniële motetten 18-23, waarbij in elk van beide een werk uit de andere groep is geplaatst. In de eerste groep representeert de dichter het individu, in de tweede vertolkt hij de stem van de gemeenschap. De scheiding in twee grote hoofdcategorieën wijst op het primaat van thematiek en taal in Machauts ordening.

Deze hoofdgroepering is echter pas tot stand gekomen door toevoeging van de drie late motetten 21-23 aan het oorspronkelijke corpus van twintig werken zoals dat in het oudste handschrift C nog is te zien. Wanneer we van dat oorspronkelijke corpus uitgaan, zou in het volledige corpus eerder van drie groepen sprake zijn: 10 motetten waaronder 1 Latijns werk + 10 motetten waaronder 2 Latijnse werken + de 3 toegevoegde Latijnse werken. De eerste groep is hecht gestructureerd en bestaat overwegend uit motetten met Latijnse tenor en twee Franse teksten; de tweede vertoont grote diversiteit doordat alle taalcombinaties voorkomen: geheel Frans, Latijnse tenor met Franse bovenstemteksten, Latijnse tenor en motetus met Frans triplum, en geheel Latijnse teksten. De toegevoegde groep vertoont weer grote eenheid. Door het corpus heen loopt een thematische sequens, onafhankelijk van de taal, in groeperingen van meestal drie, eenmaal twee, onder één noemer te plaatsen werken.

De ordening naar muzikaal-structurele criteria komt overeen met de onderverdeling in 10 + 10 + 3 motetten. De beide series van tien bevatten elk een kerngroep van drie motetten die in structureel opzicht nauw gerelateerd zijn. In de eerste groep, overwegend bestaande uit motetten met tenordiminutie, vertonen de motetten 1, 5 en 10 een proportionele overeenkomst in lengtemaat en structuur. In de tweede groep, bestaande uit motetten van een veel diverser karakter, hebben de drie chansonmotetten 11, 16 en 20 naast de gemeenschappelijke tenorcontext eveneens opvallende structurele overeenkomsten. De mensurering verbindt de buitenste werken van beide groepen met elkaar doordat alleen de motetten 1 en 20 volledig perfect worden gemeten. De andere motetten zijn zo geplaatst dat een spiegeling in volgorde ontstaat: 1, 5, 10 en 20, 16, 11. De motetten 21-23 vormen duidelijk een toevoeging aan dit oorspronkelijke geordende geheel.

Wanneer we de thematische en de muzikale onderverdeling met elkaar vergelijken, leggen ze dus verschillende accenten: de thematische ordening verbindt groepen van opeenvolgende

motetten, de muzikale ordening daarentegen legt verbanden tussen motetten die ver van elkaar staan. Toch biedt hun interactie de verklaring voor ten minste één vraag die zich voordeed bij de bespreking van de thematische volgorde, de plaatsing van het tiende motet. Naar thema zou dit werk tussen de motetten 2 en 3 beter op zijn plaats zijn geweest. Op zijn huidige plaats vormt het met de motetten 11 en 12 een groep die niet zo gemakkelijk onder één thematische noemer is te brengen als de voorgaande werken. Hier heeft kennelijk de muzikale ordening voorrang gekregen boven de thematische: de isoritmische structuur en lengte zijn dezelfde, proportioneel verkleind, als die van het eerste motet en als zodanig is het een van de hoekstenen van de muzikale ordening. In de Slotbeschouwingen zal ik op de ordening van het corpus terugkomen met aanvullingen die uit het onderzoek zijn voortgekomen.

De ordening en samenhang van het corpus vormen een gegeven van eminent belang. Een motettencyclus van deze omvang, met een zo grote eenheid van thematiek, is tot ver na Machaut onbekend; de enige andere voorbeelden zijn enkele kleine groepen thematisch samenhangende werken in de *Roman de Fauvel* van ca. 1319: de beide kroningsmotetten en de drie motetten en het triplum van een vierde, die de val en executie van Enguerran de Marigny tot onderwerp hebben, werken die bovendien niet alle van dezelfde hand zijn (*Roman de Fauvel*, ed. Roessner *et al.* 1990, 19-21, 24, 51-52; en Bent 1996). Het corpus is op dezelfde wijze zonder precedent als de *Messe de Nostre Dame*, voorzover bekend het eerste volledige polyfone misordinarium van één hand.

II. DE COMPOSITIE VAN DE TEKSTEN IN RELATIE TOT DE MUZIKALE STRUCTUUR

INLEIDING

Egidius de Murino is een van de weinige theoretici die zich hebben uitgesproken over de tekst van een motet, al is het in spaarzame bewoordingen. Zijn traktaat *Ars qualiter et quomodo debent fieri mottetti* begint aldus:

Neem eerst een tenor uit een of andere antifoon of responsorium of een ander gezang uit het antiphonarium, en de woorden moeten overeenstemmen met de *materia* waarover je het motet wil maken.¹

Een motet behandelt dus een bepaald onderwerp, want de tenor wordt zodanig gekozen dat de woorden daaraan uitdrukking geven. Egidius beschrijft vervolgens hoe men de tenor muzikaal kan 'ordineren en coloreren' (waarmee hij de isoritmische constructie bedoelt) en, uiterst summier, hoe men de bovenstemmen in overeenstemming brengt met de taleae van de tenor. Pas daarna komt de tekstzetting weer ter sprake.

Nadat het gezang is gemaakt en geordend, neem dan de woorden die in het motet moeten komen en verdeel ze in vier delen, en verdeel op dezelfde wijze het gezang in vier delen, en componeer het eerste deel van woorden boven het eerste deel van het gezang zoals je dat het beste kunt. En ga zo door tot het einde. En soms is het noodzakelijk om veel noten over weinig woorden te verspreiden en soms is het noodzakelijk om veel woorden over weinig tempora te verspreiden, totdat de vulling [van het gezang] wordt bereikt.²

Dit is de meest gedetailleerde contemporaine beschrijving die wij hebben van de zetting van tekst in een motet. Zij maakt duidelijk dat een gelijkmatige verdeling het streven was, maar dat de spreiding van de tekst kon variëren. Over de uitwerking van het onderwerp en de compositie van de tekst komen we echter niets te weten; dat wordt aan de fantasie van de maker overgelaten.

In de teksten van een motet kan een drietal aspecten worden onderscheiden: de inhoud van het betoog, de vorm van de teksten en de declamatie ervan. Elk van de drie heeft een bepaalde verhouding tot de muzikale zetting.

Om met het laatste, meest concrete aspect te beginnen: een motet vormt een stapeling van drie verschillende typen van tekstdeclamatie. De ontleende tekst in de tenor, meestal behorend bij een melisme uit een gregoriaans gezang, is in zeer grote waarden gezet, waarbij het zelfs de vraag is of de woorden werkelijk werden gezongen of alleen ter identificatie van het gezang

1. 'Primo accipe tenorem alicuius antiphone / vel responsorii vel alterius cantus / de antiphonario et debent verba / concordare de materia de qua vis facere motetum.' (Ed. in Leech-Wilkinson 1989, 18-21, r. 1-5.)

2. 'Postquam cantus est factus et ordinatus / tunc accipe verba que debent esse in motetto et / divide ea in quatuor partes, / et sic divide cantum in / quatuor partes, et prima pars / verborum compone [sic] super primam partem / cantus, sicut melius potes. Et / sic procede usque in finem. / Et aliquando est necesse extendere / multas notas super pauca verba, et aliquando est necesse extendere / multa verba super pauca tempora / quousque perveniat ad complementum.' (Ed. in Leech-Wilkinson 1989, 18-21, r. 45-58; ms. Sevilla, Biblioteca Colombina, 5-2-25, fol. 60r heeft in plaats van 'compone' het correctere 'componatur'.)

genoteerd. In haar eigen context gold in de veertiende eeuw de *musica plana* als niet meetbaar of ten minste als 'niet zo precies gemeten' in de woorden van Johannes de Grocheio:³ ze heeft wel verschillende duren maar deze zijn niet precies te bepalen. De compositie van de tenor bestaat uit het verlenen van precieze duren aan de tonen van het melisme.

De bovenstemmen hebben elk een eigen poëtische tekst. In Deschamps' bekende formulering vormt de voordracht van poëzie een *musique naturele*.⁴ Deze 'natuurlijke' muziek is volgens Deschamps – net als het tenormelisme in zijn oorspronkelijke gregoriaanse context – niet in precieze duren vast te leggen. In een polyfoon werk wordt de vastlegging van de toonduren echter noodzakelijk om de teksten te coördineren. Wanneer poëzie een gemeten muzikale zetting krijgt, vindt een zekere vervorming van de natuurlijke dictie plaats: de natuurlijke accentuering van de woorden en de cadans van het vers kan worden verzwakt of juist overdreven, bepaalde woorden krijgen meer nadruk dan andere.

De teksten van de moteti zijn deels melismatisch, deels syllabisch gezet en verlopen in waarden die het midden houden tussen die van tenor en triplum. De doorgaans langere teksten van de tripla zijn vrijwel geheel syllabisch gezet en verlopen in de kleinste waarden. Bij de bespreking van het eerste motet, in hoofdstuk V, zal ik argumenteren dat dit werk bijna als een model van de declamatorische hiërarchie in het motet kan worden beschouwd. In vele motetten zijn de verschillen in declamatie echter minder precies afgeperkt, al is het altijd zo dat de tenor in de grootste waarden verloopt en dat in de moteti meer grote notenwaarden voorkomen dan in de tripla. De declamatie van de tekst behoort dus vooral tot de ritmische aspecten van het motet en zal daarom in de volgende hoofdstukken steeds onder dat punt worden besproken.

De teksten van de bovenstemmen hebben elk een eigen specifieke *vorm*, die meestal – slechts in enkele gevallen niet – met de isoritmische vorm correspondeert. Wanneer de tekstvorm strofisch is, wordt deze doorgaans weerspiegeld door de muzikale structuur doordat de talea één of meer strofen bevat; wanneer de tekst geen strofische vorm heeft, is hij toch vaak in zo gelijk mogelijke delen over de taleae verdeeld, in overeenstemming met de beschrijving van Egidius. De gegevens over dit meest onderzochte aspect van de tekstzetting in Machauts motetten werden in het vorige hoofdstuk samengevat en behoeven dus nu geen nadere uiteenzetting.

Hoe de *inhoudelijke* mededeling van de teksten is opgebouwd en hoe deze dispositie zich verhoudt tot de formele muzikale constructie is, in tegenstelling tot het voorgaande, een vraag die nog vrijwel niet is gesteld.⁵ Dit onderwerp – de behandeling van Egidius' *materia* – zal in het nu volgende hoofdstuk worden behandeld aan de hand van twee paren van motetten die hetzij in onderwerp (16 en 17), hetzij in tenor en liturgische context (15 en 12) vergelijkbaar zijn. De bedoeling van die vergelijking is te onderzoeken welke verdere overeenkomsten het gemeenschappelijke onderwerp of de gemeenschappelijke tenorcontext met zich meebrengt en op welke manieren Machaut zijn onderwerp presenteert. Vooral zal worden onderzocht óf, en zo ja, welke samenhang de dispositie van het betoog vertoont met de muzikale structuur.

3. *De musica*, ed. Rohloff, 74 (p. 124): 'Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratam intellegant, potest, ut videtur, ista divisio remanere'.

4. Deschamps, ed. Raynaud, VII, 269.

5. Alleen Bent, in haar analyse uit 1991 van Machauts motet 15, gaat in op de plaatsing van de woorden; de plaatsing van de belangrijkste woorden komt volgens haar overeen met de verdeling volgens de Gulden Snede van de tekst (in aantallen woorden en lettergrepen) en van de muziek (aantallen breves).

Een alles omvattend onderzoek naar de retorische bouw van de teksten in het Ars nova-motet, vergelijkbaar met Dragonetti's grote studie over het *trouvèrechanson* uit 1960, zou het kader van de dissertatie ver te buiten gaan. De algemene principes ervan kunnen als volgt worden gekarakteriseerd. Elk van de drie teksten van een motet vertegenwoordigt een verschillend aspect van een bepaald onderwerp. De liturgische woorden, in de onderstem, functioneren vaak als een exemplum, dat op verschillende situaties kan worden betrokken. De teksten van de bovenstemmen beschrijven een bepaalde situatie die van amoureuze, ceremoniële dan wel politieke aard kan zijn. Ze zijn in de vorm van een doorlopend betoog gesteld waarbinnen de volgorde van de argumenten niet of nauwelijks verwisselbaar is.⁶ In de aanhef wordt de thematiek geëvoceerd en het erop volgende betoog volgt een consequente lijn, waarbij het hier de vraag zal zijn hoe deze in onderdelen is verdeeld. De zaak wordt tot een conclusie gevoerd, die in veel motetten wordt bevestigd door het aanhalen van een *auctoritas* of een uitspraak met het karakter van een spreuk of spreekwoord. Binnen het betoog zijn allerlei effecten aangebracht ter verlevendiging: exclamaties of bepaalde retorische figuren. Vaak refereren de teksten aan een oudere tekst, soms zelfs aan een literair of retorisch model; wanneer deze geïdentificeerd kunnen worden, dienen zij natuurlijk bij de interpretatie te worden betrokken. In het samenspel van de drie teksten laten de stemmen verschillende kanten van het hoofdthema zien, waarbij allerlei vormen van interferentie optreden. Altijd is er een gemeenschappelijk element dat de drie teksten samenbindt en dat doorgaans op de tenor terug te voeren is. Doordat echter drie aspecten van het hoofdthema tegelijkertijd worden gebracht, ontstaat een groot aantal overeenkomsten en contrasten. Het 'contrapunt' van de teksten biedt de mogelijkheid tot bespiegeling, tot discussie, soms tot bijna dramatische tegenstellingen. De vele combinatiemogelijkheden zijn moeilijk te systematiseren. Wright (1986), in de tot dusver meest diepgaande studie over de interactie van de teksten, beschrijft het tekstcontrapunt in één motet (Machauts motet 20) als een dialogiserend proces:

Dialogue between the voices is found in 13th century Latin motets in England, but it is less common in French motets. It is not only satisfying musically but a powerful poetic device: it produces striking juxtapositions and a pleasing interwoven effect. It is like dialogue on the stage, with the added complication that the two speakers are two voices of the same person, are in different rhyme-schemes and each developing his own argument: the links are both vertical and horizontal (Wright 1986, 8).

De standpunten kunnen echter sterk verschillen. Vaak neemt de dichter in één stem een meer neutrale, objectieve positie in ten opzichte van een probleem dat in de andere stem vanuit een persoonlijker standpunt wordt gezien, en soms lijken de twee stemmen die van verschillende personen te zijn; er is een breed spectrum van mogelijkheden.

6. In tegenstelling met bijvoorbeeld het *trouvèrechanson* waarvan de strofen in de verschillende handschriften niet altijd dezelfde volgorde hebben.

1. DE MOTETTEN 16 EN 17, MET VERWANTE THEMATIEK

MOTET 16

Twee motetten, de nummers 16 en 17, hebben een relatie tussen drie personen tot onderwerp. Het eerste, motet 16, is als enige in alle stemmen volledig geteksteerd en bovendien volledig in het Frans. Machaut koos een liedje uit een populaire traditie om een probleemstelling te construeren rondom het thema 'buitenechtelijke liefde'. Het werk is één van Machauts drie chansonmotetten, door Sanders beschreven als 'atavisms' aangezien dit type motet in de veertiende eeuw zeldzaam was geworden (Sanders 1973, 563-564).

Compositie van de teksten

Het onderwerp en de sprekende persoon zijn in alle drie teksten identiek: de klacht van een vrouw die, onderworpen als ze is aan de wil van haar wettige echtgenoot, haar vriend niet mag zien. Uitgangspunt, in de *tenor* van het werk, is een *chanson de malmariée* dat in vergelijking met een oudere versie – de tekst is bewaard gebleven in ms. Oxford, BL, Douce 308, fol. 207 – in Machauts motet enigszins is gekuist.⁷ Misschien kende Machaut een andere versie, maar in het licht van de andere teksten is het waarschijnlijker dat hij zelf verantwoordelijk is voor de veranderingen.

De vorm van het lied komt het dichtst bij de latere standaardvorm van het virelai:

A A' B B' a a' A A', waarbij A' een licht-verkorte versie van de melodie is, a nieuwe tekst op dezelfde muziek en a' een melodische herhaling van A' met de nieuwe tekst. B' is in tekst gelijk aan B maar verschilt in melodie.

Douce 308		Machauts versie
Por coi me bait mes maris? Laissette!		A Pour quoy me bat mes maris? Laissette! Aymi, Diex!
		A' Pour quoy me bat mes maris? Laissette!
	5	
Je ne li de rienz meffis, Ne riens ne li ai mesdit, Fors c'acolleir mon amin Soulete.		B Je ne li ay riens meffait, B' Je ne li ay riens meffait, a Fors qu'à mon amy parlay Seulette. Aymi, Diex!
	10	
		a' Fors qu'à mon ami parlay Seulette.
Por coi me bat mes maris? Laissette!	A	Pour quoy me bat mes maris? Laissette! Aymi, Diex!
	15	
		A' Pour quoy me bat mes maris? Laissette!

De tekst in Douce 308 vervolgt met twee strofen:

7. Deze bron werd al genoemd door Ludwig in zijn commentaar bij de editie van dit motet. In Douce 308 wordt het lied gerangschikt onder de rubriek *Pastoreles*; nr. 1564 in Raynaud-Spanke 1955.

Et s'il ne mi lait dureir/ Ne bone vie meneir,/ Je lou ferai cous clamer/ A certes/ *Por coi etc.*
 Or sai bien que je ferai/ Et coment m'an vangerai:/ Avec mon amin geirai/ Nüete./ *Por coi etc.*
 Vertaling van de drie strofen uit Douce: 'Waarom slaat mijn man mij? Helaas! Ik heb hem in niets misdaan, noch hem iets miszegd, behalve dat ik mijn vriend omhelsde, alleen. Waarom slaat mijn man mij? Helaas!
 En als hij mij mijn gang niet laat gaan en mij een goed leventje laat leiden, zal ik hem de horens opzetten, dat is zeker! *Waarom etc.*
 Ik weet precies wat ik zal doen en hoe ik mij zal wreken: ik zal bij mijn vriend gaan liggen, naakt. *Waarom etc.*'

De pointe van het oorspronkelijke liedje zal Machaut wel niet zijn ontgaan: de tekst begint als de klacht van een vrouw die door haar man wordt mishandeld, daarna volgt de uitleg – 'ik heb niets misdaan behalve mijn vriend omhelzen' – waarna het refrein bepaald ironisch klinkt. In vergelijking met de tekst uit Douce 308 heeft het lied als tenor van het motet zijn sensuele karakter verloren: 'acoleir' is tot 'parlay' geworden en de tweede en derde strofe, die duidelijk maken dat er bepaald geen sprake is van platonische liefde, zijn weggelaten, het onderwerp is 'veredeld'. Ook is de emotionaliteit van de klacht sterker geaccentueerd doordat de tekst door tekstherhalingen is uitgebreid en meer uitroepen bevat. Het probleem is tot de essentie teruggebracht: een vrouw voelt zich verscheurd tussen twee uitersten, man en vriend.

De tekst van de *motetus* maakt duidelijk dat het hier om hoofse liefde gaat: 'sans nul villein pensement', 'de cuer servi', 'doubté, celé, obey' zijn termen uit de hoofse literaire code en de verandering in het oorspronkelijke lied heeft hier ongetwijfeld mee te maken; Machaut heeft de ironie van het origineel niet bewaard en de kwestie op een hoger niveau gebracht. Wat wél bewaard is gebleven, is het vragende karakter: de motetustekst vormt één grote retorische vraag. De Vrouwe verdedigt de zuiverheid van haar liefde en stelt vervolgens de vraag of zij daarom een zo slechte behandeling heeft verdiend. Haar echtgenoot wil dat zij haar vriend vergeet, maar volgens het 'recht' van de hoofse liefde zou het een doodzonde zijn goed met kwaad te vergelden; vanuit moreel oogpunt kan en mag zij niet anders handelen dan zij doet, aldus de onuitgesproken conclusie. Ten opzichte van het oorspronkelijke lied zijn in deze tekst de posities van de twee mannen precies omgekeerd: eerst wordt de vriend genoemd, dan de echtgenoot en aan het slot – zij het niet bij name genoemd – weer de vriend (zie de tekst hieronder). Een tweedeling is echter ook mogelijk: wanneer de tekst precies in tweeën wordt verdeeld, noemt het eerste vers van iedere helft de persoon die centraal staat. In het volgende voorbeeld zijn de teksten van tenor en motetus gesynchroniseerd opgesteld (de maatnummers – m. 75, m. 90 – verwijzen naar belangrijke punten in de analyse van de muziek; voor de vertaling van de teksten zie Appendix 1). In het rijmschema van de motetustekst zijn twee vormen van spiegeling aanwijsbaar, in het groot in de opstelling van de tien strofen (X is de volgorde aab, Y de volgorde bba) en per twee strofen:⁸

X X Y Y X	X Y Y X X
a a b . a a b . b b a . b b a . a a b	a a b . b b a . b b a . a a b . a a b
<i>ami</i>	<i>mari</i>

8. De tekst kan op twee manieren worden weergegeven, als strofen van drie verzen, of als strofen van twee verzen met binnenrijm in het tweede vers. Voor de spiegeling maakt dit geen verschil, aangezien het binnenrijm dezelfde rijmklank is als die van het eerste vers.

a a b a a b »«« b b a b b a
ami

a a b a a b »«« b b a b b a
mari

»«« a a b a a b
ami

Beide spiegelingen articuleren het betoog. De verzen rond het middelpunt van de tekst luiden: 'Lasse! aymi, Que tellement / M'en demeinne mon mari'; deze parafaseren de klacht van het oorspronkelijke lied en verplaatsen de belichting van *ami* naar *mari*. Maar ook de verdeling in drie secties is zinvol. De eerste sectie begint met: 'Se j'aim mon loial amy' waarna de beschrijving van hun liefde volgt, in de tweede stelt de Vrouwe de hoofdvraag: 'Ay je pour ce desservi' waarmee haar klacht begint en in de derde wordt de aandacht weer verlegd naar haar vriend: 'Qu'il vuet que mette en oubli Celui qui ...'. Dit zijn de belangrijkste drie wendingen in de tekst.

	tenor	motetus	
mari	Pour quoy me bat mes <i>maris</i> ? Lassette! Aymi, Diex! Pour quoy me bat mes maris? Lassette! Je ne li ay riens meffait, Je ne li ay riens meffait,	Se j'aim <i>mon loial amy</i> Et il my / Si loiaument Qu'il est tous miens sans nul si Et je aussi / Entierement, Sans nul villein pensement, Bonnement / A li m'ottri, Pour ce qu'il m'a longuement Lient, / De cuer servi, Ay je pour ce desservi, Lasse! aymi, / Que tellement	ami
ami	Fors qu'à mon <i>amy</i> par- m. 75 ----- lay Seulette. Aymi, Diex! m. 90	m. 75 ----- M'en demeinne <i>mon mari</i> Que de li / N'ay fors tourment?	mari m. 90
	Fors qu'à mon <i>ami</i> parlay Seulette. mari Pour quoy me bat mes <i>maris</i> ? Lassette! Aymi, Diex! Pour quoy me bat mes maris? Lassette!	Nennil, car certainement, Mortelment / Peche celi Qui pour bien faire mal rent. Or m'aprent / A faire einsi Qu'il vuet que mette en oubli <i>Celui qui</i> / M'a humblement Doubté, celé, obey Et servi / A mon talent.	(ami)

De tekst van het *triplum* is gecompliceerder van inhoud. De twee personages zijn nu zodanig in de tekst geplaatst dat een dubbele driedeling ontstaat.

triplum

1	Lasse! comment oublieray	25	Amer par honneur et par bien,	
ami	Le bel, le bon, le dous, le gay		Quant <i>j'ay son cuer et il le mien</i> ,	ami
	A qui entierement donnay		Sans ce que je mesprengne en rien,	
	Le <i>cuer de my</i>		Ce m'est avis.	
5	<i>Pour le sien</i> que j'ay sans demi,		Mais j'eüsse trop fort mespris,	
	Et le retins pour mon amy	30	Se j'eüsse l'amer empris	
mari	Einsois <i>qu'eüsse mon mari</i> ,		De puis <i>que j'eus à mari pris</i>	mari
	Qui me deffent		Lasse! celui	
	<i>Et me gaité mult durement</i>		<i>Qui tant me fait peine et anui</i>	
10	Que ne voie son corps le gent,		Qu'en tous cas toute joie fui,	
	Dont li cuers en .ij. pars me fent;	35	N'en ce monde n'a moy n'autrui	
	Car il m'estuet		Qui me confort,	
	Malgré mien faire ce qu'il vuet,		Car mi gieu, mi ris, mi deport,	
	Dont durement li cuers me duet.		Mi chant, mi revel, mi confort,	
15	Mais pour ce drois ne se remuet		Mi bien et mi bon jour sont mort,	
	Ne bonne foy;	40	Et nuit et jour	
	Car puis que certainement <i>voy</i>		Acroist li ruissiaus de mon plour	
ami	Qu'il vuet et quiert l'onneur de moy		Quant le plus bel et le millour	ami
	Et qu'il m'aimme assez plus que soy,		De tous <i>ne voy</i> : c'est ma dolour!	
20	Et se le truis		Mais soit certains	
	Si bon qu'il prent tous ses deduis	45	Que, comment que <i>mes corps lonteins</i>	
	En moy servir, <i>je ne le puis</i>		Li soit, <i>mes cuers li est procheins</i> ,	
	<i>Laisser</i> , se mauvaise ne suis,		D'amour et de loiauté pleins.	
	Eins le puis bien	m. 75		

Door de plaatsing van de twee personen in de verschillende teksten ontstaat een steeds wisselend perspectief gedurende het motet, maar nooit is in alle teksten tegelijkertijd dezelfde persoon onderwerp:

tenor	mari	-	-	ami	-	-	mari
motetus		ami	-	-	mari	-	ami
triplum	ami	mari		ami	mari	ami	

Machaut heeft zo een gegeven uit het origineel, het heen-en-weer getrokken worden tussen man en vriend, versterkt en aanmerkelijk gecompliceerder gemaakt.

Het rijmschema van de triplumtekst vertoont geen spiegeling zoals in de motetus; de strofen zouden zelfs eindeloos door kunnen gaan in het schema aaaB bbbC etc. dat pas tot stilstand wordt gebracht door het ontbreken van een laatste *vers coupé*.⁹ De stroom van woorden is bijna continu van begin tot eind en wordt ternauwernood onderbroken door enkele uitroepen.

9. *Le Jugement dou roy de Behaingne* is een voorbeeld van deze strofische vorm op grote schaal, met 2079 verzen. Ook daar ontbreekt een laatste *vers coupé* aan het slot.

Niettemin heeft het betoog wel degelijk structuur, namelijk in grote trekken die van een klassieke klaagrede, waarvan de onderdelen en enkele van de topoi te herkennen zijn:¹⁰

exordium

strofe 1 opening met exclamatie. Door middel van de retorische figuur *articulus* (de opsomming zonder voegwoorden) worden de kwaliteiten van de vriend benadrukt

narratio, verdeeld in drieën

strofe 1/2 evocatie van het goede verleden, voor het huwelijk
strofe 2/3 beschrijving van het ellendige heden in het huwelijk¹¹
strofe 3/4 opsomming van het kwade dat de Vrouwe thans overkomt

argumentatio

strofe 4/5 argument waarom dit niet is verdiend
strofe 5/6 levendige schildering van de zaak, met argument waarom ze op juiste wijze handelt
strofe 7 de bevestiging: haar liefde is goed en zij mag 'amer par honneur et par bien'

refutatio

strofe 8 weerlegging van een mogelijk tegenargument: zij heeft geen misstap begaan omdat haar liefde al begonnen was vóór haar huwelijk

conclusio

strofe 8/9 exclamatie, gevolgd door een aanklacht tegen de echtgenoot
strofe 10 opsomming van dat wat de Vrouwe verloren heeft, opnieuw met de figuur *articulus*
strofe 11 samenvatting van de grond tot klagen: ze mag haar vriend niet meer zien
strofe 12 verzekering van goede trouw aan haar vriend, waarmee zij de zuiverheid van haar liefde aantoot.

Bijzonder is dat de tweede helft van de tekst in betekenis bijna precies parallel loopt aan de eerste, niet als een woordelijke herhaling maar wel met verbale herinneringen (de met elkaar corresponderende uitdrukkingen zijn in de tekst hierboven gecursiveerd):

strofe 1/7: beschrijving van de zuiverheid en eenheid van de liefde
2/8: liefde voor en liefde na het huwelijk ('einsois que-depuis que')
3/9: het verdriet dat haar man de Vrouwe bezorgt
4/10: beschrijving van haar lijden
5/11: het zien tegenover het niet kunnen zien van haar vriend ('voy-ne voy')
6/12: het niet kunnen verlaten van haar vriend/ verzekering van trouw

10. Zie bijvoorbeeld Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, ed. Carmody 1975, 386-388: *De pitié*. Brunetto geeft niet minder dan zestien topoi voor een klaagrede die medelijden moet opwekken. Het meest relevant in verband met Machauts tekst lijken de volgende te zijn: 'Li premiers est quant li parleours conte les biens k'il soloit avoir jadis et moustre le mal k'il suefre maintenant. [...] Li tiers lieus est quant li parleours se plaint et nome tous ses maus [...]. Le quart lieu est quant li parleours se plaint k'il a soufiert u k'il li couvient souffrir laides choses u vils de siervage, lesquex il ne deust souffrir por la raison de son aage u de son linage u de sa fortune u de sa signourie u por le bien k'il a ja fet. [...] Li .x. lieus est quant li parleours se plaint de sa povreté, de sa maladie, de sa foiblece, de sa sollitude [...]. Li .xiii. lieus est quant li parleours se plaint ke teus gens li font mal et anui ki li devroient bien faire et honour. [...] Li .xvi. lieus est quant li parleours dist k'il li poise mout fierement du mal des autres, et neporquant il mostre k'il ait grant cuer et franc de souffrir tous periz [...]'. Wat het laatste punt betreft: met de verzekering van goede trouw aan haar vriend, hoe ver zij ook van hem weg is, toont de Vrouwe haar 'grant cuer et franc'.

11. Zulke tegenstellingen van verleden en heden behoren tot de topoi van de klaagrede. Niet voor niets begint Brunetto daarmee (zie de voorgaande noot).

De schijnbaar breedsprakige tekst vertoont dus een dubbele cursus, in een zorgvuldig geconstrueerd pleidooi van de Vrouwe ter verdediging van haar liefde.

Interactie tussen de teksten

De relatie tussen de drie teksten in dit motet zou kunnen worden benoemd als een stellende, vergrotende en overtreffende trap van hetzelfde probleem. In het liedje wordt de essentie ervan in de vorm van een vraag gebracht; in de motetustekst wordt het emotionele en morele dilemma van de Vrouwe als een grote retorische vraag voorgesteld, terwijl zij in de triplumtekst een waar pleidooi houdt voor een imaginaire rechtbank, beginnend met de vraag: 'Hoe zal ik mijn vriend vergeten', en eindigend met een verzekering van goede trouw als antwoord op het begin. Steeds gaat het om dezelfde emotionele situatie die vanuit eenzelfde gezichtshoek wordt gezien, namelijk vanuit het standpunt van het slachtoffer van de situatie. In beide teksten van de bovenstemmen wordt een aantal malen geëxpliciteerd dat, hoewel de Vrouwe moet kiezen voor haar man en haar vriend dient te vergeten, haar echte liefde één en ondeelbaar is. Door haar ongelukkige situatie wordt het hart van de Vrouwe 'gespleten': 'li cuers en .ii. pars me fent'. De inhoudelijke dispositie van beide teksten van de bovenstemmen door middel van een tweedeling is dus tegelijkertijd een concrete weergave van het probleem, de deling van een ondeelbaar geheel.¹² Juist in deze bijna mathematische gedachtengang heeft Machaut, wanneer we de muzikale structuur analyseren, aanleiding gevonden ideeën in tekst en muziek met elkaar te verbinden.¹³

Bijzonderheden in de muzikale constructie

Het motet is 150 breves lang. De tenorfrasen verdelen deze op enigszins onregelmatige wijze in $(24 + 18) + (12 + 12) + (24 + 18) + (24 + 18)$. De motetus is in tien frasen verdeeld, van vijftien breves, die elk één strofe bevatten. Het triplum is in zes frasen verdeeld, van 25 breves, elk twee strofen bevattend. Al deze frasen eindigen met een pauza. Consequentie van deze fraseverdeling is dat slechts tweemaal een gezamenlijke pauza van twee stemmen kan ontstaan, in m. 75 en in m. 90. Precies in het midden van het motet zouden de bovenstemmen gezamenlijk het einde van een frase bereiken, op een brevis *d* van de tenor; *D* is de hoofdtoon van het liedje. Dit zou een sterke insnijding in de klank veroorzaken en het motet in tweeën verdelen: gezamenlijke pausae van twee stemmen zijn in de motetten zeer zeldzaam en behoren tot de sterkste vormen van interpunctie;¹⁴ pausae in alle drie stemmen tegelijk komen zelfs nooit voor. Door nu juist in m. 75 de triplumfrase met een brevis te verlengen (zodat de pausae elkaar volgen) heeft Machaut het samenvallen vermeden; de verlenging van

12. Speculatief is misschien de gedachte dat de middendeling door een anagram in de tenortekst wordt gesymboliseerd. M. 75, het midden van het motet, scheidt namelijk in de tenor de woorden '(a)my par / lay'; in omgekeerde richting kan dit worden gelezen als 'lay par mi'. Machaut, liefhebber van anagrammen, lijkt deze vaker in de tenorteksten te hebben gezien, al laat zich dit moeilijk bewijzen (vele voorbeelden van anagrammen worden gegeven in Cerquiglini 1985).

13. Er bestaat een bijzonder mooie geluidsopname uit 1976 van dit motet, met alleen enkele onjuiste fictatonen die uit de Schrade-editie afkomstig zijn, door het Early Music Consort of London o.l.v. David Munrow (*Music of the Gothic Era*). Een correctere uitvoering is te vinden op: *Guillaume de Machaut: Motets; and Music from the Ivrea Codex*. The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham, uit 1999.

14. Dit komt alleen voor in de motetten 2 en 3, afgezien van de introïtus van verscheidene motetten.

de triplumfrase wordt pas in de laatste frase gecompenseerd door een verkorting.¹⁵ De precisie van het compositorische plan wordt dus doorkruist door een inconsequentie waardoor de exacte tweedeling niet plaatsvindt. Tegelijkertijd wordt het middelpunt van het werk wél benadrukt als een bijzondere plaats. Dit punt wordt namelijk gekarakteriseerd door de enige perfecte cadens op *D*, de grondtoon van het motet, met een rustklank van een brevis, afgezien van het slot. De componist laat op deze wijze voelen dat het motet op deze plaats weliswaar een insnijding krijgt, maar dat een werkelijke deling net níet plaatsvindt. In beide teksten van de bovenstemmen is het midden van het motet een belangrijk punt. In de motetus wordt hierna voor het eerst de echtgenoot genoemd; tevens bevindt zich hier het middelpunt van de spiegeling in de strofische structuur. In het triplum klinkt de kern van het pleidooi van de Vrouwe, namelijk dat ze haar vriend in alle eer en deugd mag minnen; tevens begint hier de parallel-argumentatie. De idee dat de splijting in het hart van de Vrouwe niet mag plaatsvinden, wordt zo op subtiele wijze weergegeven door de muziek die daardoor betekenis toevoegt aan de tekst.

In m. 90 vallen opnieuw twee pausae samen, nu echter zonder verschuiving, in motetus en tenor. Ook hier vindt een cadens plaats op *D*, nu echter zonder rustklank, doordat het triplum het beginmotief van zijn melodie herneemt. Vanuit het oogpunt van retoriek is dit een van de sterkste punten in de teksten van het motet, met de kern van de vraag in de motetus, gevolgd door een krachtige ontkenning ('Ay je pour ce desservi ... Que de li N'ay fors tourment?: Nennil!') en een exclamatie in de tenor ('Ay mi Diex!'). Boven de pausae klinkt in het triplum het begin van de weerlegging van het tegenargument: 'Mais j'eüsse trop fort mespris'. De muzikale fraseverdeling accentueert zo de belangrijkste retorische plaatsen in de teksten.

Dezelfde idee van deling is tevens op geheel andere wijze muzikaal uitgedrukt. Reaney schrijft over dit motet dat de motetusmelodie de indruk wekt later te zijn geschreven dan het triplum, vanwege haar zeer sprongrijke karakter dat haar het karakter van een contratenor verleent (Reaney 1971, 55). Op grond van de betekenis van de teksten kan worden betwijfeld of Reaneys veronderstelling juist is. Het effect van de grote sprongen (verscheidene malen zelfs een octaaf) is namelijk dat de motetus in twee registers wordt verdeeld: een hoog, waarbij hij enkele malen in parallelle tertsen zingt met het triplum en een laag, waarbij hij soms nog onder de toch al lage tenorpartij komt. Daardoor klinkt in het motet steeds afwisselend een laag of een hoog duet (zie de partituur in Appendix 2). De idee van splijting wordt zo op treffende wijze in klank gesuggereerd en de registerwisseling is juist zeer effectief; ze accentueert de dramatiek van de situatie. Het lijkt zeer onwaarschijnlijk dat Machaut deze plastische weergave van de tekstidee pas later in zijn compositie zou hebben verwerkt. De registerwisselingen in de motetus zijn echter niet zo gemakkelijk met precieze tekstplaatsen in verband te brengen, al zou soms inderdaad van expressie van emoties kunnen worden gesproken (zie bijvoorbeeld m. 69, 80, 91-92, 101, 106). De compositorische gedachte lijkt meer te liggen in expressie van de gehele strekking van de tekst. Door de scherpe contouren ontstaat een zeer getormenteerde melodie die tegelijkertijd in het motet een verdeling in twee klankregisters veroorzaakt.¹⁶

15. Cf. Sanders 1973, 564: 'The irregularity of the third phrase of the triplum (26B), which the last phrase compensates (24B), is due to the need to prevent coincidence of phrase-endings in the middle of the piece.'

16. Zulke scherpe contouren bestaan weliswaar ook in andere moteti maar veroorzaken niet eenzelfde uitgesproken verdeling in twee duetten als in dit motet.

De grote aan tekst en muziek gemeenschappelijke idee van het werk is, zo kunnen we concluderen, de deling, die de oorzaak is van de klacht en die op allerlei manieren is weergegeven. Het subtiele detail is dat de grote muzikale tweedeling, die op grond van de frasepatronen noodzakelijkerwijs moest ontstaan, door een onregelmatigheid is vermeden. De verklaring voor de kleine afwijking ligt, naar alle waarschijnlijkheid, in expressie van de belangrijkste idee: ware liefde is ondeelbaar.

Het probleem van de 'deling' is dus weergegeven in zowel tekst als muziek, die het elk met eigen middelen een concrete vorm verlenen. De tekst geeft aan het probleem zowel inhoudelijk als formeel gestalte. Inhoudelijk spreken de teksten over een scheiding van twee geliefden en zetten ze de situatie van de Vrouwe in een dramatisch perspectief door de beide personen tot wie zij in een relatie staat scherp te contrasteren; uitroepen geven uitdrukking aan de emoties. Formeel wordt de gedachte vooral weergegeven door het rijmschema van de motetustekst die beide personages tegenover elkaar plaatst. Een verdeling in twee gelijke delen berust in de triplumtekst echter uitsluitend op de inhoud, want het vormschema wijst niet op een tweedeling.

In de muziek wordt het onderwerp op verscheidene manieren weergegeven. Het belangrijkste is de formele tweedeling die door een regelmatige fraseconstructie tot stand komt. De fraselengten zijn zo gekozen dat het exacte midden van het motet zou worden geaccentueerd als plaats van deling. Een onregelmatigheid doorkruist echter de verwachte deling, welke op een haar na wordt vermeden. Deze storende factor in de structuur roept de vraag op wat die afwijking betekent. Daarnaast wordt de idee van deling door middel van het stemregister hoorbaar gemaakt maar op veel minder regelmatige wijze, die niet met bepaalde tekstplaatsen in verband te brengen is, wél met de betekenis van het werk. Op zichzelf zijn de structurele middelen echter algemeen van aard en zouden ze ook voor de weergave van een heel andere tekst kunnen zijn gebruikt; de tekst specificeert hun betekenis.

Het is dus vooral de grote idee van het werk waarin tekst en muziek hetzelfde beeld oproepen. Een punt dat hier nog nauwelijks werd aangeroerd, betreft de mogelijke weergave van emotionele wendingen in de tekst door gebruik van bepaalde intervallen. Iets daarvan is te zien in de contourrijke melodie van de motetus die het gevoel van verscheurdheid suggereert. Het uitgesproken klagende karakter – het werk is een van Machauts meest aangrijpende motetten – krijgt de muziek vooral door bijzondere melodische wendingen en samenklanken; motet 16 is daaraan zeer rijk, iets waarop Ludwig in de commentaar bij zijn editie al de aandacht vestigde.

MOTET 17

De thematiek van motet 17 raakt aan die van motet 16, maar wordt op een geheel andere wijze behandeld. De teksten van dit tweetalige motet, in Latijn en Frans, zijn op het eerste gezicht vrij duister. Voor de verklaring ervan is het noodzakelijk wat dieper in te gaan op de context waaraan de teksten refereren.

Compositie van de teksten

De *tenor* is afkomstig uit de Maria-antifoon *Ave regina caelorum*. De tekst van de antifoon, met een overwegend octosyllabische versstructuur, luidt:

Ave Regina caelorum, Ave Domina Angelorum: Salve radix, salve porta, Ex qua mundo lux est orta: Gaude Virgo gloriosa *Super omnes speciosa*: Vale, o valde decora, Et pro nobis Christum exora.¹⁷

Maria wordt geprezen als de *boven allen schone* maagd, koningin der hemelen, oorsprong en poort die de wereld licht brengt. Ook al in Machauts tijd en omgeving werd de antifoon waarschijnlijk na de complete gezongen.¹⁸

De woorden *super omnes speciosa* herinneren aan Hooglied 1:7 'o pulchra inter mulieres'. Interessant is dat Philippe de Vitry, die een iets langer fragment van dezelfde antifoon – de frasen 'Gaude virgo gloriosa / super omnes speciosa' – voor een vierstemmig motet heeft gebruikt, zich in zijn bovenstemteksten zowel door het Hooglied heeft laten inspireren als door verschillende Maria-hymnen (cf. Dronke 1968 II, 406-410).¹⁹

De directe bron voor de woorden *super omnes speciosa* is echter waarschijnlijk Sapientia 7:29 'est enim haec *speciosior* sole et *super omnem* stellarum dispositio', een lofprijzing van de Wijsheid.²⁰ Maria werd, in de door Dronke als 'sapiential' betitelde poëtische traditie, vaak als een personificatie van de Wijsheid voorgesteld (Dronke 1968, I, 87-97). Deze associatie zal belangrijk blijken te zijn bij de interpretatie van de andere teksten van het motet, die geen directe betrekking hebben op Mariaverering. Reaney (1971, 53) schrijft, enigszins vaag, over de teksten: 'both Latin and French texts are couched in amorous language, but it is clear that the poet's love is a spiritual one'. De 'amorous language' is echter nogal gecompliceerd van structuur en inhoud en bij 'spiritual' past een vraagteken: de teksten zijn namelijk bepaald niet zonder voorbehoud geestelijk te noemen.²¹

De *motetustekst* is eenvoudig van rijm en metrum: een afwisseling van hexa- en octosyllabische verzen met twee rijmklanken:

17. De oudste versie van de tekst (CAO III, nr. 1542) verschilt enigszins en is minder regelmatig van structuur: 'Ave, Regina coelorum, ave, Domina angelorum; salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta, Virgo gloriosa, super omnes speciosa; vale, valde decora, et pro nobis semper exora Christum, alleluia'. Het is onbekend welke versie van de tekst Machaut heeft gekend.

18. *Dominica ad Completorium*, van 2 februari tot en met woensdag in de Stille Week. LW, 1660-1661; cf. hoofdstuk I.

19. Dronke noemt echter niet de treffende overeenkomst in tekst van Vitry's motetus v. 17-24: 'O regina / tuum amplectere / astringendo / pectus cum ubere. / O rex regum / oculus oculo / et os ori / iunge pro osculo' met Hooglied 1:1: 'Osculetur me osculo oris sui quia meliora sunt ubera tua vino'. Voor dit en meer voorbeelden Leech-Wilkinson 1989, 50.

20. Panofsky vermeldt dat in de late Middeleeuwen deze tekst uit Sapientia gelezen werd in het capitulum voor de lauden van Maria Tenhemelopneming, in het gebied van Maastricht tot Noord-Frankrijk. (Panofsky, *Early Netherlandish Painting* I, 148 en n.3, 178 n.3). De woorden zijn door Jan van Eyck enige malen weergegeven op Maria-voorstellingen, bijvoorbeeld in de aura van Maria op het Lam Gods.

21. Zo is ook Clarks interpretatie (1996, 83-84), op grond van enkele fragmenten van de teksten, enigszins twijfelachtig: 'In *Quant vraie amour enflamee / O series summe rata / T. Super omnes speciosa* (M17), the triplum is a lover's statement in French, but several clues may suggest subtly that the Lady here may in fact be the Virgin: references to *vraie amour* and a *vrais amans*, the lover's work *par foy de fait esprouvee*, and even an oblique reference to the Immaculate Conception of the Virgin (*comme ordonnee / Nature qui l'a fourmee, / sans estre en riens brisie*). The motetus, in Latin, is less clear, mixing references to love and to a *mitem creaturam, / que sola sit michi grata* with language of measure and proportion that may contain musical references (phrases such as *tenens ligaturam* and *spernatque mensuram*).

O series summe rata!	1	O hoogstberekende ordening van het universum (O berekende reeks/keten van het geheel)
Regendo naturam		die, door Natuur te beheersen
Uniformam per causata		over (door middel van) het geschapene
Tenens ligaturam,		een uniforme band in stand houdt,
Argumentis demonstrata	5	van wie met bewijzen is aangetoond
Non pati fracturam,		dat Ge geen breuk verdraagt:
Cum sit Amor tui nata		omdat Liefde Uw dochter is
Spernatque mensuram,		en (tegelijkertijd) de maat veracht,
Melle parens irrorata		verschijnend met honing besprenkeld,
Post agens usturam,	10	(maar) daarna brand veroorzakend
Dans quibus non est optata		en gevend aan wie het niet wensen
Mitem creaturam,		een zacht schepsel,
Que sola sit michi grata,		dat, zij alleen, mij welgevallig zou moeten zijn,
Michique tam duram,		maar voor mij tegelijkertijd zo hardvochtig is,
Mirans queror mente strata	15	klaag ik, verwonderd en terneergeslagen
Talem genituram.		over zulk een voortbrenging (constellatie).

Des te ingewikkelder is de betekenis van de tekst. De dichter richt zich tot een 'hoogst berekende *ordering*'. De betekenis 'ordering' of 'ordenend principe' wordt gesuggereerd door het vervolg van de tekst: de 'series' staat boven de natuur en houdt 'een eenheidbrengende band in stand'. Ook de context duidt, zoals we zullen zien, op deze betekenis. Echter, ook de meer letterlijke vertaling van het eerste vers, 'O berekende reeks (of keten) van de som/het geheel', heeft een basis in de context (zie hierna over de invloed van de *Roman de la Rose*). 'Summe' kan zowel bijwoord zijn als genitief: 'hoogst' of 'van de som'. Het eerste vers van dit gedicht geeft al een indruk hoe gecondenseerd de gedachtengang is.

De tekst beschrijft een hiërarchie van oorzaken en gevolgen, en een reeks van contrasten. Natuur en Liefde – dezelfde twee machten die, in Machauts late *Prologue*, de dichter vorm en materie geven bij zijn scheppingsarbeid – komen beide voort uit de ordening die boven hen staat. Zij regelen de schepping echter op tegengestelde wijze. Natuur gehoorzaamt de ratio van de ordening en verbindt het geschapene in uniformiteit; Liefde, hoewel afkomstig uit diezelfde ordening, trekt zich van de gestelde maat niets aan ('spernatque mensuram'). De betekenis hiervan is vermoedelijk dat ook Liefde een band scheidt,²² maar niet volgens rationale maten en niet in uniformiteit zoals Natuur. De irrationaliteit blijkt hieruit dat in de verschijningsvorm van de liefde vele contrasten bestaan. Zij vertoont zich eerst als zoet, maar veroorzaakt vervolgens vlammen. Het 'schepsel' dat tegelijk zacht en hard is, is een geschenk van Amor; daarom is met 'creatura' kennelijk de geliefde bedoeld. Het *Ik* van de dichter manifesteert zich pas in het dertiende en veertiende vers ('michi'). Van de personen 'quibus non est optata' – die dat geschenk niet wensen – onderscheidt hij zich, helemaal onderaan de hiërarchische ladder. Alleen voor hem zou de Vrouwe aangenaam en gewenst ('michi grata') moeten zijn, maar tegelijkertijd is zij ook hardvochtig. Dit is natuurlijk een referentie aan de eeuwige topos van de hoofse liefde: hoe meer de minnaar zich inspant, des te harder krijgt hij het te verduren. Het maakt tevens duidelijk dát Amor hier de hoofse liefde voorstelt.²³

Machaut heeft een kleine grammaticale subtiliteit aangebracht. De accusatievormen 'mitem' en 'duram' behoren beide bij 'creaturam', als omschrijving van het dubbelzinnige geschenk van Amor aan de dichter; 'que sola sit

22. Deze veronderstelling zal ter sprake komen bij de bespreking van de context.

23. Dat blijkt ook hieruit dat Amor, hoewel mannelijk in het Latijn, 'nata' wordt genoemd; de naam Amours is vrouwelijk in het Oud-Frans. Machaut schrijft overigens zowel Amour als Amours, vaal ze;fs in één tekst.

michi grata' is nominatief omdat het hier in een bijzin gaat om de verhouding tussen dit personage en het *Ik* van de minnaar. Om ook een tegenstelling te maken tussen 'grata' en 'duram', is dit laatste woord achter de bijzin geplaatst maar er tevens mee verbonden door 'michique'. De syntaxis geeft op deze manier aan dat de Vrouwe voor iedereen 'mitis' is, maar 'dura' alleen voor de minnaar die haar gunst wil verkrijgen. De uitdrukking 'quibus non est optata' refereert waarschijnlijk aan de persoonlijke verdienste van de hoofse minnaar, de enige die bereid is alles te verduren waardoor hij zich van de anderen onderscheidt die zich zoveel inspanningen niet willen getroosten.

Terneergeslagen en zich verbazend kijkt de dichter aan het slot terug naar de oorsprong van deze loop der gebeurtenissen; het woord 'genitura', voortbrengsel of schepping, mogelijk ook gesternte, kan betrekking hebben op zowel de ordening, op de afkomst van Amor uit de ordening als, ten slotte, op de 'creatura' die weer van Amor afkomstig is. De verstandelijke reactie na het overzien van de keten van oorzaken en gevolgen is onbegrip ('*mirans mente strata*'); de emotionele een gevoel van verdriet ('*queror mente strata*'). De dichter ondergaat wél de gevolgen van de liefde, maar begrijpt haar plaats binnen de orde niet.

Waar de motetus opende met het begrip 'ordering', begint de tekst van het *triplum* bijna programmatisch met de woorden *Vraie Amour*, 'Ware Liefde'. In tegenstelling tot de motetustekst is deze tekst niet gericht tot iemand of iets maar geeft hij een beschrijving van een keten van gebeurtenissen in algemene termen (geregeerd door 'quant') en in hypothetische (geregeerd door 'se'). De tekst vormt geen lyrische uiting maar een moraliserende bespiegeling waarin een lyrisch *Ik* ontbreekt. De tekst heeft zes strofen van vijf verzen, alle met identiek rijmschema en metrum behalve het laatste vers van strofe 6 dat één lettergreep minder telt; een zo regelmatige strofische structuur is uitzonderlijk in de motetten.

Quant Vraie Amour enflamée, D'ardant desir engendrée, Pucelete mestrie Ou temps que doit estre amée, Se vrais amans l'en prie	1 5	Wanneer Ware Liefde, ontvlamd en uit brandend verlangen voortgekomen, zich van het meisje meester maakt op de tijd dat ze moet worden bemind, als dan een ware minnaar haar daarom smeekt
Par foy de fait esprouvée, Tant que loiautez jurée Fait qu'elle à li s'ottrie Par si parfaite assablée Qu'enduy n'ont c'une vie,	 10	met door de feiten hard gemaakte (beproefde) belofte zó dat (totdat) gezworen trouw bewerkstelligt dat zij zich aan hem vertrouwt in zo'n volmaakte vereniging dat ze beiden samen slechts één leven hebben,
C'un cuer ne c'une pensée, C'est qu'en deduit ait durée Leur amour commencie. Se puis vient autre qui bée Qu'il en fera s'amie	 15	één hart slechts en één gedachte, dan is dat opdat in het plezier ook duurzaamheid zij na het begin van hun liefde. Als er dan vervolgens een ander komt die ernaar streeft haar tot zijn vriendin te maken
Et celle dou tout li vée, Pour ce qu'avant s'est donnée, S'il par sa druerie Maintient qu'Amours soit faussée, Quant il n'i trueve mie	 20	en zij het hem beslist weigert omdat ze zich al eerder heeft gegeven; als hij dan in zijn verliefdheid volhoudt dat Liefde vals is omdat hij bij haar niet vindt
Merci d'amant desirée,		de verlangde genade voor een minnaar,

Combien qu'il l'ait comparée Par mout dure hachie, N'en doit estre Amour blasmée, Mais de tant plus prisie	25	hoezeer hij die ook heeft verdiend door een zwaar lijden: dan moet Liefde niet worden gelaakt, maar juist des te meer geprezen
Qu'elle ensieut comme ordenée Nature qui l'a formée, Sans estre en riens brisie; Car qui .ij. fois vuet denrée, Le marcheant conchie.	30	dat zij volgt, op correcte wijze (zoals verordend), Natuur die haar heeft gevormd zonder in iets een breuk te vertonen; want: wie tweemaal waar voor één geld wil, die belazert de koopman.

De argumentatie verloopt in twee delen. In het eerste deel, v. 1-13, wordt Amours die alles regelt op de juiste tijd als ideaal voorgesteld. De syntaxis is opvallend: een aantal argumenten in bijzinnen wordt geregeerd door een grammaticale hoofdzin aan het slot: 'wanneer ..., en als ..., dan is dat opdat'. Er ligt sterke nadruk op het volledig één worden van een liefdespaar, emotioneel en rationeel ('c'un cuer, c'une pensée'). De ware liefde bevordert een natuurlijk proces ('ou temps que *doit* estre amée') en een moreel doel: 'c'est que', 'dat is opdat' (er duur in hun liefde zij), zo hoort het te gaan.

De erop volgende argumentatie vormt een regelrecht contrast, maar is op dezelfde wijze geconstrueerd, als een reeks veronderstellingen in bijzinnen die afhankelijk zijn van een concluderende hoofdzin.²⁴ Geparafraseerd: 'als er een tweede minnaar op komt dagen maar geen succes heeft en *als* deze vervolgens de Liefde vals noemt, *dan* klaagt hij onterecht; Amours moet juist worden geprezen, omdat zij de wetten van Nature volgt, zonder breuk'. Een meisje kan geen tweemaal trouw beloven omdat dit haar eerste liefde zou verbreken; zo hoort het niet te gaan. Eenmaal is dus de goede en eenmaal de verkeerde loop der gebeurtenissen geschilderd.

Evenmin als de *Ik* in het motetusgedicht begrijpt de tweede minnaar welke positie de Liefde inneemt, maar de conclusie is nu een geheel andere. Waar de dichter in de motetustekst, in de eerste persoon, klaagt over de Liefde, is de beschouwende dichter in de triplumtekst positief over diezelfde Liefde: Zij volgt een bepaalde, door Nature voorgeschreven orde, zonder breuk. De spreekwoordelijke uitdrukking aan het slot van de tekst, die enigszins verrassend aandoet binnen de toon van het gedicht, is wellicht gekozen met het oog op het woord 'comparée' in v. 22: de minnaar denkt zijn beloning door zijn moeiten 'gekocht' te hebben. Amours of Nature (wie van de twee, is niet duidelijk) wordt voorgesteld als een 'koopman' die geen twee waren voor één geld kan leveren zonder te worden 'belazerd'. Het slotwoord 'conchie' dissonneert door zijn grofheid in Machauts verder zo gepolijste taalgebruik.²⁵ Een van de weinige andere plaatsen in zijn werken waar het woord voorkomt, is de proloog van het *Jugement dou Roy de Navarre*, waar een toestand van extreme wanorde in natuur en maatschappij wordt geschilderd: familieleden, burens en vrienden bedriegen elkaar, als teken van een maatschappelijke disharmonie die door Nature wordt gestraft met het uitbreken van de pest:

(v. 53-58) [...] car je ne voy pere, / Fil, ne fille, ne suer, ne frere, / Mere, marrastre, ne cousine, / Tante, oncle, voisin, ne voisine, / Mari, mouiller, amy, n'amie / Que li uns l'autre ne cunchie [...] (ed. Hoepffner 1908, 139).

24. Wanneer we de gedichten van de motetus en het triplum vergelijken, zien we dus een soortgelijke dispositie als in motet 16: het triplum verdubbelt de semantische constructie van de motetustekst.

25. Voorzover ik kan nagaan, is Machaut de enige die deze uitdrukking heeft gebruikt (cf. Di Stefano, 1991, 237-238).

[...] want ik zie vader noch zoon, dochter, zuster noch broer, moeder, schoonmoeder, nicht, tante noch oom, buurman noch buurvrouw, echtgenoot, vrouw, vriend noch vriendin waarbij niet de een de ander belazert [...]. (Dit beeld gaat waarschijnlijk terug op Alain de Lille's *De planctu naturae*.)²⁶

Ook in het motet wekt het woord 'conchie' de gedachte op aan disharmonie. De tekst krijgt daardoor een morele betekenis; de Liefde volgt 'zoals haar is verordend, Nature, zonder in iets een breuk te vertonen'. Wil iemand toch de liefdesband breken, dan poogt hij Nature (of Amours) te 'belazeren' en raakt met haar in disharmonie. Machauts gedachtengang wordt nog duidelijker wanneer de traditie waaraan de teksten refereren in de verklaring wordt betrokken.

Plaatsing in de context

Verscheidene woorden in de Latijnse tekst en de syntactische constructie in de Franse suggereren dat Machaut zich heeft laten inspireren door de bekende Boëthiaanse gedichten over de ordening van de wereld, met name *De consolatione philosophiae* II, m. 8, III, m. 2 en III, m. 9.²⁷ In II, m. 8 'bindt' Amor de 'series rerum':

Hanc rerum seriem ligat
Terras ac pelagus regens
Et caelo imperitans amor.
(Ed. Tester, 226, v. 13-15.)

Heel die orde der dingen hecht,
Aarde, hemelen, land en zee,
't Al beheersend, de liefde aaneen.
(Vert. Brouwer, 105-106.)

Bij Jean de Meun: 'ceste ordenance de chosez est liee par Amour gouvernant les terres et la mer et commandant neis au ciel' (ed. Dedeck-Héry, 204).

Jean de Meun heeft 'series' vertaald als 'ordenance de chosez',²⁸ op grond waarvan ik 'series' in Machauts motetustekst als 'ordening' heb geïnterpreteerd.

In III, m. 2 bestuurt Natura de wereld met één onverbreekelijke band:

Quantas rerum flectat habenas
Natura potens, quibus immensum
Legibus orbem provida servet
Stringatque ligans inresoluto
Singula nexu placet arguto
Fidibus lentis promere cantu.
(Ed. Tester, 236, v. 1-6.)

Hoe het gaan en het keren der dingen gestaag
Wordt beteugeld, en hoe de natuur met haar wet
De onmetelijke wereld zorgzaam behoedt,
Hoe ze elk ding hecht aan zijn plaats en zijn aard:
Op zulk een bestel hef ik, helder gevooid,
Een lied aan: mijn lier is geduldig gestemd.
(Vert. Brouwer, 112.)

Jean de Meun: 'Or me plaist adire par chant sutil et par sons delitables comme nature, puissant et pourveable, *tourne et flechist* les gouvernemens des chosez, et par quix lais *et par quix establissemens* elle garde ce grant monde, et comment ele lie et restraint toutez chosez par lien que nulz ne puet deslier'

26. *De Planctu Naturae*, metrum 6 (ed. Häring, p. 852): 'Fit fraus ipsa sui lingua furoris. / Quid tuti superest, cum dolus armat / Ipsas in propria uiscera matres? / Cum fraternus amor fraude laborat / Mentiturque manus dextra sorori?' ('Fraud itself becomes the external expression of its frenzy. What remains safe when treachery arms even mothers against their offspring? When brotherly love is afflicted with fraud and the right hand lies to its sister?' Vert. Sheridan 1980, 168).

27. Over de invloed van *De consolatione* op Machauts *Remede de Fortune*: Hoepffner 1911, Introduction xix-xxxii.

28. Behalve de Nederlandse vertaling, geef ik ook de prozavertaling van Jean de Meun (ed. Dedeck-Héry 1952). Bepaalde accenten die hij legt, geven een indruk hoe Boëthius in de late Middeleeuwen werd gelezen. De gecursiveerde woorden zijn Jean de Meuns interpolaties.

(ed. Dedeck-Héry, 208). Jean de Meun legt in zijn vertaling veel meer het accent op de onverbreekbaarheid van de band dan de moderne vertaler.

In III, m. 9 bestuurt de Vader de kosmos met 'ratio'; hij bindt de verschillende elementen door het getal en beweegt al het bezielde met gelijke oorzaken (v. 18: 'causis paribus': vgl. 'uniformam per causata' bij Machaut').

Tu numeris elementa ligas ut frigora flammis	Gij vereent ze door tal en maat, opdat hitte en koude,
Arida convenient liquidis, ne purior ignis	Droogte en vocht een verbond aangaan, dat het zuiverder vuur niet
Evolet aut mersas deducant pondera terras.	Opstijgt slechts, en 't gewicht niet de aarde diep doet verzinken.
Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem	Gij hecht de ziel, van drievoudige aard, die 't heelal doet bewegen
Conectens animam per consona membra resolvis.	Middenin vast, en verdeelt haar, tot samenklank voegend de leden.
(Ed. Tester, 272, v. 10-14.)	(Vert. Brouwer, 126.)

Jean de Meun: 'Tu lies les elemens par certains nombres pour ce que les froidez chosez se puissent acorder aus chaudez et les sechez aus moistez, si que li feu plus purs ne vole pas trop hault et que li faiz ne face pas trop abessier les terres plungiees es eaues. Tu *enlaces et* conjoins au corps l'ame moienne de treble nature qui toutez chosez muet et la devisez par acordablez membrez' (ed. Dedeck-Héry, 220-21). Ook hier legt Jean de Meun meer dan de moderne vertaling het accent op de band die het geschapene bijeenhoudt.

Het idee van een onverbreekelijke band is ook in beide teksten van het motet van essentiële betekenis: in de motetus houdt een onverbreekelijke band al het geschapene bijeen; in het triplum kan de band van de Liefde niet worden verbroken.

Naast deze verwijzingen naar enkele contextuele kernbegrippen, lijken de syntaxis en de inhoudelijke samenstelling van de triplumtekst zelfs geheel en al te zijn gemodelleerd naar *De consolatione* II, m. 8, als een tweeledige reeks van argumenten, met een constructie bestaande uit een aantal bijzinnen die voorafgaan aan de hoofdzin waarvan ze afhangen.²⁹ Beide teksten, die een even groot aantal verzen hebben, beschrijven de harmonie die de Liefde tot stand brengt en de disharmonie die ontstaat wanneer haar regels niet worden gevolgd. Beide ook, eindigen met een lofprijzing van de Liefde en de wens dat haar regels worden gevolgd.

Belangrijk is de idee van evenwicht die bij Boëthius op de voorgrond staat: *als* Amor de teugels loslaat, wordt de kosmische harmonie verstoord. Boëthius' tekst kan verklaren waarom Machauts tweede minnaar geen kans heeft bij het meisje en waarom het onterecht is als hij Amours beschuldigt: inwilliging van zijn verlangen zou het natuurlijk evenwicht, de kosmische harmonie verstoren. Iets van die verstoring van het evenwicht zien we misschien in de onregelmatige deling in Machauts tekst ten opzichte van het origineel. Bij Boëthius vindt de wending precies in het midden plaats (v. 16), bij Machaut even ervoor (v. 14). De problemen beginnen in Machauts gedicht niet wanneer de tweede minnaar zijn aanzoek doet, maar pas wanneer het meisje hem weigert.

Boëthius, II, m. 8

Machaut, triplum

29. Over de betekenis van dit metrum en de constructie ervan: O'Daly 1991, 148-153.

Quod mundus stabili fide Concordes variat vices, Quod pugnancia semina Foedus perpetuum tenent, Quod Phoebus roseum diem Curru provehit aureo, Ut quas duxit Hesperos Phoebe noctibus imperet, Ut fluctus avidum mare Certo fine coerceat, Ne terris liceat vagis Latos tendere terminos, Hanc rerum seriem ligat Terras ac pelagus regens Et caelo imperitans amor. Hic si frena remiserit, Quidquid nunc amat invicem Bellum continuum geret Et quam nunc socia fide Pulchris motibus incitant, Certent solvere machinam. Hic sancto populos quoque Iunctos foedere continet, Hic et coniugii sacrum Castis nectit amoribus Hic fidis etiam sua Dictat iura sodalibus. O felix hominum genus, Si vestros animos amor Quo caelum regitur regat.	1 5 10 15 20 25 30	Quant Vraie Amour enflamée, D'ardent desir engendrée, Pucelete mestrie Ou temps que doit estre amée, Se vrais amans l'en prie Par foy de fait esprouvée, Tant que loiautez jurée Fait qu'elle à li s'ottrie Par si parfaite asssemblée Qu'enduy n'ont qu'une vie, C'un cuer ne c'une pensée, C'est qu'en deduit ait durée Leur amour commencie. Se puis vient autre qui bée Qu'il en fera s'amie Et celle dou tout li vée, Pour ce qu'avant s'est donnée, S'il par sa druerie Maintient qu'Amours soit faussée, Quant il n'i trueve mie Merci d'amant désirée Combien qu'il l'ait comparée Par mout dure hachie, N'en doit estre Amour blasmée Mais de tant plus prisie Qu'elle ensieut comme ordenée Nature qui l'a formée, Sans estre en riens brisie; Car qui .ij. fois vuet denrée, Le marcheant conchie.
---	--	--

De tweede auteur wiens invloed kan worden verondersteld, is Alain de Lille die in *De planctu naturae* de verstoring van de natuurlijke orde door een teugelloze liefde aanklaagt. Aan het slot van het bekende metrum 4 (*O Dei proles genitrixque rerum*) stelt de dichter na een lange lofprijzing van de ordening en schoonheid van Natura – sterk beïnvloed door Boëthius' *De consolatione* III, m. 9 – de vraag waarom zij naar de aarde is afgedaald en waarom haar gezicht met tranen is bedekt. Machaut lijkt in de motetustekst deze retorische dispositie te hebben nagevolgd, in verkorte vorm. Ook bij hem vinden we eerst een lofprijzing van de ordening, die aan het slot wordt gevolgd door een vraag en een uiting van verdriet.

In *De Planctu Naturae* wordt het bestuur van de kosmos beschreven als een hiërarchie. Bovenaan staat de ordenaar, Noys, de wereldziel die het beheer van de schepping aan Natura heeft toevertrouwd. Natura trekt zich terug op een uitverkoren plaats en benoemt Venus tot haar plaatsvervangster. Aanvankelijk doet Venus haar werk goed, maar uit verveling geeft zij zich over aan een buitenechtelijke relatie met Antigenius. Uit haar huwelijk met Hymenaeus komt Cupido voort, uit haar onwettige relatie Jocus. Cupido betekent het verlangen dat ook in goede zin kan worden opgevat, Jocus de pervertering van de liefde.³⁰ Natura beklagt zich tegenover de dichter over deze ontregelde liefde onder de mensen, die alleen om het plezier wordt gezocht.

Dezelfde hiërarchie – Opperwezen → Natuur → Liefde → mens – vinden we in de motetustekst. Natura wordt bij Alain *Dei proles* wordt genoemd, kind van God; bij Machaut is Amor

30. Cf. Sheridan 1980, 41.

'nata', dochter van de ordenaar. Ondanks de kennelijke overeenkomst in beide voorstellingen, vertoont Machauts tekst, in vergelijking met die van Alain de Lille, een essentieel verschil in gezichtspunt, namelijk dat het bij Machaut de mens is die zich over de ordening beklagt in plaats van andersom.

De derde tekst die belangrijk is voor de interpretatie van Machauts zeer geconcentreerde gedichten is de biecht van Nature, uit het tweede deel van de *Roman de la Rose*, waarin Jean de Meun Alains *De Planctu naturae* deels heeft geparafraseerd. Ik geef drie citaten:

(in v. 16699-16737 wordt beschreven hoe God het geheel van de schepping volgens volmaakte proporties heeft geconstrueerd):

[...] et tout par nombres assoma, / et set combien en la some a; [...] (ed. Lecoy 16723-16724).

[...] en Hij telde alles met getallen op, en weet hoeveel de som bevat [...].

Si gart, tant m'a Dex honoree, / la bele chaene doree / qui les .IIII. elemanz enlace / tretouz anclins devant ma face; / et me bailla toutes les choses / qui sunt en la chaene ancloses, / et conmanda que ges gardasse / et leur fourmes continuasse, / et voust que toutes m'obeissent / et que mes regles apreissent / si que ja mes nes obliassent, / ainz les tenissent et gardassent / a tourjorz pardurablement. / Si font eus voir comunement, / toutes i metent bien leur cure, / fors une seule creature; [...] (ed. Lecoy 16756-16769).

Ik bewaar – zo eerde mij God – de mooie gouden keten die de vier elementen bindt, alle gebogen voor mijn aangezicht; en hij stelde mij aan als opzichteres over alle dingen die in de keten zijn besloten en beval mij ze te bewaken en hun vormen te continueren, en sprak als wens uit dat alle mij zouden gehoorzamen en mijn regels leren, om ze nooit te vergeten maar deze integendeel altijd te bewaren. Zo doen ze dat ook in het algemeen: alle doen hun best behalve één schepsel [...].)

[...] car aplanos vaut en grezeis / "chose sanz erreur" en franceis. / Si n'est il pas veüz par home / cist autres cex que ci vos noume, / mes reson ainsinc le li preuve, / qui les demontraisons i treuve; [...] (ed. Lecoy 16797-16802).

Want *aplanos* in het Grieks betekent 'ding zonder feilen' in het Frans. Zij wordt niet door de mens gezien, die andere die ik u nu hier noem, maar de ratio bewijst haar aan hem door de werking ervan aan te tonen [...].

De eerste van deze passages verklaart Machauts term 'summe': tegelijkertijd de som van alle getallen in de schepping en de schepping zelf. De 'bele chaene doree' uit de tweede passage komt overeen met de 'series' bij Machaut: de keten die alles bijeenhoudt. 'Argumentis demonstrata' in Machauts tekst lijkt te verwijzen naar de 'demontraisons' bij Jean de Meun: het bestaan van deze keten wordt bewezen door middel van de rede (zie de derde passage). Eén schepsel, 'creature', houdt zich in Jean de Meuns klacht van Nature niet aan haar regels; bij Machaut houdt Amor zich niet aan de maten en schenkt een 'mitem creaturam' dat de dichter in verwarring brengt.

Machauts teksten volgen niet alleen deze traditie van filosofische en didactische poëzie over de Liefde, in een transpositie naar de context van hoofse liefde, maar brengen door de referenties en de verandering van optiek bovendien een vergelijking tot stand van de verschillende gezichtspunten. Bij Boëthius is Amor een bindende en sturende kracht die de strijdige elementen bijeenhoudt; bij Alain heeft de Liefde juist een ont-regelend aspect, daar waar zij zich niet meer aan de voorschriften van Natura houdt. Jean de Meun die aanvankelijk

het hoofse liefdesverhaal van Guillaume de Lorris voortzette, ironiseerde uiteindelijk de codes van de hoofse liefde door ze te contrasteren met het natuurlijke proces van de liefde, en greep daarvoor terug op Alain. Machauts motet herstelt uiteindelijk het Boëthiaanse ideaal van harmonie, zij het in geïmpliceerde vorm. In de Latijnse motetustekst neemt de Liefde, hoewel ze tot de ordening behoort, een plaats in die zich niet met de ratio in overeenstemming laat brengen. In de Franse triplumtekst wordt de natuurlijke gang van het verliefd worden beschreven als goed, de orde continuerend, een tweede liefdesaanzoek daarentegen als verkeerd, de orde verstorend: Liefde regelt alles in overeenstemming met Natuur maar kan door haar irrationele karakter verkeerd worden begrepen. Machaut refereert aan zijn bronteksten door bepaalde woorden en uitdrukkingen, door de modellering van de syntaxis in de triplumtekst naar het voorbeeld van Boëthius' metrum en door het beeld van de hiërarchische ladder in de motetustekst.

Interactie tussen de teksten

Hoewel het motet in eerste instantie, veel meer dan het vorige, een indruk geeft van diversiteit, ook door zijn tweetaligheid, blijken de teksten dus toch gemeenschappelijke wortels in de context te hebben. Ook zijn er tal van overeenkomende woorden en begrippen in beide teksten aanwijsbaar. Ik bespreek de overeenkomsten en contrasten per strofe van de triplumtekst; de zestien verzen van de motetus zijn met deze strofen gecoördineerd volgens de verdeling 3+3+3+3+2+2.

Aan het begin van het motet staan in de tenor *super omnes speciosa*, in de motetus de *series* en in het triplum *Vraie Amour* naast elkaar. De verhouding tussen Liefde en Orde is hoofdthema van het motet. 'Super omnes speciosa' kan zowel op Series als op Amour betrekking hebben maar heeft, zoals aan het begin van de analyse al werd opgemerkt, ook een eigen context.

1. Zowel de Natuur als de Liefde besturen de mens op geregelde wijze: Natuur door de eenheid-brengende band, Liefde door 'op de juiste tijd' het meisje door verlangen te 'overmeesteren'.

2. De tweede strofe heeft als onderwerp de éénwording van minnaar en meisje; in de motetus is de onverbreekelijkheid van de band van de schepping onderwerp. 'Par foy de fait esprouvé' komt overeen met 'argumentis demonstrata': beide duiden op bewijskracht. Ook hier is de overeenkomst en het aanvullende karakter duidelijk; de liefdesband tussen de minnaar en beminde is een natuurlijke en onverbreekelijke. De liefde is goed wanneer zij overeenkomt met de natuurlijke orde omdat ze deze dan continueert.

3. In de volgende drie verzen van het triplum wordt deze gedachte verder uitgewerkt. Het liefdesplezier zorgt ervoor dat er duurzaamheid in de liefde ontstaat, opnieuw een morele idee want 'durée' impliceert standvastigheid en regelmaat. In de motetus blijkt echter dat Amor de maten veracht. Daardoor ontstaat contrast tussen de teksten. Aan het slot van de strofe komt een tweede minnaar opdagen terwijl in de motetus de Liefde zich van haar zoete kant laat zien. Hier concorderen de teksten weer, want de tweede minnaar wordt aangetrokken door de zoete verschijningsvorm van de Liefde.

4. In het tweede deel van de tekst ontstaan spanningen: het meisje weigert de tweede minnaar die vervolgens de Liefde ervan beschuldigt vals te zijn; in de motetus veroorzaakt de Liefde brand en geeft een zacht schepsel aan hen die het niet wensen. Het tekstcontrapunt wordt iets ingewikkelder. De woorden 'dans' en 'donnée', met dezelfde woordstam, wijzen in

verschillende richtingen; in de Latijnse tekst krijgen degenen die het niet wensen een 'mitem creaturam', in de Franse heeft het meisje zich al gegeven en is dus niet meer vrij.

5. In de vijfde strofe krijgt de tweede minnaar niet de beloning die hij verwacht op grond van zijn inspanningen; in de motetus wordt de verliefde dichter geconfronteerd met de hardheid van de Vrouwe. De woorden 'dure (hachie)' (triplum)-'duram' (motetus), die enerzijds het 'harde' verdriet van de tweede minnaar, anderzijds de 'harde' houding van de Vrouwe aangeven, contrasteren, en bovendien is er een zinspelende verbinding op het eerdere woord 'durée'.

6. Volgens de conclusie van de triplumtekst moet de Liefde worden geprezen omdat zij de Natuur volgt; in de motetus kijkt de dichter opwaarts en beklagt zich over de loop der dingen zoals die zich aan hem voordoet. Aan het slot contrasteren de stemmen dus het sterkst en staan rede en gevoel tegenover elkaar.

Sommige overeenkomstige begrippen staan bijna diagonaal ten opzichte van elkaar in de twee teksten. Zo bijvoorbeeld 'ardent desir' in triplum v. 2, en 'usturam' in motetus v. 10, 'engendrée' in triplum v. 2 en 'genituram' in motetus v. 16; 'sans estre en rien brisie' in triplum v. 28 en 'non pati fracturam' in motetus v. 6. De argumentatie gaat in verschillende richtingen: de ordening die aan het begin van de motetus wordt genoemd, is deel van het betoog aan het eind van het triplum: de dichter beroept zich op de verordening van Natuur; het natuurlijk verloop van de liefde, ontstaan uit verlangen zoals beschreven aan het begin van het triplum, is aanleiding tot de klacht aan het slot van de motetus.

Een duidelijke overeenkomst tussen beide teksten ligt in het onbegrip voor de rol van de liefde: een minnaar die zich verwondert en klaagt over de Liefde (motetus), een minnaar die probeert de geregelde verhoudingen te doorbreken en daardoor in disharmonie raakt met de orde (triplum).

De dispositie van het betoog komt overeen met de inhoud. In beide teksten is de redenering die van een keten – de 'series' – maar de richtingen zijn tegengesteld. De motetustekst begint met een lofprijzing van de Ordening, in de triplumtekst klinkt de lofprijzing van de Liefde pas aan het eind; de onverbreekelijkheid van de band aan het begin van de motetustekst wordt in de triplumtekst pas aan het eind genoemd. Net als in het vorige motet is ook in motet 17 de inhoud op zeer weloverwogen, bijna mathematische wijze opgesteld en geeft de betoogvorm de inhoud op een beeldende wijze weer.

Interpretatie van de tenorwoorden

Wat is nu de betekenis van de tenorwoorden met betrekking tot beide gedichten? In beide teksten wordt over een macht gesproken die boven alles staat; de hiërarchische voorstelling beantwoordt aan de woorden *super omnes*. Geen van beide teksten refereert echter aan *speciosa*, aan schoonheid, al kan dit woord natuurlijk betrekking hebben op zowel de ordening, de natuur, de liefde als de geliefde. Wél zijn vrijwel alle rijmen, uitzonderlijkerwijs, vrouwelijk, zowel in het Frans als in het Latijn.³¹ Aan het begin van de analyse heb ik verondersteld dat in de antifoontekst Maria de Wijsheid personifieert (cf. Dronke 1968, I, 87-97). De Wijsheid die zich over alles uitstrekt wordt, in het boek Sapiencia (Sap.8:1-2), als een beminde voorgesteld:

31. Teksten met uitsluitend vrouwelijk rijm behoren in zowel het trouvèrerepertoire als het 13e-eeuwse en het 14e-eeuwse moteterepertoire tot een kleine minderheid (Clarkson 1970, 223-227).

Adtingit enim a fine usque ad finem fortiter et disponit omnia suaviter.

Hanc amavi, et exquisivi a juventute mea, et quaesivi sponsam mihi adsumere, et amator factus sum formae illius.

Machtig reikt zij van het ene einde tot het andere en op voortreffelijke wijze bestuurt zij alles. Haar heb ik liefgekegen en ik heb haar van mijn jeugd af gezocht; ik zocht haar als mijn bruid met mij mee te voeren en ik werd een vereerder van haar schoonheid.

In dit beeld van Sapiencia als de beminde ligt waarschijnlijk de associatie van de antifoontekst met Machauts speculaties over de plaats van de liefde. De keus van het tenorfragment, de aanroeping van Maria als brengster van het licht ('ex qua mundo lux est orta'), kan zo worden geïnterpreteerd als een vraag aan de allerhoogste Geliefde om licht en om inzicht in de moeilijke materie van liefde en ordening; Sapiencia is immers het hoogste licht van Gods Wijsheid die alles heeft geordend naar 'maat, getal en gewicht' (Sap. 11:21). Op een allerplatste manier duidt de uitdrukking helemaal aan het slot van de triplumtekst, onder aan de hiërarchie, als een wijsheid van de markt, eveneens op inzicht. De liturgische functie en betekenis van de Maria-antifoon lijken in dit motet minder belangrijk te zijn dan de literaire, 'sapiencial', traditie waartoe de antifoontekst vermoedelijk eveneens behoort.³² De betekenis als een vraag om wijsheid en inzicht die door de componist aan de tenorwoorden werd gehecht, is echter pas na lezing van de andere teksten vast te stellen.

Bijzonderheden in de muzikale constructie

Het motet is gebouwd in twee perioden, zonder diminutie, elk bestaande uit één color die door drie taleae wordt verdeeld. Iedere talea bevat één strofe en drie of (in de laatste twee taleae) twee verzen van de motetustekst. De vorm van de triplumtekst, in zes strofen, beantwoordt



precies aan de muzikale indeling; de motetustekst is iets minder precies verdeeld in 9+7 verzen.

Een van de belangrijkste problemen ontstaat aan het slot van het motet. De tenor is slechts eenmaal opgeschreven, met een herhalingsteken (zie de afbeelding van de tenor in ms. A); er vindt geen diminutie plaats en de beide perioden zouden daarom in lengte gelijk moeten zijn.

In de laatste talea van de tweede periode zijn de frasen van de bovenstemmen echter een longa korter dan die van de tenor. De bovenstemmen sluiten dus eerder af en daardoor begint de slotsamenklank met een dissonant (zie de partituur in Appendix 2), hetgeen een sterke doorbreking van de conventie is; deze vereist dat een muziekwerk volkomen consonant eindigt.³³ De uitvoerders staan voor een keuze wanneer zij deze consonantie toch willen bereiken: óf de bovenstemmen moeten de slottoon een longa langer aanhouden dan genoteerd, óf de tenor moet worden verkort. Dit probleem – een schijnbare misrekening van de componist – laat zich verklaren als een parallel met het slot van

32. Hoewel de plaats aan het einde van de liturgische dag waarschijnlijk wel betekenis heeft voor de positie van het motet in Machauts ordening; zie hoofdstuk I.

33. In de edities is dit probleem opgelost door de tweede color in te korten. De zangers zullen de moeilijkheid echter pas al doende hebben bemerkt.

de triplumtekst: 'wie tweemaal waren wil, belazert de koopman'; de tweede color kan niet volledig worden uitgevoerd zonder ófwel in disharmonie te raken (het woord 'conchie' duidt, zoals we zagen, op disharmonie) óf te bedriegen (de tenormelodie in te korten; de oplossing die de editoren hebben gekozen). De muziek beeldt dus niet alleen letterlijk de disharmonie uit die in het woord 'conchie' besloten ligt, maar stelt tegelijkertijd de uitvoerders én de luisteraars voor een moeilijkheid die overeenkomt met het in de tekst beschreven probleem. Dit laat zien hoezeer de pointe van een motet in het samengaan van tekst en muziek ligt.

Wanneer we naar de verzen kijken die de periodegrens omringen, blijkt de verdeling in twee perioden in overeenstemming met het contrast in de betekenis van de teksten: in de motetus is de liefde eerst zoet ('melle parens irrorata'), daarna vlammend ('post agens usturam'), in het triplum wordt de tweede minnaar eerst verliefd ('qu'il en fera s'amie') maar krijgt vervolgens een weigering ('et celle dou tout li vee'). Gedurende de eerste periode was alles in harmonie, maar in de tweede treden problemen op. De periodegrens is scherp gemarkeerd door de melodische lijn van de motetus die daar een zeer opvallende octaafsprong heeft en ver boven het triplum uitkomt.

Het register van de stemmen lijkt ook in het vervolg van de tweede periode expressieve betekenis te hebben. In de vijfde talea (strofe 5 van de triplumtekst en verzen 13-14 van de motetus) ligt de motetus uitzonderlijk laag en reikt nog tot onder de tenor; in deze passage worden de problemen van de *Ik*-figuur geëvoceerd. Beide woorden 'michi' vormen dieptepunten in de melodie en zijn bovendien geaccentueerd door een plica.³⁴ In de laatste talea brengt een kwintsprong gevolgd door een tert de motetus daarentegen tot een octaaf boven het triplum (bij het woord 'queror') in m. 114. Tevens vindt in de laatste twee taleae vertraging van de voordracht plaats doordat niet drie maar slechts twee verzen per talea klinken.

In de laatste talea is het triplum de laagste partij van de drie, juist daar waar het als tekst heeft 'qu'ele ensieut com ordenée'; de liefde onderwerpt zich aan de orde van Natuur. Hier komt de triplummelodie zelfs onder die van de tenor, een uitzonderlijke situatie (in de eerste color is de tenor op de corresponderende plaats in unisono met de motetus en klinkt het triplum een kwint hoger). Gedurende de tweede periode zien we dus verscheidene wonderlijke en onconventionele stemliggingen, in zowel motetus als triplum, die kunnen worden uitgelegd als expressie van de tekst.

Een andere relatie tussen tekst en muziek ligt in de verbinding van woord en notationele figuur. Het openingsmotief van elk van de zes motetusfrasen, een motief van twee longae, is vijfmaal onder ligatuur gebracht en overbrugt de taleagrenzen (zie de transcriptie) als een verbindingsmotief. Het triplum en de tenor hebben een pausa longa op dit punt zodat de motetus de enige klinkende stem is die de taleae verbindt, 'per ligaturam'. Tijdens de overgang van de eerste naar de tweede talea luidt de tekst 'te-nens ligaturam'. Alle taleagrenzen behalve de laatste worden door deze ligaturen overbrugd en zijn, als dalende binariae, steeds gelijkvormig. Tekstuitbeelding door middel van de notationele figuur is hier onmiskenbaar, het woord 'ligaturam uniformam' wordt hierdoor geïllustreerd. Iets verder gaat, in samenhang daarmee, de interpretatie van de tekst door de muziek. Bij de laatste talea-overgang is op het

34. Meestal wordt de plica beschreven als 'de verdeling van een toon in een hoge en een lage'. De dertiende-eeuwse theoreticus Lambertus geeft een van de zeldzame suggesties voor de uitvoering: 'fit autem plica in uoce per compositione[m] epygloty cum repercussione gutturis subtiliter inclusa' ('de plica wordt in de stem voortgebracht door het samenbrengen van het strottehoofd met een subtiële weerslag van de keel'; Lambertus, *Quoniam circa artem* in hs. I: Sc LV 30, 26v). Machaut is een van de laatsten die de plica nog gebruiken.

woord 'mi-rans' geen ligatuur meer gebruikt; het motief is hier stijgend en zou, ook als er wel een ligatuur was geschreven, dus toch niet 'gelijkvormig' zijn aan de andere motieven. Dat de 'ligatura uniforma' die tot dan de taleae als in een keten met elkaar verbond, wordt verbroken, lijkt als symbool te zijn bedoeld van de pessimistische visie van de dichter op de ordening: in de voorlaatste talea komt in de triplumtekst het probleem van de buiten de orde vallende liefde ter sprake, en hierna valt, letterlijk, de verbinding weg en treedt een breuk op in de 'keten'. Tweemaal wordt in de teksten opgemerkt dat de band van de ordening en de liefde 'geen breuk verdraagt'. Door deze notationale eigenaardigheid deelt de muziek mee waar de tekst voor waarschuwt: het is mogelijk los te raken van de ordenende band. Degenen die dit kunnen hebben begrepen, zijn alleen de uitvoerenden; de luisteraar ontgaat de zinspeling omdat de ligaturen niet hoorbaar zijn, alleen zichtbaar in de notatie van het werk. Niettemin kan men zich voorstellen dat de uitvoerenden door eigenaardigheden als deze wél in de juiste stemming werden gebracht om het werk op de luisteraar over te brengen.

Subtieler is de mensurering van het motet, die een verklaring geeft voor de term 'series summe rata'. Deze zal in het volgende hoofdstuk worden besproken, waar mensurale en ritmische problemen in de tenores uitgangspunt bij de interpretatie zijn.

Overeenkomsten en verschillen tussen de motetten 16 en 17

De motetten behandelen zeer nauw verwante onderwerpen, motet 16 vanuit een vrouwelijk standpunt, motet 17 vanuit een mannelijk (interessant is dat motet 16 uitsluitend mannelijk rijm heeft, motet 17 uitsluitend vrouwelijk). De situaties zijn, ondanks dat verschil, vergelijkbaar. In motet 16 blijft de Vrouwe haar vriend trouw na haar huwelijk en de wettige echtgenoot is de verstoorder van de liefde; de vriend is haar eerdere verbintenis. In motet 17 doet de tweede minnaar zijn aanzoek nadat zijn aanbedene zich al heeft verbonden aan een ander. Op grond van de (Boëthiaanse) context en bepaalde termen in de tekst zou de eerste minnaar haar echtgenoot kunnen zijn maar uitgesproken wordt dit niet. In hun conclusie komen beide werken overeen: de eerste liefde is de ware. De bij het onderwerp gekozen tenores konden echter niet sterker verschillen: een populair liedje, een Maria-antifoon.

Ook de betoogwijze verschilt sterk, hetgeen al blijkt tijdens de opening. De incipits van motet 16 geven meteen de essentie van de klacht weer; in motet 17 is de opening veel minder expliciet en moet de tekst in zijn geheel worden geanalyseerd om te begrijpen welke betekenis de incipits hebben. Niettemin zijn er enkele overeenkomsten op te merken. In motet 16 wordt de kwestie in de bovenstemmen op dezelfde wijze gebracht als in het oorspronkelijke lied, dat in de vragende vorm is gesteld: de drie teksten lopen in dit opzicht parallel. Dit is het duidelijkst in de motetustekst die één grote retorische vraag vormt; maar ook de triplumtekst begint met een vraag terwijl het slot terugkoppelt naar het begin door het antwoord op de beginvraag. In motet 17 zien we dat de teksten van de bovenstemmen eveneens een parallelle structuur hebben, een redenering in de vorm van een keten; weliswaar is de hoofdrichting tegengesteld maar toch spreken de teksten dikwijls eenzelfde gedachte uit. In beide motetten maakt de inhoud van de tekst de indruk dat ze op zeer rationele wijze is opgesteld.

In andere opzichten zijn de verschillen groot: in motet 16 zijn de dramatiek en de emotionaliteit sterker geaccentueerd, terwijl in motet 17 de filosofische discussie domineert, hoewel emotionaliteit niet ontbreekt. Het verschil komt vooral tot uitdrukking in de sprekende persoon. In motet 17 is een lyrisch *Ik* nauwelijks vertegenwoordigd en klinkt een persoonlijke klacht alleen aan het slot van de motetustekst. Dit is de meer bespiegelende tekst, terwijl in motet 16 in alle drie stemmen de Vrouwe haar klacht op emotionele wijze uit.

Wat de muzikale constructie betreft komen de motetten overeen in hun grote tweedeling en in de registerwisseling van de stemmen die bepaalde wendingen dramatiseert. Een belangrijk verschil voor wat betreft de relatie tekst-muziek ligt hierin dat in motet 17 concrete woorduitbeelding door de muziek veel gemakkelijker aanwijsbaar is (het motet is zelfs bijzonder rijk aan woorduitbeelding, zoals we in het volgende hoofdstuk nog zullen zien). Woordillustratie is in motet 16 veel minder evident.

De motetten hebben gemeen dat een zekere dynamiek ontstaat door iets onverwachts, in overeenstemming met de hoofdgedachte in de tekst. In motet 16 ligt de spanning in de problematische middendeling. Het regelmatige patroon – de exacte lengte van de triplumfrasen – wordt verstoord, de middenstem splitst zich in een hoog en een laag register, terwijl in de teksten het probleem van een gedeelde liefde wordt besproken. In motet 17 dwingt de componist de uitvoerders enkele malen om na te denken. De ligatuur die de eerste vijf taleae steeds op dezelfde wijze met elkaar verbond, ontbreekt bij de overgang van talea V naar talea VI waardoor deze als het ware ‘los’-raakt van het motet. De disharmonie van de slotsamenklank mag volgens de conventies eigenlijk niet plaatsvinden, zodat ook hier een probleem ontstaat. In beide gevallen brengt begrip van de tekst de zaak tot klaarheid. Zo ontstaat een interactie tussen tekst en muziek die een dynamische relatie kan worden genoemd. De muzikale middelen zijn algemeen, maar de tekst specificeert hun betekenis voor het individuele motet. Omgekeerd brengen bepaalde muzikale procedures meer diepte in de betekenis van de teksten. Zo wordt, aan het eind van de motetustekst van motet 17, niet in woorden tot uitdrukking gebracht dat de dichter losraakt van de ‘uniforme band’; het is de muzikale notatie die expliciteert wat in de tekst alleen is geïmpliceerd.

Hoe Machaut ertoe gekomen is de meer populaire thematiek van de *malmariée* in zijn motettencorpus op te nemen waarin verder alleen het aristocratische liefdesideaal wordt bezongen, laat zich na de bespreking van de achtergronden van motet 17 misschien gemakkelijker verklaren. Wanneer we aannemen dat Machaut inderdaad Jean de Meuns bewerking van *De planctu naturae* in de *Roman de la Rose* in gedachten heeft gehad bij het schrijven van motet 17, is het niet onwaarschijnlijk dat de lange uitweiding in de *Roman* die in het betoog van Ami bijna een apart verhaal vormt, over de *jaloux* en de *malmariée* (v. 8246-9462), de aanleiding was voor de teksten van motet 16. De moraal die Ami aan het verhaal verbindt is dat in de liefde niemand mag heersen: de harten moeten vrij zijn; anders kan Liefde niet bestaan.

Ja de sa fame n'ert amez
qui sires veust estre clamez;
car il covint amors morir
quant amant veulent seignorer.
Amor ne puet durer ne vivre,
s'el n'est en queur franc et delivre.

(Ed. Lecoy, v. 9407-9412.)

Nooit zal hij die ‘meester’ wil worden genoemd, door zijn vrouw worden bemind; want Liefde moet noodgewongen sterven wanneer minnaars meesters willen zijn. Liefde kan slechts voortduren en leven wanneer ze in vrije en ongebonden harten verblijft.

Machaut heeft in zijn zestiende motet de Vrouwe het woord gegeven, die de zaak van haar liefde verdedigt, maar komt tot dezelfde conclusie als Jean de Meun: ware liefde is een zaak van vrije keuze. In het zeventiende motet wordt het probleem van een tweede minnaar

overwogen in het grote perspectief van de ordening der wereld. Beide motetten leiden tot de conclusie dat de eerste liefde de ware is en niet mag worden verbroken.

2. DE MOTETTEN 15 EN 12, MET GERELATEERDE TENORES

De motetten 15 en 12 zijn niet, zoals de voorgaande twee werken, door hun thematiek, maar door hun tenores verbonden. Beide tenores zijn afkomstig uit responsoria voor de metten van de tweede zondag in de Vastentijd, met een tekst uit de geschiedenis van Jacob (Gen. 32:30 en 32:11). Aangezien de tenor in het Ars nova-motet doorgaans wordt gekozen op grond van de relatie met de stof van de bovenstemteksten,³⁵ zal het interessant zijn na te gaan in welk opzicht deze twee motetten met elkaar overeenkomen; op het eerste gezicht verschillen ze namelijk niet alleen in thematiek maar ook in muzikale structuur en zelfs in taalcombinatie. Tevens geven deze werken aanleiding om een moderne visie op het veertiende-eeuwse Franstalige motet aan de orde te stellen. Beide zijn ze in de recente literatuur onderwerp geweest van een studie over de betekenis van de teksten: motet 15 in de gecombineerde analyses van Brownlee en Bent (1991) van tekst en muziek van dit werk, motet 12 werd kort besproken door Huot (1994). Beide auteurs argumenteren dat uit de juxtapositie van tenorwoorden en hoofse liefdesteksten in deze werken een kritische houding ten opzichte van de hoofse liefde spreekt. Op deze interpretaties zal ik ingaan na de bespreking van beide werken.

MOTET 15

Compositie van de teksten

De *tenor* van motet 15, *Vidi Dominum*, is afkomstig uit het begin van het responsorium *Vidi Dominum facie ad faciem*. De woorden zijn die van Jacob na de nachtelijke worsteling met de engel, uit Genesis 32:30. De tekst van het responsorium luidt (CAO IV, nr. 7874):

Vidi Dominum facie ad faciem, et salva facta est anima mea. V. Et dixit: Nequaquam vocaberis Jacob, sed Israel erit nomen tuum. - Et salva.

Ik heb de Heer gezien van aangezicht tot aangezicht, en mijn ziel is behouden gebleven. V. En hij zei: niet meer Jacob zul je heten, maar Israël zal je naam zijn.

Jacob heeft God van aangezicht tot aangezicht aanschouwd en toch blijft zijn leven gespaard; de engel erkent Jacobs kracht (Gen. 32:28) maar slaat hem tegelijkertijd met mankheid. Hij geeft Jacob een andere naam, maar wil zelf zijn naam niet zeggen. De context van de tenor heeft zo verscheidene connotaties die belangrijk kunnen zijn voor de interpretatie: kennen en niet-kennen, een krachtmeting, een verwonding, behoudenis. De tenorwoorden zelf drukken

35. Hierover vooral Clark 1996.

het ontzag uit voor de ontmoeting met God, maar duiden, in de context, ook op de nieuwe naam van Jacob; Israël betekent, volgens de exegese van Augustinus, 'die God ziet'.³⁶

Het incipit van de *motetus* vormt een direct contrast met tekst en context van de tenor, met name met het woord *vidi*. De minnaar weet zich juist bedrogen door wie hij heeft gezien: Faus Samblant. Faus Samblant is de bekende allegorische figuur van de valse schijn en de hypocrisie uit de *Roman de la Rose* die zich met Amours verbindt om de minnaar te helpen bij zijn verovering van de Roos. In het motet biedt Faus Samblant daarentegen geen hulp maar is tegenstander van de minnaar, een schijngestalte van de liefde.

motetus

1	Faus Samblant m'a deceü Et tenu en esperance De joie merci avoir;		Las! or m'a descogneü, Quant de moy faire aligence Ha heü temps et pooir ;
	Et je l'ay com fols creü	10	N'en riens n'a recogneü
5	Et mis toute ma fiance En li d'amoureux voloir.		Ma dolour ne ma grevance Eins m'a mis en nonchaloir. ³⁷

Aanvankelijk koesterde de minnaar hoop op vervulling van zijn liefde en geloofde 'als een dwaas' in de schijn. Aan het begin van strofe 3 accentueert de uitroep 'Las' de sterkste wending in de tekst: thans ('or') heeft Faus Samblant hem miskend, zijn verdienste niet erkend en hem achteloos aan de kant geschoven. De woorden 'descogneü' en 'recogneü' lijken – in negatieve zin – te refereren aan de bijbelse context van de tenor, het kennen.

De betrekkelijk eenvoudige tekst is heel precies geconstrueerd, zowel naar vorm als naar inhoud. Het rijmschema van de tekst is uiterst regelmatig, vier tercets met identiek rijm. Elk van de vier strofen is een grammaticaal geheel, waarbij na de tweede strofe en vierde strofe de afsluiting het sterkst is. De twee helften van de tekst komen overeen in het nadrukkelijk gebruik van de voltooid tegenwoordige tijd, met één subtiel verschil: strofe I en II beschrijven een onbepaald verleden, strofe III en IV bevatten een constatering van het zojuist gebeurde. De tegenstelling wordt gemarkeerd door het woord *or*. Tussen de strofen I en III bestaat een verbinding van betekenis (v. 1 beantwoordt aan v. 7, v. 2 aan v. 9 en v. 3 aan v. 8), terwijl tussen de strofen II en IV juist tegenstellingen ontstaan.

1	Valse Schijn heeft mij bedrogen en laten leven in hoop om door vreugde genade te ontvangen;		Helaas, nu heeft zij mij niet willen kennen toen ze, om mij verlichting te schenken, tijd en macht (mogelijkheid) had;
	en als een dwaas heb ik haar geloofd	10	en in niets heeft ze rekening gehouden met
5	en heel mijn vertrouwen van liefdesverlangen op haar gesteld.		mijn verdriet noch mijn gekwetstheid, maar mij juist aan de kant geschoven.

36. Augustinus, uit wiens werk de vierde lectio van deze metten afkomstig is, geeft in de *Stad van God* de volgende uitleg: 'Toch wist Jacob van die door hem overwonnen engel een zegen te verkrijgen; zo werd het geven van die naam een zegen. Israël betekent namelijk 'die God ziet' en dat zal op het einde ook het loon van alle heiligen zijn' (*De civitate Dei* XVI, 39, vert. Wijdeveld 1983, 788).

37. Dit vers is vermoedelijk een citaat uit Thibaut de Champagnes *Qui plus aime, plus endure* (Wallensköld 1925, Chanson xxxv, v. 8), welk chanson ook in motet 5 wordt aangehaald.

Terwijl de motetustekst refereert aan het tenorwoord *vidi* noemt het *triplum*-incipit de *Dominus* der Liefde, Amours. De eerste zes verzen vatten de strekking van het hele gedicht samen: Amours heeft de macht de minnaar vervulling of dood te brengen maar lijkt niet van zins de minnaar te helpen door het hart van de Vrouwe te beïnvloeden. In de motetustekst werkt Faus Samblant de minnaar ronduit tegen; Amours toont zich onverschillig voor diens lot.

De tekst is vrijwel geheel in de onvoltooid tegenwoordige tijd gesteld, in tegenstelling met de motetustekst; pas aan het slot komt de tijdsvorm overeen met die van de motetus ('m'a osté, m'a despité, m'a mené'). In het volgende tekstvoorbeeld zijn de gecursiveerde en vetgedrukte woorden van belang voor de analyse.³⁸

1	<i>Amours</i> qui ha le pooir De moy faire recevoir Joie ou mort obscure, Ne fait par sa grace avoir	20	Et tant sui plus eslongiés De merci et estraingiés De ma dame pure. Mais avec tous ces meschiés
5	A ma dame tel voloir Qu'elle m'ait en cure. Durer ne puis longuement, Car pour amer loyaument Ne pour servir liement	25	<i>Sueffre</i> <i>Amours</i> qui est mes chiés Que Raison, Droiture, Douçour, Debonnairété, Franchise, Grace et Pité N'ont pooir à Cruauté; <i>Einsois</i> regne et dure
10	Sans penser laid ure , Ne pour <i>celer sagement</i> N'ay confort n'aligement De ma dolour dure ; <i>Einsois</i> com plus <i>humblement</i>	30	En corps d' <i>umblesse</i> paré Cuers qui est pleins de Durté Et de <i>couverture</i> , Refus qui d'espoir osté M'a la norriture,
15	La <i>sueffre</i> et endure , De tant est plus durement 35 Traitiés mes cuers, que briefment Morray dolereusement De dueil et d' ardure ,	Et Dangiers qui despité	M'a sans cause et si grevé Qu'il m'a par desdaing mené A desconfiture.

Na de korte samenvatting van het onderwerp in v. 1-6 volgt een langdurige beschrijving van het goede dienen waarvoor de minnaar geen beloning krijgt, integendeel hij wordt juist nog harder behandeld. Daardoor raakt hij steeds verder verwijderd van zijn doel, 'merci', en van zijn Vrouwe (v. 20-22). Dan volgt, in v. 23, bijna een reprise van het begin: Amours, die nu door een woordspeling als dubbelzinnig wordt gekenschetst ('mes chiés-meschiés': 'mijn heer-die ellende betekent'), laat toe dat de – als allegorische figuren voorgestelde – deugden van de Vrouwe het niet kunnen opnemen tegen haar afwijzende houding. Haar welwillende uiterlijk verbergt een hard innerlijk dat de minnaar door minachting de nederlaag toebrengt.

De beide strofen vertonen vele overeenkomende woorden en begrippen, al staan deze niet parallel in de strofen (de woorden zijn gecursiveerd in de tekst). De naam Amours klinkt in beide strofen (v. 1 en 24): Amours heeft *macht* ('pooir', v. 1) en Amours is de Heer van de minnaar ('mes chiés', v. 24; de *Dominus* uit de tenorwoorden). De deugden van de Vrouwe hebben daarentegen geen *macht* over haar afwerende houding ('pooir', v. 28). De minnaar verbergt zijn liefde op discrete wijze ('celer sagement', v. 11), de Vrouwe verbergt haar hardheid onder veinzerij ('couverture', v. 32). De minnaar wordt eerder slechter behandeld ('einsois', v. 14), de Vrouwe toont zich eerder harder ('einsois', v. 29). De minnaar verdraagt nederig zijn harde smart ('humblement endure', v. 14-15), de Vrouwe verbergt onder een

38. Vertaling in Appendix 1.

bescheiden uiterlijk ('corps d'umblesse paré') een hart vol hardheid ('cuers pleins de Durté', v. 30-31). De minnaar verdraagt zijn lijden ('sueffre', v. 15), Liefde laat toe dat de Vrouwe wreed is ('sueffre', v. 24).

Bij vergelijking van beide strofen kan de eerste worden gekarakteriseerd als een opsomming van het goede dienen van de minnaar, de tweede als een beschrijving van de afwijzende houding van de Vrouwe. De positieve verdiensten van de minnaar en de negatieve houding van de Vrouwe lijken tegen elkaar te worden afgewogen, waarbij de balans in het nadeel van de minnaar doorslaat.

De strofische vorm is, met 19 verzen, de langste uit het hele veertiende-eeuwse motet-repertoire.³⁹ Het rijmschema luidt: aaB aaB cccB ccB cB cccB / ddB ddB eeeB eeB eB eeeB. Door de onregelmatige afwisseling en, daarnaast, de vage inhoudelijke onderverdeling (de tekst zou bijna één lange zin kunnen vormen) krijgt het gedicht een enigszins labyrinthisch karakter. Het zesmaal per strofe klinkende rijm *-ure* sluit in de eerste strofe steeds een integraal syntactisch onderdeel van de tekst af; in de tweede is dat minder sterk het geval. Gedurende de lange strofen wordt het echter gaandeweg minder voorspelbaar wanneer de rijmklank terug zal keren. Na zes verzen is de verwachting dat dit elk derde vers zal zijn, maar, na introductie van de derde rijmklank, keert het b-rijm pas na drie verzen terug, dan na twee, vervolgens na één en ten slotte weer na drie verzen; twee strofen zijn ongetwijfeld onvoldoende om deze onregelmatige terugkeer als onderdeel van een strofisch patroon te begrijpen. De vorm van het gedicht is daardoor voor luisteraar en uitvoerende moeilijk te bevatten. De eerste strofe heeft bovendien geen duidelijke grammaticale afsluiting; deze volgt pas aan het einde van het derde vers van de tweede strofe. De tekst is dus naar betekenis minder precies in tweeën verdeeld dan de motetustekst, ondanks de bijzondere strofische vorm die daartoe aanleiding zou geven. Wél verschuift aan het begin van de tweede strofe, in v. 20-22, de aandacht van de minnaar naar de Vrouwe. Op deze wijze ontstaat toch een tegenoverstelling van beide strofen, al is de grammaticale begrenzing minder scherp dan in de motetustekst. Deze eerste verzen van de nieuwe strofe kondigen aan dat de minnaar steeds verder 'verwijderd raakt van genade' en 'vervreemd van zijn Vrouwe' hetgeen in het vervolg van de strofe wordt uitgelegd. Misschien weerspiegelen deze woorden ook iets van de moeilijkheid om vat te krijgen op de strofische vorm? De muzikale structuur versterkt, zoals zal blijken, dit vermoeden, dat de moeilijkheid om greep op de vorm te krijgen tot het bijzondere probleem van dit werk behoort.

Belangrijke rijmklanken en woorden (vetgedrukt in de tekst)

De rijmklank *-ure* die het gedicht geleedt, maakt vaak deel uit van het woord 'dure', in beide betekenissen van 'hard' en ('ver-)duren'; de woordspeling behoort tot de topoi in de motetten omdat het woord ook in muzikale betekenis kan worden gebruikt;⁴⁰ dit aspect zal in hoofdstuk IV worden besproken. De klank 'dur' komt daarnaast ook nog op andere plaatsen dan de rijmposities voor. Door haar frequentie accentueert ze de gedachte dat de minnaar bereid moet zijn veel 'hardheid' te 'verduren'.

'Pooir', in beide teksten van het motet voorkomend, trekt juist aandacht door zijn zeldzaamheid; motet 15 is namelijk het enige motet waarin dit woord 'macht' wordt gebruikt

39. Clarkson 1970, 267.

40. Namelijk in de zin van 'duren' en in die van 'durum', het hexachord met b ♯.

en dan nog wel driemaal, een aanwijzing dat het belangrijk is. Zowel Amours als Faus Samblant hebben *macht* om de minnaar vreugde te brengen, maar gebruiken deze niet op de juiste tijd en alleen in ongunstige zin.⁴¹ De zeven deugden van de Vrouwe hebben daarentegen geen *macht* over de aspecten van haar afwijzende houding, Cruauté, Refus, Durté en Dangiers. Beide teksten eindigen met een uitdrukking die op 'oneervol verliezen' duidt: Faus Samblant schuift de minnaar aan de kant, Dangiers doet hem het onderspit delven.

De zo geaccentueerde ideeën van verduren, macht en strijd zijn ongetwijfeld te verbinden met de context van de tenorwoorden, de worsteling van Jacob met de engel. Er lijkt echter een directe tegenstelling tussen de tenor en de bovenstemmen te bestaan: Jacob eindigt als overwinnaar, in het motet lijdt de minnaar de nederlaag. In deze omkering ligt een parallel voor de hand met de omkering van de figuren van Faus Samblant en Amours die in hun oorspronkelijke context, de *Roman de la Rose*, de minnaar hielpen, maar in het motet hem juist tegenwerken. Maar misschien betekent de omkering meer dan alleen een contrast: ze laat de godheid (God Amours) onder twee aspecten zien. In de motetus is de Schijn van Liefde tegenstander, in de triplumtekst heeft Amours twee kanten: degene die de meester is én degene die ellende betekent. In de tenor herkent Jacob de ware God als zijn tegenstander; deze erkent zijn kracht, zegent hem en geeft hem een nieuwe naam, maar tegelijkertijd slaat Hij hem mank. In de interpretatie van Augustinus: 'zo was dus een en dezelfde Jacob gezegend en mank: gezegend in diegenen van zijn volk die in Christus geloofd hebben, mank in de ongelovigen' (*De civitate Dei* XVI, 39, vert. Wijdeveld, p. 788). Deze uitleg op het motet betrekking, zouden we hierin ook een opklimming kunnen zien: in zijn worsteling met de Liefde vergist de minnaar zich aanvankelijk in de Schijn (motetus); Amours is voor hem dubbelzinnig, zijn 'Heer maar ook ellende' en kwetst hem (triplum). Uiteindelijk ziet hij, net als Jacob, juist door zijn kwetsuren in dat hij de ware God heeft aanschouwd (tenor) en zal hij de zegen kunnen ontvangen.

Opnieuw, en misschien nog sterker dan in de vorige twee motetten, geven de teksten in hoge mate de indruk dat de inhoudelijke dispositie precies berekend is.⁴² Zowel in motetus als triplum worden de twee helften van de tekst tegen elkaar 'afgewogen'. De twee teksten lopen vrijwel parallel in betekenis en bereiken een zelfde conclusie. Een accentverschil tussen beide is evenwel dat in de motetustekst wordt benadrukt dat het *uiterlijk* bedrieglijk is, terwijl in de triplumtekst Amours het *innerlijk* van de Vrouwe niet gunstig wil stemmen (al wordt in deze tekst ook over het verschil tussen uiterlijk en innerlijk gesproken). In het verschil tussen uiterlijk en innerlijk lijkt Machaut gelegenheid te hebben gevonden voor een muzikale analogie.

Bijzonderheden in de muzikale constructie

41. V. 1-3 zou een verwijzing naar de Passio Christi kunnen zijn: in Joh.10: 17-18 heeft Christus 'macht om het leven af te leggen en macht om het weer op te nemen'; in Joh.19:10 heeft Pilatus 'macht om U los te laten en macht om U te kruisigen'. In verscheidene motetten is het lijden van Christus in de tenorwoorden een parallel van het liefdeslijden in de bovenstemmen (zie hoofdstuk I); de associatie is daarom niet zo vreemd als ze op het eerste gezicht lijkt.

42. Bent (1991) gaat hierin zover dat zij laat zien hoezeer de belangrijke woorden en lettergrepen op plaatsen staan die overeenkomen met de Gulden Snede van de aantallen woorden en lettergrepen en van de lengte van het motet. Toegepast op andere motetten zijn de resultaten meestal niet spectaculair. In de motetten 4 en 10 zijn er niettemin sterke aanwijzingen voor te vinden, overigens alleen met betrekking tot de lengte van het motet (zie hoofdstuk XII).

De tenormelodie wordt slechts eenmaal gebracht, verdeeld door vier taleae. Deze komen overeen met de vier strofen van de motetus. De isoritmiek van de bovenstemmen is zodanig dat het bij oppervlakkig luisteren even lijkt alsof het motet in alle drie stemmen isoritmisch is;⁴³ de eerste vier en de laatste 15 breves van alle vier taleae zijn namelijk ritmisch identiek in alle drie stemmen.⁴⁴ Door een melodische herinnering heeft de componist die schijn versterkt: talea II begint als een exacte replica van talea I. Na de vierde brevismensuur gaan de melodieën echter anders verder dan in talea I. Van talea III is alleen de eerste mensuur melodisch gelijk aan de vorige twee taleae.

Toch is het motet wel degelijk pan-isoritmisch. Het blijkt dat de isoritmische patronen in de bovenstemmen van talea I identiek zijn met die van III, en die van talea II met IV, al zal het motet waarschijnlijk meer dan één maal moeten worden gehoord om dit vast te kunnen stellen. De pan-isoritmische constructie overspant dus twee taleae: $talea I + II = talea III + IV$, waarbij de dubbele talea uitloopt tot een lengte van 60 breves, de langste in het hele corpus. Deze exceptionele muzikale structuur is precies toegesneden op de al even uitzonderlijke strofische vorm van het triplumgedicht. Bovendien komen dubbele talea en triplumstrofe hierin overeen dat op beide moeilijk vat te krijgen is door de grote lengte van de vorm en door de gelijkenis van de onderdelen. Beide mogelijke muzikale vormen, met vier of met twee taleae, corresponderen exact met de vorm en de betekenis van een van de teksten. De vorm in vier taleae is gemakkelijker te bevatten dan de pan-isoritmische twee, zoals ook de strofische vorm van de motetus gemakkelijker te begrijpen is dan die van het triplum: de eerste indruk, de 'uiterlijke schijn', van het motet is een vierdelige vorm. De pan-isoritmische structuur in twee taleae is de daarin verborgen 'innerlijke' vorm die ook het meest met de inhoud overeenkomt.

Door de gedeeltelijke pan-isoritmiek per enkele talea wordt de luisteraar echter aanvankelijk op het verkeerde been gezet. Bent brengt de bedrieglijke isoritmische constructie in verband met het bedrog van Faus Samblant. Tevens zou, volgens haar, de vorm van de compositie, als een pan-isoritmisch tweeluik, de woorden 'facie ad faciem' weerspiegelen, die, ofschoon geen enkel manuscript ze geeft, wél tot het melodisch fragment behoren dat de tenor van het motet vormt (Bent 1991, 23-24; Bent heeft ze toegevoegd in de partituur van het motet die bij haar artikel is afgedrukt). Waarom heeft Machaut deze woorden eigenlijk weggelaten terwijl ze de inhoud en structuur van de tekst toch zo treffend weergeven? De veronderstelling dat de componist de tekst zo bekend achtte dat hij de woorden gemakshalve wegliet, strookt niet met zijn werkwijze in andere motetten: in sommige tenores is de tekst aanmerkelijk langer en wordt toch volledig gegeven en in motet 23 is de weglating van een deel van de bekende en zeer lange tekst toch ten minste aangegeven door *etc.*; Machaut was doorgaans zeer zorgvuldig in de weergave van de tekst van zijn tenores.⁴⁵ De betekenis van de weglating moet

43. Van dit werk bestaat, uitzonderlijkwijs, een goede geluidsopname, door het Ensemble Gilles Binchois.

44. De enige afwijkingen zijn m. 5 en de afsluiting in het triplum. Zie voor een uitgebreidere beschrijving de analyse in Bent 1991.

45. De tenor van motet 23 is genoteerd als: *Ad te suspiramus gementes et flentes etc.* In motet 7 is eveneens een deel van de bij het melisme horende tekst weggelaten maar in dat motet is er een duidelijke reden te vinden in de overige teksten, zoals ik bij de analyse van dat motet in hoofdstuk XI zal argumenteren. Over Machauts zorgvuldigheid in de tekstering van zijn tenores: Clark 1996, 75-76.

dan haast wel zijn dat het hem expliciet ging om de twee woorden *Vidi Dominum*. Aan het slot van deze analyse zal ik daarvoor een verklaring trachten te geven.⁴⁶

Naast de isoritmische constructie heeft de componist ook andere middelen gebruikt om 'onkenbaarheid' uit te drukken. Het begin van het motet laat de luisteraar in onzekerheid omtrent de 'toonsoort' van het werk, het *tonal type*, hoewel de modus van de tenormelodie zeer duidelijk de vijfde is.⁴⁷ De triplummelodie omschrijft de drieklank van *F*, de motetus daarentegen de drieklank van *D*. Ook de tenorinzet, op *a* in m. 4, verschaft geen klaarheid; pas in m. 5 ontstaat duidelijkheid.

De rustpunten in de talea – waarvan er ongewoon veel zijn –⁴⁸ vallen dikwijls samen met de rijmklank *-ure* in de zetting van de tekst; deze wordt doorgaans in een ritme van twee semibreves met toonherhaling of een variant daarvan, semibrevis-longa, gedeclameerd. Doordat dit rijm in het gedicht niet regelmatig alterneert, blijft ook de muzikale vorm gedurende de talea verrassen; hetzelfde geldt voor de samenklanken op de rustpunten die steeds op een andere toon vallen. De achtereenvolgende rustpunten in de eerste talea zijn bovendien steeds verschillend in contrapuntische spanningsgraad, zoals Fuller heeft laten zien in haar analyse van het werk (Fuller 1986, 57-59). De eerste sterke cadens staat pas aan het einde van de talea, op *G* (m. 28). Het motet is een voorbeeld van de vele mogelijkheden die Machaut ter beschikking stonden om tussenafsluitingen van verschillende spanningsgraad te creëren en de spanning te continueren tot het slot van het motet. Door de vele rustpunten werkt ook het contrapunt een zekere ongrijpbaarheid van het motet in de hand.

Wanneer we de rustpunten op *-ure* in de beide dubbele taleae vergelijken (Fuller bespreekt in haar analyse alleen talea I), is de spanningsgraad van die samenklanken weliswaar niet precies gelijk maar wel vergelijkbaar; waar verschillen bestaan, hebben de cadensen in de tweede dubbele talea doorgaans een hogere spanningsgraad (muziekvoorbeeld 1).

Anders is het met de *ligging* van de stemmen op deze rustpunten. In talea III-IV ligt op de meeste plaatsen waar het rijm *-ure* klinkt de triplummelodie namelijk ónder die van de motetus (m. 65-69, 74-77, 85-88, 103-104, in m. 105 unisono).⁴⁹ Uitzonderlijk is dan weer het slot, waar het triplum in een zeer opvallende melodische passage, met als hoekpunten een dalende kwart gevolgd door een sextsprong, de terugkeer in het eigen register markeert, die even daarvoor heeft plaatsgevonden; de contourrijke melodische lijn vormt een sterk contrast met de zeer graduele daling van de motetus. Bovendien veroorzaakt de triplummelodie een scherpe dissonant in de slotsamenklank. Deze dient naar mijn mening niet te worden geëmendeed volgens Bents voorstel (in minima-minima, semibrevis, longa); het ritme brevis-longa in de slotmensusuur is een versterking van het motief van twee semibreves waarop het rijm *-ure* eerder in het motet werd gedeclameerd, en werkt als een uitgeschreven ritardando. De passage is door de ongewone melodische lijn en het vertraagde ritme een van de sterkste

46. Machauts liefde voor anagrammen die ook blijkt uit de naamraadsels waarmee hij zijn *Dits* 'ondertekende', zou een – misschien té gezochte? – verklaring kunnen bieden: *uidi dominum / dimidio unum*. Al is dit bepaald geen perfect Latijn, het wijst wel op de belangrijkste eigenschap van de constructie, de tweedeling in het midden: twee taleae vormen één grote talea, twee grote taleae het ene motet. Voor dit anagram zouden de woorden 'facie ad faciem' Machaut niet te pas gekomen zijn.

47. Hierover: Fuller 1990.

48. Over de verschillende kwaliteit van deze rustklanken Fuller 1986, 57-59.

49. Bent (1991, 24) noemt de lage ligging van de triplummelodie en brengt deze in verband met de betekenis van bepaalde tekstplaatsen, als woorduitbeelding. In de tweede dubbele talea ligt het triplum gedurende 27 mensuren onder de motetus.

en nadrukkelijkste slotcadensen van alle motetten.⁵⁰ De ritmische nadruk op de dissonant in de slotklank werkt als een vraagteken voor de uitvoerders, zoals we dat ook zagen in motet 17. Voor de verklaring keer ik terug naar de context van de tenor.

Wanneer we de bijbelse context van de tenorwoorden bij de interpretatie van tekst en muziek betrekken, liggen hierin namelijk verscheidene aanknopingspunten om het motet te begrijpen, zoals Bent heeft laten zien: zij concentreert zich vooral op het bedrog van Jacob en op de weggelaten woorden 'facie ad faciem'. Het motet dat, met een bedrieglijke isoritmische constructie, als een tweeluik is opgezet, correspondeert volgens haar door zijn structuur met de vele tweelingrelaties die tot de context behoren. Ook heeft Bent de getalsmatige aspecten en de symbolische betekenis van die getallen sterk benadrukt. Er zijn echter nog meer verbanden te leggen met de context van de tenor.

De ongrijpbare vorm van het werk – in zowel tekst als muziek een vorm 'die zich niet laat kennen' – leidt de gedachten naar de worsteling van Jacob met de onbekende die niet wil worden gekend. Ook de verwisseling in stemligging kan wellicht vanuit de context worden verklaard; verwisselingen vormen een doorlopende rode draad in de geschiedenis van Jacob, vanaf de verwisseling met zijn tweelingbroer Esau. De veelvuldige omdraaiingen in stemligging van triplum en motetus in de tweede helft van het motet kunnen worden uitgelegd als een gedachtenassociatie.

De verklaring van de dissonant in de slotsamenklank is ingewikkelder. Zou de disharmonie misschien toch – ondanks Bents twijfels dienaangaande – moeten worden gezien als illustratie van de woorden 'desconfiture' en 'nonchaloir'? Of maakt de muziek hier juist het tegendeel duidelijk van wat de tekst zegt? In ieder geval bekrachtigt de triplummelodie op zeer nadrukkelijke wijze de terugkeer naar de normale stemligging van triplum en motetus, én tegelijkertijd de slotcadens op *F*, die gedurende het motet niet eerder een zo sterke bevestiging kreeg. Men zou het slot van het motet kunnen verbinden met het begin van de motetustekst: 'Valse Schijn heeft mij bedrogen' in die zin, dat het bedrog aan het slot 'uitkomt', als een dissonant. In de motetustekst wordt de ontmaskering van de schijn echter al aan het begin van strofe III genoemd, daar waar de tweede dubbele talea begint. Het is daarnaast ook zeer de vraag of de figuur van Jacob in de middeleeuwse exegese wel met de gedachte aan *bedrog* werd verbonden. Augustinus had immers expliciet gesteld dat Jacob niet als bedrieger moet worden gezien maar dat zijn door 'list' verkregen zegen als een prefiguratie moet worden opgevat (*De civitate Dei*, XVI, 37, vert. Wijdeveld 1983, 784): 'deze list mocht niet als bedriegerij beschouwd worden' want de zegen die Jacob ontving, betekent 'de verkondiging van Christus bij alle volken'. Zoals in de vierde lectio van deze metten, eveneens in de woorden van Augustinus, wordt gezegd: 'non est mendacium, sed mysterium'. Schijn en werkelijkheid, en de verwijzing naar de betekenis van Jacob als prefiguratie zijn misschien juistere begrippen om de betekenis van het motet te achterhalen dan het bedrog dat in de motetustekst wordt genoemd.⁵¹ Interessant is Augustinus' uitleg van de worsteling met de engel: 'Jacobs overwinning op de engel – uiteraard door die engel gewild om een geheim te

50. Cf. Bent 1991, 15, n.1: 'Although confirmed by all sources, it [the dissonant appoggiatura] is very hard to swallow, even as a deliberate piece of word-painting (of 'desconfiture' and 'nonchaloir', the final triplum and duplum words), when we can point to so few uses of dissonance that bypass grammatical sense in the service of depiction'. In het kader van de ongewone melodische lijn is de dissonant echter wel plausibel en op de opname klinkt hij, mijns inziens, zeer overtuigend en op zijn plaats.

51. Zie ook de interpretatie van Bent (1991). Bent legt een sterk accent op de aan de tenor inherente betekenissen van dubbelheid en bedrog.

verzinnebeelden – betekent het lijden van Christus, waarbij de Joden sterker dan Hij schenen te zijn' (*De civitate Dei* XVI, 39, vert. Wijdeveld 1983, 788). Nog een omdraaiing dus, in de exegete van een verhaal dat al niet bepaald arm is aan verwisselingen en omdraaiingen. Misschien kan juist in dit labyrint van omkeringen de verklaring worden gevonden voor het slot van het motet: het heeft er de schijn van dat de minnaar definitief de nederlaag lijdt, maar in werkelijkheid betekenen juist dat lijden en die nederlaag uitzicht op de verlossing. Het zou in overeenstemming zijn met de toon die ook uit vele andere motetten spreekt: alleen door beproeving en compromisloze onderwerping kan de minnaar hoop koesteren ooit zijn doel te bereiken. In deze zin opgevat voegt de muziek betekenis toe aan het motet, zoals we ook in de hiervoor besproken motetten zagen, en drukt de te laat oplossende dissonant aan het slot zowel de disharmonie van de nederlaag als de toekomstige harmonie (=vervulling van de liefde) uit: er is tóch hoop! De interpretatie van het motet zou dan in het kort luiden: Jacob strijdt met God, krijgt een nieuwe naam maar tegelijkertijd is hij door God met mankheid geslagen. De minnaar wordt, door zijn strijd met de schijngestalte van Liefde en met de hardheid van de Vrouwe, gewond, lijkt zelfs te verliezen; maar wat hij verliest is de schijn, dat wat hij dacht dat liefde was. Pas nadat hij met 'mankheid' is geslagen (de nederlaag heeft geleden—de dissonant aan het slot), kan hij de ware Liefde aanschouwen, 'van aangezicht tot aangezicht'. Op deze wijze krijgen de woorden 'facie ad faciem' pas betekenis ná de afsluiting van het motet; misschien is dat de werkelijke reden dat ze zijn weggelaten.

MOTET 12

De interpretatie van teksten en muziek van motet 15 lijkt dus in belangrijke mate samen te hangen met de tenorwoorden en hun bijbelse en exegetische context. Als die veronderstelling juist is, zou een motet op een tenor uit dezelfde liturgische context en uit dezelfde geschiedenis een vergelijkbaar gedachtenpatroon kunnen verraden. Motet 12 biedt de gelegenheid dit te onderzoeken.

Compositie van de teksten

De tenortekst luidt *Libera me*, en vormt het begin van de repetenda van het responsorium *Minor sum cunctis miserationibus*.⁵² De woorden zijn deel van een gebed, de uiting van Jacobs angst voor de confrontatie met zijn broeder Esau. Na een verblijf van tweemaal zeven jaren bij zijn schoonvader Laban keert Jacob, rijk geworden, terug en staat op het punt zijn tweelingbroer te ontmoeten. Om althans de helft van wat hij heeft te redden, verdeelt Jacob zijn vrouwen en kinderen, have en goed in twee karavanen en bidt tot God om hem uit handen van Esau te bevrijden. Zijn voorzorg blijkt echter onnodig: Esau komt hem vriendelijk tegemoet en omhelst hem. De tekst van het responsorium luidt (*CAO* IV, 7156):

52. De connotatie met het veel bekendere *Libera me* uit het Dodenofficie speelt wellicht een rol in het laatste vers van de motetustekst; de melodie van dat *Libera* is echter geheel verschillend van de tenormelodie. Het melisme werd geïdentificeerd door Anderson (1976, 122). Wel is het zo dat het bekendere *Libera me* een driedelige melodische structuur heeft, als een melodie met twee varianten, terwijl de color van het motet driemaal wordt gebracht.

Minor sum cunctis miserationibus tuis, Domine Abraham; in baculo meo transivi Jordanem istum, et nunc cum duabus turmis regredior. *Libera me*, Domine, de manibus Esau, quia valde contremittit cor meum, illum timens.⁵³

Ik ben te gering voor al uw erbarmingen, o God van Abraham; met mijn staf trok ik over de Jordaan hier, en nu keer ik met twee legers terug. Red mij toch, o God, uit de handen van Esau, want mijn hart beeft zeer uit vrees voor hem.

Uit tekst en context van de tenorwoorden spreekt vrees en benauwenis, geheel verschillend van het vorige motet.⁵⁴ Maar opnieuw zijn er de connotaties van dubbelheid en omdraaiing: Jacob vreest Esau te ontmoeten, zijn tweelingbroer wiens positie van oudste zoon met de daarbij horende vaderlijke zegen hij heeft verkregen; Jacob die de Jordaan overtrekt en weer terugkeert ('transivi-regredior'), de in tweeën gedeelde bezittingen.

Het rijmschema van de *motetus* kan op twee wijzen worden gelezen, als een afwisseling van tetra- en hexasyllabische verzen of als decasyllabische met binnenrijm. De tekst vertoont een driedeling, zowel naar vorm als naar inhoud. Naar de vorm onderscheiden zich de strofen van elkaar door *monorime*; dit geldt eveneens voor de binnenrijmen. In de tweede strofe speelt Machaut bovendien met het woord *risum* in verschillende samenstellingen:

<p>Corde mesto Cantando conqueror 1 Semper presto Serviens maceror Sub honesto Gestu totus teror Et infesto Casu remuneror.</p>	<p>Met droevig hart zingend, klaag ik; altijd wakker dienend, verzwak ik in eerzaam gedrag teer ik geheel weg en met vijandig lot word ik beloond.</p>
<p>In derisum Fortuna te ponis 5 Das arrisum Expars racionis Et obrisum Malis; sed a bonis Tollis risum Et abis cum donis.</p>	<p>Belachelijk, Fortuna, maak je jezelf; Je lonkt, gespeend van rede, en lacht toe de slechten; maar de goeden ontneem je de lach en gaat ervandoor, met de geschenken.</p>
<p>Spernens cece Fortune tedia 10 Utor prece Cum penitencia Culpe fece Ut lauto venia Michi nece Promatur gloria.</p>	<p>In verachting voor de misère van blinde Fortuna, wend ik gebeden aan met boetedoening, opdat mij, gezuiverd van de drek van schuld door vergiffenis, bij mijn dood de glorie worde gegeven.</p>

Het incipit van deze tekst weerspiegelt de benauwenis die uit de tekst van het responsorium spreekt: 'quia valde contremittit *cor meum*', 'want mijn hart beeft zeer' in het responsorium, en '*corde mesto*', 'met droevig hart' in de motetustekst. In de eerste strofe beklagt zich een minnaar over zijn lot, zoals blijkt uit de woordkeus. 'Cantando' en 'serviens' verwijzen naar de hoofse liefde: 'ik zing met droevig hart' is een openingstopos van het *trouvère* chanson, en ook 'bien servir' en daarvoor slecht worden beloond behoren tot de *topoi* van dat repertoire. Het woord 'casu', lot, brengt de gedachten op Fortuna, onderwerp van de tweede strofe.

Fortuna is bij uitstek de figuur van de dubbelheid, de vrouw met de twee gezichten; 'ze lacht de slechten toe maar onthoudt haar lach aan de goeden'. Zij behoort ook tot de sfeer van de liefdesproblematiek, zoals Machauts *Remede de Fortune* duidelijk maakt. In dat werk beklagt de minnaar zich in een langdurige *Complainte* over Fortuna, als zinnebeeld van de

53. CAO IV geeft zes verschillende versies van het vers, die hier buiten beschouwing kunnen blijven.

54. Voor de exegese van deze tekstplaats in de *Glossa ordinaria* cf. Huot 1994a, 234. Het gebed wordt gezien als een voorbeeld van het mengsel van hoop en vrees dat het menselijk leven karakteriseert.

wisselvalligheid in de liefde.⁵⁵ De *Remede* is gedeeltelijk een vrije navolging van Boëthius' *De consolatione philosophiae*, in een transpositie naar de wereld van de hoofse liefde, zoals Hoepffner heeft laten zien.⁵⁶ Het is dan ook niet verwonderlijk ook in de motetustekst van dit motet de Boëthiaanse invloed aan te treffen. Deze blijkt vooral uit de derde strofe, waar de dichter besluit Fortuna te verachten. Doordat hij inzicht heeft verkregen in Fortuna's dubbele gezicht en haar blindheid kan hij zich aan hoger zaken wijden, in een christelijk-stoïcijnse houding van lotsaanvaarding. Het gedicht is – tenminste in de eerste twee strofen – vol met contrasten die pas in de derde strofe worden opgeheven.

Wanneer we deze tekst vergelijken met de triplumtekst van motet 8 – welk werk in zijn geheel aan de figuur van Fortuna is gewijd – komen ze overeen in de monotonie van het rijm: de triplumtekst van motet 8 begint met vier verzen in gekruist rijm, gevolgd door zestien verzen met de enkele rijmklank *-ure*. De variatie in de motetustekst van motet 12 is groter maar niettemin ligt kennelijk eenzelfde gedachte ten grondslag aan het rijm-ostinato in beide teksten, namelijk dat met de figuur van Fortuna zowel de onvoorspelbaarheid en contrastrijkheid als ook de monotonie verbonden is, vanwege het draaien van haar rad. Hierop wordt in de motetustekst gezinspeeld door het woord *tedia*, dat de bijklank van 'verveling' heeft.⁵⁷

Dezelfde gedachte aan monotonie is te vinden in het rijmschema van de motetustekst van motet 14, waarin slechts heel even sprake is van Fortuna: de eerste vier binnenrijmen zijn gelijk en alle vier verzen hebben dezelfde syntactische structuur, beginnen zelfs met hetzelfde woord, terwijl de inhoudelijke contrasten groot zijn. Hier zegt de minnaar bijna het omgekeerde van wat hij in motet 12 naar voren brengt. Aan het slot bekent hij dan ook plotseling dat hij alles gelogen heeft:

De ma dolour Confortez doucement,
De mon labour Meris tres hautement,
De grant tristour En toute joie mis,
De grief langour Eschapés et garis;
De Bon Eür, de Grace, de Pitié
Et de Fortune amis [...]
Suis, et Amours m'est en tous cas aidans!
Mais, par m'ame, je mens parmi mes dens.

In mijn smart zoet getroost,
voor mijn moeiten zeer hoog beloond,
van zwaar verdriet in hoogste vreugde verplaatst,
ontsnapt aan heftig smachten en genezen;
van Goed Geluk, van Gratie, van Mededogen
en van Fortuna vriend [...]
ben ik, en Liefde helpt mij in alle gevallen!
Maar, bij mijn ziel, de leugen knarst mij tussen de
tanden.

In al deze drie teksten waarin sprake is van Fortuna⁵⁸ wordt een rijm-ostinato gesteld tegenover een contrastrijke inhoud. In de tweede strofe van het motetusgedicht van motet 12 is die tegenstelling heel duidelijk te zien in de achtereenvolgende samenstellingen met *risum*.

55. Hierover vooral Wolfzettel 1996.

56. De relatie tussen dit werk en *Remede de Fortune* is uitgebreid besproken in Hoepffner 1911, t. II, Introduction xix-xxxii. Hoepffner toont ook vele directe of indirecte ontleningen aan. Interessant is dat de motetustekst van motet 8 een beeld gebruikt dat eveneens bij Boëthius voorkomt en in *Remede* is overgenomen, dat van een schipper die zijn zeilen uitsluitend naar de wind richt en daarom ook aan de wind is overgeleverd (beide citaten in Hoepffner 1911, t. II, xxvi).

57. Mulder vestigde reeds eerder de aandacht op het aspect van de monotonie in combinatie met contrastwerking in haar bespreking van de *Complainte* uit *Remede de Fortune* (Mulder 1978, 74-75).

58. De enige andere tekst waarin Fortune wordt genoemd is de motetustekst van motet 3, in dit geval echter zonder enige vorm van rijmostinato, maar wel met een gespiegeld rijmschema. De idee van omkering speelt een grote rol in dit werk, zoals bij de analyse ervan duidelijk zal worden.

In dit gedicht vindt echter een geleidelijke ontwikkeling plaats, geen plotselinge omslag na een opsomming. Wanneer we de drie strofen kort typeren als 'lijden in de liefde', 'tegenslag door Fortuna' en 'inzicht en bekering', vertegenwoordigen ze drie trappen in het bereiken van de bevrijding. De opeenvolging is vloeiend: het laatste vers van de eerste strofe kondigt Fortuna aan door het woord 'casu', terwijl het eerste vers van de derde strofe nog even aan haar herinnert. De laatste strofe refereert op geen enkele wijze meer aan de eerste. Op de vraag of dit nu betekent dat de dichter ook de liefde achter zich laat, kom ik hieronder terug, in de bespreking van Huots interpretatie van motet 12.

De vorm van de *triplumtekst* is eenvoudig, in 17 *rimes plates*, die zelfs niet isometrisch zijn: overwegend zijn het decasyllaben maar deze worden onderbroken door enkele octosyllaben. Deze structuur laat eindeloze voortzetting toe en het slot is zelfs niet gemarkeerd door een kleine afwijking zoals vaak wél in andere teksten van dit open type (cf. hoofdstuk I); ze kan als ongedifferentieerd worden getypeerd en vormt in dat opzicht een volkomen tegenstelling met de unieke vorm van de *triplumtekst* van motet 15. Toch is er enige overeenkomst. Terwijl in dat laatste werk vooral de *vorm* moeilijk is te begrijpen, is het in motet 12 de *inhoud* die labyrintisch aandoet. De tekst is geformuleerd als een breedsprakige minneklacht, vervuld van paradoxen die naar het einde toenemen. De indruk is dat het opeenstapelende en paradoxrijke karakter deel uitmaakt van de expressie van de tekst: de luisteraar verliest zich in de grote hoeveelheid van contrasterende uitspraken. Thema van het gedicht is een topos uit het *trouvèrerepertoire*: de verdienste van de minnaar die aanvankelijk klaagt over zijn lijden maar het uiteindelijk accepteert. Enkele citaten of bijna-citaten uit een *chanson* van Gace Brulé wijzen op deze inspiratie (gecursiveerd in de tekst):

Helas, pourquoy virent onques mi oueil Ma chiere dame au tres plaisant acueil Pour qui je vif en tel martire <i>Que je ne congnois joie de ire?</i> ⁵⁹ N'onques Amour ne me volt enrichir Tant que j'eüsse .i. espoir de joïr Ne je ne puis encor rien esperer Que tout ne soit pour moy desesperer, Dont vraiment plus chier heüsse Quant ma dame vi, que je fusse Sans yex ou que mes corps tel cuer heüst Que ja mais jour dame amer ne peüst, Qu'en li veoir je conquis mort crueuse Et mon vivant vie avoir dolereuse, Puisqu'einsi est que pité ne merci Ses crueus cuers ne vuet avoir de mi. Las, elle het mon preu et ma santé Pour ce que j'aim s'onneur et sa biauté, Et si la serf de cuer en tel cremour Que nulle riens ne li pri, eins l'aour. Et c'est raisons c'on quiert souvent Ce qu'on n'a de l'avoïr talent. S'aim miex einsi ma dolour endurer Qu'elle me fust plus dure par rouver;	1 5 10 15 20	Helaas, waarom zagen ooit mijn ogen mijn lieve Vrouwe met haar zeer aangename onthaal voor wie ik in zo'n kwelling leef dat ik geen vreugde van woede kan onderscheiden? Nooit wilde Liefde mij rijker maken zo dat ik hoop kreeg op vreugde en nog steeds kan ik op niets hopen dat niet geheel en al is om mij te doen wanhopen, zodat het mij waarlijk liever zou zijn toen ik mijn Vrouwe zag, dat ik geen ogen had of dat mijn lichaam zo'n hart bezat dat het nooit een Vrouwe kon beminnen, omdat, door haar te zien, ik een wrede dood won en tijdens mijn leven een smartelijk bestaan, omdat het zo gesteld is dat Mededogen noch Genade haar wrede hart met mij wil hebben. Helaas! zij haat mijn welzijn en mijn gezondheid juist omdat ik haar eer en schoonheid min; en toch dien ik haar diep in mijn hart, en met zo'n ontzag dat ik haar helemaal niets vraag, haar slechts adoreer. En dat is terecht, want men zoekt vaak datgene wat men niet wil krijgen. Zo geef ik er de voorkeur aan mijn smart te verduren boven dat ze nog harder zou zijn wanneer ik haar zou smeken,
---	--	---

59. In verband met het Fortuna-thema in de motetustekst is interessant dat v. 1218-19 van de *Complainte* uit *Remede de Fortune* luiden: 'Dame pour qui mes cuers soupire / Tant qu'il ne congnoist joye d'ire'.

Car s'el savoit que s'amour souhaidier	25	want als ze wist dat ik het had gewaagd haar liefde te wensen
Heüsse osé, ja mais ne m'aroit chier.		zou ik bij haar nooit geliefd zijn.
Et se l'aim tant que s'en ce monde avoie		En toch min ik haar zo dat, als ik in deze wereld
.I. seul souhait, einsi souhaideroie		slechts één enkele wens had, ik zou wensen
Que s'amour fust envers trestous d'un fuer		dat haar liefde voor allen gelijk van prijs was
Fors vers celui qui l'aimme de mon cuer.	30	behalve voor hem die haar met mijn hart mint.
<i>Par tel raisons suis povres assasez,</i>		Om zulke redenen ben ik armzalig verzadigd
<i>Quant je plus vueil ce dont plus sui grevez:</i>		wanneer ik het liefst wil wat mij het meeste kwetst:
Dont ne doit nuls pleindre ce que j'endure		dus moet niemand mij beklagen om wat ik verduur
Quant j'aim seur tout ce qui n'a de moy cure.		omdat ik bovenal min wie om mij niets geeft.

Het chanson dat waarschijnlijk model gestaan heeft is *Ire d'amour qui en mon cuer repaire* (ed. Huet, chanson XIV). De geciteerde verzen zijn v. 8: 'Qu'a peine sai conoistre joie d'ire' en v. 37-38: 'Par tel reson si povres asasez / Quant je plus vuel ce dont sui plus grevez'. Het chanson is in zijn geheel zeer verwant aan Machauts tekst. Het citaat werd nog niet eerder opgemerkt.

De thematiek en het citaatkarakter van de triplumtekst zijn sterk verwant aan die van motet 5 in welk motet vele citaten uit *trouvèrechansons* zijn verwerkt (zie hoofdstuk VII). Vermoedelijk zijn de hier gesignaleerde ontleningen ook niet de enige; in de tweede helft van het gedicht maken verscheidene vers-paren, door hun afgeronde en sententieuze karakter, de indruk ontleningen te zijn, met name de verzen 17-18, 21-22, 28-30 en 33-34. Ik heb ze tot dusver echter nog niet kunnen identificeren.

Daarentegen bestaat wél een verbinding van deze tekst met Machauts eigen werk. Ballade 53 uit de *Louange des Dames* (Chichmaref p. 69, Wilkins nr. 92, p. 73) heeft hetzelfde openingsvers als deze triplumtekst en ook enkele andere verzen vertonen verwantschap, bijvoorbeeld v. 5-6: 'Miex me vausist estre nes, sans mentir / Sans yex qu'amer dame, où tant truis contraire ...'; v. 9-11: 'au commencier *me volt enrichir* / Que j'estoie de tous biens en l'escueil / Et me tenoit en l'espoir de joïr'. Wellicht heeft Machaut voor deze ballade teruggегrepen op het motet.

Ondanks zijn breedsprakigheid heeft het lange betoog één opmerkelijke overgang waardoor de tekst exact in tweeën wordt gedeeld: gedurende de eerste helft van het gedicht beklagt de dichter zich slechts over zijn smart, terwijl hij in de tweede zijn lijden accepteert en zelfs méér wil lijden, om een hogere graad van verdienste te bereiken dan de anderen 'voor wie de liefde van de Vrouwe gelijk van prijs is'. Het is uitsluitend de inhoud die deze tweedeling bepaalt; in de vorm is daarvan niets te bespeuren. Precies in het midden van de tekst (v. 17-18) wordt de belangrijkste tegenstelling geformuleerd: 'Las, elle hait mon preux et ma santé / pour ce que j'aim s'onneur et sa biauté'. Het eerste van deze verzen vat het lijden van de minnaar samen dat in de voorafgaande zestien verzen werd beschreven; het tweede beschrijft zijn goede dienen, dat in de eropvolgende aaneenrijging van sententieuze uitspraken wordt bevestigd. De oppositie wordt tevens gekarakteriseerd door de motieven van ogen en hart in beide delen van de tekst. In het eerste deel is de minnaar, zolang hij met zijn ogen de Vrouwe ziet, diep wanhopig; in het tweede blijft hij met zijn hart in zijn liefde volharden, ondanks zijn ongeluk.

Wat kan de tenortekst, het gebed om verlossing, betekenen in verband met de andere teksten? De motetustekst spreekt eveneens over een gebed: 'utor *prece cum penitencia*'. Bevrijding uit het passief overgeleverd zijn aan de wisselvalligheden van de liefde in de motetus, bevrijding uit de negatieve houding ten opzichte van de liefde die de eerste helft van de triplumtekst kenmerkt?

Misschien bestaat er een verbinding met Philippe de Vitry's motet *Colla jugo / Bona condit / Libera me*, een motet dat de vrijheid prijst, namelijk de vrijheid van hofdienst. Overigens gaat het hier om een ander *Libera me*, het *Libera me de sanguinibus* voor de lauden van woensdag in de lijdensweek. In Machauts teksten wordt, anders dan bij Vitry, het woord vrijheid verder niet genoemd, maar wél het dienen ('serviens maceror') waaronder de minnaar wegwijnt. Het is niet de enige keer dat zulke, wat vage, betrekkingen kunnen worden verondersteld tussen een werk van Vitry en Machaut; we zagen dit ook al in motet 17. Machauts werk zou een reactie op dat van Vitry kunnen zijn; maar er valt ook te denken aan een uitwisseling van ideeën, waarbij elke componist een

bepaald aspect van een tenor behandelt dat hem interesseerde. In dit geval zou het dan gaan om de vrijheid van dienen, aan het hof (Vitry) of in de liefde (Machaut). Ook Vitry citeerde een ouder gedicht, namelijk Lucanus' *Pharsalia* X, 407: 'nulla fides pietasque viris qui castra secuntur'; welk citaat zijn motet weer verbindt met motet 9 uit de *Roman de Fauvel: Detractor est / Qui sequuntur castra / Verbum iniquum et dolosum abhominabitur dominus* (Schrade, *Commentary to Volume I of PMFC*, 109). Het is een typerende trek van Vitry dat hij put uit het repertoire van de klassieke Latijnse dichters, terwijl Machaut bij voorkeur trouvères citeert.

Wanneer we de thematiek van motet 12 vergelijken met die van motet 15 is er wel enige overeenkomst. Fortuna, in de motetustekst, zou kunnen worden gezien als een alter ego van Faus Samblant in motet 15: beide personifiëren zij de valse schijn. Fortune wordt immers in motet 8 (v. 9 en 12) beschreven met de woorden: 'Une ydole est de *fausse* pourtraiture, [...] c'est tous vens, ne riens qu'elle figure Ne puet estre fors de *fausse* figure' ('een afgodsbeeld is zij, vals van afbeelding, [...] het is alles lucht, en niets dat zij voorstelt, kan iets anders zijn dan een drogbeeld').

De triplumteksten zijn vergelijkbaar doordat in beide gevallen een afweging wordt gemaakt, in motet 15 tussen de verdienste van de minnaar en de hardheid van de Vrouwe, in 12 tussen het wrede hart van de Vrouwe en het desondanks trouw dienen van de minnaar, dezelfde oppositie maar in omgekeerde volgorde. Ook zijn de aantallen verzen van de triplumteksten (2 x 19 en 17 x 2) verwant in die zin dat de getallen 17 en 19 voor Machaut een complementaire relatie lijken te hebben gehad.⁶⁰ Verder is er de overeenkomst van het 'labyrinthische' karakter van de triplumteksten. Een korte bespreking van de muzikale structuur kan de relatie tussen de motetten verder duidelijk maken.

Bijzonderheden in de muzikale constructie

Het motet vertoont niet een muzikale tweedeling zoals motet 15, maar een zeer uitgesproken driedeling: de tenormelodie klinkt driemaal en elk van deze colores wordt door drie taleae verdeeld. Een andere compositorische procedure is echter wél gemeenschappelijk aan de motetten 15 en 12, namelijk een 'super'-talea. De motetus heeft drie strofen, die over drie grote muzikale frasen zijn verdeeld. Deze overspannen drie tenortaleae en verbinden hen tot een driedubbele talea die samenvalt met één color; het werk bestaat dus uit drie perioden. In alle enkele taleae bestaat enige isoritmiek in beide bovenstemmen, maar pas bij samenvoeging wordt een groot isoritmisch patroon duidelijk dat zich uitstrekt over de gehele color.⁶¹

Dezelfde procedure als in motet 15 is dus gevolgd, waardoor drie buitengewoon lange supertaleae ontstaan, van 54 breves, overeenkomend met de motetustekst. De vorm van de triplumtekst, 17 vers-paren, past echter niet in deze driedeling; de tekst is dan ook niet helemaal evenredig over de supertaleae verdeeld, in 12 + 12 + 10 verzen. De tweedeling in betekenis van de triplumtekst wordt niettemin toch, maar op een geheel andere manier, gemarkeerd in de muziek. Het bijzondere in de klank van dit motet is namelijk dat motetus en triplum vanaf het begin tot het midden van het motet verwisseld zijn in register. Gedurende de eerste helft van het motet is het triplum overwegend de laagste stem van de twee (met

60. Bijvoorbeeld: de aan elkaar gerelateerde motetten 4 en 7 hebben taleae van 17 respectievelijk 19 breves (zie de tabellen in hoofdstuk I).

61. Breves 4-5 zijn in de motetus in vrijwel alle enkele taleae gelijk. Taleae II en III van elke periode hebben wat meer gelijkenis in ritme, met name in de hoqueti in het triplum en de syncopationes en pausae in de motetus. Er ontstaat op deze wijze een per talea toenemende isoritmiek. De isoritmiek is echter het duidelijkst per color, al is dit motet niet, zoals motet 15, pan-isoritmisch.

uitzondering van zeven mensuren), na brevis 81, het exacte middelpunt, verandert dit in de gebruikelijke ligging (ook weer met uitzondering van enkele stemkruisingen). Dit moet vooral voor de uitvoerenden vreemd zijn geweest, aangezien het triplum per definitie de hoogste stem is van een motet. Incidentele stemkruisingen zijn zeker niet stijlvreemd in het Ars novamotet, maar geen motet uit Machauts corpus heeft een zo langdurige en consequente verwisseling van stemregister. Het punt waar de stemligging omdraait, wordt melodisch geaccentueerd doordat het triplum de motetus imiteert met een melodisch motiefje en pas daarna werkelijk bovenstem blijft. Op deze plaats staan nu juist de centrale verzen 17 en 18, het eerste vóór, het tweede ná m. 81.

Zelfs in de motetus, waarvan de tekstvorm immers wél met de driedelige isoritmische structuur overeenkomt, heeft toch ook deze tweedeling betekenis. Het middelpunt van het motet valt na 'malis; sed a'; niet in het midden van de motetustekst, maar wel precies daar waar de belangrijkste inhoudelijke wending staat, namelijk wanneer de dichter inziet dat Fortuna alleen de slechten bevoordeelt; als gevolg van dit inzicht besluit hij zich niets meer gelegen te laten liggen aan Fortuna en zich aan hoger zaken te wijden.

Uit dit alles is te concluderen dat dezelfde compositorische gedachte als in motet 15 is geconcretiseerd – het motet als een groot tweeluik – en zelfs met verwante middelen, want in de tweede helft van motet 15 ligt de triplummelodie vaak onder die van de motetus. In beide motetten zijn de enkele taleae tot zeer grote verbonden door de isoritmiek in de bovenstemmen. In beide motetten ook, komt de vorm van het motetusgedicht overeen met de taleaconstructie. De prioriteit van de middelen verschilt echter: terwijl in motet 15 de tweedeligheid van de muzikale vorm voorop staat en de registerwisseling een minder belangrijke rol speelt, bewerkstelligt in motet 12 juist de registerwisseling de tweedeling die in de isoritmische vormgeving zelfs niet bestaat. De verschillende prioriteiten zijn interessant met betrekking tot vorm en inhoud van beide triplumteksten: in motet 12 is de registerwisseling het belangrijkste en is de tekstvorm ongedifferentieerd, in motet 15 markeert de taleaconstructie de tweedeling het sterkst en is de vorm van de tekst juist heel specifiek. Dit suggereert dat de melodische aspecten meer verbonden zijn met de inhoud, de (iso-)ritmische met de vorm van de tekst. Tevens wordt duidelijk dat beide motetten in muzikale zin complementaire werken zijn, waarin eenzelfde constructieve idee op verschillende manieren is gerealiseerd.

De compositorische én thematische ideeën zijn in deze werken zo verwant dat de gemeenschappelijke context van de tenor daarvoor een goede verklaring zou kunnen bieden: de idee van tweelingschap waarbij de traditionele voorkeur voor de oudste is omgedraaid, kern van de geschiedenis van Jacob, heeft waarschijnlijk de gedachte opgeroepen een werk in twee helften te construeren waarbij de traditonele hogere ligging van het triplum wordt verwisseld met die van de motetus. De beide tenorteksten zelf drukken heel verschillende gevoelens uit: ontzag in motet 15 – angst in motet 12; Jacob als overwinnaar – Jacob die vreest te worden verslagen; en in de bovenstemteksten juist het omgekeerde daarvan: een schijnbare nederlaag in motet 15, de aanvaarding van het lijden en de uiteindelijke glorie in motet 12. Ook in thematiek zijn de werken dus complementair.

De driedeling in motet 12 – beter: de driemaal-driedeling – is misschien een symbolische verwijzing die kan worden verklaard door de religieuze toon aan het slot van de

motetustekst.⁶² Een hieronder nog te citeren passage uit de *Remede de Fortune*, waarin Fortuna's gaven worden gecontrasteerd met het geluk dat van de Drie-ene God afkomstig is, kan deze gedachte ondersteunen. Niet alleen de taleaconstructie maar ook het tenorritme zelf drukt die symboliek uit. De talea bestaat uit een afwisseling van twee patronen: drie perfecte longae en drie mensuren met instabieler ritmiek. Het eerste patroon is te beschouwen als een symbolische uitbeelding van het begrip *perfectio*, dat traditioneel in verband werd gebracht met de Drie-eenheid;⁶³ het tweede is vrijwel gelijk aan het tenorritme van het Fortuna-motet 8. In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op de verwantschap in mensurering tussen de tenores van de motetten 8, 12, 14 en 15 en de betekenis daarvan.

Excursus: proportionele verdeling van de tekst in motet 9

In elk van de vier besproken werken wordt een gegeven liefdesprobleem in gepolariseerde vorm voorgesteld. In motet 16 gaat het om de verscheurdheid tussen echtgenoot en vriend, in 17 om een afweging van goede en verkeerde liefde, in 15 om de balans tussen inspanningen van de minnaar en afweer van de geliefde en in 12 om het verschil tussen wanhoop en volharding in de liefde. Om welk onderwerp het ook gaat, Machaut zoekt steeds naar de meest contrastrijke aspecten ervan. In elk van de vier motetten vindt, corresponderend met die oppositie, ook een exacte tweedeling in de vorm van de tekst en in de muziek plaats, al wordt die op steeds verschillende wijze tot stand gebracht. Dit is echter niet een algemene regel die voor elk motet opgaat. We zagen al in motet 12 dat een contrast bestaat tussen de isoritmische structuur, die een driedeling vertoont welke met de structuur van de motetustekst overeenkomt, en de tweedeling door het stemregister die de verdeling van de triplumtekst benadrukt. Een kort voorbeeld uit het Latijnse motet 9, dat in de tenorfiguur van Jacob en de liturgische context van de vastentijd verwant is aan de motetten 15 en 12, maar in thematiek hemelsbreed verschilt, kan het probleem verder illustreren.

Het motet is 150 breves lang. Het midden van de triplumtekst, met 40 verzen, vertoont de sterkste omslag in betekenis. Lucifer, wiens hoogmoed onderwerp is van de tekst, bekleedde aanvankelijk een van de hoogste posities in de hemel, maar heerst dan in het diepste van de hel:

Tuum nam auffert primatum; Ad abyssos cito stratum Te vidisti per peccatum De supernis .	20	Want Hij ontnemt je je vooraanstaande positie; en snel verworpen naar de diepste diepten zag je jezelf, wegens je zonde, vanuit de hoogten.
Ymis nunc regnas infernis; In speluncis et cavernis Penis jaces et eternis Agonibus.		Nu heers je in de diepste hellen; in spelonken en grotten lig je, in pijnen en eeuwige doodstrijd.

Het woord 'ymis' valt vrijwel in het midden van het motet (m. 74). In het triplum wordt de inhoudelijke en formele tweedeling van de tekst dus op dezelfde wijze muzikaal

62. Machabey sprak al het vermoeden uit dat de isoritmische constructie een symbolische betekenis heeft (Machabey 1955, II, 87).

63. Het is een topos bij de theoretici om de superioriteit van de perfectie te beargumenteren met een verwijzing naar de volmaaktheid van de Drie-eenheid; men vindt deze gedachte zowel bij Franco van Keulen en Jacobus van Luik als bij Johannes de Muris. Ik kom hierop terug bij de analyse van motet 1 in hoofdstuk V.

geaccentueerd als in de hiervoor besproken motetten, maar met de nuance dat ook de perioden zinvolle insnijdingen maken in de tekst (m. 58 en m. 103); het hierboven geciteerde v. 17 staat aan het begin van de tweede periode.⁶⁴

De tekst van de motetus, een aanklacht tegen de Afgunst, geeft aanleiding tot een muzikale tweedeling. De betekenis is in overeenstemming met het spiegelsymmetrische rijmschema: a a b a a b // b b a b b a; daar waar de ommekeer van het rijm begint, staat zelfs het woord 'retro'. Deze plaats valt echter niet in het midden, maar pas in m. 106, aan het begin van de derde periode (muziekvoorbeeld 2).⁶⁵ De 12 verzen zijn over de drie perioden verdeeld als 3 + 3 + 6. Het exacte middelpunt van het motet (m. 75) valt op 1/3 van de tekst, na v. 4, dat wél een sterk retorisch punt is. De grootste inhoudelijke tegenstelling, in v. 6 en v. 7, begint echter in m. 90, op 3/5 van het motet. In de tekst hieronder is de taleaverdeling aangegeven; elke talea is 15 breves lang (de inzet van de motetus wordt voorafgegaan door een introïtus van het triplum). Duidelijk is dat in taleae VIII en IX versnelling van de tekstvoordracht plaatsvindt, die veroorzaakt wordt door de afwijkende proporties in de verdeling van de tekst.

Motet 9: motetus

I	O livoris feritas,	1	O woestheid van de Afgunst	
II	que superna rogitas		die nadrukkelijk naar de hoogten streeft	
III	et iaces inferius!		en [tegelijk] in de diepten gelegerd bent!	
IV	Cur inter nos habitas?		Waarom woon je onder ons?	m. 75
V	Tua cum garrulitas	5	Terwijl jouw babbelsucht	m. 90
VI	Nos affatur dulcius,		ons des te zoeter aanspreekt	m. 105
VII	Retro pungit seuius,		steekt zij van achter des te heviger,	
VIII	Ut veneno scorpius:		als de schorpioen met zijn gif:	
	Scariotis falsitas		de valsheid van Iscariotus	
	Latitat interius.	10	houdt zich erin verborgen.	
IX	Det mercedes Filius		Geve de Zoon van God	
	Dei tibi debitas!		jou het verschuldigde loon!	

Voor die grote versnelling is nauwelijks een andere reden te vinden dan expressie van de tekst; dit aspect kreeg klaarblijkelijk voorrang boven de exacte verdeling die tot dat punt bewaard was gebleven.⁶⁶ Dispositie van de tekstinhoud volgens eenvoudige verhoudingen, in overeenstemming met de muzikale structuur, lijkt dus het ideaal te zijn geweest, maar om expressieve redenen kan vertekening plaatsvinden in de gelijkmatige verdeling. Dit punt zal ook aan de orde komen bij de analyse van de acht Franstalige motetten met diminutie (in de

64. Het motet bestaat uit een introïtus van 12 breves en drie perioden, elk 45 breves lang en bestaande uit 2 colores verdeeld door 3 taleae, en een slotmensuur van drie breves. De introïtus bevat 4 triplumverzen, de perioden elk 12.

65. Ik ga hierbij uit van Ludwigs tekstplaatsing die de handschriften preciezer volgt dan Schrade.

66. Eggebrecht, in zijn analyse van dit aspect van het motet (Eggebrecht 1968, 182), meent dat Machaut de motetustekst opzettelijk langer heeft gemaakt om een versnelling te veroorzaken: 'Hier aber, so kann vermutet werden, wollte er im Motetus zugunsten der Aussage des Textes insgesamt vier statt drei Strophen bieten, wobei er die überzählige Menge des Textes gleichsam als „Paenultima-Steigerung“ in der vorletzten Talea unterbrachte und die letzten zwei Verse entsprechend ihren Sinn als Schluß-Devise (Det mercedes Filius/Dei tibi debitas) in der Schluß-Talea plazierte, wo sie gleichzeitig mit dem Höhepunkt des Triplum-Textes erklingen.' Ik denk echter dat ook de omkering in het rijmschema van belang is voor de betekenis van de tekst: de schorpioen is als het ware het symbool van de omkering en in die zin is er geen sprake van een 'überzählige Menge' in de tekst zelf, alleen is zijn verdeling over de taleae niet evenredig.

hoofdstukken V-XII), waarin door proportionele verkleining van de talea gecompliceerdere muzikale verhoudingen ontstaan.

3. ENKELE RECENTE INTERPRETATIES VAN DE MOTETTEN 15 EN 12

Kevin Brownlee heeft motet 15 geïnterpreteerd in de context van de *Roman de la Rose* (Brownlee 1991). Hij wijst daarbij op het volgende. Jean de Meun vindt in de figuur van Faus Samblant in het verhaal een aanleiding om een lange bespiegeling over de betekenis van waarheid en valsheid in de redekunst te houden (vv. 10976-11980).⁶⁷ Voordat Faus Samblant wordt opgenomen in het leger dat de minnaar moet helpen bij zijn verovering van de Roos, neemt Amours, die aarzelt over deze twijfelachtige hulp, hem een kruisverhoor af, in een lange dialoog. De tegenstelling die aanvankelijk lijkt te bestaan tussen de hoofse, aristocratische taal in Amours' woorden en de intellectueel-sofistische taal van de clerus in de woorden van Faus Samblant is, volgens Brownlee, een schijnbare tegenstelling; 'in a very real sense, Faux Semblant is presented as a 'function' of his interlocutor: the god of love himself' (p. 6). Na bespreking van de dialoog tussen beide figuren concludeert Brownlee:

The net result of all this is that both the narrative context in which Faux Semblant appears and the dialogic structure of his extended speech link him to the god of love. In addition, a number of interesting parallels are established between the discourse of Amours and that of Faux Semblant. Furthermore, within the plot line of the *Roman de la Rose*, the help of the character Faux Semblant is essential to the successful storming of Jealousy's castle, and thus to the taking of the Rose, i.e. to the ultimate goal of Amours's endeavour to help Amant (p. 11).

Wanneer deze interpretatie van de *Roman* wordt toegepast op het motet blijken, volgens Brownlee, beide soorten taalgebruik echter een werkelijke tegenstelling te vormen ten opzichte van Gods transcendent Woord, gerepresenteerd door de tenor van het motet:

What is suggested by the motet and reinforced by this narrative context is that the language of Amours and the language of Faux Semblant, though superficially different, are part of the same system: the fallen linguistic world of appearances, of seeming, in which courtly discourse – the language of erotic love – is 'ungrounded', as it were, by definition. That is, its truth value remains elusive, and detached from its beauty or its rhetorical power. 'Sincerity' is impossible to determine on the basis of courtly discourse, which takes place in a context in which language is deceptive, in which there is a gap between linguistic seeming and being (p. 12). [...] I should like to suggest that Machaut's motet 15 implicitly opposes this fallen linguistic world – the world of *both* Amours and Faux Semblant – to God's transcendent Word, to God as the ultimate guarantor of the Word, as well as to the experience of God unmediated by fallen human language (p. 13).

Het is de vraag of een dergelijke oppositie niet té zeer een constructie is. Bent heeft in haar commentaar al gewezen op het belang van de tenorwoorden zelf voor het motet en op de

67. Cf. Poirion 1973, 153, die *Faus Samblant* ziet als het archetype van Jean de Meuns ironie.

weerspiegeling ervan in de muzikale structuur. Maar bovendien kunnen de context van de *Roman* en de interpretatie daarvan niet zonder meer worden toegepast op het motet. Immers, in het motet gaat het om de schijn van liefde door welke de minnaar *wordt* bedrogen, niet om de schijn die de minnaar helpt om zijn doel te bereiken. Faus Samblant kan dus niet letterlijk zijn bedoeld als de allegorische figuur uit de *Roman*, de vertegenwoordiger van Jean de Meuns gedachten over de betekenis van taal, maar is eerder op te vatten als een allegorische figuur van Valse Schijn zonder meer.⁶⁸ Ook is er geen referentie aan het betoog van Faus Samblant in de *Roman* die als een verwijzing zou kunnen worden uitgelegd; we zagen in de motetten 17 en 12 dat, wanneer Machaut refereert aan een auteur, hij dat doet door middel van al dan niet getransformeerde citaten of andere vormen van verwijzing. Tussen de teksten van motetus en triplum bestaat ook niet een verschil dat, net als in de *Roman*, als de oppositie tussen een 'clericaal' betoog en een meer 'hoofs' betoog zou kunnen worden uitgelegd; het verschil tussen de teksten van het motet is, zoals Brownlee zelf ook opmerkt, dat in de motetustekst het *uiterlijk* van de Vrouwe de minnaar aantrekt en bedriegt, in de triplumtekst haar *innerlijk* geen mededogen heeft. De combinatie van beide allegorische figuren in het motet is veel eenvoudiger te verklaren als een gewone verwijzing naar de overbekende figuren van Faus Samblant en Amours: in de *Roman* vochten zij in een vreemd bondgenootschap, met veel wantrouwen van de zijde van Amours, samen vóór de minnaar, maar nu hebben zij zich samen tégen hem gekeerd. Deze verklaring strookt met de verwisselingen en omdraaiingen in het verhaal van Jacob dat de context van de tenor vormt.

Op de vraag welke betekenis de tenorwoorden hebben ten opzichte van het hoofse discours is Sylvia Huot dieper ingegaan. Expliciet nog dan Brownlee in het geval van motet 15 heeft zij de teksten van motet 12 geïnterpreteerd als een 'critique of *fin'amor*' (Huot 1994a, 222; over motet 12 op pp. 233-235). Huot wijst erop dat de tenorwoorden van een motet op twee wijzen kunnen worden gelezen, als een kristallisatie van de gevoelens die in de bovenstemmen worden uitgedrukt of in hun eigen, geestelijke, betekenis: 'Our interpretation of this analogy, however, depends on whether the courtly or the devotional context is seen as dominant' (p. 223). Na een bespreking van de motetten 2 en 3 neigt zij tot het laatste. Motet 12 is voor Huot een sterk voorbeeld hoe het motet een kritische benadering van de hoofse liefde vertegenwoordigt omdat nu ook de motetustekst daarvan blijk geeft. De triplumtekst is 'governed by the topos of the conflict of the eye and the heart'. Het berouwt de minnaar dat zijn hart gevangen is door het zien van de Vrouwe. Haar wrede hart wordt gecontrasteerd met het trouwe hart van de minnaar, maar desondanks is deze vastbesloten vol te houden. De Vrouwe uit de triplumtekst vindt in de motetustekst een pendant in Fortuna, de allegorische voorstelling van de 'feminine caprice and hard-heartedness who is most notably associated with the unapproachable lady in the *Remede de Fortune*'. Ten opzichte van het kunstmatige berouw in de triplumtekst zou de motetus het ware geestelijke berouw uitdrukken:

The artificial courtly repentance of the triplum here becomes true penance, a rejection of Fortune and her blandishments and an appeal not for erotic but for divine mercy. [...] The Latin motetus, in other words, constitutes a complete rewriting of the French triplum: a transformation of courtly sentiment into spiritual conversion.

68. Cf. Badel 1980, 210, waar het motet wordt geciteerd als voorbeeld van een 'Faux Semblant courtois', ver verwijderd van alle intellectuele polemiek.

Huot interpreteert de motieven van de ogen en het hart als een verwijzing naar het ten prooi vallen van de minnaar aan de zonde van visuele begeerte:

The allure of visual desire lies at the heart of Original Sin, as countless theologians and exegetes have pointed out [met verwijzing naar Gen.3:6]. [...] In spiritual terms, the lover's salvation lies not in his lady's mercy but in that of God. It is not his lady's heart that is the cause of death, but his own, ruled as it is by the undisciplined eye and the desire it engenders. [...] In motet 12, the presence of tenor and motetus explodes the courtly model of the triplum and subverts its valorization of love-longing [...].

Ik vraag mij af of dit niet een te moralistisch-geestelijke interpretatie is. Het 'conflict' tussen de ogen en het hart dat Huot beschrijft, kan inderdaad worden geïnterpreteerd als een tegenstelling in de triplumtekst: zolang de minnaar zijn Vrouwe met zijn *ogen* ziet, verwenst hij zijn liefde, maar wanneer hij zijn *hart* volgt, wenst hij niets anders dan in diezelfde liefde te volharden; in het tweede gedeelte van de tekst, v. 18-34, wordt het woord 'zien' of 'ogen' dan ook niet meer genoemd. In de motetustekst is het motief van de 'ogen' minder belangrijk: Fortuna heet 'blind' te zijn, maar de dichter spreekt niet over wat hij ziet, uitsluitend over zijn 'droevig hart'. Beide teksten ontwikkelen zich parallel; de minnaar in de triplumtekst leert zijn liefdeslijden te waarderen, de dichter in de motetustekst leert Fortuna niet te achten. Dit is echter niet hetzelfde als een verwerping van de liefde. Niets in de bewoordingen van de triplumtekst geeft immers de indruk dat het verlangen van de minnaar 'artificial' zou zijn. Ertegen pleit dat Machaut een zo illustere dichter als Gace Brulé waarschijnlijk niet citeert om het ideaal van de *trouvères* te kritiseren (het citaat was Huot overigens niet bekend); integendeel: juist door zijn ongetransformeerde citaat van Gace als *auctoritas* lijkt hij aan te geven dat hij dat ideaal nog steeds onderschrijft.

Niettemin kán de motetustekst worden gelezen als een proces van zich afwenden van de liefde. Dit hangt mede af van de interpretatie van de figuur van Fortuna. Als zij een personificatie is van de hardheid en grilligheid van de Vrouwe (zoals Huot haar ziet), zou de tekst de beschrijving van een 'beking' kunnen zijn. Als Fortuna daarentegen de onbestendigheid van de liefde betekent, zegt de tekst niet dat de dichter zich van de liefde afwendt maar alleen van haar wisselvalligheden en dat hij streeft naar stabiliteit. Op grond van dit motet alleen valt moeilijk te uit te maken of tenor en bovenstemmen (of, in dit specifieke geval, tenor plus motetus versus triplum) tegengesteld zijn in stellingname. In een aan de problematiek van motet 12 verwante passage uit de *Remede de Fortune* heeft Machaut echter heel expliciet geformuleerd dat hoofse liefde en geestelijke liefde geen tegenstelling vormen.

In de *Remede* leert Esperence – de hoofse tegenhanger van Boëthius' *Philosophia* – de minnaar, door Fortune te begrijpen, tot het hoogste goed te komen. Wanneer de minnaar twee deugden, Matigheid en Geduld,⁶⁹ bezit kan hij Fortune laten voor wat ze is en tot het geluk raken dat van God afkomstig is.

Encor te prië trop de cuer
Que tu n'oublies a nul fuer
Les .ii. precieuses vertus
Que je t'ay nommé cy dessus:
L'une est Souffisance la belle,
L'autre est Pacience, s'ancelle.
Se tu les as, tu n'as regart
De Fortune au double regart,

Bovendien vraag ik je uit de grond van mijn hart
dat je onder geen voorwaarde vergeet
de beide kostbare deugden
die ik je hiervoor heb genoemd:
de een is Matigheid, de schone,
de andere is Geduld, haar dienstmaagd.
Als je die bezit, heb je geen zorg
over Fortuna met de twee gezichten,

69. Wolfzettel vergelijkt Souffisance en Patience met de klassieke deugden Temperantia en Patientia (Wolfzettel 1996, 118).

<p>Car elles sont si vertueuses, Si dignes et si precieuses, Que riens ne present le dangier De Fortune, ne son changier, Ains mettent l'omme a seürté En chemin de Bonneürté. Bonneürtés est, ce me semble Ce qui donne ces .vi. ensemble: Gloire, Delit et Reverence, Puissance, Honnour et Souffisance. C'est bien parfait et souverain Qui vient dou Maistre Premierain, Qui est fin et commencement, Trebles en un conjointement, Uns en .iii. et un tout seul bien Ou il ne failli onques rien. Je ne vueil mie que tu penses Que d'amer te face desfances; Ains vueil et te pri chierement Que tu aimmes tres loyaument; Qu'ami vray ne sont pas en compte Des biens Fortune, qui bien conte, Mais entre les biens de vertu.</p>	<p>want zij zijn zo deugdzaam, zo waardig en zo kostbaar, dat ze op geen enkele wijze het gevaar achten van Fortuna, noch haar veranderingen, veeleer brengen ze de mens veilig op de weg van Geluk. Geluk is, zo schijnt het mij, dat wat de volgende zes tezamen geeft: Glorie, Vreugde en Achting, Eer en Matigheid. Het is een volmaakt en soeverein goed dat afkomstig is van de Eerste Meester die einde en begin is, drie in één verbinding, één in drie, en één enkel goed waar nooit iets aan ontbrak. Ik wil beslist niet dat je denkt dat ik je verbied te minnen; integendeel wil ik en vraag het je dringend dat je zeer trouw mint; want ware vrienden vallen niet onder het goed van Fortuna, die goed rekent, maar onder het goed van de deugd.</p>
---	---

(Ed. Wimsatt/Kibler 1988, v. 2773-2804.)

In deze passage legt Machaut een duidelijke verbinding tussen het theologische onderwerp van de Drie-eenheid (dat hij in de *Lay de la Fonteinne* zeer uitgebreid behandelt) en de liefdesthematiek. Fortuna is, ook in motet 12, waarschijnlijk minder een abstractie van de hardheid van de Vrouwe als wel het zinnebeeld van de wisselvalligheden in de liefde, die de minnaar moet leren inzien en waaraan hij uiteindelijk kan ontstijgen in een bestendige liefde. Op grond van deze tekst uit de *Remede de Fortune* – een werk waarin Machaut veel van zijn ethische en esthetische uitgangspunten heeft geformuleerd – lijkt het mij onwaarschijnlijk dat hij alleen in zijn motetten wereldlijke en geestelijke liefde als behorend tot tegengestelde werelden zou hebben gecontrasteerd, om later nooit meer op het onderwerp terug te komen.

4. CONCLUSIES

In dit hoofdstuk werden vier motetten geanalyseerd als twee paren, de motetten 16 en 17 respectievelijk 15 en 12. Het eerste paar vertoont overeenkomst in de thematiek, het tweede in de tenor en zijn context. Uitgangspunt waren de teksten en hun dispositie. De tekstvormen lopen uiteen van de ongedifferentieerde open vorm van gepaarde verzen in motet 12 tot aan de unieke strofische vorm in het triplum van motet 15. Uit de analyse van de inhoud van de teksten wordt de keuze voor een bepaalde tekstvorm niet altijd duidelijk; de strofe omlijnt in lang niet alle motetten een eenheid van betekenis. Wél is het zo dat de vorm in quatrains met vers coupé – die van het triplum van motet 16 – ook voorkomt bij twee andere triplumteksten, van de motetten 3 en 7, die eveneens complaints kunnen worden genoemd en met die van motet 16 tot de langste in het corpus behoren; deze strofische vorm lijkt dus passend te zijn geweest voor een complainte (wat niet het omgekeerde impliceert, namelijk dat elke tekst met deze veel voorkomende strofevorm een complainte is). Ook zagen we dat bij teksten waarin

Fortuna voorkomt het *monorime* in verschillende varianten wordt gebruikt. Een zeker verband tussen de gekozen tekstvorm en de thematiek bestaat dus wél.

De inhoud van het betoog waarin het steeds om een grote tegenstelling gaat, vertoont een eigen 'vorm' die, opmerkelijk genoeg, aan alle vier motetten gemeenschappelijk is. In bijna alle teksten werd vastgesteld dat de grootste cesuur in betekenis samenvalt met de middendeling van de tekst; alleen de motetusteksten van de motetten 12 en 17 wijken hiervan af. Ondanks een zekere breedsprakigheid in sommige teksten, waarbij het lijkt alsof de inhoud uit een opeenvolging van conventionele frasen bestaat, blijken ze alle een zeer weloverwogen en berekende structuur te vertonen, waarin herhaling een constructieve rol speelt. De terugkeer van bepaalde woorden op strategische plaatsen, en in het algemeen hun frequentie (of juist hun zeldzaamheid) zijn wegwijzers in die betekenisstructuur. Verder blijkt dat Machaut in sommige teksten een literair model heeft gevolgd.

De context van zowel de tenor als van Machauts eigen gedichten is uiterst belangrijk voor het begrijpen van het motet. De tenor is de basis voor de interpretatie. Zowel de woorden zelf als hun oorspronkelijke liturgische en bijbelse context (wanneer de tenor tenminste liturgisch is) geven aanwijzingen voor de verklaring van de andere teksten, soms zelfs van de muzikale structuur. Het omgekeerde komt echter ook voor: in motet 17 vormt de tenor een raadsel dat pas in het licht van de betekenis van de bovenstemmen kan worden opgelost.

Bij de interpretatie van de tenorwoorden doet zich een probleem voor dat aan de hand van enkele recente artikelen aan de orde werd gesteld, namelijk in hoeverre de oorspronkelijke betekenis van het gezang waaraan het fragment werd ontleend volledig van kracht blijft in de nieuwe context. De tenortekst functioneert vanuit één oogpunt als kristallisatiepunt voor de andere teksten, zoals Huot het uitdrukt, en krijgt daardoor een nieuwe betekenis. De oorspronkelijke connotaties – de bijbelse en exegetische betekenis – blijken echter evenzeer belangrijk te zijn om het motet te begrijpen. Het probleem is hoever die oorspronkelijke betekenis zich uitstrekt en of de tenor daardoor *per se* een tegenstelling vormt met de problematiek van de andere teksten. Ik heb betoogd dat Machauts overige werken geen aanwijzing geven voor een conflict tussen religieuze en hoofse waarden, zodat eerder aan een parallelie van geestelijke en wereldlijke betekenissen te denken zou zijn.

In de hier geanalyseerde motetten is de invloed van de liturgische context minder duidelijk dan de bijbelse en exegetische, al lijkt in de motetten 15 en 12 de herkomst van de gezangen uit de vastentijd wél te wijzen op inkeer en overdenking, die vooral in motet 12 passen bij het onderwerp. Verrassend is dat bij deze twee in *bijbelse* context gerelateerde tenores een vergelijkbare *muzikale* structuurgedachte kan worden vastgesteld: de constructie van het motet als een groot tweeluik.

De tenorwoorden zijn niet altijd integraal overgenomen. In motet 16 zien we een verandering in de tenortekst die zo goed past bij de nieuwe teksten, dat Machaut er vermoedelijk zelf de hand in heeft gehad. Misschien mogen we hetzelfde veronderstellen bij veranderingen in de liturgische teksten, zoals de weglating van de woorden *facie ad faciem* in motet 15.

De literaire context van de gedichten is eveneens van groot belang om de structuur van het betoog en de woordkeus te begrijpen; en ook hier kan de muzikale structuur erdoor worden verhelderd, zoals bleek in de motetten 16 en 17. Zonder begrip van de context is het zelfs niet altijd duidelijk waarover de teksten handelen. Wat over motet 17 in de literatuur is opgemerkt, maakt duidelijk dat de plank behoorlijk kan worden misgeslagen. Benadrukte woorden, citaten of overname van syntactische structuur vormen indicaties voor die context. Het is

echter niet zo dat de oorspronkelijke betekenis altijd letterlijk wordt overgenomen. Motet 17 is ook daarvan een voorbeeld: Machaut herhaalt niet wat de vroegere auteurs hebben gezegd, maar verwijst door zijn woordkeus en syntactische structuur naar zijn modellen, terwijl hij de zaak op nieuwe wijze problematiseert (hetzelfde zou men, *mutatis mutandis*, daarom kunnen veronderstellen ten opzichte van de tenor en zijn context). Wanneer hij wél letterlijk citeert, zoals in motet 12, lijkt dat bedoeld als een bevestiging van het betoog door een *auctoritas*.

De literaire context is een van de moeilijkste zaken om te achterhalen, omdat citaten of overname van ideeën niet altijd gemakkelijk vaststelbaar zijn. Hoevelen van de *litterati* – voor wie een motet volgens Johannes de Grocheio bestemd was – zullen bijvoorbeeld het citaat van Gace Brulé in motet 12 hebben herkend? Niettemin is voorstelbaar dat bepaalde formuleringen ten minste hebben gesuggereerd dat het om een citaat ging. In andere werken worden citaten duidelijk aangegeven door een *on dit, bien l'affie* of een soortgelijke uitdrukking.

De context is ook de belangrijkste verbindingschakel tussen de beide gemengdtalige motetten: beide refereren aan Boëthius' *De consolatione*, al is dat in motet 17 uitgesprokener dan in 12. Het gebruik van een Latijnse motetus in deze twee werken – met de mogelijkheid om door de taal en de woorden zelf te verwijzen naar die context – zou hierdoor kunnen worden verklaard.

Dat de context zo'n sterke rol speelt draagt bij aan het beeld van de uitvoerenden van de motetten: kundige zangers die bekend waren met de liturgie maar ook een ruime literaire bagage bezaten, zowel wat betreft de Latijnse auteurs als de Franse, en die de subtiele kunst moeten hebben verstaan de vele associaties tussen tekst en muziek te begrijpen. Dit komt overeen met het beeld dat Johannes de Grocheio van hen geeft.

In muzikale vormgeving lopen de werken uiteen, al behoren ze wel alle vier tot de motetten zonder tenordiminutie: motet 16 is niet-isoritmisch, motet 15 bestaat uit één periode en is vrijwel pan-isoritmisch, motet 17 bestaat uit twee perioden en motet 12 uit drie; beide laatste werken vertonen slechts partiële pan-isoritmiek. Waar strofische vormen bestaan, corresponderen deze met de isoritmische structuur, in motet 16 met de gelijkblijvende fraselengte. Alleen de motetustekst van motet 17 en de triplumtekst van motet 12, beide niet-strofisch, zijn niet regelmatig over de taleae verdeeld.

Uit de analyse van de vier motetten blijkt dat niet alleen de strofische vorm, maar ook de inhoudelijke verdeling van de tekst een parallel vindt in de muzikale structuur. Twee compositorische middelen kwamen daarbij naar voren: de door de isoritmiek of de frase-indeling bepaalde vorm, en het stemregister van één of beide bovenstemmen.

In de beide motetten met meer colores, 17 en 12, correspondeert de *isoritmische vorm* met de inhoudelijke verdeling, een tweedeling in beide bovenstemmen van motet 17, en een driedeling in de motetus van motet 12. In dit laatste werk ontstaan door koppeling van steeds drie taleae tot één supertalea drie grote perioden, die elk één strofe van de motetus bevatten; elke strofe vormt een eenheid van betekenis. De inhoudelijke verdeling is dus verbonden met de grootste muzikale onderverdeling van het motet, de periode. Dat motet 15 uit slechts één periode bestaat, past bij de inhoudelijke structuur van de triplumtekst: deze bestaat bijna geheel uit één lange, onderverdeelde, zin.

Behalve de isoritmische structuur kan ook het *register* van de stemmen een deling tot stand brengen zoals bleek in motet 12; de verwisseling van stemligging van de bovenstemmen tot het midden van het werk doorkruist de door de perioden bepaalde driedeling, maar komt overeen met de inhoudelijke tweedeling van de triplumtekst, terwijl in de driedelige motetus

het middelpunt toch ook een belangrijk moment in de tekst is. In motet 15 vinden we diezelfde omdraaiing van stemligging, maar minder opvallend gebruikt, terug. In de twee andere besproken motetten brengen de registerwisselingen echter geen proportionele verdeling teweeg; in motet 16 wordt door de vele grote sprongen in de motetus wél de idee van deling gesuggereerd, maar zonder dat dit verband houdt met de middendeling van het werk door de frasestructuur. In zowel motet 16 als 17 hebben de registerwisselingen vooral expressieve betekenis. Dit muzikale middel heeft dus verschillende functies.

Ten slotte werden enkele problemen genoemd: *afwijkingen* die de regelmaat in vorm (de verwachte middendeling door het samenvallen van frasen in motet 16 wordt vermeden door een kleine onregelmatigheid) of de compositorische norm van het genre (de dissonante afsluitingen van de motetten 15 en 17) verstoren. Ook deze 'ordeverstoringen' hebben een duidelijke functie met betrekking tot expressie van de tekst.

Dit hoofdstuk leidt tot verscheidene nieuwe inzichten. Niet alleen de vorm maar ook de dispositie en betekenis van de tekst in alle vier onderzochte motetten zijn onmiskenbaar met de muzikale vormgeving verbonden. De overeenkomst in tekst en muziek bestaat in een proportionele verdeling die in eenvoudige getallen kan worden uitgedrukt. Spanningen of verstoringen van die proporties illustreren het besproken probleem. Ook de toonhoogte speelt een rol: uitzonderlijke liggingen van de bovenstemmen en verwisseling van register kunnen zowel vormconstituerende als expressieve betekenis hebben. Bijzonder opmerkelijk is dat de componist een muzikaal probleem opwerpt, soms dwars tegen bestaande conventies in, teneinde uitdrukking te geven aan de betekenis van de tekst. Door een gevarieerd gebruik van deze muzikale middelen heeft Machaut in elk van de vier motetten een andere oplossing gevonden voor de compositorische uitdaging van het motet: hoe de spanning van het gekozen onderwerp in teksten en muziek tegelijkertijd kan worden uitgedrukt.

III. RITMERING EN TEKST

INLEIDING

In de volgende twee hoofdstukken zullen twee muzikale aspecten van het motet worden behandeld: de ritmering van de tenormelodie en haar contrapuntische uitwerking in de bovenstemmen. Elk van beide aspecten zou het onderwerp kunnen vormen van een zelfstandige deelstudie, maar in het kader van dit onderzoek beperk ik mij tot de vraag in hoeverre een verband kan worden gelegd met de betekenis van de teksten, opnieuw aan de hand van voorbeelden. Ritmering en contrapunt zijn, naar zal blijken, niet gemakkelijk van elkaar te scheiden zodat het in deze twee hoofdstukken meer zal gaan om verschillende belichtingen – waarbij de focus eerst op de ritmische, dan op de contrapuntische aspecten zal vallen – dan om scherp onderscheiden onderwerpen.

Het zou, bij de vraag naar de relatie tussen ritmiek en tekst in een motet, misschien eerder voor de hand liggen te beginnen bij de verhouding tussen de ritmische patronen en tekstdeclamatie in de bovenstemmen dan bij de wat abstractere talea die op het eerste gezicht weinig met de tekst uitstaande heeft. De relatie tussen de ritmiek in de bovenstemmen en de tekstdeclamatie is echter niet zo rechtstreeks als het lijkt. Typerend voor de schrijfwijze in het veertiende-eeuwse motet is namelijk dat de natuurlijke dictie van de tekst ternauwernood wordt gerespecteerd: de muzikale accentuering is vaak volkomen afwijkend van die in de dictie; de ritmiek van de bovenstemmen staat daardoor los van de natuurlijke voordracht van de taal, al zijn er uitzonderingen. Lühmann concludeert in haar studie naar de versdeclamatie bij Machaut, na een vergelijking van de tekstzetting in ballade en motet, over de werkwijze in het motet:¹

Maßgeblich bei der Rhythmisierung des Textes ist demnach offenbar nicht der Text; vielmehr ist die Musik, die sich in der Motette in bestimmten, sich ablösenden Bewegungsverläufen vollzieht, der Sprachdeklamation übergeordnet. [...] Welche Funktion hat der Vers, wenn er nicht, wie in der Ballade, von sich aus eine bestimmte Deklamation hervorruft? Es sieht so aus, als wäre die Sprache und damit der einzelne Vers den von bestimmten Rhythmen geprägten Bewegungsverläufen untergeordnet. Der Vers wird damit ganz in den Dienst der Talea des Tenor gestellt.

In het algemeen is de ritmering van de bovenstemmen niet zozeer afgestemd op de dictie van de poëzie als wel gerelateerd aan de tenorritmiek. Hoe de uitwerking van de ritmische details in de bovenstemmen zich verhoudt tot de tekstdeclamatie zal nader aan de orde komen bij de analyses in Deel II van deze studie, aangezien de werkwijze per motet verschilt; enkele korte voorbeelden zullen niettemin ook in dit hoofdstuk aan de orde komen.

De tenorritmiek bepaalt in sterke mate de beweging van het motet als geheel. Om enkele vaak voorkomende invloeden te noemen: boven de grootste waarde – een maxima – in de tenor bereiken doorgaans ook de bovenstemmen het punt van geringste beweging.² Wanneer zich in

1. Lühmann 1978, hoofdstuk V, 144-145, waarbij enige nuancering overigens wel op zijn plaats is. In sommige motetten, zoals in motet 1, lijkt de ritmering wél de natuurlijke accentuering te volgen; in andere daarentegen wordt de tekstzetting inderdaad 'genadeloos' onderworpen aan de ritmische patronen van de heersende prolatio.

2. Enkele voorbeelden zijn motet 2, brevis 16-21 van iedere talea; motet 3, brevis 15-17; motet 13, brevis 4-5 en 17-19; motet 18, brevis 5-6 en 19-20; motet 4 vormt de voornaamste uitzondering op deze tendens.

de tenor een ritmische complicatie voordoet, is de invloed daarvan meestal in de ritmiek van de bovenstemmen merkbaar, doordat ook zij op die plaatsen een minder rustige beweging hebben. Bijzonderheden in de beweging van de tenor stralen dus uit naar de bovenstemmen; de tenor beïnvloedt en stuurt het geheel van de beweging van het motet, maar heeft zelf in de beweging van het motet de minst op de voorgrond tredende rol. Zoals Johannes de Grocheio al in 1300 opmerkte, vormt de tenor 'het gebeente' van het motet dat het geheel articuleert; dat geldt niet alleen voor de vorm maar ook voor de beweging.³

In hoofdstuk II is de nauwe relatie tussen de woorden van de tenor en de gedichten van de bovenstemmen beschreven. Dat maakt het zinvol te onderzoeken óf en hóe ook de mensurering en ritmering van de tenor in verband kunnen worden gebracht met de thematiek van het werk. Allereerst moeten echter enkele andere factoren worden besproken die bepalend kunnen zijn geweest voor de tenorritmering.

1. FACTOREN DIE DE TENORRITMERING BEÏNVLOEDEN

In het veertiende-eeuwse motet kunnen we spreken van de *compositie* van de talea. Ten opzichte van de praktijk in het dertiende-eeuwse motet waarin de tenor doorgaans het traditionele patroon van een der ritmische modi volgt – dikwijls de eerste, tweede of vijfde – is de tenorritmering in het veertiende-eeuwse motet veel vrijer geworden, een proces dat inzette aan het eind van de dertiende eeuw in het Petronische motet (Sanders 1973, 552 e.v.). De modale patronen verdwenen niet geheel, maar werden opgenomen in de ruimere scala aan mogelijkheden die het nieuwe mensurale systeem bood, door de systematisering van de notenwaarden kleiner dan de brevis, en door de theoretische erkenning van de imperfecte mensuur (cf. Sanders 1973, 558 e.v.; Della Seta 1985, 71-73).

Het is een opvallend verschijnsel dat bijna alle veertiende-eeuwse tenores van elkaar verschillen en steeds langer en gecompliceerder worden (Günther 1958). Het streven om een motet een individueel ritmisch kenmerk te geven was sterk; en dat individuele kenmerk, vaak in de vorm van ritmische complicaties, werd vooral in de moduswaarden van de tenor tot stand gebracht;⁴ de ritmiek van de bovenstemmen, doorgaans in eenvoudige patronen in tempus en prolatio, is veel schematischer dan die van de tenores. Die individuele kenmerken zijn zelfs zo opvallend dat, wanneer eenzelfde ritme in verschillende tenores wordt aangetroffen, er reden bestaat om aandacht te besteden aan verdere overeenkomsten tussen die motetten (cf. Leech-Wilkinson 1982 en Bent 1996, 83). Een voorbeeld zal in dit hoofdstuk worden besproken aan de hand van een viertal motetten uit Machauts corpus die één bepaalde ritmische formule gemeen hebben.

De grote ritmische variëteit die we ook bij Machaut aantreffen – zie muziekvoorbeeld 1: de taleae van alle twintig isoritmische motetten uit Machauts corpus – impliceert daarom, dat de

3. 'Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis' ('Der *tenor* ist derjenige Teil, auf welchen sich alle andere gründen, wie die Teile eines Hauses oder Gebäudes auf ihr Fundament. Er regelt sie und gibt ihnen das Ausmaß, wie die Knochen den anderen Teilen.' *De musica*, ed. Rohloff 1972, 146-147).

4. Günther 1963, 113: 'Diese Werke [Machauts motetten] sind in Form und Stil noch stark der Tradition verhaftet. Rhythmische Komplikationen spielen sich meist nur unter den größeren Notenwerten der Unterstimmen ab, die fast immer eine *modus*-Gruppierung aufweisen'.

componist bepaalde overwegingen moet hebben gemaakt om voor een specifieke ritmering te kiezen. Op de vraag welke overwegingen dat kunnen zijn geweest, is het moeilijk een antwoord te krijgen van de theoretici uit de tijd zelf; deze bespreken de mogelijkheden van het mensuraal systeem en noemen soms een motet als voorbeeld, maar geven, met uitzondering van Egidius de Murino, geen richtlijnen voor de compositie. De weinige theoretici die zich hebben uitgelaten over het maken van motetten, gaan zelden in op de details van de ritmering van een tenor. Johannes Boen legt nadruk op de gelijkmatige verdeling van de tonen en noemt twee voorbeelden van tenores met dertig tonen: *Virtutibus (Impudenter / Virtutibus / Tenor / Contratenor*; Vitry motet 11), waarvan de color in vijf taleae van zes tonen is verdeeld en vervolgens wordt herhaald, en het motet *Flos virginum (Apta caro / Flos virginum / Alma redemptoris / Contratenor*, PMFC V, nr. 4), waarin twee colores, samen zestig tonen, door drie taleae van elk twintig tonen worden verdeeld.⁵ Boen had niet minder dan drie motetten van Machaut kunnen kiezen als voorbeeld van een color van dertig tonen: motet 1, met als tenor *Amara valde*, motet 10, *Obediens usque ad mortem* en motet 19, *A Christo honoratus*. Ook in deze drie gevallen wordt de color tweemaal gebracht. In de eerste twee motetten zijn de dertig tonen van één color over zesmaal vijf taleae verdeeld; het geheel van color en taleae wordt in gediminueerde waarden herhaald. In het derde voorbeeld, motet 19, worden twee colores (samen zestig tonen) door vijf taleae van twaalf tonen verdeeld, in een complexere ritmering.⁶

Iets informatiever is het al eerder aangehaalde traktaat over motetcompositie van Egidius de Murino.⁷ Naast een elementaire beschrijving van de werkwijze,⁸ geeft deze auteur namelijk een reeks voorbeelden van 'colorare et ordinare' van een tenor volgens modus perfectus of imperfectus. Deze voorbeelden zijn door De Coussemaker verminkt weergegeven en Leech-Wilkinson heeft ze in zijn editie van de belangrijkste delen van de tekst weggelaten. Egidius geeft echter enkele ritmeringen die van belang zijn met betrekking tot Machauts tenores, aangezien ze de mogelijkheden van syncopatio exploreren; ze zullen ter sprake komen bij de behandeling van motet 17 in dit hoofdstuk.

Mogelijke antwoorden op de vraag naar het waarom van een bepaalde ritmering moeten dus uit de werken zelf worden afgeleid (cf. Fuller 1986, 40 e.v. en Leech-Wilkinson 1989, 8-9). Meestal wordt verondersteld dat de tenorritmering op muzikaal-constructieve gronden werd bepaald; de tekst wordt niet als een mogelijke factor gezien. Dit ligt enigszins voor de hand omdat de tenor niet meer tekst heeft dan een incipit dat waarschijnlijk alleen ter identificatie van het oorspronkelijke melisme heeft gediend.

Kan de directe auditieve werking van het ritme de keuze voor een bepaalde tenorritmering hebben bepaald? Met het oog op de ten opzichte van de bovenstemmen grote tot zeer grote waarden waarin de meeste tenores verlopen, is dat niet heel waarschijnlijk; de beweging en ritmiek van de tenor zijn het moeilijkst te onderscheiden in de hiërarchisch-gelaagde beweging van een motet. Alleen wanneer de talea in gediminueerde waarden verloopt, wordt

5. Boen, *Ars*, ed. Gallo, 29-30; vertaling in Leech-Wilkinson 1989, 16-17.

6. Voor een analyse van het werk: Fuller 1990, 231-243. In hoofdstuk I werden enkele tenores genoemd met een minder gemakkelijk deelbaar aantal tonen; dit zijn de motetten 6 (29 tonen) en 22 (59 tonen), maar ook motet 3 heeft een onregelmatige verdeling van zijn 25 tonen, in $3 \times 7 + 4$. Deze drie motetten hebben dan ook een bijzondere ritmische structuur.

7. Editie in CS III, 124-128; belangrijke correcties in Leech-Wilkinson 1989, 18-23. Over Egidius' persoon: Clark 1996, 3-5.

8. Commentaar hierop in Leech-Wilkinson 1989, 21-24, bij de vertaling.

de beweging van de tenor levendiger en komt dichterbij die van de bovenstemmen te liggen. Wél heeft, zoals zojuist opgemerkt, de beweging van de tenor invloed op die van de bovenstemmen.

Sommige auteurs veronderstellen dat buitenmuzikale ideeën mede een rol hebben gespeeld. Zo werd Gombosi (1950) getroffen door een streven naar symmetrische bouw in de taleae van een aantal Machaut-motetten en de isoritmische delen van de *Messe de Nostre Dame*.⁹ Deze symmetrie:

transgresses the proper limits and limitations of music as a perceptible order of tones, and acquires an abstract quality. It mirrors a world outlook that is idealistic and transcendental, mystic and hieratic, Gothic and scholastic. It is other-worldly.

On this level, linking of music with architecture and the minor arts of the time becomes imperative. Though another medium, music shows the same basic attitude towards complex symmetry of in themselves asymmetrical elements, the same feeling for space and form, the same reverence for and the same disdain of matter.

Andere, in vergelijking met Gombosi's werk exactere, voorbeelden van symmetrie in de taleae van de Mis werden gegeven in Dömling 1971. Della Seta heeft, Gombosi's onderzoek in een ruimer perspectief plaatsend, de tenorritmering in het gehele veertiende-eeuwse motet-repertoire op symmetrie in de bouwwijze onderzocht en zijn bevindingen geplaatst in een context van contemporaine theoretische en filosofische discussies over de verdeling van de tijd, in twee artikelen die weinig bekendheid hebben gekregen (Della Seta 1984 en 1985).¹⁰ Ook hij concludeert dat het streven naar symmetrie een belangrijk structureel gegeven is in de veertiende-eeuwse motetten, maar tegelijkertijd observeert hij een tendens die precies tegengesteld is – een afwijking van exacte symmetrie – en dat nu juist vooral in Machauts werken. Vele maatgetallen van taleae in het Ars nova-motet kunnen worden verklaard als veelvoud van de mensurale grondtallen 2 en 3, maar bij Machaut komen taleae met een groter priemgetal als grondtal opvallend vaak voor (Della Seta 1985, 78-79 e.v.).¹¹ Een van de belangrijkste auteurs over de geschiedenis van het motet, Sanders, besteedde vooral aandacht aan de numerieke en architectonische structuur van het motet die het gevolg zijn van de tenorritmering, zonder erg diep op de ritmische patronen zelf in te gaan (Sanders 1973). Leech-Wilkinson noemt in zijn onderzoek naar het vierstemmige isoritmische motet in de veertiende eeuw enkele andere factoren die kunnen hebben bijgedragen tot de keuze voor een bepaalde ritmering. Om de uitdaging waar de veertiende-eeuwse componist voor stond te begrijpen, heeft Leech-Wilkinson het onderzoeksmateriaal beperkt tot die werken waarin het aantal vooraf vastliggende structuurfactoren zo groot mogelijk is, de vierstemmige motetten.

9. Gombosi's analyses en voorbeelden zijn soms wat vertekend; cf. voor kritiek Günther 1956, 30 en vooral Dömling 1971, 26 n.9.

10. Een discussie die Della Seta vooral afleidt uit de commentaren van Jacobus van Luik op de Modernen – met name Johannes de Muris – en die hij vergelijkt met de nieuwere filosofie van Ockham ten opzichte van de oudere thomistische ideeën waarvan hij Jacobus als de vertegenwoordiger ziet (Della Seta 1984).

11. Della Seta (1985, 102) brengt de toegenomen complexiteit van de ritmie in de periode van de Ars nova in verband met een esthetisch verwijt van Jacobus van Luik aan de modernen: 'Dicunt etiam quod non oportet ut ars semper naturam imitetur' ('zij zeggen ook dat het niet nodig is dat de kunst altijd de natuur imiteert'; *Speculum musicae* VII, cap. xxxiv, 68). Dit citaat lijkt echter enigszins buiten zijn context te zijn getrokken aangezien Jacobus het op deze plaats heeft over de onderverdeling van de brevis met de grootste waarde als eerste, een verdeling die hij onnatuurlijk acht (cf. de mensurering *via naturae* versus *via artis* in de Italiaanse trecento-muziek).

In vergelijking met het driestemmige motet is de keuzemogelijkheid in het contrapunt bij vierstemmigheid namelijk aan sterkere restricties onderhevig. Daarnaast is in verscheidene gevallen ontlening aan of navolging van een oudere compositie vast te stellen.

Free choice seems likely in most cases to have played a large part in the composition of the lower voice *taleae*. Cases of borrowing apart (though these are extensive [...]), considerations which may influence the content of *taleae* include the amount of four-part work the composer wishes to involve [...], the harmonic potential of the *color* in view of its relation to *talea* repetitions [...], the necessity of producing a final cadence (a universal requirement though see M5) and the composer's taste for organizing the overall rhythm of the lower voices (M5, M21, M22, M23, Hoquetus David and thus a taste which seems to characterize Machaut); while the Contratenor *talea*, which will always be composed with reference to that of the Tenor, may also derive much of its material from the earlier voice [...] (Leech-Wilkinson 1989, 208-209).

Vooraf uit de studies van Fuller is gebleken dat de gevolgen van de ritmering voor de tenormelodie en het contrapunt van het motet een bepalende factor zijn geweest bij de compositie van de *talea*.

Naast ritmische variatie als doel in zichzelf en een streven naar symmetrie in de constructie, of juist een kleine afwijking daarvan – beide mogelijk terug te voeren op architecturale of filosofische ideeën – kunnen voor de keuze van een bepaalde ritmering ten minste vier redenen worden aangevoerd:

- 1) overname van een traditioneel ritmisch patroon of referentie aan een vroegere compositie zoals in verscheidene gevallen is aangetoond of waarschijnlijk wordt geacht (cf. Leech-Wilkinson 1982, 1989 en Kügle 1993);
- 2) versterking van de contour van de melodie waarbij bepaalde tonen meer gewicht krijgen ten opzichte van de overige, in nauw verband met de contrapuntische uitwerking (Kühn 1973, Fuller 1986, 1990, 1992);
- 3) demonstratie van een theoretisch-mensuraal probleem in de praktijk;
- 4) verbinding met een thematische idee, het belangrijkste punt van onderzoek in dit hoofdstuk.

Geen van de genoemde punten sluit de andere uit en het is niet ondenkbaar dat in sommige motetten alle verklaringen tegelijkertijd van toepassing zijn. Het is immers gemakkelijk voorstelbaar dat een muzikaal-theoretisch probleem met een thematisch probleem in verband werd gebracht. Ook doet zich steeds de vraag voor wanneer bepaalde tenores overeenkomst in ritmering vertonen, of niet allereerst de eigenschappen van de melodieën daartoe aanleiding hebben gegeven. Met betrekking tot de eerste drie zojuist genoemde punten volgt nu een overzicht van wat hieromtrent bekend en onderzocht is in Machauts motetten. Daarna zal de mogelijke relatie van de ritmering met de thematiek, aan de hand van enkele voorbeelden worden besproken.

Voorbeelden van ontlening aan traditionele patronen en aan oudere composities

Traditionele patronen

Ten opzichte van de overige motetten (zie Appendix 3: facsimiles uit hs.A) wijken de drie chansontenores het sterkst af. Twee ervan (de motetten 11 en 16) vertonen de vorm van een onregelmatig virelai; de tenor van motet 20 is een rondeau. De melodische lijnen worden in alle drie composities nauwelijks onderbroken door pausae; deze zijn alleen ter afscheiding van de frasen gebruikt, zoals gebruikelijk in het dertiende-eeuwse motet. Ook zijn deze tenores rijk aan semibreves, hetgeen betekent dat het verschil in beweging tussen tenor en bovenstemmen geringer is dan in de meeste motetten; de tenor van motet 20 verloopt zelfs geheel in tempuswaarden. De virelai-tenores van de motetten 11 en 16 hebben het licht gevarieerde jambische ritme dat voor dit genre typerend is, ook in Machauts eigen virelais; de rondeau-tenor van motet 20 heeft het trocheïsche ritme van de eerste modus, in breves en semibreves. Tevens is in twee gevallen de oorspronkelijke tekst in zijn geheel (motet 16) of voor een deel (motet 20) geciteerd, misschien met geringe wijzigingen. De ritmering van deze drie tenores is vermoedelijk niet een zaak van vrije compositie geweest, maar een min of meer integrale overname van het oorspronkelijke ritme, of ten minste een evocatie ervan.

Navolging van oudere composities

Het meest bekende voorbeeld van navolging van een oudere compositie is motet 5, waarvan de talea is overgenomen uit Vitry's motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*; Machauts bewerking bestaat uit de toevoeging van een contratenor met een exacte retrograde van de tenortalea (Leech-Wilkinson 1982, 5-7 en 1989, 92-93). De ontleningskwestie is echter minder eenvoudig dan Leech-Wilkinson haar zag: het motet bevat, naast de talea zoveel andere ontleningen – niet aan werken van Vitry – dat daardoor een belangwekkend inzicht wordt geboden in de constructieve gedachtenwereld achter het veertiende-eeuwse motet (zie hoofdstuk VII).

Andere Machaut-werken die in Leech-Wilkinsons artikel uit 1982 worden genoemd als voorbeelden waarin andere motetten worden nagevolgd, zijn de motetten 2 en 18. In het eerste geval, motet 2, legt de auteur een verband met het anonieme *Almifonis / Rosa / Tenor* (hs. Iv, nr. 18; *PMFC* V, nr. 8) op grond van overeenkomsten in vorm en in color. Deze overeenkomsten zouden bestaan in een vage melodische gelijkens in de colores van beide motetten en in een structuur van twee colores verdeeld door vier taleae; voor het overige verschillen de tenores echter sterk. Meer reden is er om Machauts vroege motet 18 te relateren aan het anonieme *Se paour / Diex / Concupisco* (hs. Iv, nr. 40; *PMFC* V, nr. 16). Het opvallende begin van de talea – een pausa brevis gevolgd door een maxima – is inderdaad gelijk aan het begin van de talea van Machauts motet, evenals de structuur in twee perioden van elk twee colores, de tweede periode in diminutie. Leech-Wilkinson neemt aan – op grond van de vroege datering van motet 18 in 1324-1325 en de vermelding van *Se paour / Diex / Concupisco* in *Ars nova* – dat dit werk eerder zou zijn gecomponeerd dan Machauts motet (Leech-Wilkinson 1982, 14-15) zodat het als model kan hebben gefungeerd. In onderwerp zijn de werken niet gerelateerd.

In Machauts motet 21 wordt door dezelfde auteur een invloed van Vitry's motet *Impudenter / Virtutibus / Tenor* verondersteld, vooral vanwege de melodische gelijkens van de introïtus in beide werken en de verhouding van drie breves per colortoon, die volgens Leech-Wilkinson een typerend stijlkenmerk van Vitry is (1982, 3-5). De motetten 21, 22 en 23 zijn onderling sterk gerelateerd in thematiek en structuur, dat laatste met name door vierstemmigheid, introïtus en gelijktijdig gebruik van perfecte en imperfecte modus (zie hoofdstuk I). Doordat motet 21 met Vitry's motet kan worden verbonden, valt voor Leech-Wilkinson deze groep in

haar geheel binnen de invloedssfeer van Vitry. De verhouding van drie breves per colortoon is ook te vinden in de motetten 15 en 18, die de auteur dan ook eveneens in de door Vitry's composities beïnvloede groep motetten betreft (Leech-Wilkinson 1982, 4).

De belangrijkste overeenkomsten met andere motetten die in de literatuur verder worden genoemd, zijn de volgende. Naast motet 21 zou ook motet 19 beïnvloed zijn door Vitry's motet 11 *Impudenter / Virtutibus / Tenor / Contratenor* (Kügler 1993, 208-214 en 236, tabel 3.3); de verwantschap zou zowel het onderwerp en de tekststructuur betreffen als de color/talea-verhouding (een introïtus van twaalf breves; twee colores van dertig tonen, verdeeld door vijf taleae, bij Vitry met herhaling van de vijf taleae in diminutie). Bij de talea is van verwantschap echter geen sprake, al veronderstelt Kügler dat deze zou bestaan in een omkering van mensurale niveaus: tempus imperfectum, prolatio major in Vitry's motet; tempus perfectum, prolatio minor bij Machaut. Dit is echter geen sterk argument, aangezien eerstgenoemde mensurering de meest voorkomende is in het veertiende-eeuwse motet. Een ander motet dat volgens Kügler inspiratiebron kan zijn geweest voor motet 19, is het anonieme *Flos / Celsa / Quam magnus pontifex* (Hs. Iv, nr. 16, *PMFC* V, nr. 7), wegens de grote gelijkheid in vorm van de triplumteksten, een even lange introïtus, een gelijk aantal colortonen en gelijkheid in color/taleaverhouding. Ook hier is de talea geheel verschillend.

De talea van motet 19 ligt mijns inziens aanzienlijk dichter bij die van Vitry's motet 12 *Petre clemens / Lugentium / Non est inventus similis illi*.¹² Beide werken hebben het in motetten tamelijk zeldzame tempus perfectum (in combinatie met modus perfectus en prolatio minor bij Machaut, modus imperfectus en prolatio major bij Vitry) en beide hebben pausae semibreves aan het begin van drie opeenvolgende brevis-perfecties in de talea, hetgeen deze tenores doet opvallen in het veertiende-eeuwse motetrepertoire; dit ritmische patroon komt namelijk zeer weinig voor (muziekvoorbeeld 2). In dit geval is Vitry's motet echter vermoedelijk het latere werk; het gaat verder dan Machauts motet in zijn gebruik van kleine pausae in de tenor. Waar deze bij Machaut beperkt blijven tot de pausa semibrevis, komen bij Vitry zelfs pausae minimae voor; bij Machaut verschijnen die alleen in de bovenstemmen boven de pausae semibreves.¹³ Vitry's motet wordt bovendien tegenwoordig in 1342-1343 gedateerd en zou dus ook op die grond een later geschreven werk zijn dan motet 19 dat op zijn laatst in de jaren veertig wordt geplaatst,¹⁴ maar wordt vaker verbonden met Machauts aanvaarding van zijn canonicat in Saint-Quentin in 1335 (zie hoofdstuk I).¹⁵ Mogelijk zien we hier een zekere wedijver in spitsvondigheid tussen beide componisten (de recentelijk geïdentificeerde tenortekst *Non est inventus similis illi* van Vitry's motet is suggestief in dit opzicht).¹⁶ Beide composities hebben een hoquetus tussen alle stemmen waar de tenor kleine

12. Tenoridentificatie in Wathey 1993a, 134 en verder in Clark 1996, 174, 180 e.v.

13. Het grootste deel van deze enorme tenormelodie van 203 tonen is waarschijnlijk eigen inventie van Vitry, met zes tonen van het melisme *Non est inventus similis illi* als uitgangspunt (Clark 1996, 174-181).

14. Robertson, in een nog te verschijnen studie (geciteerd in Kügler 1993, 149).

15. Wathey 1993a, 134. In de oudere vakliteratuur wordt het jaar van compositie doorgaans op 1349 gesteld.

16. Suggestief is het gegeven dat Vitry eveneens een canonicat te Saint-Quentin had, vanaf december 1332; cf. Thomas 1882, 179. Vitry's motet heeft weliswaar met Saint-Quentin niets te maken maar de componist zou Machauts motet bij een bepaalde gelegenheid kunnen hebben gehoord en het zich later hebben herinnerd. De nieuw gevonden tenortekst – 'zijns gelijke wordt niet gevonden' – kan zowel terugslaan op degene aan wie het motet is opgedragen, als op de grote lengte van de tenor én op de gecompliceerde ritmiek: afgezien van de ongebruikelijke prolatiomensurering in de tenor, eindigt de talea bovendien niet met een volle mensuur, zodat de tweede talea anders (*non similis?*) over de mensuren wordt verdeeld.

pausae heeft (muziekvoorbeeld 3; dit voorbeeld is tevens een illustratie van de invloed van het tenorritme op de ritmiek van de bovenstemmen).

Clark, ten slotte, veronderstelt dat Machauts motet 17 is geschreven in navolging van Vitry's *Gratisissima / Virgines / Gaude gloriosa* op grond van het gebruik van dezelfde color (Clark 1996a). Op de verwantschap tussen beide werken zal ik in dit hoofdstuk terugkomen bij de bespreking van Machauts motet; mijns inziens is navolging van Vitry's voorbeeld niet de beste verklaring voor de relatie tussen de twee werken.

Voor het overige staan Machauts composities tamelijk los van het thans bekende netwerk van verwante Ars nova-composities (cf. Leech-Wilkinson 1982, 4 n.7). Behalve algemeen-stilistische, is dus weinig directe navolging van oudere werken in Machauts tenores vast te stellen, met uitzondering van motet 5 en misschien het vroege motet 18.

Ritmering als versterking van de eigenschappen van de melodie

In hoeverre het ritme de melodische contour en de harmonische mogelijkheden van de basismelodie versterkt en expliciteert, is een vraag die door Kühn in zijn studie naar de harmonische principes van Ars nova-muziek uit 1973 werd besproken aan de hand van enkele motetten van Vitry en Machaut.¹⁷ Na hem heeft vooral Fuller de kwestie uitvoerig behandeld, in haar studies naar de contrapuntische uitwerking van Machauts tenormelodieën (Fuller 1990 en 1992; enkele basisbegrippen en een mogelijke nomenclatuur voor het veertiende-eeuwse contrapunt werden geformuleerd in haar studie uit 1986). Fuller concludeert uit de door haar onderzochte motetten dat de tala bij Machaut (evenals overigens bij Vitry van wie zij slechts enkele werken aanhaalt) vaak die tonen versterkt die belangrijk zijn voor de grote lijn van het contrapunt, met name om een bepaalde toon als finalis te bevestigen; de tonen die als doorgangstonen functioneren krijgen minder ritmisch gewicht.

The interaction between the two domains – pitch and rhythm – suggests that, in at least some instances, tonal plan was devised concurrently with rhythmic plan and that decisions about specific rhythmic patterns and periodicities in tenor and upper voices could have been sparked by tonal criteria. This is not to assert a new domination of pitch consideration over rhythm, but rather to argue that pitch and rhythm may have been integrated and mutually interactive in the conception of these works (Fuller 1990, 243).

Kühn maakt meer onderscheid tussen de ritmische en de melodisch-contrapuntische aspecten, al staan ze ook volgens hem niet los van elkaar en is hun relatie een zeer berekende:

Der Zusammenhang zwischen Melodik, Rhythmik und Harmonik kommt im Schema der isorhythmischen Motette zur voller Erscheinung. Solchen Motetten liegen als Tenor liturgische Melodien zugrunde, deren tonale Gestalt vertraut ist. Sie werden einem mehrmals wiederkehrenden rhythmischen Schema unterworfen. Zwischen der melodischen und rhythmischen Gliederung besteht häufig ein Unterschied. Er ist aber nicht Produkt eines willkürlichen Eingriffs, sondern Kalkül. Da die Gestalt der Melodie durch das rhythmische Schema hindurchscheint, verbindet sie die rhythmischen Abschnitte, wie umgekehrt die rhythmische Gliederung die Zäsuren der Melodie überformt.[...]

Das isorhythmische Schema setzt die Identität oder weitgehende Übereinstimmung der Abschnitte, die Zusammenklänge verhelfen dieser mehr abstrakten Ordnung zur sinnlich wahrnehmbaren Gestalt. Sie überformen die Reihung gleicher Abschnitte zu einem gegliederten Ganzen, in dem Abwandlung, Kontrast, Wiederkehr erkennbar sind. In sofern hat die Folge der Zusammenklänge tatsächlich die Funktion, die in der Sonatenform dem Modulationsplan zukommt (Kühn 1973, 224-225).

17. Zie vooral de samenvattende opmerkingen op p. 221-225.

Uit de studies van beide auteurs blijkt dat ritme en contrapunt twee weliswaar verschillende, maar niettemin moeilijk van elkaar te scheiden componenten van het motet zijn. Ondanks de concentratie in dit hoofdstuk op de relatie tussen ritmering en tekst zal daarom bij de bespreking van de tenorritmering van een motet ook steeds de vraag worden gesteld in hoeverre deze de eigenschappen van de melodie versterkt.

Theoretische mogelijkheden in de praktijk toegepast

De vraag of mensurale problemen in de praktijk worden onderzocht in de tenor van een motet ligt voor de hand: niet voor niets citeren veertiende-eeuwse theoretici graag een motettenor als voorbeeld van een bepaalde mensurering of een mensuraal probleem (hoewel zelden een werk van Machaut, met uitzondering van motet 8 als voorbeeld van *tempus imperfectum, prolatio minor* in de Saint-Victor-versie van *Ars nova*; Earp 1995, 67-68).¹⁸ De vernieuwing van de *Ars nova* heeft voor een groot deel bestaan in de exploratie van de toegenomen mogelijkheden van het mensurale systeem; en het ritmisch gelaagde motet, met zijn verschillende bewegingsgraden in de stemmen, was het bij uitstek geschikte genre om bepaalde mogelijkheden in de praktijk toe te passen. Men kan zich hier een wisselwerking voorstellen tussen theoretische speculatie en praktische compositie. Ik noem, ter inleiding van de analyses in dit hoofdstuk en van die in Deel II, enkele van de belangrijkste problemen die zich voordoen in Machauts motetten en die aanleiding geven aan zo'n wisselwerking te denken.

De plaatsing van de pausae

Een van de belangrijkste veranderingen in het *Ars nova*-motet ten opzichte van *Ars antiqua*-motetten is het gevarieerdere gebruik van de pausa. In de dertiende eeuw sluiten pausae in de tenores doorgaans ordines af; in het veertiende-eeuwse motet zijn de ermee corresponderende taleae veel rijker geworden aan pausae, ook op andere plaatsen dan aan het slot. Bij Machaut komt het slechts een enkele maal voor dat alleen aan het slot van de talea een pausa voorkomt; naast de drie chansonmotetten (zie hiervoor) is motet 10 daarvan het belangrijkste voorbeeld. Het gebruik van de pausa als ritmisch variatiemiddel kan op verschillende manieren worden verklaard.

Ten eerste kan de pausazetting een uitvloeisel zijn van de hoquetustechniek. Sommige passages in Machauts motetten zijn voorbeelden van een grootschalige vorm van hoquetus tussen tenor en bovenstemmen;¹⁹ met name in de gediminueerde taleae maken de tenorpausae dikwijls deel uit van hoqueti.

Ten tweede worden pausae gebruikt om de mensurering te compliceren. De pausae worden door vele theoretici beschreven als een middel om de mensuur te herkennen; maar de componist kan, van deze conventies uitgaande, de uitvoerder ook misleiden. Enkele voorbeelden daarvan zullen in dit hoofdstuk en in Deel II van deze studie worden behandeld. Een andere door pausae veroorzaakte complicatie is de syncopatio. Daarvan geeft Johannes Boen in zijn *Ars* een voorbeeld: in de contratenor van *Rex quem metrorum* (*Ars* ed. Gallo 1972, 27) brengt een *pausa brevis* een syncopatio teweeg. In dit hoofdstuk zullen twee

18. *Ars nova* is nauwelijks een traktaat te noemen; het gaat om een verzameling geschriften die onder die naam bekend staat en wellicht gebaseerd is op onderwijs van Philippe de Vitry. Deze zijn echter niet gemakkelijk tot één oorspronkelijk traktaat te herleiden (Fuller 1985-1986).

19. Bijvoorbeeld motet 1, brevis 3 van de gediminueerde talea, motet 2, opening, motet 4 breves 19-22 van de ongediminueerde talea, breves 10-12 van de gediminueerde; het zojuist aangehaalde voorbeeld 4 uit motet 19.

voorbeelden worden besproken van een tenor met syncopatio die door de pausa-plaatsing wordt veroorzaakt.

In de derde plaats kan de pausa om expressieve of tekstillustrerende redenen zijn ingezet en ook hiervan zullen verscheidene voorbeelden worden besproken, bij de motetten 2, 3 en 6, in Deel II van deze studie (hoofdstukken VIII, IX en X).

Waarde van de maxima

Een theoretisch probleem is ook de waarde van de maxima. Deze is in de werken uit de *Ars nova*-periode altijd imperfect (met een waarde van twee longae), maar het is niet in alle gevallen duidelijk of de maxima deel uitmaakt van een perfectio in modus major perfectus dan wel binaire waarde *per se* heeft, en dus identiek is aan de oorspronkelijke duplex longa. Dat De Muris de maxima als ternaire waarde als eerste gradus in zijn systeem onderbracht (in *Notitia artis musicae*), lijkt aanvankelijk uitsluitend theoretische betekenis te hebben want in de praktijk komen perfecte maximae alleen in de vorm van pausae voor, doorgaans wanneer een van de bovenstemmen een introïtus heeft.

Het probleem doet zich al voor in enkele motetten uit de *Roman de Fauvel*, het meest expliciet in Philippe de Vitry's bekende Triniteitsmotet *Firmissime / Adesto / Alleluja Benedictus etc.* De talea van dit werk wordt, in haar ongediminueerde vorm, in de literatuur steeds beschreven als gemeten in perfecte maximodus (zie facsimile 4a).²⁰ De – aan Philippe de Vitry toegeschreven – *Ars nova* waarin dit werk wordt aangehaald als voorbeeld van imperfecte modus en tempus, noemt in de oudste versies echter geen ternaire maxima; het vermeldt van de duplex longa dat ze in perfecte modus kan worden geïmperficeerd door één brevis of twee breves of door minimae; in imperfecte modus alleen door één of twee minimae. De maxima wordt dus behandeld als een dubbele longa:

In modo imperfecto [...] duplex longa valet vero quatuor [tempora], nec potest augeri nec minui, nisi per solam minimam vel per duas, ut hic [exemplum]. Item in modo perfecto, ut visum est, duplex longa imperficitur duobus modis, sive cum sola brevi, et tunc non valet nisi 5 tempora, sive cum duabus, et tunc non valet nisi 4. Posset etiam imperfici per minimas, sicut duplex imperfecta.

La double longue, quant à elle, en vaut quatre [temps], et ne peut être augmentée; elle ne peut d'autre part être diminuée que par une ou deux minimas [Ex.] En mode parfait, comme on l'a vu, la double longue est rendue imparfaite de deux façons: ou par une brève seule, et alors elle ne vaut que cinq temps, ou par deux, et alors elle n'en vaut que quatre. Elle pourrait l'être aussi par des minimas, comme la double longue imparfaite. (*Ars nova*, ed. Reaney/Gilles/Maillard, cap. XVII, p. 25).

Zou men aannemen dat de modus major perfectus in *Adesto* een mensureringsniveau was, dan zou de maxima *a parte ante* door een longa moeten zijn geïmperficeerd. Die mogelijkheid wordt echter in de hierboven geciteerde oudste versie van *Ars nova* niet genoemd; pas de Londense versie maakt melding van een triplex longa.²¹ De talea lijkt dus, gezien de vroege datering van *Firmissime / Adesto*, eerder als een samenstelling van longae en longae duplices te moeten worden gezien die misschien kan worden verklaard als een modus major perfectus maar dan *avant la lettre* (cf. Apel 1962, 364). Dit heeft consequenties voor de interpretatie

20. Cf. Robertson 1996, 53; Bent 1996, 89.

21. Voor een evaluatie van de verschillende versies van *Ars nova* cf. de inleiding tot de editie in CSM 1964 en Fuller 1985. Het Londense handschrift staat volgens Fuller zeer ver af van de stellingen die in andere versies worden gegeven: 'It cannot even be considered a witness to the de Vitrian teaching tradition, much less a possible version of the *Ars nova*'.

van het werk, dat in zijn teksten de lof van de Drie-eenheid zingt maar op welhaast provocatieve wijze grotendeels in imperfecte waarden is gezet.²²

In Machauts werken is de maxima eveneens steeds imperfect maar in sommige gevallen is het onduidelijk of imperfecte dan wel perfecte modus major is bedoeld; lang niet alle taleae waarin maximae voorkomen, bevatten een geheel aantal mensuren in modus major. In een aantal gevallen vormt de maxima daardoor een probleem in de mensurering van de tenor; in de edities, met name die van Ludwig, wordt dit zichtbaar in 'overschietende' maten.

In vrijwel alle motetten met maximae in de talea heerst modus minor imperfectus, behalve in de motetten 2 en 18. Het omgekeerde is ook waar: alle motetten met imperfecte modus minor hebben één of meer maximae in de tenor. Dit doet vermoeden dat de maxima een middel is geweest om de imperfecte modus, die eenvoudiger is dan de perfecte, te compliceren, op dezelfde wijze als de longa in vele chansons (cf. Günther 1962-1963 en Hoppin 1960, 23).

Perfectie als ideaal

Een belangrijk onderwerp – ook voor de ordening van het corpus – dat met de contemporaine theorie kan worden verbonden is dat van de mensurale perfectie als ideaal. In hoofdstuk I werd geconcludeerd dat de perfectie een norm vertegenwoordigt in de ordening van het corpus: de buitenste werken van het oude corpus – de motetten 1 en 20 – zijn de enige die op alle niveaus van mensurering perfect zijn.

Sinds Lambertus en Franco van Keulen had de muzikale *perfectio* de hoogste theoretische status, afgeleid als haar naam was van de volmaakte Drie-eenheid.²³ Weliswaar kreeg aan het begin van de veertiende eeuw ook de imperfecte mensurering theoretische erkenning, maar een 'modernus' als Johannes de Muris beschrijft in zijn *Notitia* van 1321 nog een uitsluitend ternair mensuraal systeem waarbinnen de imperfectie door de achterdeur wordt binnengesmokkeld. Zelfs in een zeer kort compendium van de stellingen van *Ars nova* wordt het begrip *perfectio* nog van de Drie-eenheid afgeleid.²⁴ In latere veertiende-eeuwse geschriften die het mensuraal systeem van de grond af behandelen, wordt de perfecte meting doorgaans vóór de imperfecte besproken. Ook al gebeurt dat sinds De Muris *Libellus cantus mensurabilis* (ca. 1340) zonder het vroegere waarde-oordeel, een zekere hiërarchie is volgens Michels gedurende een groot deel van de veertiende eeuw blijven bestaan.²⁵ In de meeste tegenwoordige handboeken worden perfecte en imperfecte mensuur in de *Ars nova*-periode als volledig gelijkberechtigd beschreven, maar Machauts ordeningsprincipes suggereren dat dit een vertekend beeld is en bevestigen wat Michels bij de theoretici heeft gevonden.

22. Cf. de tegengestelde interpretaties van Vetter (1987) en Robertson (1996). Vetter ziet het werk als een uitdagend manifest van de jonge *Ars nova* waarin de autoriteit van de goddelijke *perfectio* op de korrel wordt genomen door middel van de imperfecte mensurering en andere binaire verhoudingen, ook in de tekst; voor Robertson is het werk juist een bevestiging van de driedeling als hoogste maat waarbij de perfecte *maximodus* een grote rol speelt. Bij haar vervaagt het – in *Ars nova* juist onderstreepte – belang van de imperfectie van *longa* en *brevis*; aan Vetters overige argumenten besteedt Robertson geen aandacht (zie n.6 van haar artikel).

23. Zie Frobenius 1973, (art. 'Perfectio' in *HmT*).

24. *Ars nova*, ed. Reaney 1964, 74 en 80. De passages luiden, in de Londense versie: 'Prima longa dicitur hic perfecta eo quod tria tempora sub uno accentu includit et hoc quia perfectio ternario numero secundum philosophum attribuitur, et est ternarius numerus inter omnes perfectissimus quia a summa Trinitate quae est vera et pura perfectio nomen assumpsit.' In de Siense versie: 'Numerus vero ternarius est perfectus assumptus a trinitate, scilicet a patre et filio et spiritu sancto ubi est summa perfectio.' Of deze uitspraken van Vitry afkomstig zijn, of van de compilatoren van deze handschriften, is onzeker.

25. Cf. Michels 1970, 34-35, met als belangrijkste conclusie: 'Es scheint daß beide Mensurierungen in der Theorie zur Zeit des *Libellus* wie auch später noch nicht als völlig gleichwertig anerkannt waren.'

Voor wat betreft Machauts motetten is dan de vraag: in hoeverre is de perfectio inderdaad het nagestreefde ideaal en kan men zeggen dat in de imperfect gemensureerde tenores de imperfectie als een 'tekort' functioneert, en in hoeverre is die gedachte dan weer te verbinden met literaire ideeën? Dit onderwerp zal aan de orde komen bij de analyses van de motetten 1-7 en 10 in Deel II.

In het nu volgende worden twee vragen betreffende de relatie tussen de tenorritmering en de literaire thematiek aan de hand van voorbeelden behandeld. Ten eerste: kan een ritmisch patroon in de tenortalea verbonden worden met literaire ideeën? En vervolgens: kunnen mensurale problemen een literaire gedachte weerspiegelen?

2. VERWANTE TENORRITMERING IN RELATIE TOT DE THEMATIEK IN VIER MOTETTEN

Om de relatie tussen talea en thematiek te onderzoeken heb ik vier motetten gekozen die één bepaald ritmisch patroon gemeen hebben, de nummers 8, 12, 14 en 15. In zijn meest elementaire vorm is dit patroon de kortste talea uit het corpus, die van motet 8. Dit werk is tevens Machauts meest verspreide en, op grond daarvan, misschien populairste motet (Earp 1995, 65 en 366-368).²⁶ De talea bestaat uit een licht gevarieerd modaal patroon, het jambische ritme van de tweede modus, waarbij in de tweede van de drie mensuren de eerste toon door een pausa is vervangen. Drie andere motetten bevatten dezelfde of vrijwel dezelfde ritmische formule binnen een gecompliceerdere talea, die meer mensurale elementen omvat. In muziekvoorbeeld 4 geven de letters A, B en C de drie verschillende elementen van het patroon aan; muziekvoorbeeld 5a-d toont de geritmeerde melodieën onder elkaar.

Een directe verbinding tussen de ritmering en de tenortekst van motet 8 (*Et non est qui adiuvat*) kan niet worden gelegd, noch heeft de melodie aanleiding gegeven tot de ritmering: dat blijkt uit de talea van motet 21. In dat werk dient namelijk een langer fragment uit hetzelfde melisme als tenor, met als tekst *Tribulatio proxima est et non est qui adiuvet*; de ritmering van het overeenkomende melodische fragment verschilt volledig van die in motet 8 (cf. muziekvoorbeeld 1).

In motet 12 vormt het patroon de tweede helft van de talea (met als kleine variant dat de slotlonga wordt geïmperficeerd door een *pausa brevis*); en in de motetten 14 en 15 wordt het patroon én integraal én gefragmenteerd gegeven binnen een langere talea. De vraag is allereerst of de drie samenstellende elementen in deze volgorde inderdaad een vast patroon vormen; in de motetten 22 en 23 komen de drie elementen van het patroon namelijk wel los van elkaar voor, maar nooit na elkaar in dezelfde volgorde. Onderzocht zal daarom worden of Machaut het patroon ook inderdaad als één formule heeft behandeld in zijn contrapuntische uitwerking ervan in de bovenstemmen. In dat opzicht zal de analyse van de motetten 14 en 15, waar het ook gefragmenteerd voorkomt, van belang zijn.

Andere voorbeelden van dit ritmische patroon heb ik in de Fauvel-werken en de motetten uit de Ivrea-codex – de belangrijkste verzamelingen van motetten die als vroeger dan of contemporain met Machauts motetten worden beschouwd – niet aangetroffen. Drie motetten uit het veertiende-eeuwse repertoire, twee Latijnse en één Frans werk, zijn structureel verwant

26. Citaten uit de triplumtekst komen voor in Chaucers *Book of the Duchesse* (Earp 1995, 367).

aan motet 8, maar zijn waarschijnlijk later – in navolging van dat werk – gecomponeerd.²⁷ We hebben hiermee dus een patroon geïsoleerd dat tot Machauts composities beperkt blijft. De vraag is óf, en vervolgens, wélke andere eigenschappen gemeenschappelijk zijn aan de vier motetten waarin het patroon voorkomt.

Hieronder volgt een korte vergelijking van de belangrijkste structurele gegevens van de vier motetten. 'Ostinato' (met aanhalingstekens) wil zeggen: een zekere mate van rijmostinato; T' is de verscheidene tenortaleae overkoepelende 'super'-talea die door de isoritmische figuren in de bovenstemmen wordt bepaald.

Motet	8	12	14	15
Tekststructuur				
Verzen Tr	20 met binnenrijm	34	27 (slotrijm mist)	38
Verzen Mo	12	12 met binnenrijm	12 met binnenrijm	12
Rijm	ostinato in Tr. gepaard rijm Mo.	ostinato in Mo. gepaard rijm Tr.	'ostinato' in Mo. 'ostinato' in Tr.	2 strofen Tr. 4 strofen Mo.
Tenortekst	<i>Et non est qui adiuvat Libera me</i>		<i>Quia amore languo</i>	<i>Vidi dominum</i>

Isoritmische structuur

Perioden	1	3	2	1
Verhouding	12T=4T'=3C	9T=3T'=3C	4T=6C	4T=2T'=1C
Lengte	108 B	162 B	120 B	120 B
Lengte talea	9 B	18 B	30 B	30 B
Lengte T'	27 B	54 B	30 B	60 B
Mensuur	III, 2, 2	III, 2, 3	III, 2, 3	III, 2, 3
Initium/finalis	d-f	f-d	f-g	f-f

De vier werken zijn in structuur paarsgewijs verwant: motet 8 met 12, motet 14 met 15. Aan alle vier gemeenschappelijk is vooral het aantal motetusverzen; rijm-ostinato komt in wisselende mate voor in één van de teksten, het sterkst in motet 8, in motet 12 per strofe; in motet 14 gedeeltelijk en in 15 niet, al zou het rijm 'ure' in het triplum als zodanig kunnen worden gezien. Ook de mensurering in modus perfectus, tempus imperfectum is gemeenschappelijk. Opzienbarend is dat niet, aangezien het hier gaat om de meest

27. Machauts werk zou model kunnen hebben gestaan, aangezien in beide werken de talea wel enkele van de componenten bevat van – maar ingewikkelder is dan – Machauts talea. Leech-Wilkinson noemt deze twee motetten uit hs. *Iv*, *Zolomina zelus virtutibus / Nazarea que decora / Ave Maria* en *Trop ay dure / Par sauvage / Contratenor / Tenor* (PMFC V, nrs. 10 en 20). In thematiek vertonen ze niet de geringste verwantschap en de cryptische teksten van beide werken lijken op een latere ontstaansdatum te wijzen. De overeenkomsten met Machauts motet betreffen de structuur in 3 colores en 4 taleae van elk 27 breves lang; de talea is in deze beide motetten echter veel ingewikkelder. De mensurering in modus perfectus, tempus imperfectum, prolatio minor komt alleen in Machauts motet voor (Leech-Wilkinson 1982, 17). Earp noemt daarnaast *Degentis vite / Vita / Cum vix artidici / Vera pudicitia* (PMFC V, nr. 23) als een aan motet 8 verwant werk, wegens de gelijkens van melodische figuren, syncopationes in de bovenstemmen en de mensurering in tempus imperfectum, prolatio minor (Earp 1989, 495 en n.61).

voorkomende mensuur-combinatie in de motetten. Motet 8 is het enige werk met *prolatio minor*.

Wat de 'toonaard' betreft, verschilt in drie van de tenores het initium van de finalis.²⁸ In drie werken is het grote aantal colores opvallend; wanneer we uitgaan van een standaard van twee colores (zoals in de meerderheid van de 20 isoritmische motetten: 13 werken) zijn zelfs alle vier werken uitzonderlijk aangezien motet 15 slechts één, extreem lange, color heeft (het enige andere werk met één color is motet 13).

Motet 8 bevat het ritmische patroon in integrale vorm, zonder vermenging met andere ritmische elementen; om die reden zal de analyse van de thematiek en de muzikale constructie van dit werk uitgangspunt zijn bij de vergelijking met de overige drie werken.²⁹

MOTET 8

De korte inhoud van de teksten luidt als volgt (zie voor de volledige tekst en vertaling Appendix 1). In de motetustekst richt zich de dichter, voorgesteld in een stuurloos bootje op zee met alle winden tegen, met een klaagzang tot Fortuna, wier verraad hij als de oorzaak van zijn lijden aanwijst, een lijden dat niet verder wordt omschreven. In de triplumtekst – waarin een *Ik*-figuur ontbreekt; de tekst heeft een algemene strekking – klinkt een langdurige waarschuwing tegen Fortuna, die van onbetrouwbaarheid en verraderlijkheid wordt beticht; bij haar is alles schijn. Typerend voor beide teksten is hun opsommende karakter, zonder sterke wendingen in betekenis, behalve die na vers 4 in de triplumtekst: de eerste vier verzen zijn een inleiding op de filippica die de rest van de tekst vormt. Het retorische effect van de teksten is dat van een climax.

Clark heeft in haar interpretatie van het werk de inhoud van de teksten in verband gebracht met de betekenis van de tenorwoorden, die afkomstig zijn uit psalm 21, en die van hun liturgische context van Palmzondag.³⁰ Zij trekt een parallel tussen het lijden van Christus en de passie van de minnaar; voor wat betreft de triplumtekst neemt Clark namelijk als vanzelfsprekend aan dat de thematiek amoureuus is, hoewel er in dit gedicht op geen enkele wijze direct over de liefde wordt gesproken. De Fortuna-thematiek wordt echter traditioneel vaak verbonden met die van de liefde, zodat ik hierin Clark wel kan volgen. De liturgische context van Palmzondag – de associatie van de schone schijn die kort daarna in een tragedie zal omslaan – is volgens haar eveneens essentieel voor de betekenis van de triplumtekst. De verraderlijkheid van Fortuna kan volgens haar in verband worden gebracht met het verraad van Judas, enkele dagen na Palmzondag (Clark 1996, 88-92). Hier lijkt Clarks interpretatie

28. Toonnamen worden in cursief kapitaal gegeven wanneer niet een specifieke toonhoogte is bedoeld.

29. Een korte analyse werd gegeven in Lerch 1987, 115-119; zij concludeert dat de ritmering van de bovenstemmen sterk gebonden is aan de tekstvoordracht. Eveneens daarover: Danckwardt 1993, 381-382.

30. De openingswoorden van deze psalm 'Deus deus meus – respice me: quare me dereliquisti' worden traditioneel gezien als een voorafspiegeling van Christus' woorden aan het kruis (Marcus 15:34); cf. Clark 1996, 88 voor verwijzingen. Het gezang waaraan de tenor is ontleend is het responsorium *Circumdederunt me* (CAO III, 6287), dat onder meer op Palmzondag wordt gezongen. De tekst luidt: 'Circumdederunt me viri mendaces, sine causa flagellis cecciderunt me; sed tu, Domine defensor, vindica me. V. Quoniam tribulatio proxima est, et non est qui adiuvet. - Sed tu.' Hetzelfde gezang heeft ook de tenor van motet 21 geleverd, hoewel dit in thematiek ver verwijderd lijkt van motet 8. Niettemin is er een verbindende associatie: in de triplumtekst van motet 21 wordt gerefereerd aan het boek Daniël, het verhaal van de jongelingen die worden gered uit de vurige oven waarin zij werden geworpen omdat zij weigerden het beeld van Nebukadnezar te aanbidden. In *Remede de Fortune* v. 1017-1019 is het beeld dat Nebukadnezar in zijn droom zag gelijk aan het beeld van Fortune.

wat te associatief; immers, bij Machaut wordt de schijn juist in de tekst zelf al ontmaskerd. De openingswoorden van het brongezang, het responsorium *Circumdederunt me viri mendaces* ('leugenachtige mensen hebben mij omringd'), hebben – zo kan aan Clarks interpretatie worden toegevoegd – in directere zin betrekking op de Fortuna-thematiek. Belangrijk voor de interpretatie is echter dat Machaut het gedeelte van het vers met de woorden *Quoniam tribulatio proxima est* juist niet heeft gebruikt, in tegenstelling met de tenor van motet 21: in de teksten van de bovenstemmen zijn het verraad en de beproeving niet aanstaande maar vinden al plaats.

De literaire beelden uit de motetustekst zijn volgens Clark minder gemakkelijk te verbinden met de context van de tenor. Bij deze tekst zou ik echter, tegenover Clarks interpretatie ervan, willen stellen dat – al is het via een woordspeling – nu juist wél gerefereerd wordt aan de liefdesthematiek, en daardoor ook aan de context van de Passio in de tenorwoorden, namelijk in de woordspelingen van v. 2: 'quant en la mer m'a mis sans aviron' en v. 9: 'la mort amere'.³¹ 'La mer' kan ook worden gelezen als 'l'amer': 'het minnen' of 'het bittere', een topische woordspeling die Machaut in motet 1 heeft uitgewerkt (zie hoofdstuk V) en in *Remede de Fortune* specifiek in verband met Fortuna brengt, in v. 2563-2566 e.v.:

Car quant tu enpreïs l'amer,
Tu te meïs enmi la mer,
Entre les perilleuses ondes [...]
Et si te meïs en servage De Fortune [...]³²

Toen je begon te minnen, begaf je je midden op zee, temidden van de gevaarlijke golven [...]; en zo werd je slaaf van Fortuna [...]

In de motetustekst is de dichter er nog slechter aan toe: hij bevindt zich op een plat bootje, zonder zeilen of boorden. Het onderwerp is dus de volledige stuurloosheid en onderworpenheid aan het verraderlijke lot, en door de klankassociatie, aan de verraderlijke liefde; ook de woorden 'confort', 'garison', 'merci' hebben een amoureuze ondertoon. De liefdesthematiek is echter slechts indirect aanwijsbaar en het werk heeft daardoor een wat uitzonderlijke status binnen de Franse motetten in het corpus. De verraderlijkheid van Fortuna is het hoofdthema.

De teksten van de bovenstemmen hebben beide een eenvoudig rijmschema. In de triplumtekst, een gedicht van twintig verzen met decasyllabisch metrum, vertoont alleen het begin nog enige variatie in structuur, door het gepaarde binnenrijm versus het gekruiste eindrijm; vanaf v. 5 verdwijnt het binnenrijm en het eindrijm wordt tot een ostinato. Deze rijmstructuur is precies in overeenstemming met de betekenis aangezien vanaf v. 5 de onthulling van Fortuna's slechte karakter begint: daarvóór wordt de luisteraar nog even in spanning gehouden. De motetustekst, in octosyllabische verzen, heeft gekruist rijm.

Door de isoritmische structuur van de bovenstemmen, in vier frasen, wordt de triplumtekst in viermaal vijf verzen verdeeld. De motetustekst wordt in viermaal drie verzen verdeeld waardoor het eenvoudige rijmschema maximaal wordt gevarieerd: 2x (aba bab). De ritmering

31. Volgens Clark zou de homonymische associatie met 'amer' in de betekenis van minnen juist ontbreken ('[...] the absence of *amer* in the sense "to love" would seem to be deliberate'); Clark 1996, 92.

32. Gezien de vele ontleningen in *Remede* aan Boëthius is te vermoeden dat Machaut ook hier refereert aan *De consolatione*, met name II, pr. I, 55: "Si ventis vela committeres, non quo voluntas peteret sed quo flatus impellerent, promoveres [...]" (ed. Tester, 178).

van de bovenstemmen accentueert dikwijls de versbouw in beide stemmen (Lerch 1987, 116-117).

De isoritmische structuur van motet 8 is welbekend door de korte analyse in Hoppins handboek *Medieval music* (1978, 412-413).³³ De color-taleaverhouding is 3C=12T, zodat vier tenortaleae één color verdelen. De isoritmiek in de frasen van de bovenstemmen voegt echter steeds drie taleae aaneen tot één overkoepelende supertalea. Daardoor wordt het eenvoudige isoritmische schema toch nog ingewikkeld, want pas aan het slot van het werk komen alle vormen van herhaling tot een gezamenlijke afsluiting: in mijn (in hoofdstuk I gedefinieerde) terminologie bestaat het werk daarom uit slechts één periode, onderverdeeld als 3C = 4T'. In schema:

I			II			III			IV		
i	ii	iii	iv	i	ii	iii	iv	i	ii	iii	iv
C1				C2				C3			

De taleae van de tenor brengen geen opvallende articulaties aan in de betekenis van de teksten, en de frasen van de bovenstemmen vormen evenmin eenheden van betekenis; wel bevatten ze een gelijk aantal verzen. Ook de colorverdeling lijkt in dit motet geen verband te houden met de articulatie van de betekenis (zie het tekstvoorbeeld hieronder waarin taleae en colores zijn aangegeven). Van de isoritmische bouw is vooral de grootste structuureenheid van belang voor de teksten, namelijk het verloop in één periode. Dit is wél in overeenstemming met de betekenis: beide teksten vormen een doorlopende opsomming zonder duidelijke contrasterende wendingen. Het literaire effect is dat van de climax, die uitmondt in het gemeenschappelijke woord *traïson* in het slotvers van beide teksten. De voortdurende overlapping van de verschillende onderverdelingen tot hun gezamenlijke afsluiting lijkt erop gericht te zijn dit effect door de muziek te versterken.

33. De beste transcriptie is die van Hoppin (1978a, 134-139); alle andere edities 'corrigeren' de versie van de centrale handschriften van het motet naar aanleiding van de latere, perifere versie in hs. **CaB**, die een consonantere lezing biedt. Het lijkt mij twijfelachtig of grotere consonantie wel het juiste criterium is om de lezing van de belangrijkste handschriften te emenderen; ik denk eerder dat de schrijver van dit handschrift eigenmachtig is opgetreden. Voor een discussie over deze kwestie Earp 1989, 493-497.

Motet 8, tekst en verdeling door colores, taleae en supertaleae

(I, II, III, IV = supertaleae; / colorgrens, // grenzen van de tenortaleae). De gecursiveerde gedeelten zijn van bijzonder belang voor de analyse.

	triplum	motetus
C1, I	1 Qui es promesses De Fortune se fie 1 Et es richesses De ses dons s'asse//üre, Ou cils qui croit Qu'elle soit tant s'amie Que // pour li soit En riens ferme ou seüre, 5 <i>Il est trop fols, car elle est non seüre,</i>	Ha! Fortune //, trop sui mis loing de port, Quant en la mer m'a mis sans // aviron En .i. batel <i>petit, plat et sans bort, //</i>
II	Sans // foy, sans loy, sans droit et sans mesure, C'est fiens couvers de riche couverture, C2 //, / Qui dehors luist et dedens est ordure, Une ydole est de fausse // pourtraiture, 10 Où <i>nuls ne doit croire ne mettre cure;</i>	Foible, pourri, sans voile, et //, / environ (C2) Sont tuit li vent contraire // pour ma mort Si qu'il n'i a <i>confort ne garison, //</i>
III	Sa // convenance et vertu pas ne dure, Car c'est tous vens, ne riens qu'elle figure // Ne puet estre fors de fausse figure; C3 Et li siens sont toudis en //, / aventure 15 De <i>trebuchier; car, par droite nature,</i>	Merci n'espoir ne d'e//schaper ressort, Ne riens de bien pour moy, car sans //, / raison (C3) Je voy venir la <i>mort amere, à tort, //</i>
IV	La // desloyal, renoÿe, parjure, Fausse, traître, perverse et mere sure // Oint et puis point de si mortel pointure Que ceaus qui sont fait de sa // norriture 20 En <i>traïson met à desconfiture.</i>	10 Preste de moy mettre à // destruction Mais celle mort reçoÿ // je par ton sort, Fausse Fortune, et <i>par ta traïson.</i>

tenor

ET NON EST QUI ADIUVAT

Wat is nu de functie van de korte talea in het motet met betrekking tot de tekst? In de eerste plaats brengt ze door haar twaalfvoudige herhaling evenzeer een effect van monotonie teweeg als de rijmschema's van de teksten. Een climaxwerking is er echter niet in te horen; de enige verrassing in de talea is de *pausa brevis* die in de tweede mensuur enigszins verrassend werkt, maar door de herhalingen verdwijnt het effect daarvan.

Veel belangrijker is het gevolg dat de talearitmering voor de melodie heeft (zie muziekvoorbeeld 5a: de geritmeerde melodie). De tenormelodie is, in contrast met de monotone ritmiek, één van de aan sprongen rijkste colores in Machauts motettencorpus, met een onvoorspelbaar tonaal karakter en vormt in dat opzicht een uitzondering in Machauts tenormelodieën.³⁴ De begintoon d speelt in de melodie verder nauwelijks een rol.³⁵ De belangrijkste wendingen in de color zijn de kwart- en kwintsprongen die steeds een andere

34. Fuller 1990, p. 213-214 en n.33, over Machauts keuze van tenormateriaal: 'They [de tenormelodieën] sound modally coherent even though they have been plucked from some larger context'. N.33: 'The tenor from motet no.8 *Et non est / Ha Fortune / Qui es promesses* constitutes a conspicuous exception'.

35. Het melisme is – een uitzondering bij Machaut – getransponeerd, een toon lager. De fictatoon f# is verder de enige verandering.

toon benadrukken; tooncentra zijn afwisselend *G*, *C* en *F*.³⁶ Elke talea-afsluiting, behalve de laatste van de color, vindt plaats op een relatief groot of juist een zeer klein interval: per color achtereenvolgens *g-f#* (talea i), *g-c'* (ii), *c'-f* (iii) en tot slot *g-f* (iv), waarvan alleen de laatste een conventionele en daardoor sterke cadens vormt. Door de ritmering wordt dus het onvoorspelbare karakter van de melodie versterkt. Aan de basis van het motet ontstaat op deze wijze een contrast tussen monotonie in het twaalfvoudige ritmische patroon en onvoorspelbaarheid van melodie.

De constructie van de bovenstemfrasen (in vier supertaleae) versterkt deze tendens, door het contrapunt dat de bovenstemmen vormen en door het cadenspatroon. De slotcadensen van de eerste drie frasen – die, meer dan de colores, de hoofdarticulaties aanbrengen – verlopen namelijk in omgekeerde volgorde ten opzichte van de melodische cadensen en nemen in spanning toe: achtereenvolgens klinken cadensen op *c'-f* (de cadens van talea iii), *g-c'* (ii), *g-f#* (i) en ten slotte *g-f* (iv). Pas in de laatste cadens vallen de afsluitingen in melodie en contrapunt samen.

Hoppin spreekt mijns inziens ten onrechte over deze hoofdcadensen als zijnde 'obvious' (Hoppin 1978, 413); alleen bij de laatste vormt de tenorclausula immers de meest conventionele en daardoor aan het verwachtingspatroon voldoende cadens. De eerste twee hebben een sprong in de tenor en drieklanksfiguren in de bovenstemmen die de moderne luisteraar wel vertrouwd in de oren klinken, maar voor cadensen in de veertiende eeuw beslist ongewoon zijn; de derde is zelfs buitengewoon instabiel en eindigt op de meest gespannen wijze die in deze tijd mogelijk is: een dubbel-imperfecte samenklank met twee fictatonen die pas na twee mensuren oplost (zie muziekvoorbeeld 6, m. 79). Lerch (1987, 118) wijst er terecht op dat in de eerdere passages waar de tenortoon *f#* voorkomt in de bovenstemmen *c#'* wordt vermeden, zodat de samenklank *f#-a-c#'* een zeer sterke en verrassende werking heeft. Zij ziet hierin een mogelijke uitbeelding van een idee: '[...] ein musikalischer Überraschungseffekt als Ausdruck für den Wankelmut des Glücks?' Conventioneel zijn de eerste drie cadensen dus niet, en het is eigenlijk vooral de ritmische zetting die ze als afsluitingen karakteriseert; zelfs de allerlaatste cadens werkt maar ten dele als een oplossing. Het motet zou namelijk qua contrapuntische voorbereiding bijna evengoed op een *D*-samenklank kunnen eindigen als op een samenklank op *F*: de voorbereiding van de slotsamenklank is dubbelzinnig (en lijkt bovendien buitengewoon veel op de afsluiting van talea III; zie muziekvoorbeeld 6); alleen de penultima *e'* en *b* van triplum en motetus dwingen tot de gewenste afsluiting op *F*.

Voorafgaand aan de vier hoofdcadensen klinkt een syncopisch ritme in beide bovenstemmen, dat de meer gebruikelijke hoquetus vervangt als signalering van het naderende slot van de talea (de isoritmiek in de bovenstemmen van een motet neemt doorgaans naar het einde van de talea toe en wordt gekenmerkt door opvallende ritmische figuren). Deze langs elkaar schuivende ritmen, die ook de samenklanken in elkaar doen verglijden, zijn bij uitstek geschikt om het instabiele en onbetrouwbare karakter van Fortuna weer te geven dat op deze plaatsen in de teksten wordt uitgedrukt; de desbetreffende verzen of delen daarvan zijn in het

36. Mulder (1978) heeft gewezen op de bij Machaut veelvuldig voorkomende associatie van kwart- en kwintsprongen met de Fortunathematiek in Machauts chansons; zij citeert echter merkwaardigerwijze dit motet niet, hoewel het haar stelling onderbouwt. Het effect van deze sprongen, die de grilligheid en onvoorspelbaarheid van Fortuna lijken uit te beelden, komt in haar bespreking echter niet naar voren; Mulder beperkt zich tot de vaststelling dat zij een 'Fortuna-sigitaal' vormen.

tekstvoorbeeld hierboven gecursiveerd (zie ook muziekvoorbeeld 6).³⁷ Met name in de triplumtekst zijn deze verzen zeer illustratief.³⁸ Het cadenspatroon van de vier hoofdcadensen werkt, zoals hiervoor ter sprake kwam, eveneens als een verschuiving, in achterwaartse richting. Het op de cadensen volgende isomelodische talearefreintje in het triplum leidt steeds in de richting van *D*, maar zonder ooit in een *D*-samenklank uit te monden. Kort samengevat: de gehele isoritmische en contrapuntische constructie is erop gericht destabilisatie en desoriëntatie teweeg te brengen. Door de accumulatie van spanningen en misleidende verwachtingen wordt eenzelfde climax gerealiseerd als typerend is voor het betekenisverloop van de teksten. De talea zelf draagt vooral bij tot de indruk van monotonie; het contrapunt daarentegen wekt de gedachte aan bedrieglijkheid. Deze korte analyse maakt tevens duidelijk hoe moeilijk ritmering en contrapunt te scheiden zijn.

Het lijkt, de analyses van tekst en muziek combinerend, niet te speculatief om het motet te interpreteren als een muzikale uitbeelding van het eeuwige draaien van Fortuna's rad dat, ondanks de eentonige beweging in de twaalfvoudige tenorformule, in de viermaal terugkerende syncopische ritmen van de bovenstemmen en de monotone rijmklank *-ure*, voortdurend nieuwe en vreemde verrassingen brengt, in de eerste plaats door de aan kwarten en kwinten rijke tenormelodie waarvan de onvoorspelbare contour door de ritmering wordt geaccentueerd, en vervolgens in de contrapuntische uitwerking ervan waarin de richting tegendraads is.³⁹ Ook de vele in syncopatio langs elkaar schuivende ritmen in de bovenstemmen dragen bij tot de impressie van onbetrouwbaarheid en instabiliteit, wat wordt onderstreept door de tekst die op deze plaatsen klinkt. Door de vele bedrieglijkheden in de constructie wordt het werk tot een toonbeeld van de *traïson* die in beide teksten in het slotvers nadrukkelijk wordt genoemd, als gepointeerde uitdrukking van de betekenis van het motet.

MOTET 12

De teksten van motet 12 werden behandeld in hoofdstuk 2. De talea van dit motet is tweemaal zolang als die van motet 8, namelijk achttien breves, en de tweede helft ervan is nagenoeg gelijk aan die talea, op de afsluitende *pausa brevis* na, een variant die waarschijnlijk kan worden verklaard vanuit een streven naar volledig contrast met het voorafgaande. De eerste helft van de talea van motet 12 bestaat namelijk uit drie perfecte longae (figuur D in muziekvoorbeeld 4), zodat een tegenstelling ontstaat tussen drie mensuren van statische en drie van dynamische beweging. De talea wordt negenmaal gebracht; zo vaak dat, hoewel minder sterk dan in motet 8, toch ook hier van een *ostinato* te spreken valt. In beide motetten worden drie taleae door de isoritmiek in de bovenstemmen aaneengekoppeld tot één supertalea. Door de isoritmische constructie – één color en één bovenstemfrase beslaan drie tenortaleae – is motet 12 één van de zeldzame werken waarin colores en supertaleae

37. Interessant is dat het motet *Degentis / Cum vix / Vera pudicitia* (PMFC V, nr. 23) door het gebruik van *tempus imperfectum* met *prolatio minor* mét *syncopationes* in de bovenstemmen overeenkomsten vertoont met Machauts motet terwijl corruptie en bedrog een belangrijke rol spelen in de literaire thematiek; deze heeft (voor zover de duistere teksten te begrijpen zijn; zie de literaire commentaar bij de editie) het karakter van een aanklacht tegen de heersende simonie. Earp wees op de muzikale overeenkomsten van beide werken (Earp 1989, 495).

38. Ik ben zeker niet de eerste die dit verband legt; zie bijvoorbeeld Clark 1996, 90 n.28.

39. Markstrom noemt de isoritmische structuur een symbolische afbeelding van het middeleeuwse rad van Fortuna, overigens zonder enige uitleg (1989, 32 n.96). In het vorige hoofdstuk werden eveneens enkele voorbeelden van monotonie besproken in verband met de bedrieglijke schijn en de persoon van Fortuna.

samenvallen: het werk bestaat uit drie perioden. In de tenormelodieën van beide motetten bestaat een suggestieve overeenkomst en tegelijkertijd een tegenstelling: motet 8 begint op d en eindigt op f, motet 12 – precies omgekeerd – begint op f en eindigt op d.⁴⁰ Er zijn natuurlijk ook verschillen: motet 8 heeft zestien tonen per color, motet 12 heeft er eenentwintig; en qua mensurering is er verschil in prolatio: minor in motet 8, major in 12.⁴¹ De mensurering in perfecte modus en imperfect tempus hebben beide werken weer gemeen.

De melodische lijn van de color van motet 12 is veel geleidelijker dan die van motet 8, en bevat weinig grote sprongen, met uitzondering van de dalende kwart aan het begin. Wanneer we het effect van de ritmische zetting op de melodieën bekijken, is dit, juist in het gemeenschappelijke ritmische patroon, zelfs tegengesteld: in motet 8 klinken in de eerste mensuur ervan eenmaal dezelfde toon en driemaal secunden; in motet 12 op die plaatsen tweemaal tertsen, eenmaal een secunde. De beide andere mensuren vormen in motet 12 conventionele tenorcadensen, in motet 8 juist de grootste sprongen of het kleinste interval g-f# (zie muziekvoorbeeld 5b), al worden ze in het contrapunt wel als cadensen behandeld. Alleen de slotcadens is in beide motetten de conventionele tenorclausula (II-I op *F* in motet 8 respectievelijk op *D* in motet 12).

In motet 12 brengt de talea-indeling (volgens de drie overkoepelende taleae), in tegenstelling tot haar effect in motet 8, een heldere frasering teweeg van de melodie: twee frasen met *F* als tooncentrum en finalis, de derde frase 'moduleert' naar finalis *D* (zie muziekvoorbeeld 5b). Het verschil tussen de eerste twee frasen is dat in de eerste frase de toon f van onderaf, via de leidtoon, wordt bereikt; in de tweede wordt het toongebied boven de toon f belangrijk en de cadens is de gebruikelijke tenorclausula in *F*. De derde frase brengt een zekere verrassing door de verandering van tooncentrum naar *D*, maar de slotformule is wél de gebruikelijke en wordt besloten met een II-I-cadens.

De laatste toon van vrijwel alle enkele taleae krijgt in het contrapunt een perfecte samenklank (behalve talea IV) zodat deze plaatsen worden gemarkeerd als oplossingen; de drie colores (annex supertaleae) eindigen bovendien op een rustklank (m. 50-52, 104-106 en 158-160) zodat het gevoel van afsluiting hier sterker is (muziekvoorbeeld 7).⁴² In deze drie hoofdcadensen komt ten slotte een hiërarchie tot stand doordat alleen aan het slot van het motet leidtonen in *musica ficta* zijn genoteerd; bij de andere twee colorcadensen ontbreken de desbetreffende tekens in de handschriften.⁴³ Het werk wordt dus door zowel isoritmische indeling, ritmering als door het contrapunt op zeer regelmatige en hiërarchische wijze geleed. De voornaamste contrapuntische verrassing in motet 12 is de registerwisseling van triplum en motetus op de helft van het werk die in hoofdstuk II werd besproken en die van grote

40. Een van de weinige andere motetten waarin Fortuna wordt genoemd, motet 3, heeft eveneens initium f, finalis d. In geen enkel ander motet komt dit voor; in motet 22 zou dat wel het geval zijn geweest als Machaut niet het eerste gedeelte van de color had herhaald, hetgeen overigens alleen door een reprise van de tekst wordt aangegeven (*Apprehende arma et scutum et exurge Apprehende arma*); genoteerd is een afsluiting op d (hierover Leech-Wilkinson 1989, 121-123 en Clark 1996, 45-46). *F*, *D* en *G* zijn tevens de belangrijkste finales in de motetten.

41. Op grond van de zeldzame prolatio minor zou kunnen worden verondersteld dat motet 8 van de twee werken het latere is (Earp, 1995, 276); heel sterk is het argument overigens niet aangezien ook in de late motetten 21-23 prolatio major gebruikt is.

42. Ditzelfde is ook het geval in taleae II en V, de belangrijkste van de cadensen op *F*.

43. Dat de fictatekens alleen aan het slot zijn genoteerd waar ze altijd vanzelfsprekend worden geacht, suggereert dat ze bij de andere cadensen niet door de zangers werden toegevoegd; een pleidooi dus voor een economisch gebruik van *musica ficta*.

betekenis bleek te zijn voor de interpretatie van de tekst; deze registerwisseling heeft echter met de ritmering geen enkel verband.

Ik concludeer uit deze vergelijking dat in beide tenores de ritmering wél de melodische eigenschappen van de respectievelijke melodieën versterkt – melodische en harmonische verrassingen in motet 8, evenwichtige frasebouw in motet 12 – maar dat, omgekeerd, de melodieën zelf géén aanleiding hebben gegeven tot de overeenkomst in ritme; ze zijn bijna tegengesteld van karakter en het ritme versterkt dat effect. Suggestief is dat initium en finalis van beide motetten precies omgekeerd zijn en dat zelfs hun initiële kwartsprongen – overigens een opvallende gemeenschappelijke trek – tegengesteld in richting zijn. Ook de contrapuntische uitwerking en accentuering van de belangrijkste tonen in de melodieën zijn geheel verschillend van aard. Wél hebben beide motetten, naast het talea-patroon, een ander ritmisch verschijnsel gemeen: in beide werken komen in de bovenstemmen isoritmische syncopationes voor: in motet 8 in beide bovenstemmen, in 12 alleen in de motetus, en, uitzonderlijkerwijs, *sine littera*;⁴⁴ het triplum heeft daarboven hoquetusfiguratie (muziekvoorbeeld 7, m. 31-51 en corresponderende plaatsen in de volgende taleae).

Gemeenschappelijk aan beide werken is – naast de tenorformule en de al genoemde overeenkomsten in talealengte en rijmstructuur – de thematiek, ten minste ten dele. De tenorwoorden *Et non est qui adiuvat* en *Libera me* wijzen op eenzelfde situatie van wanhoop. Het Fortuna-thema wordt in motet 8 in beide teksten behandeld; in motet 12 alleen in de motetustekst. Een overeenkomst tussen beide motetten is ook het gebruik van rijm-ostinato, in motet 8 in het triplum, in 12 in de motetus. Het valt op dat de tenortalea van motet 12 precies tweemaal zo lang en voor de helft gelijk is aan die van motet 8, en dat de syncopationes in slechts één stem voorkomen, juist die, welke Fortuna als onderwerp heeft. Dit suggereert dat de reden voor de ritmische overeenkomst inderdaad moet worden gezocht in de thematiek.

De optiek, in de uitwerking van het thema, verschilt echter in beide werken: waar de dichter in motet 8 zich reddeloos verloren voelt, maakt hij in motet 12 duidelijk dat Fortuna's grillen kunnen worden overwonnen, door inzicht in en aanvaarding van haar wisselvallige karakter (zie de interpretatie in hoofdstuk II). De muzikale onvoorspelbaarheid is in motet 12 veel minder sterk dan in motet 8. Contrapuntisch gesproken is dit motet stabiel; ook duren de syncopationes in de motetus korter.

Wanneer we het ritmische patroon als een 'Fortuna-ritme' karakteriseren, ligt in dat verschil in optiek wellicht de verklaring waarom de talea van motet 12 begint met drie perfecte longae en eindigt met het instabiele 'Fortuna-ritme' en niet omgekeerd, zoals te verwachten zou zijn op grond van de interpretatie van de tekst. Als we het patroon van drie perfecte longae als een tegenstelling beschouwen tot het 'Fortuna-ritme' – als een symbool van mensurale perfectie en stabiliteit – bevat de talea een sterk contrast. De dichter zoekt de stabiliteit maar vindt die pas door inzicht in Fortuna's grillen, de instabiliteit: daarom eindigt de talea, en daarmee het motet, met het instabiele deel van de talea. De ritmische formule kan op deze wijze opnieuw worden verbonden met de thematische gedachte aan instabiliteit en onbetrouwbaarheid waarvan Fortuna de personificatie is. Beide patronen die tezamen de talea van motet 12 vormen, zouden dan een symbolisch-verwijzende functie hebben.

Wat, ten slotte, kan de betekenis zijn van de syncopische *sine littera*-passages in de motetus? Bij een virtuoos dichter en componist als Machaut zijn gebrek aan literaire inspiratie of compositorische onhandigheid geen acceptabele verklaringen voor het ontbreken van tekst; er

44. Alleen in motet 1 komen eveneens dergelijke passages *sine littera* voor, ook daar in de motetus en in een syncopatio-figuur.

moet een andere reden zijn. De syncopationes in motet 8 drukken het gevoel van instabiliteit uit dat verbonden is met de figuur van Fortuna. In motet 12 klinken syncopische figuren in de stem die over Fortuna spreekt. De omissie van tekst kan dan misschien worden verklaard als expressie van 'blindheid': Fortuna wordt immers in de motetustekst 'blind' genoemd. Bij de literaire analyse van het werk in het voorgaande hoofdstuk zagen we hoe belangrijk het zien en vooral het niet-zien is, in beide teksten. Alleen de laatste syncopische passage is geteksteerd (zie muziekvoorbeeld 7). Dat juist dit woord 'gloria' als enige tekst op de laatste van deze ritmisch instabiele plaatsen klinkt, suggereert dat de *Ik*-figuur in motet 12 de glorie van de overwinning bereikt door inzicht in en aanvaarding van de instabiliteit van de blinde Fortuna.

MOTET 14

Uit de analyse van de motetten 8 en 12 blijkt dat het gebruik van het gemeenschappelijke taleapatroon waarschijnlijk kan worden teruggevoerd op de verwantschap in thematiek. Hoe is dan het – zij het gevarieerde – gebruik van hetzelfde patroon te verklaren in twee motetten die wél onderling verwant zijn, maar niet dezelfde thematiek hebben als het hiervoor besproken motettenpaar?

Tussen de motetten 14 en 15 bestaat, afgezien van de overeenkomst in talea-ritmering, een duidelijke relatie door de identieke lengte van het motet (120 breves) én van de talea (30 breves). De teksten van beide werken behandelen een vorm van valse schijn, in motet 14 de valse schijn die de minnaar probeert te wekken, in motet 15 de valse schijn van liefde (zie de korte samenvatting in hoofdstuk I). De eerste gedachte is natuurlijk dat het thema van de valse schijn vrij dicht raakt aan de Fortuna-thematiek: Fortuna is immers hét voorbeeld van valse schijn. Dit wordt bevestigd doordat Fortuna in de motetustekst zelfs even wordt genoemd. Een verdere aanwijzing voor de verwantschap van de vier motetten zagen we in het vorige hoofdstuk, namelijk dat een opmerkelijke tweelingrelatie bestaat tussen de motetten 12 en 15. Bij elk van beide motetten 14 en 15 moet echter eerst opnieuw worden bepaald of de eigenschappen van de tenormelodie aanleiding hebben gegeven tot de gelijkenis in ritmering.

Motet 14 is gebouwd in twee perioden, elk met de bijzondere formule $3C=2T$; het motet is uniek in het corpus door zijn eigenschap dat de color korter is dan de talea. De melodie heeft op het eerste gezicht weinig gemeen met die van motet 8 noch met die van motet 12: de opening bevat twee tertssprongen, in een stijgende drieklanksfiguur op *f*; de rest van de melodie vormt een geleidelijke daling naar de slottoon *g*. De duidelijke verwachting van een finalis *F* die door het begin wordt gewekt, wordt gelogenstraft door de uiteindelijke afsluiting van het motet op *G*.⁴⁵ Machaut speelt duidelijk op de luisterverwachting in door de melodie niet minder dan zesmaal te brengen in een steeds wisselende ritmering (zie muziekvoorbeeld 5c). Deze is zodanig gekozen dat de finalis *G* alleen aan het eind van beide perioden op een sterke ritmische positie staat; eerst klinkt *G* in een doorgaande beweging van breves, vervolgens wordt door de ritmering de indruk gewekt dat zij bovenscande is van een finalis *F*. Alleen aan het eind van de colores 3 en 6 is *G* ook in ritmische zin slottoon. Aan het slot van periode 1 gaat de beweging in de bovenstemmen door, zodat de afsluiting alleen aan het slot van het motet definitief klinkt. Op grond van de ritmische behandeling van de melodie

45. Op de interessante consequenties hiervan zal ik in het volgende hoofdstuk ingaan.

kan een verband worden gelegd met de structuur van motet 8 waarin de onvoorspelbaarheid zo'n grote rol speelt: in motet 14 is de constructie niet alleen verrassend, maar zelfs ronduit misleidend: de werkelijke finalis verschijnt aan het slot van beide perioden als de spreekwoordelijke aap uit de mouw.

De talea van motet 14 is in de eerste zes longamensuren ervan een gecompliceerde, verdubbelde versie van de talea van motet 8: wanneer we de drie elementen van het patroon weer met de letters A, B en C benoemen, wordt zichtbaar dat de talea van motet 14 haar tweemaal bevat, maar zó dat een 'syncopatio' ontstaat: A+ (A+B+C)+ B+C, óf dat een verdubbeling van elementen bestaat: A+A + (B+C) + (B+C) (zie muziekvoorbeeld 4). Doordat er vier taleae zijn, klinkt het patroon in totaal achtmaal, viermaal per periode. Naast de vele colorherhalingen ontstaat dus tevens een ritmisch ostinato, maar in gevarieerde vorm. De overige vier mensuren van de talea bevatten contrasterend ritmisch materiaal, een serie breves die het effect van een versnelling teweegbrengen.

De figuur B+C vertoont steeds een verschillende melodische gang: achtereenvolgens een dalende halve toon, stijgende hele toon, dalende hele toon en stijgende kleine tert (muziekvoorbeeld 5c). Taleacadens – als in de motetten 8 en 12 – is de figuur echter nooit. Wel kan de derde maal dat ze verschijnt in elk van beide perioden (m. 40-42 en m. 100-102) als een II-I-cadens op *F* worden opgevat, door de afsluiting op een rustklank van een longa in alle stemmen, die echter in beide gevallen imperfect is, dus geen volledige oplossing brengt: f-c'-a' en f-a'-c". De ermee corresponderende rustklanken in de andere twee taleae (m. 10-12 en 70-72) zijn samenklanken op de toon b, in beide gevallen eveneens met contrapuntische spanning: b-g-b' en b-d'-f#'. Deze exceptioneel lange rustklanken die een zeer sterke interpunctie in de beweging van het motet vormen, staan bovendien in een gespannen relatie tot elkaar door de tritonusverhouding van hun tenortonen, f en b. Door de ritmering van de bovenstemmen worden de afsluitende mensuren C van de dubbele formule echter beide toch als stilstand gekarakteriseerd (m. 10-12 en 19-20 van iedere talea).⁴⁶ Dat *beide* slotmensuren C van het patroon als ritmische rustpunten worden behandeld, suggereert sterk dat Machaut het patroon ook hier inderdaad als een integraal geheel wilde behandelen, ondanks de complexere samenstelling die het nu heeft.

Hoewel er dus nauwelijks sprake is van overeenkomst in melodie, heeft motet 14 met motet 8 toch gemeen dat de ritmering het verrassende element versterkt dat aan de melodie eigen is. De precieze uitsnede van het melodische fragment is waarschijnlijk mede bepaald op grond van de eigenaardigheid dat het tonale karakter van de melodie voortdurend een finalis *F* suggereert, terwijl de werkelijke finalis *G* is. Het melisme, zoals het in de bronnen wordt gegeven, bevat drie tonen meer dan Machauts tenor (namelijk de tonen f-g-g) maar eindigt eveneens op g, met een duidelijker slotwending die Machaut heeft weggelaten. Wanneer de componist slechts één toon meer van het melisme had genomen, zouden de tonale eigenschappen volledig die van de vijfde toon, *F*, zijn geweest en zou het motet aanzienlijk minder verrassend worden afgesloten dan nu het geval is.⁴⁷ Kennelijk werd de componist

46. Interessant is dat de motetus in m. 10-12 en 17-18, onder de tenortoon b, de toon g laat klinken.

47. Clark citeert een versie van het gezang die vrijwel exact overeenkomt met Machauts tenor, in een genoteerd missaal-breviarium uit Châlons-sur-Marne (St.-Etienne; laat dertiende-, begin veertiende-eeuws). Behalve de weggelaten drie laatste tonen verschilt ook de tekstplaatsing licht (Clark 1996, 26 en 196; Appendix I). Overigens is de versie in hs. Paris, B.N., f. lat. 748, fol. 105v (een handschrift dat Clark niet noemt) vrijwel dezelfde, met uitzondering van één toon. Dat Machaut enerzijds de vrijheid nam de slotwending weg te laten maar anderzijds de juiste finalis van het melisme wel intact liet, wijst op zijn respect voor de eigenschappen van het ontleende

getroffen door deze melodische eigenaardigheid in de cadens van het melisme en heeft hij er gebruik van gemaakt voor zijn idee, de onzekerheid versterkend door weglating van de definitievere slotwending.

Een andere ritmische eigenschap die motet 14 deelt met de motetten 8 en vooral 12, zijn de syncopationes in de bovenstemmen, ook in dit motet alleen in de motetus, maar nu, net als het ritmische patroon in de tenor, verdubbeld (m. 21-27 en de corresponderende plaatsen in de volgende taleae). Ze zijn hier echter niet gecombineerd met het patroon maar klinken boven – en gaan in tegen – het ritme in breves van de tenor. Het triplum heeft daarboven zeer grillige hoquetusfiguren, afgewisseld door jamben in de prolatie (die verder alleen in motet 15 voorkomen). In motet 8 zijn deze syncopationes verbonden met de idee van instabiliteit en onbetrouwbaarheid; in motet 12 zijn de passages *sine littera* maar kunnen zij misschien toch met Fortuna in verband worden gebracht.

In het tekstvoorbeeld hieronder zijn de desbetreffende passages in motet 14 gecursiveerd. De belangrijkste twee zijn die welke de beide perioden afsluiten: 'Et de Fortune amis et à mon gré' (m. 50-59) en 'Mais par m'ame, je mens parmi mes dens' (m. 110-slot; zie ook muziekvoorbeeld 9). De eerste van deze twee passages herinnert tevens aan de omkering van stemligging in de motetten 12 en 15, die in het vorige hoofdstuk zo belangrijk bleek te zijn: hier komt de motetus namelijk opnieuw boven het triplum uit. Hoe gering de rol van Fortuna ook is in de tekst, het noemen van haar naam wordt in het motet wél geaccentueerd. Aan het slot – de ermee corresponderende tweede passage – onthult de dichter echter niet Fortuna's verraad, maar zijn eigen leugens.

Zo valt de aandacht opnieuw op de teksten. In het vorige hoofdstuk werd motet 14 al genoemd als één van de motetten waarin de figuur van Fortuna voorkomt, zij het veel minder prominent dan in de motetten 8 en 12; zij wordt slechts éénmaal genoemd.⁴⁸ In verband daarmee werd opgemerkt dat in de motetustekst aan het begin een ostinato bestaat in de beginwoorden en de binnenrijmen van de eerste vier verzen. Dit is echter niet het enige: ook de verzen 7 en 8 – die aan het begin staan van de tweede periode, dus in zekere zin een nieuw begin vormen – vertonen binnenrijm, terwijl in v. 9-10 het eindrijm weer *-our* is. De werkwijze herinnert enigszins aan de triplumtekst van motet 8, waar de eerste vier verzen door hun binnenrijm afwijken van de overige. Een verdere bijzonderheid zijn de overeenkomende rijmklanken van triplum en motetus in de eerste talea: *-ent* en *-our* (behalve het eindrijm van motetus v. 3); in verreweg de meeste motetten hebben de teksten van de bovenstemmen geen gemeenschappelijke rijmklank. De triplumtekst heeft slechts vier rijmklanken: de klank *-ent* komt vijfmaal voor (plus tweemaal in de motetus), de klank *-our* zevenmaal (plus zesmaal in de motetus), de klank *-oy* eveneens zevenmaal, terwijl het rijm *-i* achtmaal voorkomt en de gehele laatste strofe beheerst. Dit alles herinnert aan de ostinati in de motetten 8 en 12, al is de variatie hier veel groter.

materiaal, ondanks de bewerking ervan.

48. Verder wordt alleen in motet 3 Fortuna eenmaal genoemd. Dit is het enige werk waarin zij voorkomt zonder de combinatie met de talea van motet 8. In dit werk symboliseert Fortuna de volkomen ommekeer van het lot; aan haar onvoorspelbaarheid wordt niet gerefereerd. Vandaar misschien dat rijmostinato en monotonie ontbreken in dit werk, dat in hoofdstuk X zal worden behandeld. Daarentegen heeft motet 3 gemeen met motet 12 dat het initium *F* is, de finalis *D*. Deze verandering van toon speelt in het werk een belangrijke rol.

Motet 14

	triplum		motetus
1	Maugré mon cuer, contre mon sentement Dire me font que j'ay aligement De bonne <i>Amour</i> , Ceaus qui dient que j'ay fait faintement	1	De ma <i>dolour</i> Confortez doucement, De mon <i>labour</i> Meris tres hautement, <i>De grant tristour En toute joie mis,</i>
5	Mes chans qui sont fait dolereusement, Et que des biens amoureux ay souvent La grant douçour. Helas, dolens, et je n'os onques <i>jour</i> , Puis que premiers vi ma dame d'onnour		De grief <i>langour</i> Eschapés et garis;
10	Que j'aim en foy, Qui ne fu nez et fenis en <i>dolour</i> , Continuez en tristesse et en <i>plour</i> , Pleins de Refus pour croistre mon <i>labour</i> Et contre moy.	5	De Bon Eür, de Grace, de Pitié <i>Et de Fortune amis; et à mon gré</i>
15	N'onques ma dame au riche maintieng coy Mon dolent cuer, qui ne se part de soy, Ne resjoï Ne n'ot pitié dou mal que je reçoï. Et si scet bien qu'en li mon temps employ		Com diseteus Richement secourus Et familleus Largement repeüs <i>De tous les biens que dame et bonne Amour</i>
20	Et que je l'aim, criem, serf, desir et croy De cuer d'amy. Et quant il n'est garison ne merci Qui me vausist, se ne venoit de li A qui m'ottry,	10	Puent donner à amant par honnour
25	Et son franc cuer truis si dur anemi Qu'il se delite es maus dont je languï, <i>Chascuns puet bien savoir que j'ay menti.</i>	Suis, et Amours m'est en tous cas aidans! <i>Mais, par m'ame, je mens parmi mes dens.</i>	

tenor

QUIA AMORE LANGUEO

Het motet behandelt een literaire topos, het beeld van de minnaar die zijn verdriet niet kan ontveinzen. In de triplumtekst dwingt 'men' hem zijn zangen over liefdesverdriet op te geven en toe te geven dat hij van de liefde geniet. Het tegendeel is echter waar: de liefde brengt hem niets dan lijden en daarom 'kan men weten' dat zijn liederen over de genietingen van de liefde gelogen zijn. De motetustekst is een mooi voorbeeld van zo'n 'gelogen' lied: de minnaar pretendeert dat het hem in alle opzichten goed gaat, maar in het laatste vers wordt de waarheid uitgesproken in de pointe van het gedicht: hij heeft alles gelogen.

In het betekenisverloop van beide teksten bestaat een duidelijk verschil. De motetustekst vormt een langdurige opsomming met slechts één sterke wending, die van het slotvers waar al het voorgaande wordt ontkend. In het triplum is er een wending per strofe: strofe 1 geeft de blik van 'men' weer op de dichter die hem wil doen zingen over zijn geluk in de liefde, in strofe 2 wordt dit gelogenstraft; strofe 3 verplaatst de aandacht naar de Vrouwe – die in termen wordt beschreven die enigszins aan Fortune herinneren: rijk van uiterlijk maar hard van binnen (Fortuna is in motet 8 'fiens couvers de riche couverture') – terwijl in de laatste strofe de conclusie volgt: op grond van dit alles kan men weten dat zijn vrolijke gezangen

gelogen zijn. De wendingen in betekenis van de triplumtekst worden dus weerspiegeld in de talea-indeling; de motetustekst daarentegen loopt continu door. Deze tekst herinnert door de langdurige opsomming sterk aan de triplumtekst van motet 8. Beide teksten van motet 14 eindigen met een onthulling van de leugen. Ook dit herinnert aan motet 8 waar de beide slotverzen het 'verraad' van Fortune onthullen.

Aangezien de leugen – of liever: het niet kunnen liegen van de minnaar – dus het onderwerp is, wordt bij terugblik duidelijk waarom de rijmklank *-ent* aan het begin zo'n sterke nadruk heeft gekregen: in de meeste verzen is de rijmlettergreep namelijk *-ment*, een zinspeling op *mentir* waarmee beide teksten eindigen. Aan het begin van de gedichten wordt eigenlijk al op verdeckte wijze gezegd dat alles gelogen is. De andere nadrukkelijke rijmklank, *-our*, zou dan wijzen op *Amour*. De *pointe* – de onthulling en bekentenis – heeft overigens een effect dat tegengesteld is aan het slot van motet 8. Nu maakt de dichter duidelijk dat hij eerlijk wil zijn en zijn liefde wil bekennen omdat, zoals de tenorwoorden het kernachtig uitdrukken: 'ik van liefde smacht'. Het is niet moeilijk hierin een parallel te zien met de ritmering van de melodie waar na voortdurende nadruk op *F* pas aan het slot de ware 'toon', *G*, zich manifesteert als de finalis. Suggestief is in dit opzicht dat in de eerste twee cadensen van het motet de motetus door stemkruising onder de tenorfoon *b* al de uiteindelijke finalis, de toon *g*, laat horen; de rijmklanken zijn in de eerste cadens '(Am)our' en '(douce)ment', in de tweede '(feinte)ment' en '(haute)ment'; ik zal hier in het volgende hoofdstuk nog aandacht aan besteden.

Opnieuw vormt – naast het tenorritme – de tekst de verbindende schakel tussen de motetten. Wanneer we motet 14 met de vorige twee werken vergelijken, is, door het vergelijkbare effect van de ritmering op de melodie, vooral een verwantschap met motet 8 aanwijsbaar.

MOTET 15

In motet 15 wordt het inmiddels bekende ritmische patroon slechts éénmaal gebracht, maar de onderdelen A+B gaan eraan vooraf. In vergelijking met de verdubbeling van het patroon in motet 14 'ontbreekt' dus één element, het afsluitende C. De op deze wijze gecompliceerde formule wordt bovendien ingesloten door twee *pausae longae*. Daarna volgt een motief van drie perfecte *longae*, dezelfde figuur D die in motet 12 als contrastformule functioneert (zie muziekvoorbeeld 4).

De melodie van motet 15 lijkt, opnieuw, geen aanleiding te hebben gegeven tot de overeenkomst in ritmering met de drie hiervoor besproken werken. De *color* is in hoofdzaak samengesteld uit de drie tonen *f*, *g* en *a*; van de uitzonderlijk lange *color* van veertig tonen behoren er slechts vier niet tot deze drie (eenmaal *e*, tweemaal *b \flat* en eenmaal *c'*). Door hun geaccentueerde positie klinken in de geritmeerde melodie twee van de vier uitzonderingen als harmonische verrassingen (*b \flat* in m. 44-45, en *c'* in m. 58-59).

Fuller (1986) haalt dit werk aan als een voorbeeld hoezeer de cadensen in een motet in kracht van elkaar kunnen verschillen; weinig motetten zijn zo rijk aan cadensen, en toch verschillen deze bijna alle in contrapuntische voorbereiding en spanningsgraad. De rijmklank *-ure* in het triplum is echter aan alle cadensen gemeenschappelijk, zoals we in het vorige hoofdstuk zagen bij de analyse van het werk, waardoor er ten minste één verbindende klank ontstaat tussen de cadensen (zie muziekvoorbeeld 10).

Dat Machaut ook in motet 15 de *mensuren C* als afsluitingen behandelde in het contrapunt en het patroon dus als een integraal geheel zag, blijkt hieruit dat op deze vier plaatsen een belangrijke cadens plaatsvindt; zie muziekvoorbeeld 11 (m. 15-17, 45-47, 75-77 en 105-107).

De delen van de melodie die geritmeerd zijn met de contrastformule van perfecte longae vormen aan het eind van talea I en aan het slot van het motet een conventionele II-I-cadens (a-g en g-f); in de andere twee taleae zijn ze verrassender (a-c' en g-a). In motet 12 vormen de drie longae daarentegen nooit een melodische cadensfiguur (vgl. muziekvoorbeelden 5d en 5b). Er is daarom weinig reden om aan te nemen dat de melodie en haar contrapuntische uitwerking aanleiding gaven om in de tenorritmeringen van de motetten 15 en 12 zoveel overeenkomsten aan te brengen. De andere verbindingen tussen deze beide motetten die we in het vorige hoofdstuk zagen, wijzen er niettemin op dat Machaut niet toevalligerwijze een zo duidelijke verwantschap heeft aangebracht in de tenortaleae.

Bij de vergelijking van de motetten 15 en 12 in het vorige hoofdstuk bleken beide werken in verscheidene opzichten elkaars pendant te zijn. Beide werken zijn als een tweeluik geconcipieerd, in het contrapunt gemarkeerd door een verwisseling van stemregister. In beide motetten worden de tenortaleae door de isoritmiek in de bovenstemmen tot supertaleae verbonden. Terwijl in motet 15 de tweedeling van de muzikale vorm voorop staat en de registerwisseling een minder belangrijke rol speelt, is het in motet 12 uitsluitend de registerwisseling die de tweedeling veroorzaakt; bij de isoritmische vormgeving is daarvan geen sprake. De complementaire relatie tussen de motetten 15 en 12 blijkt nu ook in de tenoritmiek tot uitdrukking te komen, en wel in de omkering van de twee patronen, de 'Fortuna'-formule en de formule van drie perfecte longae.

Het rijmschema van de triplumtekst van motet 15 werd in het vorige hoofdstuk gekarakteriseerd als ongrijpbaar. Een zeker ostinato ontstaat door de terugkerende klank *-ure* in twaalf van de 38 verzen, het enige rijm ook dat aan beide strofen gemeenschappelijk is. Vooral de muzikale behandeling maakt het rijm tot een ostinato aangezien het vrijwel steeds door cadensen wordt benadrukt. Deze rijmklank is in motet 8 vrijwel de enige in de triplumtekst; en in motet 12 eindigt de triplumtekst met dezelfde rijmklank. Van de vier motetten komt ze alleen in motet 14 niet voor. Ook in motet 15 kunnen we dus spreken van monotonie en contrastrijkheid.

De Vrouwe in de triplumtekst van motet 15 herinnert aan Fortuna in motet 8, door de tegenstelling van uiterlijk en innerlijk:

(Einsois regne et dure)		(eerder heerst en verblijft)
En corps d'umblesse paré	30	in een lichaam, met bescheidenheid getooid,
Cuers qui est pleins de durté		een hart dat vol van hardheid is
Et de couverture,		en van veinzerij;

Ook eindigen de motetten 15 en 8 met hetzelfde woord dat verder in de motetten niet voorkomt, namelijk 'desconfiture'.

In de bovenstemmen van motet 15 keert opnieuw de gesyncopeerde figuur terug die in alle drie hiervoor besproken werken voorkomt. Ze heeft vrijwel dezelfde gedaante als in motet 12 maar is nu geteksteerd en klinkt afwisselend in triplum en motetus; in het triplum eenmaal per enkele talea, in de motetus eenmaal per dubbele. De tekst geeft in dit geval echter weinig aanleiding om tekstexpressie te vermoeden, zoals het volgende voorbeeld duidelijk maakt:

I	Sans penser laidure (Tr. m. 25-28)	zonder slechte gedachten...
II	Et mis toute ma fiance (Mo. m. 37-40) De dueil et d'ardure (Tr. m. 55-58)	en heel mijn vertrouwen gesteld... door treurnis en brandend verlangen...

III	Einsois regne et dure (Tr. m. 85-88)	eerder heerst en verblijft...
IV	Ma dolour ne ma grevance (Mo. m. 97-100) A desconfiture (Tr. m. 115-slot)	mijn verdriet noch mijn gekwettheid... in het stof heeft doen bijten

Behalve in de tweede en in de laatste van deze passages is het verband met de idee van instabiliteit en vooral van onbetrouwbaarheid moeilijk te leggen, zoals dat wél het geval was in de motetten 8 en 14 (in motet 12 is ze ongeteksteerd). In motet 8 is haar werking sterk doordat ze, net als hier, in beide bovenstemmen optreedt en tevens met een passende tekst is gecombineerd. Deze figuur kán dus als expressie van de tekst dienen, maar staat daarmee blijkbaar niet altijd direct in verband.

Hoe zit het dan met de figuur van drie perfecte longae, waarvan ik in motet 12 veronderstelde dat ze *stabilitas* representeert, in contrast met het Fortuna-patroon? In motet 15 is de combinatie eveneens te verklaren vanuit een tekstueel contrast, tussen schijn en werkelijkheid van de liefde. De figuur van drie perfecte longae kan vanuit muziektheoretisch oogpunt worden verbonden met de idee van volmaaktheid. Aan het slot van de interpretatie van de teksten in hoofdstuk II heb ik geconcludeerd dat de schijn van de nederlaag van de minnaar paradoxalerwijs de hoop op een toekomstige overwinning – in casu de toekomstige vervolmaking van zijn liefde – betekent. Aan het slot van het werk klinken de woorden 'desconfiture' en 'nonchaloir' ('nederlaag' en 'verwaarlozing') boven het motief van de drie longae in de tenor. Is dit een bevestiging van die paradoxale betekenis? Dan zouden de motetten 15 en 12 in hun betekenisgeving door tekst en muziek opnieuw complementair zijn, aangezien in motet 12 het laatste woord van de motetus, 'gloria', juist boven het instabiele ritme klinkt, ter uitdrukking van de overwinning op Fortuna's grilligheid.

Conclusie uit deze vier analyses

De contrapuntische behandeling van het gemeenschappelijke ritmische patroon maakt duidelijk dat Machaut het inderdaad als een integraal geheel zag en niet als een toevallige samenstelling van losse mensurale elementen. In motet 8 zijn steeds drie taleae aaneengekoppeld zodat het patroon ook hier gecompliceerder is dan zich aanvankelijk liet aanzien. De tenormelodieën van de vier werken verschillen zo sterk, dat het niet plausibel is hierin de reden voor de overeenkomst in ritmering aan te wijzen.

De belangrijkste overeenkomst tussen de vier werken – afgezien van de talearitmering – is de thematische. In drie van deze motetten komt de figuur van Fortuna voor, in motet 14 als idee op de achtergrond (vanwege de vele contrasten, de verwijzing naar geluk) en door het éénmaal noemen van haar naam; valse schijn op zichzelf is hier het hoofdthema. Motet 15 heeft eveneens de valse schijn tot onderwerp en kan alleen door een indirecte verwijzing in de triplumtekst met de Fortuna-thematiek worden verbonden. Wanneer we tekst en muziek van de vier werken nader analyseren, wordt de gedachte versterkt dat Machaut de idee van monotonie en tegelijkertijd onvoorspelbaarheid graag met het patroon verbond, maar op steeds weer gevarieerde wijze, afhankelijk van het precieze onderwerp. Op grond van de overeenkomsten en verschillen kan het niet exclusief met de Fortuna-thematiek worden geassocieerd, maar meer algemeen met de idee van *instabilitas* en valse schijn, waarvan Fortuna in twee werken de personificatie is.

Tegelijkertijd kunnen we iets leren uit het gebruik van een contrastfiguur van drie longae, in de motetten 12 en 15.⁴⁹ Deze representeert, naar het zich laat aanzien, het tegenovergestelde: de stabiliteit van de volmaaktheid, het onvergankelijke en ware. Juist door hun contrasteren in deze taleae wordt de interpretatie van beide ritmische patronen bevestigd.

Excursus: Fortuna en Valse Schijn in de motetten 3 en 13

In nog twee andere motetten speelt de hierboven besproken thematiek een rol, zónder dat het ritmische patroon optreedt. Dit lijkt bovenstaande conclusies te ontcrachten, maar een korte analyse opent tegelijkertijd een perspectief dat het gevondene juist verder kan bevestigen.

Naast de motetten 14 en 15, heeft nog een derde motet de valse schijn tot thema, motet 13. De tenor van dit werk is op heel andere wijze geritmeerd dan de thematisch verwante motetten 14 en 15. Tevens is er één ander motet waarin Fortuna wordt genoemd, motet 3, en ook hier verschilt de ritmering volkomen (muziekvoorbeeld 12).

In motet 3 is echter niet zozeer de onbetrouwbaarheid van Fortuna onderwerp, als wel de ommekeer in het lot waarvan zij het symbool is; bij de bespreking van dit werk in hoofdstuk X zal dat nader worden uitgelegd. In beide werken, zowel in motet 3 als 13, speelt het begrip 'dood' een voorname rol: in motet 3 vreest de minnaar te zullen sterven van liefde en verlangt hij tegelijkertijd naar de dood; en in motet 13 vreest hij te zullen sterven door de verraderlijkheid van de schijn. Tussen deze beide werken onderling bestaat een duidelijke relatie door de langzame beweging van de tenor, in modus major imperfectus, modus minor imperfectus en tempus imperfectum (zie muziekvoorbeeld 12). Bovendien hebben de motetten een andere eigenschap gemeen die het verband tussen muziek en tekst betreft.

In beide colores vormt namelijk een gedeelte van de melodie een letterlijke of getransponeerde herhaling van een fragment dat eerder heeft geklonken (met een gestippelde lijn aangegeven in muziekvoorbeeld 12). In motet 3 betreft het een transpositie; na 14 tonen vertoont de color een grote gelijkens met het begin, maar een halve toon lager en gevolgd door een (onregelmatig) gespiegeld melodisch verloop. De ritmering is identiek. In de teksten van het werk vindt, wanneer beide overeenkomende gedeelten worden vergeleken, een radicale omslag plaats: 'maar het is nu helemaal andersom'; alles wat aanvankelijk goed leek te zijn, is in zijn tegendeel veranderd. Van belang is dat Machaut op de plaats van de melodische gelijkens die tegelijkertijd een verandering is, een omslag in betekenis in de teksten aanbracht, én de ritmering zodanig koos dat de overeenkomende delen van de melodie hetzelfde ritme hebben.

In motet 13 wordt een melodisch fragment dat het einde van talea I en het begin van talea II omvat, op precies dezelfde plaats herhaald in taleae III en IV, dus opnieuw is de ritmering van de beide melodiefragmenten identiek. In tekst corresponderen deze plaatsen met elkaar. Dit is vooral duidelijk te zien in de motetustekst: '*voordat* mijn Vrouwe *wist* van mijn verdriet, was ik nog gelukkig' en '*thans* ontnemt ze mij haar goedertierenheid, omdat ze *weet* dat ik haar vereer' (muziekvoorbeeld 12). Net zo in de triplumtekst: alles wat de minnaar aanvankelijk aantrok in zijn Vrouwe, blijkt verraderlijk te zijn geweest en brengt hem nu de dood. De betekenis-omslag valt in dit vrijwel pan-isoritmische motet niet in het midden van het werk in

49. Een figuur van drie opeenvolgende perfecte longae komt, zij het gevolgd door een vierde mensuur, voor in de taleae van de motetten 5 en 10.

tekst en muziek (wat, op grond van de bevindingen in het vorige hoofdstuk, wel te verwachten zou zijn), maar precies daar waar de melodische herhaling plaatsvindt, net als in motet 3.⁵⁰ De ommekeer wordt dus in beide motetten verbonden met de melodische gelijkennis, die door een identieke ritmering wordt onderstreept. Het ontbreken van het Fortuna-patroon zou daarom heel goed te maken kunnen hebben met het grotere belang dat de componist in deze twee werken hechtte aan de idee van ommekeer en dood, het eerste uitgedrukt door de gelijkennis van twee melodische fragmenten die alleen door de context verschillend klinken, het tweede door de langzame beweging in imperfecte mensuur.⁵¹

3. TWEE MOTETTEN MET MENSURALE PROBLEMEN IN DE TENOR

In het laatste gedeelte van dit hoofdstuk bespreek ik twee motetten waarvan de tenorritmering geheel verschillend is maar toch gelijksoortige problemen vertoont, namelijk de bepaling van de mensuur en een langdurige syncopatio. De vraag zal zijn of de mensurale en ritmische problemen kunnen worden verklaard door de teksten.

MOTET 17

De teksten en de betekenis van dit werk werden geanalyseerd in het vorige hoofdstuk. De kwestie van de tenorritmering en haar notatie heb ik echter naar dit hoofdstuk uitgesteld, om haar te kunnen behandelen naast een ander motet, nummer 9, waarin een soortgelijk ritmisch probleem speelt. Het hoofdprobleem in de tenor is de juiste bepaling van de mensuur.

De talea van motet 17 (zie muziekvoorbeeld 13) is gemakkelijk in twee sterk gelijkende delen te splitsen, beide in modus perfectus maar eindigend met een *pausa longa imperfecta*. De mensurering van de tenor wordt daarom door zowel Ludwig als Schrade in hun transcripties weergegeven als een afwisseling van modus perfectus en imperfectus. Het is de vraag of dat terecht is; wisseling van modus wordt volgens de contemporaine theorie steeds aangegeven door rubricering. In die motetten van Machaut waar de verschillende modi elkaar afwisselen, is de imperfecte modus door middel van rode noten gesignaleerd (motetten 5 en 23, tenor en contratenor). In motet 17 is dat echter niet het geval.

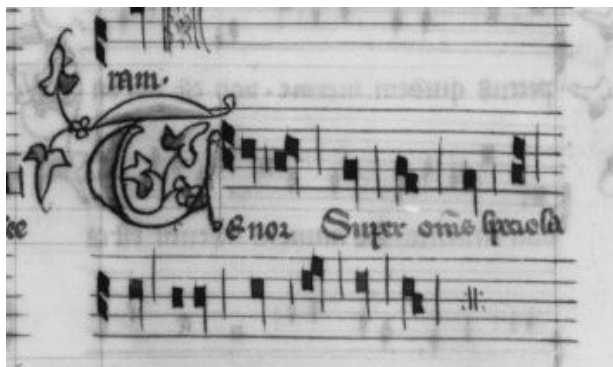
Kennis van de perfectie of imperfectie van de modus is voor alle drie stemmen essentieel, aangezien het motet buitengewoon veel *longae* bevat (17 in het triplum, 40 in de motetus, 24

50. Het melisme is nog altijd niet geïdentificeerd. Ten opzichte van een eerder motet met dezelfde tenor in de *Roman de Fauvel*, *Super cathedram Moysi / Presidentes in thronis / Ruina* zijn twee tonen van plaats veranderd, waardoor de identiteit van beide gedeelten sterker wordt. Te vermoeden is dat de componist zijn materiaal enigszins heeft gemanipuleerd teneinde de gelijkennis te versterken. Cf. Clark 1996, 43-45.

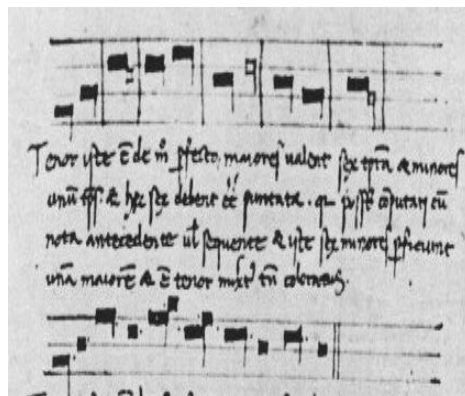
51. Er zijn drie andere werken waarvan de tenores in eenzelfde langzame beweging van voornamelijk *maximae* en *longae* zijn gezet, de motetten 4, 7 en 21 (zie muziekvoorbeeld 1); in alle drie zijn modus en tempus imperfect. Motet 21 is door zijn tenor *Tribulatio proxima est et non est qui adiuvet* gerelateerd aan motet 8. In de triplumtekst van dit werk wordt gesproken over 'de omhelzing van de dood in welks poorten wij reeds staan'. De motetustekst van motet 4 eindigt met een voornemen tot onderwerping 'jusqu'au morir'; in motet 7 (*Ego moriar pro te*), ten slotte, staat in alle drie teksten de vrees (of, in de tenor, het verlangen) te sterven centraal. Dit suggereert dat een langzame beweging wordt geassocieerd met de thematiek van het sterven.

in de tenor).⁵² Er zijn geen puncti divisionis of pausae longae perfectae genoteerd die perfecte meting duidelijk maken. De tenorpartij is kort en dus gemakkelijk te overzien (zie het facsimile hieronder). De pausa longa imperfecta tussen twee longae geeft, volgens de conventionele leeswijze, imperfecte modus aan; zou ze, in perfecte modus, deel uitmaken van omliggende longaperfecties, dan zou ze zijn genoteerd als twee pausae breves.⁵³ Hoewel het gedurende vijf mensuren mogelijk zou zijn volgens imperfecte modus te lezen, blijkt tóch uit de zesde mensuur van de tenor én, al eerder, uit het contrapunt dat de longae perfect zijn, en alleen de pausae longae imperfect: de streep van twee spatia geeft dat laatste ondubbelzinnig aan.

Het modusprobleem beperkt zich niet tot de tenor alleen; het wordt direct bij de opening van het motet op de spits gedreven. De motetus opent namelijk met twee opeenvolgende longae die, in het geval van perfecte mensuur, zouden duidelijk maken dat in ieder geval de eerste daarvan perfect is.⁵⁴ Wanneer de zanger van de motetus zijn partij doorneemt, ziet hij dat dit ritmische motief wordt herhaald aan het einde en aan het begin van iedere volgende frase, gescheiden door een imperfecte pausa longa en zal, terecht in dit geval, concluderen dat de modus imperfect is. Beide partijen beginnen dus met een longa, maar verschillend van kwaliteit, zonder waarschuwing door een punctus of canon, integendeel. De essentiële informatie, gegeven door de pausa longa imperfecta, is dubbelzinnig: voor de motetus overeenstemmend met de conventie, voor de tenor niet, zodat de zangers welhaast in problemen móeten komen.⁵⁵



Tenor motet 17 in hs. A



hs. Siena, Biblioteca comunale, L.V.30, fol. 44v. (Egidius de Murino.)

52. Aan de longa zelf is niet te zien is of ze perfect dan wel imperfect is; de context moet dat uitwijzen aangezien mensuurtekens door Machaut niet werden gebruikt.

53. Cf. bijvoorbeeld *Ars nova*, ed. Reaney/Gilles/Maillard, cap. XVII, 26: 'Et est notandum quod in modo perfecto maior pausa duorum temporum in uno corpore non debet fieri' ('En mode parfait on ne doit pas faire de grandes pauses de deux temps en une seule figure').

54. De edities geven modus perfectus aan, maar dit is onjuist. Hierop werd al gewezen in Günther 1958 en Hoppin 1960.

55. Aangezien de bovenstemmen imperfecte modus lezen, staan bijna alle longae vanaf m. 18 in gesyncopeerde positie; tenzij men met Ursula Günther (1958, 34) veronderstelt dat één modusmensuur perfect is (m. 15-17), in welk geval elk talea-einde en begin uit een incomplete mensuur bestaat of door syncopering wordt overbrugd; aan het slot van het motet moet dan weer een perfecte mensuur worden verondersteld om de verspringing te completeren. Mijn transcriptie is gebaseerd op een consequente imperfecte modus in de bovenstemmen, aangezien nergens enige indicatie bestaat voor een verandering.

Voor het begrijpen van het mensureringsprobleem in de tenor kan een voorbeeld uit Egidius de Murino's eerder genoemde traktaat hulp bieden. In een van zijn voorbeelden van tenorritmering worden steeds drie zwarte maximae (*plene*) gevolgd door één witte longa (*vacua*); in de canon bij het voorbeeld wordt uitgelegd dat de drie holle longae evenveel waard zijn als één volle maxima (zie het facsimile op de vorige bladzijde).⁵⁶ In het voorbeeld erna worden de maximae gevolgd door een aan beide zijden gepunteerde brevis. De punten betekenen dat de breves niet samen met de maxima moeten worden gerekend zoals de bijgaande tekst duidelijk maakt: de zes losse breves dienen te worden opgeteld om samen de waarde van een volledige maxima te vormen.⁵⁷ Dit is een duidelijk geval van syncopatio, al gebruikt Egidius de term niet. Beide bijschriften combinerend is de conclusie dat in het eerste voorbeeld de drie witte longae eveneens moeten worden opgeteld en dus ook een syncopatio vormen. Dit kunnen we direct betrekken op Machauts tenor: de zes imperfecte pausae longae per color zijn, opgeteld, equivalent aan vier perfecte. Daardoor vormt het geheel een zelfde syncopatio in modus perfectus als in Egidius' voorbeeld (vergelijk de tenor van motet 17 met Egidius' voorbeeld in bovenstaande facsimiles). Eigenlijk zouden we moeten spreken van twee syncopationes per color; de eerste eindigt na m. 33. Aangezien de bovenstemmen echter in imperfecte modus worden gemeten, bereiken alle stemmen samen pas aan het slot van de color, na zesenzestig breves, gezamenlijk een mensuur-einde (zie de partituur van het motet in Appendix 2).

Een minder gecompliceerd geval van syncopatio vinden we in het vierstemmige motet *Vos qui / Gratissima / Gaude gloriosa / contratenor* van Philippe de Vitry. Dat werk is gebaseerd op hetzelfde gezang als Machauts motet, maar met een grotere uitsnede en getransponeerd naar een kwint lager.⁵⁸ In dit werk wisselen contratenor en tenor bij de eerste en tweede colordoervoering een syncopisch ritme uit (muziekvoorbeeld 14). In color 1 bevindt zich de syncopatio in de contratenor met het patroon Plo [L.] B / L. L. waarbij de syncopatio tot de talea beperkt blijft (de syncoperende noot is de tussen vierkante haken staande perfecte longa); in color 2 ligt ze in de tenor, met het patroon Pbr [L. LB] L imp. De syncopatio omvat de gehele tweede color en wordt pas in de verkorte achtste talea opgelost door imperficering van de perfecte longa. Er ontstaat overigens een probleem doordat, wegens de perfecte mensurering, de *longa ante longam* perfect is: de voorlaatste tenortoon is een perfecte longa en de laatste een imperfecte (niet omgekeerd zoals in Schrades transcriptie en in de editie van Leech-Wilkinson 1989). Zo ontstaat een zelfde dissonantieprobleem als in Machauts motet. Interessant is dat Johannes de Muris dezelfde tenor, in dezelfde ritmering als in de eerste periode van Vitry's motet, heeft genoteerd in de marge van een astronomische tabel, met cijfers voor de waarde van elke toon.⁵⁹ Alles tezamen wordt de suggestie gewekt dat deze

56. 'Tenor iste est de modo perfecto et plene valent sex tempora et vacue valent duo tempora et iste tres vacue valent una plena. Et iste tenor dicitur mixtus tamen coloratus.'

57. 'Tenor iste est de modo perfecto. Maiores valent sex tempora et minores unum tempus. Et hec sex debent esse punctate quia possunt computari cum nota antecedente vel sequente et iste sex minores perficiunt unam maiorem et est tenor mixtus tamen coloratus.'

58. Zie hierover de analyse in Leech-Wilkinson 1989, 55-56 waarbij de syncopatio overigens niet wordt vermeld; wel de constructie dat in color 1 de contratenor met een pauza opent en de tenor met een pauza afsluit, terwijl in color 2 de constructie is omgekeerd.

59. Reproductie in Gushee 1969, 11 en in Kügler 1991, 354 waar in de commenterende tekst bij de afbeelding op de identiteit met de color van Vitry's motet, inclusief de ritmering, wordt gewezen; dit was aan Gushees aandacht ontsnapt. De tweede colordoervoering is incompleet maar het begin ervan vertoont een andere ritmering.

tenor en zijn ritmering onderwerp zijn geweest van een directe of indirecte uitwisseling van ideeën tussen deze drie belangrijke figuren van de Ars nova; maar mogelijk is natuurlijk ook dat Machaut pas later heeft gereageerd op Vitry's motet. Clark neemt zelfs aan dat Machaut Vitry's tenormelodie heeft gekopieerd; het melisme is in beide composities namelijk identiek, terwijl van het gezang vele varianten bestaan (Clark 1996a). Toch kan men zich afvragen waarom Machaut – had hij Vitry willen overtreffen – slechts een deel van de tenor (18 tonen van de 30) heeft overgenomen en bovendien Vitry's transpositie ongedaan heeft gemaakt. Het zou ook zo kunnen zijn dat beide componisten dezelfde versie van het gezang hebben genomen (hetgeen, gezien de rijkdom aan varianten bij dit gezang, zou suggereren dat beide componisten op dezelfde plaats verkeerden) en onafhankelijk van elkaar tot hun verschillende uitwerkingen van het melisme zijn gekomen waarbij Vitry tot transpositie naar *F* heeft besloten, zijn favoriete toon, terwijl Machaut de oorspronkelijke gregoriaanse toon heeft gerespecteerd. Opvallend is dat beide componisten voor een ritmering met syncopatio hebben gekozen.⁶⁰

De ritmering van Machauts tenor, een goed voorbeeld van een theoretisch probleem dat in de praktijk van een motet op rigoureuze wijze is doorgevoerd, kan op de volgende wijze in verband worden gebracht met de teksten van de bovenstemmen. In de eerste plaats vormt zij een extreem geval van syncopatio: de waarden van de gehele color moeten worden opgeteld om de som te doen kloppen. Daardoor ontstaat een analogie – zelfs een uitbeelding – van de gedachte die in het incipit van de motetus wordt uitgesproken: er is een 'series summe rata' geconcretiseerd in de tenorritmiek, een 'hoogst berekende reeks van de som': wanneer de som wordt opgemaakt van alle delen van de tenor klopt de berekening. Het motetus-incipit heeft dus afgezien van zijn eigen, literaire, betekenis tevens betrekking op de muzikale constructie. Ook de tenorwoorden 'super omnes' laten zich uitleggen als een weergave van het muzikale probleem; de syncopatio in modus perfectus strekt zich uit *super omnes*, over alle tekens. In het vorige hoofdstuk heb ik op enkele andere verbindingen tussen tekst en muziek gewezen. Ik vat ze nog eens samen, voor zover deze betrekking hebben op de mensurering. In beide teksten van de bovenstemmen is zowel het onderwerp als de *vorm* van de redenering een keten, zoals blijkt uit de analyse van de poëtische syntaxis, een keten die niet mag worden verbroken. Die idee is, behalve in de syncopationes in de tenor, ook terug te vinden in de talea-verbindende motetusmotieven die in ligatuur zijn geschreven: bij de laatste talea is de ligatuur verbroken als symbool van het buiten de orde vallen van de liefde. In beide gedichten

60. Vitry's teksten beschrijven de liefde voor de Maagd in vergelijking met wie de aardse vrouwen slechts geringe waarde hebben. De triplumtekst bevat verscheidene zinspelingen op Maria-teksten, met name uit de antifoon *Salve, regina*; de motetustekst bevat veel reminiscenties aan het Hooglied. Dronke ziet de motetteksten als minder ernstig en twijfelt aan de geestelijke betekenis ervan: '[...] it seems to me highly unlikely that the Virgin could be the 'bride' and beloved whom the other girls are here asked to venerate; there is a certain flippancy in the tone, and in particular such phrases as 'Rex ego sum' and 'nos qui cuncta (corr. *cunctas?*) novimus' seem to belong to the exuberant lover's *gab* [...]. The song belongs, I think, essentially to this genre, despite the adaptation of sacred phrases' (Dronke 1968 II, 409). Wanneer we echter beide motetten vergelijken en de ernst van Machauts motetteksten in aanmerking nemen, lijkt de mogelijkheid te bestaan dat Vitry's wat cryptische teksten toch meer betekenen dan een min of meer geleerde uiting van aardse erotiek. In het vorige hoofdstuk heb ik een verklaring van Machauts teksten gegeven binnen de context van een (door Dronke zo genoemde) 'sapiential tradition'; hetzelfde zou, misschien zelfs sterker, voor Vitry's teksten kunnen gelden (zie ook de kritiek op Dronkes interpretatie in Leech-Wilkinson 1989, 50, waarin de auteur de verwijzingen naar het Hooglied benadrukt).

is de redenering consequent, maar aan het eind is de dichter verbaasd over de uitkomst en begrijpt hij de ratio ervan niet meer. De gedachte achter de tenorritmering is daaraan analoog: de optelling klopt maar de mensurering is schijnbaar irrationeel. In de praktijk zal de zanger van de tenorpartij wel gelezen hebben zoals de edities doen, in drie longa-perfecties gevolgd door een imperfectie, 'zich verbazend' en mogelijk 'klagend' (motetus v. 15) over de verwarrende notatie die hem er aanvankelijk toe brengt om een imperfecte modus te veronderstellen.

De analogie die de muziek vertoont met de ideeën in de tekst is in meer dan één opzicht treffend. Daar waar – gelezen in een consequente perfecte modus en dus de pausae als de losse delen van de syncopatio tellend – de tenor voor het eerst weer op het begin van een mensuur uitkomt, in m. 33, luidt de motetustekst: 'argumentis demonstrata non pati fracturam': 'met argumenten is aangetoond dat de orde (= de ritmering – *ordinatio* – van de color) geen breuk verdraagt'. De mensurale problemen duiden erop dat het motet is bedoeld als een vereniging van perfecte en imperfecte mensuren in een muzikale ordening; tenor en bovenstemmen lezen in verschillende modi, perfect voor de tenor, imperfect voor de bovenstemmen. De volgende frase uit de triplumtekst (v. 9-10) is dan wel heel toepasselijk: 'par si parfaite assablée qu'enduy n'ont c'une vie', 'in zo'n volmaakte vereniging dat ze beiden samen slechts één leven hebben'. Per color nemen zes imperfecte pausae de tijd van vier perfecte in. De eerste color telt, bij deze berekening, 22 longa-mensuren voor de tenor en 33 voor de bovenstemmen: wellicht een verdubbeling van de getallen 2 en 3 als symbolen van imperfectie en perfectie?⁶¹

De essentiële gemeenschappelijke gedachte in tekst en muziek ligt hierin dat de Liefde de maat veracht ('spernatque mensuram'; motetus v. 8). In dit opzicht biedt de mensurale bouw namelijk een treffende analogie van de tekstuele idee; het cruciale punt in de teksten is immers dat de liefde zich *schijnbaar* niet aan de redelijke maten houdt. In de verschillende mensurering van de stemmen is de ratio schijnbaar niet te vinden: zo bijvoorbeeld in de opening van het motet waar de longae in motetus en tenor verschillende lengte hebben, en in de afsluiting waar de stemmen op verschillende punten eindigen. Daarbij komt het probleem dat in het voorgaande hoofdstuk werd besproken, namelijk dat van de dissonant aan het slot. Deze valt samen met het 'dissonante' woord *conchie* dat bedrog aanduidt en in verband kan worden gebracht met de verstoring van de natuurlijke harmonie. De color kan geen tweemaal klinken zonder bedrog te plegen (= de keten van syncopationes te verbreken door inkorten van de laatste waarden, in welk geval de som niet meer klopt) óf in disharmonie te eindigen.

Ten slotte zagen we, eveneens in het vorige hoofdstuk, dat in de voorlaatste en laatste talea in de motetus vertraging van tekstdeclamatie plaatsvindt. Juist daar waar de problematiek van het werk als een individuele en emotionele aangelegenheid wordt behandeld – de vijfde talea is de enige waar in de tekst de *Ik*-figuur aan het woord komt, aangegeven door de beide woorden *michi* in de motetustekst – vindt vertraging plaats. Deze woorden worden bovendien geaccentueerd door een ongewoon groot aantal plicae, die een bepaald stemeffect betekenen (al is onzeker hoe dat heeft geklonken). We kunnen daardoor veronderstellen dat de doorbreking van het regelmatig declamatiepatroon expressieve redenen heeft.

Uit de mensurering en tenorritmering van motet 17 blijkt, samengevat, het volgende. Wellicht is het werk ontstaan als ideeënuitswisseling of in navolging van een compositie van Philippe de Vitry op dezelfde tenor. Deze zelfde tenor werd bovendien door Johannes de

61. Dit gaat op voor zowel arabische als Romeinse cijfers (XXII en XXXIII).

Muris genoteerd. Hoe het contact tussen deze drie belangrijke figuren van de Ars nova heeft plaatsgevonden, is helaas niet uit te maken; een mogelijke plaats kan de Parijse universiteit zijn geweest waaraan zowel Vitry als De Muris verbonden waren. Er bestaat een theoretisch probleem in de tenor, namelijk een langdurige syncopatio waarin alle notenwaarden betrokken zijn. Een parallel van een dergelijke tenor met syncopatio vinden we terug in een voorbeeld uit het traktaat over motetcompositie van Egidius de Murino. Dit suggereert dat Machaut in zijn motet een theoretische mogelijkheid in de praktijk heeft willen toetsen. De ritmering vormt tevens een analogie van de tekstidee, een *series summe rata* die irrationeel lijkt te zijn maar niettemin rationeel kan worden verklaard door alle tekens (*super omnes*) in de optelling te betrekken. In het motet, en met name de tenor, zijn dus theoretische en literaire ideeën gecombineerd in één beeld, dat van een alles-omvattende keten.

MOTET 9

De tenor van motet 9 *Fons tocius superbie / O livoris / Fera pessima*, een motet dat in het kort aan het einde van het vorige hoofdstuk werd behandeld in verband met de isoritmische bouw met betrekking tot de verdeling van de tekst, is een tweede voorbeeld van een langdurige syncopatio in de tenor.⁶² Eggebrecht laat in zijn analyse van het werk dit ritmische aspect vrijwel buiten beschouwing en spreekt alleen over een 'verschuiving naar rechts' (Eggebrecht 1968, 176); pas Fuller (1990, 204) heeft



op de
re
structie
voorbe
langdu
syncop
eerste
m dat
echter



gewezen
bijzonde
taleacon
, een
eld van
rigatio.
Het problee
zich
in het
kwaliteit

motet voordoet, is opnieuw de bepaling van de van de modus.

Tenor motet 9 in hs. A

Tenor motet 19 in hs. A

62. Een derde voorbeeld van een talea-omvattende syncopatio is de tenor van motet 10, welk werk zal worden geïnterpreteerd in hoofdstuk VI.

De notatie van de openingspauasae in motetus en tenor moet raadselachtig zijn geweest voor de zangers; zij is het in ieder geval voor de moderne lezer. Zowel Wolff (1904, 167) als Ludwig (commentaar bij de editie, 36) wijzen erop dat deze pauasae in beide stemmen zijn genoteerd als gaven ze modus imperfectus aan, terwijl later blijkt dat modus perfectus heerst: er zijn zes pauasae longae imperfectae genoteerd in plaats van vier pauasae longae perfectae en bovendien zijn zij gegroepeerd als drie pauasae maximae.⁶³ Verondersteld mag worden dat Machaut om een bijzondere reden van de notationele conventies afgeweken is.⁶⁴ Opmerkelijk is dat geen van de kopiïsten (die merendeels toch competente muzikschrijvers lijken te zijn geweest) de noodzaak heeft gevoeld om de pauasae te 'corrigeren'; misschien begrepen zij de afwijking van de conventie die ons ontgaat. De modus van de tenor kan in geen geval imperfect zijn, zoals duidelijk gemaakt wordt door de vele puncti perfectionis; anders zou ook geen alteratie plaatsvinden en zou het contrapunt van de stemmen niet kloppen.

In een vergelijkbaar geval, motet 19 met eveneens een introïtus van het triplum, zijn de pauasae in tenor en motetus wél 'correct' genoteerd aangezien in dit werk de modus perfect is. Ook hier is de introïtus twaalf brevismensuren lang; in tenor en motetus zijn vier pauasae longae perfectae gegroepeerd als twee pauasae maximae (zie bovenstaande facsimiles van de tenores van de motetten 9 en 19).

Vanwaar nu de notatie van de pauasae in motet 9 die, letterlijk genomen, modus major imperfectus, modus minor imperfectus aanduidt? Eggebrecht geeft de volgende verklaring: de solistische opening van het triplum wordt geïnterpuncteerd door vier breves, die ofwel met een vers-begin of met een vers-einde samenvallen; deze staan op een afstand van een imperfecte maxima van elkaar (zie muziekvoorbeeld 15). Deze verklaring zou impliceren dat de introïtus in een andere mensurering is gedacht dan de rest van het motet, hetgeen zeer ongebruikelijk zou zijn. Wanneer we de introïtus vergelijken met die van motet 19, zien we dat in de introïtus van dit werk eveneens vier verzen voorgedragen worden, één vers per longaperfectie, en dat iedere laatste lettergreep een breviswaarde heeft; de vier verzen komen in lengte overeen met de vier pauasae longae perfectae (muziekvoorbeeld 15). De indeling volgens imperfecte maximae – die wordt aangegeven door de notatie in tweemaal twee pauasae longae perfectae – komt echter niet tot uitdrukking in de tekstzetting, en maximae komen ook verder in het motet niet voor.⁶⁵ In motet 19 heeft Machaut zich dus wél aan de notationele conventies gehouden – de pauasae geven modus minor perfectus aan – maar de notatie als pauasae maximae dient uitsluitend de overzichtelijkheid bij het lezen en betekent geen modus major. Voor motet 9 waarin maximae evenmin een rol spelen, betekent dit dat alleen de modus minor 'verkeerd' is aangeduid.

Referentie aan oudere werken zou misschien een verklaring kunnen bieden voor de pausanotatie in motet 9, hetgeen dit werk, evenals het hiervoor besprokene, in een context van uitwisseling tussen componisten of reacties op elkaars werk zou plaatsen. Er zijn namelijk twee motetten, beide uit de *Roman de Fauvel* en beide toegeschreven aan Philippe de Vitry, die met zes imperfecte pauasae longae openen. In het eerste daarvan, *Tribum que / Quoniam*

63. Bovendien is in de meeste handschriften de zevende pausa longa, die het begin van de talea vormt, weggelaten in zowel de tenor als de motetus; dit moet zonder meer als een vergissing van de kopiïst worden gezien en lijkt erop te wijzen dat de legger (Machauts origineel?) niet geheel duidelijk was.

64. Hoppin (1960) heeft voldoende duidelijk gemaakt dat Machaut zich in de regel houdt aan de notationele conventies en dat de edities zijn bedoeling door verkeerd begrip daarvan vaak vertekenen.

65. Als de modus major al benadrukt zou zijn, komt dat niet in de tekstzetting tot uitdrukking maar in het contrast tussen m. 1-6 en m. 7-12: de tweede helft van de introïtus is aanmerkelijk gespannener dan de eerste door de grotere ambitus en de sterkere tooncontrasten tussen begin en slot van ieder vers.

secta / *Merito hec patimur* heeft alleen de tenor zes *pausae longae imperfectae*. Deze zijn in één van de twee bronnen, de rotulus **Br**, op dezelfde wijze genoteerd als in Machauts motet, als drie imperfecte *maximae*. De *modus major* in dit motet is niettemin perfect (maar met het voorbehoud dat eerder in dit hoofdstuk bij *Firmissime* / *Adesto* / *Alleluya* werd gemaakt; het is de vraag óf men in dit vroege werk wel van een *modus major* kan spreken) en alleen de *modus minor* is inderdaad imperfect. De *pausae* zijn hier dus wat betreft de *modus minor* wél correct genoteerd. De onderwerpstof van dit werk dat aan Philippe de Vitry wordt toegeschreven (Roesner 1993, Bent 1996) betreft de val van de te hoog opgeklommen politicus Enguerran de Marigny, welke in bedekte termen wordt beschreven. Dit onderwerp kan gemakkelijk worden gerelateerd aan het onderwerp van Machauts motet 9, een tirade tegen *Superbia* in de persoon van Lucifer. Niet alleen dat: de tenores van beide werken zijn bovendien afkomstig uit de metten van de derde zondag in de vasten en uit dezelfde bijbelse geschiedenis. De tenorwoorden *Merito hec patimur* drukken de wroeging van Jozefs broeders uit wanneer zij in Egypte geconfronteerd worden met Jozef, die zij niet herkennen (Gen. 42:21); *Fera pessima*, de tenor van Machauts motet, is het wilde dier dat Jozef zou hebben verslonden (Gen.37:33).

Het tweede werk is het al eerder genoemde motet *Firmissime* / *Adesto* / *Alleluya*, Philippe de Vitry's loflied op de Drie-eenheid dat op zo merkwaardige en bijna provocatieve wijze is gemensureerd in imperfecte *modus* en *tempus*. Vitry's motet behoort eveneens tot de weinige *Ars nova*-motetten waarin de stemmen niet tegelijkertijd beginnen; hier is het het triplum dat na zes imperfecte *longamensuren* inzet. In beide bronnen voor dit motet staan de *pausae* naast elkaar tussen dezelfde lijnen en zijn zij niet gegroepeerd als *pausae maximae*.⁶⁶ In thematiek zijn Vitry's Triniteitsmotet en Machauts motet elkaars tegenpolen: een lofzang op de Drie-eenheid versus een scheldrede tegen de Hoogmoed en Afgunst, de twee belangrijkste van de kardinale ondeugden, gepersonifieerd in Lucifer. De polariteit van beide motetten zou misschien kunnen verklaren waarom het in Machauts motet juist de motetus en tenor zijn die pauseren, tegenover het triplum bij Vitry. De beide motetusteksten hebben de rijmklanken-*tas* en *-us* gemeen:

Adesto sancta Trinitas	O livoris feritas
Musice modulantibus	Que superna rogitas
Par splendor, una Deitas	Et iaces inferius!
Simplex in personis tribus	Cur inter nos habitas?
Qui extas rerum omnium	Tua cum garrulitas
Tua omnipotencia	Nos affatur dulcius
Sine fine principium	Retro pungit seivius
Duc nos ad celi gaudia.	Ut veneno scorpius:
	Scariothis falsitas
	Latitat interius.
	Det mercedes Filius
	Dei tibi debitas!

Ook de bede om aanwezigheid van de Heilige Drie-eenheid en de vraag waarom de Afgunst zich onder de mensheid ophoudt kunnen, als tegenstelling, met elkaar in verband worden gebracht. V. 39 van Machauts triplumtekst (zie hieronder) herinnert aan het slotvers van Vitry's motetusgedicht, door de woorden 'nos ducat ad gaudia'.

66. *F:Pn. fr. 146 (Fauv)* en *B:Br. 19606 (Br)*.

Ten slotte bestaat de mogelijkheid dat de pausae een symbolische functie hebben. In Machauts triplumtekst wordt Lucifer beschreven als personificatie van Superbia, de bron van alle kwaad, die aanvankelijk schoon van uiterlijk was, en op de hoogste plaats gesteld (cf. v. 5, waar de polyfonie begint). De beginpauusae van motetus en tenor, genoteerd als een perfectie van drie imperfecte maximae, zouden misschien een muzikale superlatief kunnen aanduiden, een uitbeelding van 'in summis locatus' maar tegelijk een 'perfectio pessima', als illustratie van het tweede tenorwoord; een perfectie van maximae schijnt als uiterste denkbaar te zijn geweest volgens theoretici als Robertus de Handlo en Petrus van Saint Denis.⁶⁷ In v. 10-12 van de triplumtekst wordt immers gezegd dat Lucifer zich gelijk aan de Allerhoogste trachtte te maken. Bij eerste aanblik vertegenwoordigen de pausae een perfectio van drie maximae, maar de maximae zijn geheel imperfect, bestaande uit tweemaal twee tempora.

Wat de aanleiding voor de ongewone en verwarrende notatie is geweest, valt op grond van de notationale conventies moeilijk uit te maken, maar de meest waarschijnlijke verklaring is een contextuele of symbolische; een muzikale verklaring ligt niet voor de hand.

Teksten en thematiek

Eggebrecht (1962) gaf een uitgebreide tekstanalyse van motet 9 en Markstrom (1989) een veel verdergaande, politieke interpretatie.⁶⁸ Geen van beide auteurs werd echter getroffen door het feit dat Machauts tekst bijna een parafrase is van Jesaja 14:11-20, al verwijst Eggebrecht in verband met de thematiek wel naar deze plaats (Eggebrecht 1962, 291 en n.29); in ieder geval noemen zij niet de toch zo opvallende tekstparallelismen⁶⁹ (de belangrijkste zijn hieronder in vet weergegeven). Ik ga hier wat uitgebreider op in dan eigenlijk past in het kader van dit hoofdstuk over ritmering, omdat de ontleningen ook van belang zijn voor het begrijpen van de structurele eigenaardigheden in de muziek van het motet.

De 'dracho' die in de triplumtekst wordt genoemd, is misschien afkomstig uit een van de laatste verzen van het hoofdstuk daarvóór, Jesaja 13:21, maar vooral natuurlijk uit Openbaring 11:9: 'et proiectus est draco ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas qui seducit universum orbem'. Voor wat betreft de vraag hoe de val van Lucifer in verband kan worden gebracht met de scorpioen als symbool van de afgunst in de motetustekst, kan aan Eggebrechts verklaring worden toegevoegd dat daartoe waarschijnlijk de volgende passage uit Lucas aanleiding heeft gegeven; in de marginalia bij deze schriftplaats wordt zelfs naar Jesaja 14 verwezen:

Luc. 10: 18 et ait illis **videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem**

19 ecce dedi vobis potestatem calcandi **supra serpentes et scorpiones** et supra omnem virtutem inimici et nihil vobis nocebit.

67. Door Robertus de Handlo (ed. Lefferts 1991, 116) en Petrus van Saint-Denis (ed. Michels 1972, 154-155) wordt gesproken over een mensuraal niveau van een larga of longissima die drie maximae (negen longae) bevat en in deze perfecte vorm de opperste waarde vertegenwoordigt.

68. Deze auteur verklaart de betekenis van de teksten als een allegorie voor historische gebeurtenissen.

69. Eggebrecht (1962, 293): 'Und doch wird man nicht sagen können daß Machaut hier an jenes Werk des Petrus cantor oder an sonst eine andere bestimmte Schrift unmittelbar angeknüpft hat'. Markstrom (1989) verklaart bijvoorbeeld het woord *Aquilone*, het Noorden (triplum v. 10), als een verwijzing naar Engeland; op grond daarvan interpreteert hij de figuur van Lucifer als koning Edward III (en diens vrouw Philippa als Maria!) en legt een verband met de politieke gebeurtenissen van 1347-1348. Hoewel dit niet onmogelijk is, lijkt het nogal vergezocht. De ontlening van het woord aan de tekst van Jesaja biedt een directere verklaring.

Jes. 14: 11 **detracta est ad inferos superbia tua** concidit cadaver tuum subter te sternetur tinea et operimentum tuum erunt vermes
 12 quomodo **cecidisti de caelo lucifer** qui mane oriebaris corruisti in terram qui vulnerabas gentes
 13 **qui dicebas** in corde tuo **in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum sedebo** in monte testamenti **in lateribus aquilonis**
 14 **ascendam super altitudinem nubium ero similis Altissimo**
 15 verumtamen **ad infernum detraheris in profundum lacu** [...]
 17 qui posuit orbem desertum et urbes eius destruxit **vinctis eius non aperuit carcerem** [...]
 19 **tu autem proiectus es de sepulchro tuo** quasi stirps inutilis pollutus et obvolutus qui interfecti sunt gladio et descenderunt **ad fundamenta lacu** quasi cadaver putridum
 20 non habebis consortium neque cum eis in sepultura tu enim terram disperdisti tu populum occidisti non vocabitur in aeternum semen **pessimorum**.

tenor FERA **PESSIMA** (Gen. 37:20 en 37:33)

triplum

1	Fons totius superbie , Lucifer , et nequitie Qui, mirabili specie Decoratus,	21	Ymis nunc regnas infernus ; In speluncis et cavernis Penis jaces et eternis Agonibus .
5	Eras in summis locatus , Super thronos sublimatus , Dracho ferus antiquatus Qui dicere Ausus es sedem ponere	25	Dolus et fraus in actibus Tuis et bonis omnibus Obviare missilibus (← proiectus?) Tu niteris; Auges que nephas sceleris
10	Aquilone et gerere Te similem in opere Altissimo . Tuo sed est in proximo Fastui ferocissimo	30	Adam penis in asperis Tenuit Stigos carceris . Sed Maria Virgo, que, plena gratia Sua per puerperia
15	A iudice justissimo Obvium. Tuum nam auffert primatum; Ad abyssos cito stratum Te vidisti per peccatum	35	Illum ab hac miseria Liberavit, Precor elanguis tedia Augeat et supplicia Et nos ducat ad gaudia
20	De supernis .	40	Quos creavit.

Enkele opmerkingen die ik aan Eggebrechts tekstanalyse zou willen toevoegen, betreffen de betekenisrijke verhouding tussen woorden op cruciale plaatsen in de triplumtekst: 'fons' aan het begin, 'creavit' aan het slot, en 'de supernis' in v. 20, 'ymis infernis' in v. 21, rond het midden. Lucifer is 'fons superbie', bron van alle hoogmoed en alle kwaad; Maria wordt door Machaut elders (in motet 23, motetus v. 10) 'fons gracie' genoemd die vreugde moge schenken aan de mensheid: Maria verlost ons, die zij heeft voortgebracht, van het kwade dat Lucifer in de wereld heeft gebracht. Hieruit blijkt opnieuw hoezeer Machaut de plaatsing van de belangrijkste begrippen in een tekst zorgvuldig overwoog. De eerste helft van de tekst beschrijft de hoge positie van Lucifer en zijn val, de tweede helft zijn lage positie, zijn gevangen houden van de eerste mens en diens bevrijding door Maria's Zoon. Een dergelijke

oppositie vertoont ook de motetustekst, zelfs in het rijmschema zoals we in het vorige hoofdstuk zagen. Deze vindt echter geen antwoord in de muzikale structuur.⁷⁰

Op welke wijze kan de tenorritmering van motet 9 in verband worden gebracht met de teksten? De taleae – waarvan er negen zijn – bevatten elk vijf longaperfecties, waarvan er één in tweeën is gesplitst. De talea bestaat uit tweemaal een zelfde patroon (BBa LPb), ingesloten door een syncopatio, bestaande uit een losse semibrevis aan één kant en de rest van de mensuur aan de andere; deze buitenste delen vormen samen een perfectie (zie muziekvoorbeeld 16). Naast deze zich per talea herhalende syncopatio wordt de gehele tenor bovendien omsloten door dezelfde syncopatio: de inzet van de eerste tenortalea valt namelijk pas na zoveel tijd als nodig is om de eerste semibrevis tot een volledige longamensuur aan te vullen en dit uitstel wordt pas in de laatste tenormensuur gecompenseerd (muziekvoorbeeld 17).

Fuller (1990, 204-209) acht Ludwigs en Schrades weergave van de talea-indeling misleidend en laat de talea pas in m. 16 beginnen zodat een geheel regelmatige indeling in tienmaal vijftien brevismensenuren ontstaat (introïtus + negen taleae, elk vijftien breves lang). Hiertegen spreekt echter dat de isoritmiek van de bovenstemmen al voor m. 15 begint. Deze is namelijk successief opgebouwd; ze begint vanaf m. 14 in het triplum, dan in m. 15 in de motetus en vervolgens in de tenor (in muziekvoorbeeld 18 met dubbele schuine streep aangegeven). De inzetten verschillen dus in fase en het lijkt mij geen bezwaar om de indeling van de edities aan te houden, aangezien ze in overeenstemming is met de tekstzetting. Dan wordt duidelijk dat de laatste talea een longamensuur langer is dan de overige acht. In ieder geval zou een editie moeten laten zien dat pas de laatste longamensuur van de tenor de losse semibrevis van het begin aanvult (in de overige taleae wordt de 'opmatige' semibrevis herhaald), terwijl de bovenstemmen al eerder hebben afgesloten: de slottoon valt na die van de bovenstemmen (zie muziekvoorbeeld 18, met Introïtus, talea I en talea IX). Het geheel van de tenor wordt dus eveneens omsloten door een syncopatio.

Daarbij komt het probleem van de triplumfrasen en de tekstzetting. Uitgaande van het met de isoritmiek samenhangende tekstzettingpatroon zoals dat voor het eerst in m. 14 verschijnt, zou iedere triplumstrofe moeten beginnen op de tweede brevismensuur van de talea, een figuur van twee semibreves; in Ludwigs editie gebeurt dit ook consequent. Schrade zag echter een probleem in de losse toon *sine littera* aan het slot van iedere frase (in muziekvoorbeeld 18 m. 27) en heeft de tekstplaatsing naar voren verschoven, zodat de nieuwe strofe begint aan het eind van de talea, op deze geïsoleerde toon; Eggebrecht sluit zich aan bij Schrades standpunt. Earp heeft echter laten zien dat Ludwigs tekstplaatsing de juiste is (Earp 1983, 224 en n.390). Bovendien verschuift Schrade het probleem aangezien het in zijn editie vervolgens de vraag wordt welke lettergrepen op de twee volgende semibreves (in m. 29 en alle corresponderende plaatsen – brevis 2 – in de volgende taleae) moeten worden gezongen; deze hebben in vijf van de negen taleae dezelfde toonhoogte en Schrade veronderstelt op de eerste daarvan een verlenging van de eerste lettergreep. Mijns inziens is deze losse toon aan het slot van de triplumfrasen een ritmische 'voor-imitatie' van de losse semibrevis van de tenortalea die aan het slot van de volgende longamensuur staat en de syncopatio in gang zet (m. 30). Door deze

70. Al is het wel opmerkelijk dat het isoritmische motief in motetus m. 16-17 en corresponderende plaatsen in de volgende taleae dat steeds een dalende halve toon was, juist op het woord 'retro' in m. 105-107 plotseling van melodische richting wisselt. Nog sterker is dat het geval in m. 136-137, met een stijgende terts.

imitatie wordt het faseverschil tussen triplum- en tenortalea, en daarmee ook de syncopatio, nog eens benadrukt; dat deze toon *sine littera* is, versterkt de verwantschap met de tenor.

Hoe kan nu de syncopatio in verband worden gebracht met de teksten? Het patroon brevis-brevis altera- longa perfecta dat tweemaal per talea, samen achttien maal, klinkt, wordt op dubbele wijze ingesloten door syncopationes en daardoor is de idee van *insluiting* muzikaal bijzonder sterk weergegeven. Deze idee is ook in de tekst van het grootste belang, en wel allereerst in de context van de tenorwoorden: de broeders van Jozef hebben hem in een put opgesloten en tonen zijn bebloede rok aan hun vader om te suggereren dat Jozef door een verscheurend dier is verslonden. Maar ook in de triplumtekst is de idee van insluiting verwoord: Satan houdt Adam 'in carcere' gevangen, totdat deze door Maria's 'puerperia', door Christus, wordt bevrijd.⁷¹ Precies deze passage vormt de meest verrassende ontlening aan de tekst uit Jesaja ('vinctis eius non aperuit carcerem'); de andere ontleningen liggen, gezien de thematiek, meer voor de hand.

De idee van *bevrijding* uit de insluiting – verwoord aan het einde van de triplumtekst – is eveneens muzikaal gerealiseerd en wel vooral in het effect van de ritmering op de tenormelodie. De slottoon werkt als een bevrijding uit de obsederende gang van deze melodie waarvan de vier tonen in schier eindeloze opeenvolging klinken, met als hoofdtonen *A* en *G*; Machaut werd waarschijnlijk getroffen door deze eigenschap van het oorspronkelijke melisme waarin geen andere intervallen dan secunden voorkomen (Clark 1996, 26-27). De melodie begint op *A* en is zo geritmeerd dat ze in iedere tenortalea eveneens op *A* eindigt, op een ritmisch sterke positie. Zoals Fuller heeft laten zien, werkt *A* door de ritmering van de tenor veel meer als een rustpunt dan de oplossingston *G*, behalve aan het slot; de sterkste cadens op *A* is aan het slot geplaatst, m. 145-147 (Fuller 1990, 207). Door de syncopische verschuiving van de tenortalea valt de slottoon *G* van de tenor na het frase-einde van de bovenstemmen (de tenortalea heeft nu zes longamensuren in plaats van vijf) en brengt dus een verlate oplossing; tevens is de finalis *G* de eigenlijke oplossing van de openingston *A* van de tenor.⁷²

Wanneer we de ideeën in tekst en muziek vergelijken, is de analogie opvallend. De oneindige doorgaande melodie met de nakomende 'bevrijdende' slottoon lijkt een muzikale evocatie van de beelden aan begin en eind van de triplumtekst: aan het begin, in de introïtus, de slang als 'fons superbiae' die de mens 'in carcere' opgesloten houdt, aan het slot Maria door wier Zoon de mensheid wordt bevrijd, zoals de slottoon *G* eindelijk de verlossende afsluiting brengt na de voortdurende kronkelingen van de obsederende tenormelodie die op *A* begon en aan het eind van iedere talea naar *A* terugkeert.

Het is zelfs niet onmogelijk dat Machaut bij deze tenor een zeer plastische voorstelling voor ogen heeft gestaan. Op beide symbolische dieren, de slang en de scorpioen (die de belangrijkste doodzonden personifiëren) zijn de tenorwoorden 'fera pessima' van toepassing.⁷³

71. Zoals beschreven in het apocriefe evangelie van Nicodemus cap. XIX en XXII (*The Gospel of Nicodemus*; ed. H.C. Kim: Toronto Medieval Latin Texts, 37-38 en 43). De passage luidt: 'Tunc Rex Gloriae Dominus maiestate sua conculcans Mortem, comprehendens Satan principem, tradidit Inferi potestati et adtraxit Adam ad suam claritatem'.

72. De introïtus die op de toon *a* begint en eindigt op *g* geeft een verkleinde afspiegeling van de verhouding van de beide tonen in de tenormelodie.

73. Deze worden ook in ballade 27 genoemd, als beeld van de ontoegankelijkheid van de Vrouwe: 'Une vipere en cuer ma dame meint qui estoupe de sa queue s'oreille [...], Et en sa bouche dort l'escorpion qui point mon cuer a mort [...]'.

De beweging van de slang is te zien in de monotone pendelbeweging van de tenor-melodie; het effect is zo sterk doordat de melodie vijfmaal wordt herhaald.⁷⁴ Het andere beeld, dat van de schorpioen die van achteren steekt, lijkt in het tenor-ritme te zijn uitgebeeld, door de steeds nakomende slottoon van de talea en wellicht ook in de losse slottoon van de triplumfrase. In dit geval zouden we van een 'iconische' tenorritmering kunnen spreken: op beide manieren wordt de typerende beweging van de dieren door de tenor uitgebeeld.

Ten slotte de versnelling in tekstdeclamatie van de motetus in talea VIII, door Eggebrecht als 'Schlußsteigerung' gekarakteriseerd; deze kan in verband worden gebracht met de toenemende verontwaardiging die uit de motetustekst spreekt. Immers, juist daar waar de valsheid van Livor wordt vergeleken met de valsheid van Judas vindt tekstversnelling plaats. Deze versnelling vervormt de regelmaat van de tekstdeclamatie (zie het vorige hoofdstuk). De tekst, bestaande uit twaalf verzen met spiegelsymmetrisch rijmschema, past niet in de isoritmische constructie met negen taleae. Aan onhandigheid van berekening valt bij een dichter/componist van Machauts kundigheid nauwelijks te denken en daarom legt Eggebrecht deze opeenhoping van tekst waarschijnlijk terecht uit als een verdichting ten gunste van expressie van de inhoud.

Motet 9 is dus al evenmin als motet 17 willekeurig geritmeerd. Ten eerste versterkt de ritmering door de syncopische structuur de eigenaardigheden van de melodie: de essentiële verhouding tussen de spanningstoon *A* en de oplossingstoon *G* wordt versterkt door hun ritmische plaatsing. Ten tweede heeft Machaut het theoretische probleem van een langdurige syncopatio in de praktijk van een motet toegepast. Ten derde kan een analogie worden gezien met een van de belangrijkste ideeën uit de tekst, insluiting en bevrijding. Zelfs is het zo dat de tenor in melodie en ritme een plastische uitbeelding vormt van de twee symbolische dieren die in de tekst worden genoemd.

De overeenkomst van idee in de motetten 17 en 9

Wanneer we beide motetten met elkaar vergelijken, vertonen de ritmeringen van de tenores niet alleen overeenkomst door de toepassing van syncopatio over grote lengte, maar ook in de idee die daardoor wordt uitgedrukt. In beide gevallen wordt namelijk het beeld van 'omvatten' muzikaal geconcretiseerd, zij het met verschillende betekenis. De syncopatio in motet 17 omsluit niet de perfecties, zoals wel het geval is in motet 9, maar rijgt de verspreide onderdelen van de perfecte mensuren aaneen tot een keten die niet kan worden verbroken zonder dat de berekening verstoord raakt: de tenor vormt het beeld van een alomvattende reeks. In motet 9 'bevrijdt' pas de laatste tenortoon de melodie uit haar syncopische en melodisch-monotone 'gevangenis'. De syncopatio verbeeldt dus een omvatting in het ene geval, een insluiting in het andere. De uiteindelijke betekenis in beide motetten is regelrecht tegengesteld: in motet 17 heeft de dreigende verbreking van de keten door onbegrip ongunstige betekenis, de hoop op bevrijding uit de opsluiting in motet 9 is daarentegen vreugdevol.

74. Markstrom (1989, 18) vergelijkt de melodie van de introïtus met de bewegingen van 'a writhing serpent'. De tenormelodie is uitzonderlijk onder Machauts colores; alleen de tenor van motet 4 heeft een enigszins vergelijkbare melodische structuur; niettemin is ze toch verrassender, wordt ze minder vaak herhaald en is ze heel anders geritmeerd.

4. CONCLUSIE

De centrale vraag in dit hoofdstuk luidde of de ritmering van de tenor in verband kan worden gebracht met de teksten en thematiek van een gegeven motet. Hierop kan positief worden geantwoord, mét de nuancering dat ook andere mogelijkheden in de verklaring moeten worden betrokken: zowel referentie aan oudere werken als overwegingen van contrapuntische noodzaak en muziektheoretisch experimenteren spelen, in wisselende mate, een rol bij de ritmering van de tenor.

1. Vier motetten, de nummers 8, 12, 14 en 15, vertonen een overeenkomend patroon in de tenorritmering. Zoals uit de contrapuntische uitwerking van de tenores blijkt, is dit geen toevallige overeenkomst maar vormt het patroon een integrale formule die in de overige motetten niet voorkomt. De vele verbindingen van zowel thematische als muzikale aard die daarnaast tussen deze werken bestaan, maken duidelijk dat de componist dit ritmische patroon bij voorkeur gebruikte bij één bepaalde thematiek, kort te omschrijven als 'instabiliteit en valse schijn'. In twee van die werken wordt het patroon gecontrasteerd met een ander patroon, dat als contrast 'stabiliteit en het ware' symboliseert. In elk van de vier motetten zijn de ritmische context en de plaatsing van het patroon in de talea verschillend. De compositie van de talea bestaat dus niet uit een aaneenrijging van losse mensurale elementen, maar begint met de keus van ritmische patronen die met een bepaalde literaire thematiek samenhangen, waarschijnlijk zelfs op grond van die thematiek werden gekozen. Tijdens het compositieproces kreeg de talea vervolgens haar individuele gestalte in de verschillende combinaties en varianten van de ritmische patronen.

2. De moeilijkheden die Machaut heeft aangebracht in de notatie en de ritmische compositie van de tenores van de motetten 17 en 9 wijzen erop dat hij bepaalde mensurale problemen eveneens associeerde met in de tekst uitgesproken ideeën. De volle betekenis wordt echter pas duidelijk door de combinatie van tekst en muziek; eenzelfde probleem (in de besproken voorbeelden de bepaling van de mensuur en een de gehele tenor omvattende syncopatio) kan in de wisselende literaire context verschillende dingen betekenen. De analyse van deze twee werken laat zien dat de theoretische context en referentie aan oudere composities factoren zijn die mee in de verklaring moeten worden betrokken.

3. Ten slotte valt, ook al volgt de tekstzetting in de bovenstemmen niet de natuurlijke declamatie en accentuering van de poëzie, niettemin toch een verband op te merken tussen ritmie en tekstvoordracht: ten gunste van de expressie van de betekenis wordt soms de regelmaat van de tekstdeclamatie verstoord, zowel door versnelling als door vertraging. Afgezien van de incidentele opmerking door Eggebrecht in zijn analyse van motet 9, werd deze mogelijkheid nog niet systematisch bestudeerd. In de acht analyses van Deel II van de studie zal ik de declamatie steeds bespreken en de bevindingen in de Slotbeschouwingen samenvatten.

Alles tezamen is een basis gelegd voor de veronderstelling dat niet alleen de isoritmische vorm maar ook het ritme zelf uitdrukking geeft aan het onderwerp van het motet. In de detailanalyses in Deel II van deze studie zal dit verder worden onderzocht.

IV. CONTRAPUNT EN TEKST

INLEIDING

In een motet vindt een gelijktijdige voordracht plaats van verschillend geteksteerde melodieën, waarbij de muzikale lijnen een afwisseling van spanning en ontspanning vertonen volgens elementaire consonantieregels.¹ De hiërarchisch belangrijkste stem is de tenor; zijn tonen beperken de scala van mogelijkheden bij de compositie van de bovenstemmen, die op de belangrijkste punten van de mensuren bij voorkeur een afstand van een perfect interval boven de tenor dienen te bewaren en op de tussenliggende momenten naar deze intervallen streven. De nieuwe ontwikkelingen in de praktijk van het veertiende-eeuwse contrapunt betreffen vooral de verfijning van deze strevende werking. In studies van Machauts polyfonie is het centrale vraagstuk óf, en hoe, een syntaxis kan worden geformuleerd aan welke het contrapunteren van de bovenstemmen tegen de tenor en de daaruit voortkomende afwisseling van streven en oplossing beantwoorden.² Zelden of nooit wordt bij deze kwestie de rol van de tekst in de overwegingen betrokken.³

Toch is deze vraag van groot belang. Immers, er worden tegelijkertijd verschillende teksten voorgedragen die in hun samengaan een bepaalde mate van contrast en overeenstemming vertonen, variërend per motet. De teksten vormen dus eveneens een contrapunt, zowel in klank als in betekenis waarbij zij spanning en ontspanning ten opzichte van elkaar vertonen. In dit contrapunt ligt misschien een aanknopingspunt voor het probleem hoe het muzikale contrapunt van een motet kan worden begrepen.

Het is niet bekend of de tekst dan wel de muziek voorrang had bij de compositie van een motet. Eggebrecht veronderstelt, in zijn invloedrijke studie over Machauts motet 9 (1962-1968), een proces waarin tekst en muziek min of meer simultaan tot stand kwamen. Leech-

1. Cf. de definitie van Johannes de Grocheio in de Inleiding. Eggebrecht spreekt in zijn analyse van motet 9 over een 'Perfektionsprinzip' en een 'Projektionsprinzip': 'Das Perfektionsprinzip besagt, daß die Inzeptionsklänge der Mensuren in der Regel perfekt sind. Und das Projektionsprinzip ist die Folge davon. Denn aufgrund der perfekten Inzeptionsklänge projiziert sich automatisch der tonale Verlauf des Cantus prius factus in Oktav- und Quintverhältnissen in die Zusatzstimmen, deren tonalen Duktus auf diese Weise garantiert ist und gewissermaßen von selbst sich herstellt' (Eggebrecht 1968, 187-188). Scherpe kritiek op deze formulering werd geleverd door Kühn (1973, 105-106). Hoe belangrijk kwint-octaaf-klanken ook zijn in het veertiende-eeuwse motet, de vele afwijkingen van deze norm, vooral in de moteti, maken het volgens hem onmogelijk van een 'projectieprincipe' te spreken.

2. De belangrijkste studie over het veertiende-eeuwse contrapunt is Sachs 1974; cf. ook Sachs 1984. Basisregels voor het veertiende-eeuwse contrapunt worden gegeven in het tweede Berkeley-traktaat (*Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 111-119). Voor een kort overzicht van studies over het contrapunt in de werken van Machaut: Earp 1995, 283-285. Kühn 1973 is een uitgebreide behandeling van het probleem van de 'harmonie van de Ars nova', met een aantal voorbeelden uit Machauts oeuvre. Vooral Sarah Fuller heeft in een serie artikelen de basisprincipes uiteengezet en een nomenclatuur voorgesteld van de syntaxis voor de veertiende-eeuwse klankopeenvolgingen, voornamelijk aan de hand van werken van Machaut (met name in Fuller 1986).

3. Wél vanuit het oogpunt van de formele structuur in Reichert 1956 en Clarkson 1970. In deze studies blijft de betekenis van de teksten echter buiten beschouwing. In Eggebrechts studie uit 1962-1968 komt de betekenis wél aan de orde, maar wordt nauwelijks verband gelegd met de muzikale structuur. Een van de eerste en nog steeds zeldzame studies waarin het contrapunt van de teksten ook in inhoudelijke zin precies wordt geanalyseerd, is Wright 1986; maar bij hem komt de muziek niet ter sprake. Voor literaire studies over de motetten: zie de Inleiding en Earp 1995, 285-286.

Wilkinson beschrijft in zijn studie uit 1989 het hypothetische compositieproces als uitgaande van een bestaande tekst. Hiervoor zijn echter geen aanwijzingen; Egidius de Murino's opmerkingen, geciteerd in hoofdstuk II, zijn te vaag om er conclusies aan te verbinden. Omdat van Machaut geen motetteksten bekend zijn die aanvankelijk alleen in literaire vorm zijn overgeleverd en pas later een muzikale zetting hebben gekregen (zoals bij een aantal chansons wel het geval is), is de vraag naar de mogelijke prioriteit van tekst of muziek vrijwel niet te beantwoorden, tenzij kan worden aangetoond dat beide elkaar in de uitdrukking van eenzelfde gedachte over en weer beïnvloeden. In dat geval kan de simultane conceptie, zoals in Eggebrechts visie, waarschijnlijker worden geacht.⁴

Het probleem in het voorliggende hoofdstuk – óf en in hoeverre de spanning en ontspanning die in beide contrapunten bestaan, met elkaar zijn te vergelijken en vervolgens, op grond daarvan, te verklaren – is lastiger dan de voorgaande vraagstukken. Aan contemporaine bronnen kunnen geen criteria worden ontleend voor een vergelijking. Zijn mededelingen over de compositie van de muziek van motetten al uiterst schaars, alle ons bekende – ook literaire – bronnen zwijgen over de compositie van en de semantische relaties tussen de teksten van een motet, en zeker over verbanden tussen tekstueel en muzikaal contrapunt.⁵ Om op de vraag te kunnen ingaan, zijn we geheel en al aangewezen op analyse van de werken zelf. In de hedendaagse analytische literatuur worden geen systematische relaties tussen muzikaal contrapunt en de betekenis van de teksten beschreven;⁶ slechts enkele auteurs noemen incidentele gevallen waarin een eigenaardigheid in de samenklank zou kunnen worden uitgelegd als een woorduitbeelding.⁷ Daarvan is echter niet een zo consequente toepassing gevonden dat van een stereotiepe – en daardoor te categoriseren – wijze van uitbeelden kan worden gesproken, zoals in het zestiende-eeuwse madrigalisme of de latere muzikaal-retorische figuren.

1. DE EIGENSCHAPPEN VAN DE TENORMELODIE EN HET PROBLEEM VAN MACHAUTS CONTRAPUNT

De tenormelodie

Heeft het door de componist gekozen tenormelisme, de basis van de compositie, zélf kwaliteiten die het geschikt maken voor de expressie van een niet-muzikale gedachte? Deze vraag leidt de gedachten allereerst in de richting van het affect dat traditioneel met een bepaalde modus verbonden werd. Ervan afgezien dat slechts weinig bekend is omtrent de actuele betekenis van de modale affecten in de veertiende-eeuwse compositiepraktijk en niets over hun toepasselijkheid in een polyfone context, is wel het grootste obstakel voor de

4. Eggebrecht spreekt zich overigens slechts incidenteel uit over mogelijke verbindingen van betekenis; hij bespreekt de betekenis van de teksten los van de muzikale constructie en vergelijkt de formele constructie van tekst en muziek.

5. Hierover Clarkson 1970, 180-182.

6. Wel noemt Günther in haar schema van tekst-muziekrelaties een categorie van 'bijzondere klanken' (Günther 1984); zie hoofdstuk II.

7. Voor wat de motetten betreft overigens nauwelijks: Lerch (1987 I, 118) noemt een voorbeeld in motet 8. De meeste voorbeelden worden gegeven in analyses van chansons. Voor een overzicht Earp 1995, 286.

beantwoording van deze vraag dat dikwijls moeilijk een eenduidige modus kan worden vastgesteld in motetten.⁸ Omdat het bij motettenores om fragmenten van gezangen gaat, is de finalis van de tenor niet altijd dezelfde als die van de modus van het oorspronkelijke gezang. Fuller argumenteert dat de modus van het oorspronkelijke gezang nauwelijks een rol speelt en dat de aandacht van de componist eerder uitging naar de individuele karakteristieken van het melisme die het geschikt maken voor een polyfone uitwerking (Fuller 1990, 213-214; zie ook hoofdstuk I, 47-48).

Er zijn niettemin onder Machauts tenores enkele voorbeelden van gezangen waaraan door theoretici expressieve kwaliteiten worden toegeschreven, zodat toch zou kunnen worden gedacht aan het met de modus verbonden affect. Van de antifoon *Rex autem David* – door Machaut gebruikt in motet 7 – zegt Johannes van Afflighem (ca.1100) dat hij 'niet alleen in woorden maar ook in klanken verdriet lijkt uit te drukken', hetgeen passend is in dit uiterst treurige motet.⁹ Vellekoop (1998, 88) attendeert er echter op dat Johannes 'kennelijk het klagende van de tekst en een bij klagen passende manier van zingen belangrijker vond dan het feit dat het gezang *Rex autem David* niet in de ook door hem als klagend beschouwde zesde modus stond'. In een veertiende-eeuwse commentaar op het metrische traktaat *Summula* wordt het responsorium *Videns Jacob vestimenta*,¹⁰ de bron voor de tenor van motet 9, aangehaald als een voorbeeld van de zesde modus; deze 'allerzoetste van alle [modi] drijft de geest tot vroomheid en tot tranen'; ook hier past de omschrijving bij het motet.¹¹ De modusbepalende toon van het motet (als die als zodanig kan worden beschouwd), de finalis, is echter *G* en niet *F*, de finalis van de zesde modus, zodat ook in dit geval de keuze van de tenor op grond van het affect van de modus niet voor de hand ligt. Waarschijnlijker is dat in deze twee gevallen de traditionele connotaties van de gezangen een rol hebben gespeeld.

Deze twee voorbeelden en Fullers conclusie combinerend kunnen we ons dan vervolgens afvragen of de contour en individuele karakteristieken van de gekozen melodie in dienst staan van de expressie van een tekstidee. Met andere woorden: heeft de componist een melodie gekozen omdat haar specifieke eigenschappen een bepaalde gedachte of gevoel opriepen? (Fuller behandelt alleen de muzikale mogelijkheden die een bepaalde melodie biedt.) In de vorige twee hoofdstukken van deze studie zijn daarvoor aanknopingspunten genoemd. Bij de analyses van verscheidene motetten in hoofdstuk III kwam naar voren dat de tenormelodie, in haar wendingen versterkt door de ritmering, eigenschappen heeft die passen bij de thematiek van het motet; de onvoorspelbare wendingen van de tenormelodie in motet 8 die de Fortuna-thematiek symboliseren, zijn er een sprekend voorbeeld van.

Het is echter lang niet in alle gevallen even gemakkelijk te achterhalen welke karakteristieke eigenschappen van de melodie voor de componist van wezenlijk belang waren. De analyse van de contrapuntische uitwerking van de tenor kan behulpzaam zijn, wanneer daaruit

8. Voor een reactie en een verdere bespreking: Wiering 1995, 83-91. De extremen zijn: Grocheio, rond 1300, stelt dat het begrip modus niet van toepassing is op motetten; de auteur van het Berkeley-traktaat, rond 1375, meent daarentegen dat de finalis van de tenor de bepalende toon is.

9. 'Ista autem ant. *Rex autem David* non tantum in verbis sed etiam in cantu moerorem sonare videtur' (*De musica cum tonario*, ed. Smits van Waesberghe 1950, cap.xviii, 13). Stevens legt Johannes' commentaar echter uit als een 'in de melodie lezen' van zijn eigen emotionele respons op de woorden (Stevens 1986, 408).

10. De datering van dit traktaat is onzeker; de terminus ante quem is 1368.

11. In de *Summula*: 'Flebilis atque pia ptongi modulatio sexti / Provocat ad lacrimas corda sonore suo' (*Summula*, ed. Vetter 1988, 42). In de latere commentaar: 'Plagalis triti sive sextus omnium dulcissimus animum ad pietatem et ad lacrimas compellit, sicut evidenter apparet in illo responsorio gregoriano *Videns Iacob* etc.' (*Summula*, ed. Vetter 1988, 72).

duidelijk wordt welke kenmerken van de melodie de componist heeft geaccentueerd. Hierbij komt een zeer belangrijke kwestie naar voren, namelijk: hoe werd het muzikale contrapunt geconcipieerd?

Recente opvattingen van de analyse van het veertiende-eeuwse contrapunt

Een grote moeilijkheid bij deze kwestie ligt erin dat in de veertiende eeuw nog nauwelijks van enige compositieleer voor driestemmig contrapunt sprake is. Contemporaine theoretici bespreken tweestemmige opeenvolgingen, maar regels voor driestemmigheid zijn tot in de vijftiende eeuw nauwelijks gegeven; toepassing en uitbreiding van de regels voor tweestemmig contrapunt volstonden, zoals zelfs uit vijftiende-eeuwse theoretische teksten nog blijkt (Sachs 1974, 124 e.v.). In de hedendaagse analyse zijn daarom de composities zelf de maatstaf; uit de gemeenschappelijke kenmerken van de werken is een zekere norm af te leiden, die – samen met de tweestemmige kernleer – enig houvast biedt (Sachs 1984; Fuller 1986, 36-40).

In de analytische literatuur wordt, op grond van aanwijzingen uit de contemporaine theorie, met name het traktaat van Petrus dictus Palma Ociosa (ed. Wolf, 1913-1914), aangenomen dat de contrapuntische zetting van het veertiende-eeuwse motet kan worden gedifferentieerd als een structuur op twee niveaus. Volgden de samenklanken boven de tenortonen elkaar in het dertiende-eeuwse motet nog direct op door het geringe verschil in beweging tussen de stemmen, in het veertiende-eeuwse motet staan ze op veel grotere afstand van elkaar. De oorzaak hiervan is de enorme uitbreiding van het ritmisch potentieel waarbij de stemmen in hun notenwaarden sterk uiteenlopen, met de grootste in de tenor. De auteur van het Berkeley-traktaat spreekt over 'verbulari', het onderverdelen van de tonen die het raamwerk vormen van samenklanken boven de tonen van de tenor.¹² Bij de uitwerking van dat raamwerk zijn veel meer vrijheden toegestaan dan in de samenklanken zelf. Dissonanten zijn toelaatbaar, wanneer ten minste de samenklank gedurende de helft of meer van de tijd consonant blijft. Zelfs mag een samenklank dissonant beginnen, met name in het geval van syncopatio. Parallele perfecte consonanten worden volgens de auteur wel gepraktiseerd maar zijn geen teken van meesterschap (*Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 118-121).

Op grond hiervan kan een onderscheid worden gemaakt tussen een onderliggende grondstructuur en de uitwerking aan de oppervlakte. De eerste bestaat uit het raamwerk van samenklanken boven de tonen van de tenor, die het *fundamentum discantus* – ook *contrapunctus* genoemd – vormen. De muzikale lijnen van de bovenstemmen vormen een uitwerking in de tijd van dit raamwerk, als *cantus fractabilis* of *floridus* (Fuller 1986, 38). Analyses van onder anderen Kühn en vooral Fuller hebben aangetoond dat in de opeenvolging van samenklanken een sturing bestaat, in ieder motet op verschillende wijze, die afhankelijk is van de tonale eigenschappen van de gegeven melodie, maar die veel verder gaat dan een harmonische 'projectie' van de tenor in kwint en octaaf. De grote nadruk die de auteurs op de dieptestructuur leggen, heeft echter wél een zekere onderbelichting tot gevolg gehad van het eigen karakter van de *cantus floridus* in de bovenstemmen, waarvan de wendingen tijdens de

12. Ellsworth vermoedt dat met 'verbulari' is bedoeld dat de uitwerking van de tonen samenging met de tekstzetting (*Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 119-121 n.4).

analyse vaak worden 'weggereduceerd' als zijnde niet-essentieel en bestaande uit inwisselbare formules.¹³

De teksten die tegelijkertijd met de melodieën worden uitgesproken, vormen daarentegen onmiskenbaar een structuur van horizontale 'lijnen'. Weliswaar is de inhoud van die teksten eveneens terug te voeren op de basisidee in de tenor, maar voor het begrijpen van de betekenis is het toch essentieel hoe de argumentatie van elke tekst zich in de tijd voltrekt; pas daarna wordt belangrijk hoe hun coördinatie is geregeld en welke onderlinge verbindingen zij vertonen. Deze aspecten werden besproken in hoofdstuk II. Wanneer we de teksten in de verklaring van het contrapunt betrekken, wordt de aandacht als vanzelf meer naar het eigen karakter en de interactie van de melodieën getrokken.

Drie voorbeelden van contrapuntische spanning door de stemvoering

De vraag naar de prioriteit van melodie of samenklank zal worden behandeld aan de hand van enkele in contrapuntisch opzicht ongewone passages. Waar het contrapunt sterk afwijkt van het gebruikelijke (volgens de theoretische en compositorische conventies zoals die uit de overgeleverde composities zijn af te leiden) kan worden gesproken van een probleem dat de componist opwerpt – tenzij de bron niet betrouwbaar is, maar bij de goed overgeleverde Machaut-werken doet zich die moeilijkheid zelden voor. Ik zal het muzikale probleem vergelijken met de teksten op die plaatsen om te zien of deze een verklaring kunnen bieden.

Zeer geëxponeerde plaatsen in zowel tekstueel als muzikaal opzicht zijn begin en slot van het motet, de belangrijkste momenten van coördinatie van de stemmen en tevens de aanhef en conclusie in de teksten. Het volgende schema toont de begin- en slotliggingen van alle 23 motetten, met initium en finalis van de tenor. (In de analyses zijn de toonnamen in cursief kapitaal gezet wanneer ze niet op een specifieke ligging betrekking hebben.)

13. Cf. Kühn 1973. Leech-Wilkinson voert deze analytische benadering tot in het extreme door; zie zijn analyses uit 1993 van de chansons uit *Le Livre dou Voir Dit*. Daarentegen wordt in Plumley 1996, een studie over het chanson bij Machaut en latere componisten, gewezen op het belang van melodische motieven voor de vormstructuur van de werken.

Tabel VIII

Ligging van begin- en slotsamenklanken

(Succ. = successieve inzetten, Intr. = Introitus)

M	Tenor		Beginligging		Slotligging	
	initium	finalis	1-5-8	1-8-12	1-5-8	1-8-12
1	a	f	x		x	
2	a	f	1-5 Succ.		x	
3	f	d	x			x
4	f	f		x		x Succ.
5	f	f		1-8 Succ.	x	
6	a	g		x	x	
7	a	d	x			x
8	d	f		x	x	
9	a	g	x Intr. Succ.		x Succ.	
10	f	f		x		x Succ.
11	a	g	1-3#-5		1-1-5	
12	f	d		x		x
13	g	g	x Succ.		x	
14	f	g		x	x	
15	a	f		1-8 Succ.		x Succ.
16	d	d		1-5-12		x
17	c'	c'	x		x Succ.	
18	c'	f	x Succ.		x	
19	g	g	x Intr.			x
20	f	f	x		x	
21	f	f	x Intr. Succ.		x	
22	f	f	x Intr.		x	
23	d	a (d)		x Intr. Succ.		x

Er is een licht overzicht van de grondtoon-kwint-octaafligging (1-5-8), maar niet zo sterk dat van een norm kan worden gesproken; de wijdere grondtoon-octaaft-duodeciemligging (1-8-12) is kwantitatief bijna even belangrijk. Bij de openingen is de verhouding 13 tegen 10, bij de afsluitingen 14 tegen 9. Interessant is dat bij finalis *D* de samenklank altijd de wijde ligging heeft; bij finalis *F* is er een lichte voorkeur voor de kwint-octaafligging. Zowel bij de openingen als bij de afsluitende samenklanken komen enkele afwijkingen voor. Motet 11 springt eruit als het meest bijzondere werk doordat zowel opening als afsluiting de nauwe ligging van een kwint hebben en de openings-samenklank bovendien een tertst bevat. Het contrapunt van dit werk zal in dit hoofdstuk in detail worden besproken.

Tien motetten beginnen niet in alle stemmen tegelijkertijd. In vijf motetten is een introïtus van één of beide bovenstemmen de oorzaak. Twee van deze vijf werken hebben echter tevens een successieve inzet van de stemmen in het isoritmische gedeelte (motetten 9 en 23). De werken met introïtus buiten beschouwing gelaten (behalve de twee laatstgenoemde), is het aantal motetten met successieve inzet in de eerste talea dus zeven.

Successieve afsluitingen in de verschillende stemmen komen in vijf motetten voor (4, 9, 10, 15 en 17). Meestal is het de tenor die op een later punt eindigt dan de bovenstemmen, en doorgaans is een dissonante samenklank het gevolg. Drie van deze gevallen werden al besproken, namelijk de motetten 9, 15 en 17 (hoofdstukken II en III). Zulke ongelijktijdige afsluitingen verdienen aandacht; norm is immers, zowel in de dertiende als in de veertiende eeuw, dat een motet consonant eindigt.¹⁴ Vaak wordt aangenomen dat ongelijktijdige afsluitingen het gevolg zijn van een desinteresse van de componist om slotafwijkingen ten opzichte van zijn isoritmische schema in de uiteindelijke notatie vast te leggen; de uitvoerenden zouden dit stilzwijgend hebben gecorrigeerd.¹⁵ Al valt dat niet uit te sluiten, toch acht ik het een verlegenheidsverklaring. Een voorbeeld waar de componist doelbewust een ternauwernood oplossende dissonant als afsluiting gebruikte, vinden we in motet 15. Hier is het niet de tenor die dissonant, maar het triplum. De dissonant kan niet worden verklaard als een gevolg van een star isoritmisch schema dat tot het einde toe mechanisch werd herhaald: immers, volgens het schema van dit vrijwel pan-isoritmische motet zouden hier dan twee semibreves en een pausa brevis hebben moeten staan (muziekvoorbeeld 1). Machaut heeft echter, juist in afwijking van het isoritmische schema, een brevis en een longa genoteerd die een uitgeschreven ritardando vormen van de figuur van twee repeterende tonen in semibreves uit de vorige taleae. Met andere woorden, hier noteerde de componist welbewust een opvallende dissonant.¹⁶ Daarom is ook bij andere ongelijktijdige afsluitingen twijfel gerechtvaardigd aan de vanzelfsprekendheid van emendatie ervan door de zangers (en door twintigste-eeuwse uitgevers). Bij de in vorige hoofdstukken besproken motetten (de nummers

14. Fuller 1986, 42-44. In het Berkeley-traktaat is dit als volgt geformuleerd: 'Item sciendum est quod omnis discantus incipi debet et finiri per speciem seu concordantiam perfectam, nisi causa necessitatis aliter fieri oportet. Eciam hoc casu, si inchoatur per imperfectam speciem, in perfectam tamen est necessario finiendus' ('It must also be known that every discant ought to begin and end with a perfect species or concord, unless it must by necessity be otherwise. Even in this case, if it begins with an imperfect species, it must necessarily end with a perfect one'. *Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 114-115). Wat onder 'necessitas' kan worden begrepen, zegt de auteur helaas niet.

15. Leech-Wilkinson gaat uit van compositie volgens een model-talea. 'If all *taleae* were composed with reference to a single model *talea* it is not surprising that the end of a composition should show the same pattern of notes and rests as the end of every other talea, disregarding the need for all voices to conclude upon a final of theoretically equal length' (Leech-Wilkinson 1989, 140 n.76).

16. Bents voorstel tot emendatie werd in hoofdstuk II besproken. Daar heb ik een verklaring voorgesteld voor de dissonant op grond van de betekenis van de teksten.

9, 15 en 17) heb ik de wonderlijke afsluiting verklaard als muzikale pointe die de conclusie in de teksten onderstreept; de andere twee werken (4 en 10) zullen worden besproken in Deel II van deze studie. Dat Machaut een zo sterke conventie als een consonante en gelijktijdige afsluiting doorbrak ter wille van expressie van de tekst wordt plausibel wanneer we aannemen dat hij zich richtte tot een publiek van kenners, in de eerste plaats de uitvoerenden zelf. Naar ik veronderstel hebben zij zich, alvorens de 'fout' te corrigeren, eerst afgevraagd waarom de componist zijn motet niet op conventionele wijze afrondde en hebben zij de reden kunnen vinden in expressie van de tekst. Zulke successieve openingen en afsluitingen suggereren dat voor de componist het lineaire aspect voorop stond. Al kan bij ongelijktijdige afsluitingen de resulterende dissonante botsing wél het doel zijn geweest, ze is steeds een consequentie van een zelfstandige stemvoering.¹⁷

Met een tweetal korte voorbeelden wil ik laten zien hoe de melodische lijn ook aan het begin van een motet een factor kan zijn die spanning veroorzaakt in de contrapunctus-structuur. De betekenis van de teksten speelt in beide gevallen een rol. Bij een derde voorbeeld, de motetus van motet 9, vormt de betekenis van de tekst zelfs de voornaamste verklaring voor de ongebruikelijke stemvoering.

MOTET 18: OPENING

De opening van Machauts vroege motet 18 is een goed voorbeeld hoe horizontale en verticale analyse tot een verschillende beoordeling leiden (muziekvoorbeeld 2). Alle drie stemmen beginnen – uitzonderlijk in Machauts motetten – met dezelfde woorden, *Bone pastor*, hetgeen de opening een zeldzame retorische kracht en eenheid verleent.¹⁸ Fuller verklaart het begin van het motet als een langdurige harmonische prolongatie van de openingskwint c'-g', waarin de bijkomende tert e' (m. 2-3 en 5), hoewel ze enige spanning brengt, niet tot voortgang dwingt. Ook de toon a' in triplum m. 4 doet dat niet; ze is op te vatten als een versiering, een langzame triller op g'. De eerste belangrijke harmonische progressie is die naar A in m. 6 (Fuller 1986, 48-49). Verticaal – 'harmonisch' – geanalyseerd is de opening van het motet dus statisch.¹⁹

De melodische analyse laat echter iets anders zien. De tenor heeft de toon c', voorafgegaan door een pauza die een syncopatio in gang zet en daarmee ritmische spanning veroorzaakt; de ritmische spanning wordt opgelost door de erop volgende brevis a die de beginmensusuur aanvult.²⁰ Het triplum beschrijft een stijgende drieklank op c', gevolgd door een omspeling van de toon g' met de bovenscande a'; de motetus heeft dezelfde drieklank, maar in grotere waarden en in dalende richting. Een zo geëxponeerde drieklank aan het begin van een motet

17. Tot deze conclusie komt ook Leech-Wilkinson bij zijn analyse van motet 21, al gaat het hier niet om een dissonante afsluiting. Hij beschouwt deze lineaire denkwijze als typisch voor Machaut: 'Indeed, a number of the more extreme dissonances are certainly avoidable and seem to result from a conflict of interest between considerations of harmony, melody and rhythm, a conflict in which melodic writing is almost always given preference [...]. Certainly Machaut must have heard his [...] music in an unusually linear fashion [...]' (Leech-Wilkinson 1989, 116).

18. Dit is het enige voorbeeld bij Machaut waarin drie stemmen dezelfde tekst hebben; in het dertiende-eeuwse motet was een dergelijke opening veel gebruikelijker.

19. Ook de analyse van Kühn, die zich concentreert op de wisselwerking tussen de vorm van de tekst, de talea en de samenklankstructuur, met name de cadensen, gaat geheel voorbij aan de melodische aspecten.

20. De tenormelodie begint met een dalende tert c'-a en eindigt, na veel omspelingen, op f. Opvallend is de sterk dalende richting van het melisme; alleen de slotformule e-f-g-f wijkt hiervan af.

in de bovenstemmen is in het veertiende-eeuwse idioom zeer ongewoon en aandachttrekkend.²¹ Ook de omspeling van de toon g' in het triplum is nadrukkelijk: eerst snel in minimae, dan nog eens langzaam in breves. Zo geanalyseerd vinden in de drie stemmen twee verschillende tegenbewegingen plaats: in de bovenstemmen twee in richting tegengestelde drieklanken, in triplum en tenor een gang van c' naar a' respectievelijk a.

De elkaar kruisende drieklanksmotieven keren terug tijdens de inzet van de volgende twee colores, terwijl aan het begin van de vierde nog een korte echo is te horen in het triplum. Boven de tweede color, in m. 50-54 (muziekvoorbeeld 2), klinkt het openingsmotief van het triplum – mét de omspeling van a' – in ritmisch gewijzigde vorm in de motetus, nu niet vóór de tenortoon beginnend maar erna, terwijl de in tegenbeweging dalende drieklank aan het triplum is toebedeeld (al wordt ze onderbroken door een pauza na g', zodat de eenheid van het motief ritmisch verbroken is). Ditmaal hebben de openingsmotieven meer spanning dan in de eerste color, door de veranderde beweging en door de stemkruising van triplum en motetus. Ook krijgt de passage een veel spannender vervolg dan tijdens de opening: de progressies van de bovenstemmen boven de tenortoon B \flat naar tenortonen A en G zijn tijdens de eerste color recta-tonen, de tweede maal worden ze boven iedere tenortoon aangescherpt door musica ficta. M. 56, waar de samenklank b \flat -g \sharp '-d' uit het samengaan van de lijnen resulteert, klinkt zelfs buitengewoon verrassend doordat de bovenstemmen in m. 55 unisono zongen.

Bij de terugkeer van de motieven in de tweede color, klinkt ook een tekstuele echo. Het triplum heeft als opening *Bone pastor Guillerme*, de motetus in m. 51 *O Guillerme*. Beide malen is dus de aanroeping van de bisschop met het stijgende motief verbonden, eerst in het triplum, dan in de motetus. Bij color 3 keren de motieven versneld terug, nu weer stijgend in het triplum en dalend in de motetus; bij color 4 is het motief alleen nog in het triplum te horen. Op deze plaatsen klinkt niet opnieuw de naam Guillermus maar krijgt de aanroeping een retorisch vervolg, overigens alleen in de motetus: 'elegit te' ('Hij heeft je verkozen') en 'dedit te' ('Hij gaf jou').

Op grond van de tekst kan aan de elkaar kruisende drieklanken bij de opening en hun echo in de volgende colores een plechtig karakter worden toegekend, in overeenstemming met het ceremoniële karakter van de gelegenheid waarvoor het motet werd geschreven, de intronisatie van Guillaume de Trie als bisschop van Reims in 1324 of 1325 (hierover Earp 1995, 9). Is het drieklanksmotief een evocatie van klaroensignalen? Wat ook de precieze betekenis ervan mag zijn, het feit dat een identiek fragment van de color eenzelfde motief in de bovenstemmen als contrapunt krijgt, is tamelijk uitzonderlijk; in de meeste gevallen waarin de color meermalen wordt gebracht, is de contrapuntische uitwerking juist heel verschillend. De overeenkomst in tekst in de eerste twee colores is zelfs uniek.

Verticale en horizontale analyse leiden dus tot verschillende beoordelingen. In de analyse van de contrapunctus is de opening statisch. Melodisch wordt echter spanning opgewekt door de drieklankfiguren en door de tegenbeweging van de stemmen; ritmisch, door de syncopische inzet van de tenor. Aan het begin van de tweede color wordt de spanning verhoogd door versnelling van de motieven, door de registerwisseling van triplum en motetus en door fictatonen. In de gediminueerde colores van het motet wordt de spanning verder opgevoerd

21. Een drieklankfiguur als opening is typisch voor de Engelse religieuze muziek aan het eind van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw; Strohm ziet in de opening van Binchois' *Dueil angoisseux* een reminiscentie daaraan (Strohm 1993, 195). Een drieklank aan het begin van een motet is echter zeer ongebruikelijk. De tenor van motet 14 begint eveneens met een stijgende drieklank, maar deze is veel meer bedekt. Wél gebruikt Machaut graag drieklanken in combinatie met gesyncopeerde ritmen; misschien heeft de syncopatio in de tenor aanleiding gegeven tot de drieklankfiguratie? Enkele voorbeelden daarvan zijn motet 8, m. 22-25; motet 14, m. 25-28.

door de verkleining van de notenwaarden in de tenor en een contrast in mensurering tussen tenor en bovenstemmen (tempus perfectum tegen tempus imperfectum). Vanuit het verrassende begin wordt dus een zeer geleidelijk groeiende climax opgebouwd. De muzikale spanning in het motet loopt parallel aan de opklimming in de teksten, een voorspellende beschrijving van de levensloop van de nieuwe bisschop (cf. de tekst plus vertaling in Appendix 1). Color 1 begint met de plechtige drievoudige aanspraak *Bone pastor* en omvat een laudatio van Guillaume's afkomst en goede eigenschappen om welke hij verkozen is; tijdens colores 2 en 3 volgt een beschrijving van zijn insignia en een voorzegging hoe hij zijn werk naar behoren zal verrichten, waardoor hij ten slotte de hemelse beloning waardig zal zijn (color 4).

MOTET 14: OPENING

Van het tweede voorbeeld, motet 14, werd in het vorige hoofdstuk de tenorritmering besproken en de betekenis daarvan voor de thematiek. Ook het contrapunt van dit werk vertoont een bijzonderheid die betrekking heeft op het thema van het motet. De beginligging is grondtoon-octAAF-duodeciem (muziekvoorbeeld 3: de eerste color). Vreemd, in contrapuntisch opzicht, is de stemkruising van de motetus met de tenor in de eerste color, vanaf m. 5. Deze kan natuurlijk worden verklaard door de hoogte van de tenormelodie maar in de overige vijf colores komen bij de hoogste tenoroon, c', stemkruisingen met de tenor niet voor; de motetus ligt daar steeds boven de tenor. Aan het begin van het motet volgen de samenklanken daardoor niet steeds de tenormelodie, maar hebben op verscheidene plaatsen een andere toon als basis; de grondtonen zijn vet gedrukt in het schema hieronder. P is een perfecte samenklank, I een imperfecte.²²

Toon van de tenor ²³	f	a	c'	c'	c'	b	a	b	a	g
Laagste toon	f	a	c'	f	a	g	a	bg	a	g
Perfectiegraad	P	P	P	P	I	I	I	II	P	P

De contrapunctus-structuur vertoont harmonische spanningen vanaf m. 8, doordat vier imperfecte samenklanken elkaar opvolgen; maar de oorzaak van de spanning moet aan het begin van het motet worden gezocht en wel in de melodische lijnen. De drie melodieën zijn in de eerste zes brevismensuren motivisch aan elkaar verwant maar verlopen tegengesteld. De tenor heeft een stijgende drieklank f-a-c' gevolgd door een herhaling van de laatste toon. De belangrijkste tonen van het triplum vormen, in vrijwel precieze tegenbeweging daarmee, een omspeelde dalende drieklank c"-a'-f ', maar met een kleine onderbreking, de door f#¹ versterkte tussenlanding op g in m. 4-5, die onmiddellijk wordt gevolgd door de cadens op f'. Ondertussen doorloopt de motetusmelodie het hele octaaf f '-f, eerst de afstand f'-c' in schreden, dan een dalende kwintsprong c'-f. De frase eindigt in m. 5 in de ligging grondtoon-

22. Ik volg Fullers basisterminologie: *perfect* voor samenklanken met alleen perfecte intervallen (eenklank, kwint, octaaf of duodeciem), *imperfect* wanneer een van de samenstellende intervallen imperfect is (terts of sext), *dubbel-imperfect* wanneer beide intervallen imperfect zijn. Samenklanken waarvan een toon door musica ficta is veranderd hebben een hogere spanningswaarde. Daarnaast onderscheidt Fuller nog een dissonant type (Fuller 1986).

23. Op de plaatsen waar de tenor een pauza heeft, aan het begin van longamensuren 3 en 5 (m. 7, m. 13), vormen de bovenstemmen een perfect interval.

kwint-octAAF, maar nu met de hoofdtoon f in de motetus. Oorzaak van deze ongewone ligging is de kruiselingse beweging van de stemmen.

Direct daarna, in m. 7, neemt de motetus de laatste tenortoon c' over om vervolgens, opnieuw in stemkruising met de tenor, te cadenseren op de toon g. M. 10-12 is een ritmische stilstand met de duur van een perfecte longa. De samenklank is zeer gespannen, enerzijds door de tegenstelling van tenortoon b tot het sterk door *F* gekleurde begin van het motet, anderzijds door de toon g die ónder de b van de tenor klinkt en daardoor grondtoon van de samenklank wordt. Deze zeer langdurige samenklank tendeert, volgens de basisregel dat een grote tert naar de kwint oplost, naar f-c'-c". Die oplossing blijft echter uit; de deciem g-b' tussen motetus en triplum lost verrassend op in het octAAF a-a', wat alleen te verklaren is als een vooruitlopen op de eerstvolgende toon a in de tenor, m. 14.

Op de daarop volgende tenortoon b, in m. 16, klinkt aanvankelijk de te verwachten samenklank b-d'-f#', maar deze wordt onmiddellijk daarna ondergraven door, alweer, een g van de motetus in een rustklank, terwijl het triplum nu met de motetus meegaat en cadenseert op g'. Daarop volgt opnieuw het octAAF a-a' (m. 19), dat vertrekpunt wordt voor de volgende cadens op g, de slottoon van de color. Deze slotcadens krijgt echter geen bevestiging door ritmische stilstand; in een door hoqueti verdoezelde oplossing wordt een overgang gemaakt naar tenortoon f, het begin van de tweede color (m. 23).

Wat het contrapunt in deze eerste color zo bijzonder maakt, is de manipulatie van de gegeven melodie. Het melisme van tien tonen heeft als eigenaardigheid dat *F* weliswaar begintoon is, maar verder niet meer voorkomt; de slottoon is *G*. Door de kruisende motieven en de stemkruising van de motetus met de tenor (m. 5-6) wordt de opening van het motet gedurende twee longamensuren veel sterker door *F* gekleurd dan in de uitwerking van het melisme kon worden verwacht. De *harmonische* gang van zaken wordt veroorzaakt door de *melodische* kruising tussen bovenstemmen en tenor. Door de nadruk op *F* tijdens de opening (m. 1-6) wordt het contrast met *G* in m. 10-18 des te sterker. Wat kan de componist hebben bewogen om juist aan het begin van het motet – waar men zou verwachten dat een heldere expositie van de contour van de tenormelodie het meest gewenst zou zijn – het karakter daarvan zo sterk te ondermijnen door een kunstmatige tegenstelling tussen de tonen *F* en *G* te creëren waartoe de melodie zelf geen aanleiding geeft? In de overige vijf colores wordt de contour van de tenormelodie wél gevolgd en liggen de bovenstemmen vrijwel steeds boven de tenor.

In de verklaring van dit probleem spelen tekst en muziek beide een rol. De spanning tussen de tonen *F* en *G* aan het begin van het motet is een voorafschaduwning van het verschil tussen begin- en slottoon van het hele werk. De melodische verwachting is namelijk dat de color, en daarmee het motet, zal afsluiten op *F*, terwijl de slottoon verrassenderwijs *G* blijkt te zijn. Ik heb in hoofdstuk III de keus van het melisme trachten te verklaren door deze bijzondere eigenschap van de melodie in verband te brengen met de betekenis van de tekst. De verrassende slottoon vormt immers een fraaie parallel met het literaire thema van dit motet: de tegenstelling tussen leugen en waarheid. Aan het slot van de teksten van de bovenstemmen wordt dit uitgesproken: 'een ieder kan weten dat ik heb gelogen' in het triplum, 'ik lieg wel heel brutaal' in de motetus. Aan het slot komt de waarheid uit, de 'ware' finalis is *G*; maar waarom is aan het begin van het motet die tegenstelling van *F* en *G* al te horen? Ook dit kan worden verklaard door de tekst. In het begin van de triplumtekst kondigt de dichter aan dat 'men' hem dwingt te liegen en te veinzen terwijl hij dat niet wil. In de rijmklanken aan het begin van beide teksten is 'de leugen' verborgen aanwezig; de grote nadruk op *-ment* zinspeelt op 'mentir' (gecursiveerd in muziekvoorbeeld 3). De tussengeschoven *G*-cadens in triplum m.

3 zou zelfs een muzikale parallel kunnen zijn van de woorden die daar worden uitgesproken: 'contre mon sentiment', 'tegen mijn gevoel (moet ik liegen)'. Ook de passage m. 16-17 laat iets dergelijks zien. De tekst op deze plaats luidt: 'feintement', geveinsd oftewel *gefingeerd*, en heeft betrekking op het volgende 'chans' (met de betekenis: 'dat ik geveinsde gezangen heb gemaakt') hetgeen hier in de muziek daadwerkelijk gebeurt: de *ficta*-toon f# blijft terugkeren tot m. 23, waar de tenor weer de toon f laat horen.²⁴ De motetus heeft in m. 16-17 het woord 'hautement', een versterking van de rijmklank van het triplum.²⁵

We zien derhalve een invloed van de tenormelodie – de stijgende drieklank van het initium, het verschil tussen initium en finalis – op het contrapunt die zowel direct is als indirect. De directe invloed uit zich in de tegenbeweging die de bovenstemmen met die drieklank vormen en daarmee de contour van de melodie verhullen; de indirecte en meer gesofistikeerde in de tegenstelling tussen de polen *F* en *G* aan begin en eind van het motet, die in het contrapunt al aan het begin wordt getoond. Het ongewone contrapunt kan worden verklaard als muzikale parallel van de tegenstelling die in de teksten van de bovenstemmen wordt uitgesproken: aan het begin van de triplumtekst de aankondiging van de dichter dat hij tegen zijn gevoel in moet liegen, aan het slot van de motetustekst – die verder geheel bestaat uit een opsomming van geveinsde geluksgevoelens – de bekentenis van zijn leugens. En in de tenor die aanleiding gaf tot het maken van de polaire tegenstelling in het contrapunt staat het vervolg op de bekentenis geschreven, in de woorden van het Hooglied: 'omdat ik van liefde smacht'.

MOTET 9: MOTETUS

Hoe Machaut bepaalde mogelijkheden tot 'tekstexpressie' door de stemligging wél en andere niet of in mindere mate gebruikt, kan worden geïllustreerd aan de hand van motet 9, dat al enkele malen ter sprake kwam in de voorgaande hoofdstukken. In het nu volgende voorbeeld gaat het met name om de melodische lijn van de motetus (muziekvoorbeeld 4). Deze stem beweegt zich hoofdzakelijk tussen c# en a', met een neiging tot 'isoharmonie' ten opzichte van de tenor in de tweede longamensuur.²⁶ In taleae VI-VIII gaat hij die ambitus echter ver te buiten.

De teksten van het motet bevatten uitdrukkingen die in de zestiende eeuw ongetwijfeld tot 'madrigalisen' aanleiding zouden hebben gegeven, namelijk tegenstellingen tussen hoog en laag. Wanneer we de muziek op die plaatsen met de tekst vergelijken, is deze niet bijzonder uitbeeldend te noemen. In de motetus zou de tegenstelling 'superna-inferius' kunnen zijn verbeeld in de stijging naar a', en de daling naar c# (m. 36-58), maar deze passage wijkt niet sterk af van wat eerder in de melodie gebeurt. In het triplum zien we evenmin een treffende

24. In m. 20-21 is de f weliswaar niet als mi aangetekend, maar de cadensfiguur is een directe herhaling van die in m. 16.

25. Geestig (in verband met het liegen) is dat de motetus op het woord 'hautement' juist een dalende kwint heeft.

26. Eggebrechts analyse van het werk, met name zijn begrip 'isoharmonie', is sterk gekritiseerd door Kühn en Fuller. Toch is in de motetuspartij te zien dat Machaut misschien dan wel niet naar gelijke harmonieën heeft gestreefd maar wel naar vergelijkbare spanning op dezelfde plaats in de talea. Hij doet dat door middel van een motief in de motetus dat niet isomelodisch is, maar waarin wel een ontwikkeling zit. Driemaal achtereenvolgend klinkt een halve-toonsverbinding op de vierde en vijfde brevis van iedere talea, steeds eindigend op een fictatoon; in talea IV, klinkt een stijgende hele toon. De volgende twee taleae (V en VI) hebben de dalende halve toon, talea VII de stijgende toon. Dan volgt weer de halve toon maar nu staat de fictatoon aan het begin. In talea IX verandert het motief in een tert, eindigend op f#. Er ontwikkelt zich dus een climax. Het motief loopt nu eens parallel, dan weer in tegenbeweging met de tenor op die plaatsen.

uitbeelding van de tekst, al klinkt een dalende kwint a'-d' bij 'abyssos' in m. 63-64 (maar bij 'stratum' in m. 65 klinkt een stijgende sextsprong) terwijl de melodie bij 'de supernis' (m. 69) weer de oorspronkelijke a' bereikt en bij 'ymis' (m. 73) opnieuw naar d' daalt. Zulke melodische fluctuaties zijn ook op andere plaatsen te vinden, waar in de teksten geen sprake van hoog of laag is.

Toch maakt Machaut wel degelijk uitzonderlijk scherpe tegenstellingen tussen hoog en laag in de melodie, met name in de motetus, m. 90-126. Hier klinkt de belangrijkste mededeling van de tekst: de verraderlijkheid van de Afgunst wordt geopenbaard en aangeklaagd.

Tua cum garrulitas	5	Terwijl jouw babbelsucht
Nos affatur dulcius,		ons des te zoeter aanspreekt,
Retro pungit seuius,		steekt zij van achteren des te heviger,
Ut veneno scorpius [...]		als de schorpioen met zijn gif:[...]

Op 'nos affatur' (m. 92-100) klinkt een nonesprong, gevolgd door een stijging naar nog een kwint daarboven (van f# naar c"); bij 'pungit seuius' (m. 109-118) een daling over een none (g'-f); bij 'ut veneno' (m. 120-124) stijgt de melodie weer, tot b b'. Door de gelijktijdigheid van muzikaal en tekstueel contrast, is het moeilijk de reden voor deze enorme melodische fluctuaties niet in de tekst te zoeken. Het lijkt alsof door de pijlsnelle daling in m. 109-112 de val van Lucifer uit de triplumtekst en van de Afgunst uit de motetustekst wordt gesuggereerd: eerst 'de hoogte zoekend', dan 'in de laagte gelegerd'. De grote declamatorische versnelling op 'Scariothis falsitas latitat interius', direct volgend op 'ut veneno scorpius', wordt voorbereid door de extreme melodische spanning even ervoor, zodat stemvoering en declamatiesnelheid nauw samenwerken ter expressie van de tekst. Wilde Machaut met deze muzikale uitbeelding weergeven dat de zich als zoet voordoende maar in werkelijkheid verraderlijk stekende Afgunst dezelfde figuur is als de aanvankelijk schoon lijkende maar vervolgens diepgevallen Lucifer?

In m. 112 resulteert uit de daling naar de onderste regionen van de motetus de samenklank f-a-c#, met als tekst 'Stigos/pungit': hier zou de toon f in de motetus kunnen worden aangepast als f# maar dan dissonneert deze met de volgende b b' in de tenor; de dissonant is dus onoplosbaar. Meer dan als woordschildering lijken zulke plaatsen als expressieve accenten te zijn bedoeld die een hoogtepunt in het retorisch betoog onderstrepen. Dit geldt ook voor een plaats als m. 68 (samenklank b b'-c#'-g') waar de triplumtekst luidt: 'te vidisti *per peccatum*' ('neergeworpen zag je jezelf wegens je zonde'). Dergelijke botsingen in het contrapunt suggereren tevens dat het lineaire aspect voorging op de samenklank; het is althans nauwelijks aan te nemen dat de componist eerst de ongewone en dissonante samenklank bedacht (waarvoor geen compositorische regels waren) en daarna de melodische stemvoering die ertoe leidt, invulde.

Conclusie uit deze drie voorbeelden

Door deze voorbeelden wordt de verhouding tussen melodie en samenklank in Machauts contrapunt scherper getekend. Volgens de hedendaagse analyse vertonen de motetten de omtrekken van een – meer of minder – conventioneel contrapunctus-raamwerk waarin, zoals Kühn en Fuller aan de hand van vele voorbeelden hebben laten zien, een doelgerichte tactiek aanwijsbaar is; deze bestaat erin dat de sterkste spanningen worden bewaard tot vlak voor de afsluiting. De hier behandelde voorbeelden maken echter duidelijk dat de componist spanningen creëert door datzelfde raamwerk aan te tasten in de melodieën en stemligging van

de bovenstemmen. De melodietonen zijn niet alleen te verklaren als harmonische projectie van de tenor: de bovenstemmen nemen in hun wendingen ook motieven over uit de tenormelodie.

De opgewekte spanningen vinden vaak een parallel in de tekst. Daarbij blijkt dat zij niet uitsluitend lokale betekenis hebben als woordschildering, zoals in motet 14 bij de overeenkomst van het woord 'feintement' en de muzikale 'ficta'-toon; zij zijn ook van belang voor de betekenis van het hele werk (het 'liegen en veinzen' overspant het hele werk). Met name de compositiewijze van de motetus valt op: Machaut gebruikt bij voorkeur deze stem voor expressieve doeleinden, door middel van extreme liggingsverschillen. Het aangehaalde voorbeeld uit motet 9 is geen uitzondering: in hoofdstuk II heb ik bij de motetten 16 en 17 op soortgelijke expressieve wendingen in de motetus gewezen en in motet 12 bepaalt de rolwisseling tussen triplum en motetus zelfs de exacte tweedeling in het werk.

De conclusie luidt dat een analyse door middel van reductie tot een raamwerk waarin het melodische aspect wegvalt of onderbelicht blijft, niet kan volstaan als verklaring voor de gebeurtenissen in het motet; de melodieën en hun contour zelf zijn minstens even belangrijk. Ook missen we bij een dergelijke reductie essentiële schakels voor het begrijpen van de verbanden tussen tekst en muziek; deze zijn juist vaak in de eigenaardigheden van de melodische lijnen te vinden. De spanning in de aangehaalde voorbeelden komt voor een groot deel voort uit de elkaar kruisende gangen van de bovenstemmen in hun contrapunt met de tenor. Extreme liggingen en stemkruisingen van de motetus met de andere twee stemmen suggereren dat een afwijking ten opzichte van het gemiddelde register een toegevoegde spanningswaarde betekent in het contrapunt. Dit relativeert het axioma dat intervallen boven het octaaf in spanningswaarde gelijk zijn aan hun enkelvoudige equivalent (bijvoorbeeld deciem-terts). Die gelijkwaardigheid is in Machauts werken minder evident dan in contemporaine theoretische bronnen en – op grond daarvan – in de hedendaagse analytische literatuur wordt gesteld.²⁷

De behandelde voorbeelden roepen de volgende vragen op: hoe beïnvloedt de tenormelodie de melodische lijnen van de bovenstemmen in zowel verticale als lineaire zin in een geheel motet en hoe is de interactie tussen die twee? En ten tweede: hoe weerspiegelen de contrapuntische spanningen tussen de melodieën de spanningsontwikkeling in de teksten? Deze vragen zal ik behandelen aan de hand van twee motetten waarin de ritmiek geen complicerende factor is. Ten eerste is dat het chansonmotet 11 dat in de literatuur is besproken om zijn bijzondere samenklankstructuur, maar waarvan de teksten nooit in de analyse zijn betrokken. Daarna volgt, ter vergelijking, een bespreking van het laatste van de chansonmotetten, nummer 20, waarvan alleen het contrapunt van de teksten in een artikel is besproken, maar juist niet het muzikale contrapunt noch hoe dit in verband staat met de teksten. De problemen die zich voordoen in de isoritmische motetten, waar de ritmiek het contrapunt wél compliceert, zullen aan de orde komen in Deel II.

27. Fuller 1986, 41. Zij baseert zich op het aan De Muris toegeschreven traktaat *Quilibet affectans* (CS III, 59a) wanneer zij stelt dat samengestelde intervallen dezelfde spanningswaarde hebben, maar andere theoretische bronnen laten consensus zien op dit punt: 'The sonorities $F +3^5 8$ and $F 5^8 +10$ might appear dissimilar, but under the contemporary doctrine of compound interval equivalence they would be considered the same in structure and nature'.

2. HET CONTRAPUNT IN RELATIE TOT DE TEKST IN TWEE CHANSONMOTETTEN

MOTET 11

Motet 11 is een enigszins apart staand werk in het corpus, zelfs binnen de kleine groep van chansonmotetten.²⁸ Wilde de illuminator van hs. A – of, via hem, misschien Machaut zelf – aandacht vestigen op de bijzonderheid van dit werk dat zo centraal in het corpus is geplaatst? De tenor ervan is namelijk de enige stem in alle motetten die een menselijk kopje in de blad-



initiaal heeft gekregen (zie het onderstaande facsimile) en bovendien één van de twee illustraties in de motettensectie; de andere is de openingsminiatuur van motet 1.²⁹ De bijzondere kenmerken van het motet zijn de volgende.

De volledige tekst van het chanson waarop het motet is gebaseerd, is niet bekend; de drie woorden *Fins cuers dous* zijn gelijk aan die van het motetus-incipit. Ludwig veronderstelt daarom dat deze woorden uit de motetustekst zijn overgenomen, 'wie das bei unbezeichneten Tenores vielfach üblich ist' (Ludwig 1929, commentaar bij de editie). Met zijn korte tekst wijkt het motet af van de andere twee chansonmotetten: in motet 16 is de tekst van het oorspronkelijke lied volledig,³⁰ van het rondeau dat in motet 20 de tenor vormt, is de tekst van het refrein helemaal gegeven. Hieruit volgt dat in motet 11 de tekst van het oorspronkelijke chanson ofwel weinig met de thematiek uitstaande had, óf aan de componist niet

28. De meeste auteurs beschouwen de drie chansonmotetten als atavismen uit de dertiende-eeuwse traditie (Besseler 1926, Günther 1958, Sanders 1973); motet 11 zou daar een uitgesproken voorbeeld van zijn. Alleen Danckwardt (1993) beschouwt het als een richtinggevend werk voor Machauts chansontechniek; zij heeft motet 11 beschreven als een voorbeeld van een ten opzichte van de isoritmische motetten nieuw concept van driestemmigheid dat als uitgangspunt voor Machauts techniek in zijn driestemmige chansons kan hebben gediend. In vergelijking met isoritmische motetten zou motet 11 tonaal geslotener zijn en zouden de bovenstemmen zich veel meer aan de tenor aanpassen. Op enkele van Danckwardts criteria voor chanson-eigen kenmerken valt wel iets af te dingen, bijvoorbeeld het voorkomen van overmatige sprongen; deze blijven bepaald niet beperkt tot motet 11 en komen in vele motetten voor. Wat betreft de tonale ongerichtheid van de motetten zijn de al meermalen genoemde analyses van Fuller belangrijk, met name Fuller 1990; deze nuanceren de door Danckwardt gemaakte tegenstelling.

29. Miniaturen komen verder niet voor in de motettensectie van de handschriften. Handschrift A staat vermoedelijk het dichtst bij Machaut; volgens Avril duiden de miniaturen op een provinciale herkomst waarbij Reims heel goed de plaats van ontstaan zou kunnen zijn (Avril 1982, 126-127). Gezien de mogelijkheid van Machauts persoonlijke bemoeienis met dit handschrift is het niet onwaarschijnlijk dat hij ook aanwijzingen heeft gegeven voor het beeldprogramma. Motet 1 heeft in dit handschrift een miniatuur boven de triplumkolom; in G is op dezelfde plaats ruimte opengelaten maar niet benut. Over Machauts 'redactie' van zijn handschriften Huot 1987, 242-301; over deze miniatuur 300-301. Voor een overzicht van alle miniaturen in de handschriften: Earp 1995, 129-188, over hs. A met name pp. 132, 136, 144-145; over de miniaturen bij de motetten: p. 187 (Huot en Earp vermelden alleen de openingsminiatuur bij motet 1).

30. Zij het misschien niet onveranderd; zie hoofdstuk II.

bekend was. De vele ligaturen in de notatie van de tenor wijzen erop dat de tekst niet als zó bekend werd verondersteld dat het incipit kon volstaan als verwijzing naar de rest; de ligaturen verhinderen immers grotendeels tekstering. Als daarentegen de tekst géén citaat is van de motetus maar bij de melodie hoort, moet de betekenis ervan alleen in deze drie woorden besloten liggen; anders had de componist de resterende tekst wel gegeven, zoals in motet 16.³¹

De fraselengte in de bovenstemmen is het minst regelmatig van alle motetten. De tenor heeft de vorm van een virelai, enigszins afwijkend van de veertiende-eeuwse 'standaard'-vorm, zoals overigens met vele refreinchansons vóór Machauts codificatie van hun vorm het geval is. De frasen van de bovenstemmen vertonen wel coördinatie met de tenorfrasen, maar hebben toch steeds een verschillende lengte. De pausae die de frasen van elkaar scheiden, volgen elkaar met een afstand van één brevis op.

Fraselengte in breves

	A	b	b	b'	a'	A
Tenor	24	12	12	18	12	24
Motetus	23	14	13	15	12	25
Triplum	22	16	11	18	12	23

Gevolg van de onregelmatigheid is dat de pausae in de drie stemmen steeds in verschillende volgorde verschijnen, behalve aan het slot van de frasen b' en a'. Het in veertiende-eeuwse motetten bijna obligatoire gelijkblijven van het faseverschil tussen de drie stemmen komt dus pas langzamerhand tot stand; motet 11 is in dit opzicht uniek in het corpus.

Naast deze fraseverdeling wordt het werk in drie grote secties verdeeld door een korte hoquetus in de bovenstemmen. De hoqueti staan, ook weer nét niet regelmatig, op een afstand van respectievelijk 29 en 31 breves van elkaar (m. 32-34, m. 61-63 en m. 92-94). De drie secties verdelen de tenormelodie in A + b, b + b' en a' + A (36 + 30 + 36 breves; vgl. de partituur in Appendix 2 die naar de hoqueti is ingedeeld). De signalering van het einde van een sectie door middel van hoqueti is het kenmerk dat het werk het sterkst met de stijl van de isoritmische motetten verbindt; motet 11 heeft deze structureigenschap gemeen met motet 20. De hoqueti zijn alle drie verbonden met eenzelfde dalende reeks tonen in de tenor, d'-c'-bb-a, die de eerste twee malen, in frasen b en b', in grote waarden klinkt, de laatste maal sneller is en dan tot g daalt.

De bewegingsverschillen tussen de bovenstemmen zijn gering; qua ritmische gelaagdheid is dit zelfs het minst gedifferentieerde motet in het hele corpus. De beweging in prolatio ontbreekt vrijwel; de waarden zijn hoofdzakelijk longae, breves en semibreves, in alle drie stemmen.³² De opvallendste ritmen die de gelijkmatige beweging doorbreken, zijn de zojuist

31. Een dertiende-eeuws voorbeeld van een chansonmotet waarbij alleen het tenor-incipit is gegeven en de tenor in lange ligaturen is geschreven, is *De mes amours / L'autrier m'estuet / Defors compiègne* (unicum in hs. **Mo**, nr. 321). Rokseth geeft de tekst van het lied, waarvan het refrein ('Puis qu'il li plait, forment m'agrée') weer door Machaut wordt geciteerd in zijn ballade *Douce dame, vous ociés a tort* (Chichmaref 1909, nr. 73, Wilkins 1972, nr. 59), evenals in zijn *Livre dou Voir Dit* (ed. Imbs/Cerquiglini 1999, v. 8418). Deze citaten werden nog niet eerder opgemerkt.

32. Günther vermoedt, op grond van het vrijwel ontbreken van de prolatiowaarden, dat het werk in diminutie gelezen dient te worden, dus tweemaal zo snel als genoteerd. De componist zou dit hebben gedaan om de notatie van semiminimae te vermijden (Günther 1960, 296). De 2:1-verhouding met motet 20 die op allerlei manieren duidelijk is (zie hoofdstuk I) zou echter een tegenargument kunnen vormen.

genoemde hoqueti en enkele figuurtjes van twee minimae.³³ De tenor is, vergeleken met de tenores in de isoritmische motetten, relatief snel in beweging, overigens net als in de andere twee chansonmotetten. De gelijktijdige versnelling van de drie stemmen tijdens de laatste hoquetus in de verder zeer gelijkmatige beweging bekrachtigt de afsluiting van het motet.

Begin- en slotsamenklank van het motet hebben een ongewoon nauwe ligging, met de omvang van een kwint. De opening is zelfs zeer ongebruikelijk: de samenklank a-c#'-e' is imperfect en wordt door toevoeging van de plica f#' in het triplum³⁴ tot dubbel-imperfect, waarbij beide intervallen bovendien zijn aangescherpt. In de veertiende-eeuwse muziektaal is dit een signaal dat een afsluiting aanstaande is, maar aan het begin van een motet is het een zeer verrassend effect.³⁵

Ook in ambitus liggen de stemmen vrij dicht bij elkaar. De bovenstemmen verschillen slechts weinig in ambitus, g-b b' voor de motetus en a-c'' voor het triplum; stemkruisingen kunnen dus gemakkelijk plaatsvinden. De ambitus van de tenor is e-d'. Alle drie melodieën verlopen overwegend in secunden. De weinige grote intervalsprongen, met name de octaven in de motetus en de kwinten in tenor en triplum, zijn opvallende wendingen in de melodieën en dienen vaak als opening van een frase of als deel van een frase.

Ten slotte verschillen ook de teksten slechts weinig van elkaar in lengte, met een aantal van 16 verzen in de motetus en 17 in het triplum; het verschil bestaat vooral in het aantal lettergrepen per vers (7 versus 10). Bovendien hebben de teksten verscheidene rijmklanken gemeen, hetgeen in de motetten eerder uitzondering dan regel is. De vorm bestaat in het triplum uit zeven gepaarde rijmen met afsluitend tercet, terwijl die van de motetustekst wat onregelmatiger is: twee gekruiste rijmparen, gevolgd door vier tercets.

Als dus in één motet naar gelijkmatigheid van ritme, voordracht en dichtheid van samenklank is gestreefd, met minimale diversiteit en hiërarchische gelaagdheid, is het wel in motet 11. Ook de thematiek is in beide teksten dezelfde, al verschillen de gezichtspunten in lichte mate: de minnaar mag zijn Vrouwe niet aanschouwen en ziet als gevolg daarvan de dood voor ogen. Alleen het voornemen tot gehoorzaamheid kan hem enige hoop bieden (zie teksten en vertaling in Appendix 1). Door de geringe diversificatie leent dit werk zich bij uitstek om het probleem te bespreken hoe de verhouding ligt tussen verticale en lineaire structuur in het contrapunt. Daarna kan de vraag aan de orde komen welke functie de vele bijzondere harmonische momenten in het werk hebben ten opzichte van de teksten.

Er zijn verscheidene problemen in de overlevering van het motet, waaraan in de literatuur weinig aandacht is besteed, behalve in de commentaar bij de uitgave van Ludwig. Zij zijn van belang voor de analyse van het werk. De tenormelodie bevat een aantal problematische plaatsen met betrekking tot de toon b. Geen van de bronnen geeft de eerste b \flat (m. 15), al schrijft **G** wél een b vlak ná de bewuste toon die in die balk verder geen functie heeft en welhaast op de voorgaande b betrekking móet hebben; de volgende balk heeft het teken aan het begin.

33. Men kan zich zelfs afvragen of de prolatio wel imperfect is: veelal staan de twee minimae voor een semibrevis zodat ook alteratie mogelijk zou zijn. Tegen prolatio major spreekt dat de twee minimae soms worden gevolgd door een brevis; maar deze onregelmatigheid is ook in enkele chansons te vinden (bijvoorbeeld in ballade 32, 'Plourés dames', contratenor m. 38). Het verschil in effect is gering maar de kwestie is interessant wegens de structurele gelijkenis met motet 20 (verdeling door 3 hoqueti, lengteverhouding tussen beide werken van 2:1). Zou motet 11 volledig perfect zijn, dan zou dit een derde overeenkomst vormen aangezien motet 20 in volledig perfecte mensuur is geschreven.

34. Het #-teken wordt in alle handschriften behalve in **E** gegeven.

35. Kühn trekt een parallel met het verrassingseffect van de opening van Beethovens Eerste Symfonie op een dominantseptiemakkoord.

Vier handschriften (**G**, **Vg**, **B** en **E**) hebben *b* in de herhaling van het melodiefragment aan het eind, maar **C** en **A** hebben daar juist *h* (m. 93), waaruit men kan opmaken dat deze twee schrijvers overtuigd waren dat in frase **A** steeds *h* moet worden gezongen. In het middendeel van de melodie (frasen *b + b + b' + a'*) ligt het probleem eveneens in de keus tussen *h* of *b*, maar op andere wijze: het contrapunt met de bovenstemmen wijst op het eerste, de handschriften op het tweede. Vier handschriften geven consequent een *b* voor de tenor; **C** en **A** pas vanaf m. 53. Ik heb in mijn transcriptie in Appendix 2 een tussenoplossing gekozen, door daar waar in de tenormelodie de toon *c'* stijgend wordt benaderd (m. 53) *h* in de tenor te veronderstellen, maar op de overige plaatsen waar de melodie daalt, weer *b*. Wanneer we *b* in tenor m. 53, die in alle handschriften staat, letterlijk zouden nemen (maar volgens Ludwig is die 'offenbar irrig'), ontstaat tussen tenor en triplum de overmatige kwint *bb-f#'*. In de triplummelodie is m. 59 een problematische plaats: geen van de handschriften geeft de *b* die voor de consonantie met de tenor noodzakelijk zou zijn. De kwestie is moeilijk op te lossen; de motetustekst in m. 59 lijkt zodanig op de situatie te zinspelen ('ou envers vous *faus seroie'*) dat kan worden gedacht aan een woordspeling.

Ten tweede bevat zowel het triplum als de motetus in de handschriften een fout die in de edities is gecorrigeerd: in m. 36, triplum, geven de handschriften een brevis, in m. 48 een longa. Op zich blijft het totaal gelijk, maar de verschuiving zou gedurende de gehele passage m. 36-48 een onaanvaardbaar contrapunt opleveren. **C** geeft in motetus m. 48 een brevis die duidelijk een longa moet zijn.³⁶ Volgens de regels (twee breves voor een longa in perfecte mensuur) zou de brevis in motetus m. 47 dan moeten worden gealtereerd, in welk geval deze partij echter lange tijd zou dissoneren. De overschietende breviswaarde wordt pas vlak voor het slot gecompenseerd door een tekort, in m. 96-97, waar ófwel de *b* een brevis langer moet worden aangehouden óf de *a* van m. 97-98 tot de lengte van een perfecte longa moet worden uitgerekt. Ook hier klopt de optelling van alle waarden, maar wordt het contrapunt zodanig onaanvaardbaar dat geen andere verklaring overblijft dan een berekeningsfout. De vergissingen suggereren overigens iets dat interessant is met betrekking tot het compositieproces, namelijk dat de stemmen over vrij grote lengten werden berekend.

Verticaal versus lineair: Kühns analyse en een analyse volgens melodische motieven

Het werk is in het kort geanalyseerd door Kühn (1973, 144-151). Deze auteur besteedt echter nauwelijks aandacht aan de melodische lijnen van de bovenstemmen en nog minder aan de teksten; hij concentreert zich op de harmonische uitwerking van de tenor als de factor die de vorm bepaalt. Volgens Kühn bestond het probleem voor de componist erin dat de tenormelodie niet door de ritmiek wordt gevarieerd, zoals wél het geval is bij de isoritmische motetten, waar color en talea vrijwel steeds langs elkaar schuiven: 'statt Subordination scheint Koordination zu herrschen. Wollte man durch die Klangordnung solches "Stückwerk" zur Einheit binden, mußten die wiederholten Gruppen Variantencharakter erhalten'. Bovendien komt, door het vrijwel ontbreken van kleine motiefjes in prolatio-beweging die in de isoritmische motetten een kenmerkende verschijning zijn en de vorm mede duidelijk maken, de vormgevende functie sterker dan anders bij de samenklank te liggen. Kühns conclusie is de volgende: Machaut heeft, waar in de tenormelodie twee identieke frasen elkaar direct opvolgen (*b* en *b*) het contrapunt zo verschillend mogelijk gemaakt, en waar ze ver van elkaar staan (**A** en **A**) juist overeenkomsten gecreëerd. De componist accentueerde dus in zijn contrapunt niet zonder meer de identiteit van delen van de tenormelodie, maar bracht hierin differentiatie aan, enerzijds om variatie, anderzijds om een gevoel van terugkeer en daardoor een muzikale vorm tot stand te brengen (waarbij Kühns onuitgesproken criterium de sonatevorm is).

Wo ein Abschnitt unmittelbar wiederholt wird, weist der wiederholte Abschnitt viele Abweichungen gegenüber der Grundgestalt auf; wenn hingegen nach anderen Abschnitten ein Abschnitt wiederkehrt,

36. Schrade neemt hier een andere beslissing dan Ludwig en volgt hs. **C**. Zijn oplossing, die een vreemde dissonant tot gevolg heeft, is gekritiseerd in Hoppin 1960.

dann wird er so komponiert, daß sein Zusammenhang mit der Grundgestalt bemerkt werden kann. Aus beiden Ergebnissen läßt sich der Schluß ziehen, daß das Formproblem der Motette dem Komponisten deutlich war. Die Formung ist nicht mehr weitgehend identisch mit den Abschnitten des Tenors wie in den frühen Motetten, sondern über die Gliederung nach Abschnitten des Tenors hinaus werden Prinzipien angewendet, die aus der Absicht, musikalische Form zu gestalten, hervorgehen (Kühn 1973, 150).

Hoe vrij ook de samenklankstructuur is geworden ten opzichte van de frasen van de tenormelodie in vergelijking met de praktijk in het dertiende-eeuwse chansonmotet, de melodieën van de bovenstemmen zijn niettemin sterk door de tenormelodie beïnvloed, zoals ook Danckwardt in haar bespreking van dit motet opmerkt, overigens zonder dit nader toe te lichten (Danckwardt 1993). Hieronder volgt een vergelijkende analyse van de chansonmelodie en de melodieën van de bovenstemmen.

Het materiaal van het refrein, frase A, acht longamensuren lang, vormt de kern van de tenormelodie waaruit de rest van de melodie grotendeels kan worden afgeleid. De frase bestaat uit een reeks motieven die zo verknoot zijn dat de laatste toon van elk motief tegelijkertijd de eerste van het volgende is (zie muziekvoorbeeld 5):³⁷

1. de opening: een dalend kleine-tertsmotiefje. Opvallende eigenschap is dat de melodie niet op de hoofdtoon begint maar op de bovenscunde
2. de afsluiting van motief 1 op de hoofdtoon, met versiering door een wisselnoot. Motief 1 en 2 verhouden zich als voorzin en nazin
3. een sterke impuls door een stijgende kwintsprong
4. een kort verblijf op deze toon, d', afgewisseld met de ondersecunde c #'
5. een dalende reeks, over een kwart (a) of kwint (b); dat beide mogelijkheden bestaan, blijkt uit de verdere uitwerking ervan in het vervolg van de melodie
6. de afsluiting: de hoofdtoon g, gevolgd door een cadens vanaf de onderterts e

De beweging is in hoofdzaak jambisch in moduswaarden, maar in motieven 4 en 5 treedt versnelling op door trocheeën in tempuswaarden. De samenstelling van de gehele tenormelodie is als volgt (muziekvoorbeeld 5):

A, 24 breves: werd hierboven beschreven; de slottoon is g

b, 12 breves: aanvankelijk een verlenging van motief 3, gevolgd door 4 en 5a waarbij de wisselnoot nu een grote secunde is en de waarden van 5a zijn vergroot; de slottoon is a

b, 12 breves: een exacte herhaling

b', 18 breves: aanvankelijk schijnbaar nieuw materiaal dat met enig recht **c** zou kunnen worden genoemd; het kan echter ook worden beschouwd als een invulling van de kwintsprong van motief 3, waarin motief 4 is geïncorporeerd; daarna volgt motief 5a in vergrote waarden, identiek aan de vorm in **b**

a', 12 breves: begin van de terugkeer naar de oorspronkelijke melodie: eerst motief 5b, een toon lager getransponeerd en in de oorspronkelijke ritmische waarden; vervolgens 6; hier keert de melodie terug naar finalis g

A, 24 breves: integrale herhaling van de eerste frase

37. De volgende indeling wijkt enigszins (maar niet essentieel) af van die door Ludwig, Schrade en Kühn.

Het chanson vertoont dus een rondgang: refrein, transformatie daarvan en geleidelijke terugkeer naar het refrein. De invloed van de tenormelodie op het contrapunt blijkt uit het volgende overzicht van melodische figuren in de bovenstemmen die van de tenormotieven uit frase A zijn afgeleid, letterlijk of in gevarieerde vorm.

Motief 1: a-g-f#.

Dit figuurtje klinkt, een kwint hoger, in het triplum in m. 19-20, gevarieerd door een wisselnoot e'. In m. 97-98 vormt hetzelfde motief de slotcadens, nu met afsluitende toon d'. Beide malen is het dus gecombineerd met de afsluiting van tenorfrase A; de frasen m. 17-21 en 95-102 zijn zelfs praktisch gelijk. Uit het feit dat alleen de tweede maal de toon d' volgt, blijkt een planning op langere termijn: terwijl tenorfrase A de eerste maal open blijft in het contrapunt van het triplum, wordt ze pas bij reprise van de frase, aan het einde van het motet, gesloten. In de motetus vinden we het motief in m. 45-48, met afsluitende toon g, juist voor het midden van het motet.³⁸ Vlak ná het midden van het motet, in m. 52-55, klinkt in het triplum een variant van de motieven 1 + 2.

Motief 2: g-a-g.

Een wisselnootfiguur komt op allerlei toonhoogten zo vaak voor in de bovenstemmen dat het een van de voornaamste melodische ingrediënten in het motet kan worden genoemd.

Motief 3: g-d'.

Kwintsprongen zijn vrij zeldzaam in de bovenstemmen. Er klinkt er echter één precies in het midden van het motet, in triplum m. 51-52, getransponeerd naar een kwint hoger en met invulling van het interval door een plica; verder in m. 85-86. In de motetus volgt een kwintsprong d'-a' vlak op die van de tenor, in m. 27-28. Andere kwintsprongen komen alleen dalend voor. Stijgende kwartsprongen zijn daarentegen veel frequenter, in beide partijen, en hebben vaak een articulerende functie, als begin van een frase of subfrase. De motetus heeft daarnaast ook enkele overmatige kwartsprongen en zelfs enkele octaafsprongen (overmatige kwarten in m. 7-8 en 68-69, octaven in m. 13-14, 49-51).

Motief 4: d'-c' (#)-d'.

Opnieuw een wisselnootfiguur, net als 2, nu met de ondersecunde. Dezelfde opmerking als voor motief 2 geldt ook voor deze figuur: ze is een van de belangrijkste melodische ingrediënten, maar met één bijzonderheid: dikwijls wordt ze door een groter dalend interval gevolgd, zoals in het triplum m. 19-20, 24-25, 27-28, 59-60, 76-77, 87-88 en in de motetus m. 26-27, 38-39 en 40-41. Op al deze plaatsen heeft de figuur een articulerende functie in de melodie.

Motief 5: d'-c'-b^b-a-(g).

Een van de opvallendste motieven in het triplum is een kwartloopje g'-f'-e'-d', met de vaste ritmering brevis-twee minimae-brevis. Een melodisch zinnetje, bestaande uit dit motief gevolgd door een transpositie van motief 1, lijkt het hele motet te articuleren (zie muziekvoorbeeld 6). De eerste maal klinkt dit zinnetje in m. 17-21; in m. 50 is het de opening van een frase (vlak voor de kwintsprong), net als in m. 68 (maar daar met getransponeerd vervolg). In m. 91 klinkt het triplum-zinnetje van m. 17-21 in de motetus; maar nu vormt het een consonantieprobleem in het contrapunt waar ik nog op terug zal komen. Ten slotte keert het in zijn oorspronkelijke gedaante in triplum m. 95, eindelijk mét afsluitende toon d'. Verder klinkt in het triplum een dalend kwartloopje in m. 57 (c''-b'-a'-g') en in m. 65 (a'-g'-f'-e'), beide in semibreves. In de motetus klinkt een kwartloopje in m. 31-34, in grotere waarden, met

38. Een #-teken wordt echter in geen enkel handschrift gegeven.

toonherhaling; in m. 51-52 het motief g'-f'-e'-d' in grotere waarden (tegen de kwintsprong in het triplum) en in m. 57-59; in m. 71 in semibreves. Ten slotte vormt een dalende kwart de melodische afsluiting als d'-c'-b (b?)-a met slottoon g. Een kwartlooptje in stijgende richting vormt enige malen een tegenbeweging ten opzichte van het triplum; zo in m. 17 en m. 61-64.

Motief 6: e-f#-g.

In het triplum is dit juist de openingsfiguur. De precieze uitvoering van de plica in triplum m. 1 (f#) is onzeker; de handschriften geven echter vrijwel unaniem een # die alleen de gepliceerde toon en niet e' of g' kan betreffen. De gang e'-f#'-g' komt in de eerste triplumfrase verscheidene malen voor en verder in m. 53-53, m. 70-72 en m. 89-90; in de motetus in omspeelde vorm in m. 78-79 en m. 87-88. Dit motief is dus vooral kenmerkend voor de eerste en laatste sectie.

De grote verwantschap van het melodisch materiaal – bijna alles kan worden herleid tot de refreinfrase in de tenor – verklaart de eenheid in klank van het motet. Opvallend is dat enkele van de meest karakteristieke figuren – motieven 1, 3 en 6 – juist spaarzaam zijn gebruikt. Tenormotief 6 en 1 klinken in het triplum op belangrijke plaatsen, namelijk aan begin en eind van het motet (in transpositie); bovendien boven het slot van tenorfrase A in m. 19-20 en vlak na het midden in m. 52-54; motief 1 in de motetus is een belangrijke afsluiting (m. 45-47) vlak voor het midden.³⁹ Openings- en slotmotief van frase A van de tenor hebben dus in het triplum een tegengestelde functie gekregen.⁴⁰ Deze omdraaiing suggereert ten sterkste dat de invloed van de tenormelodie niet onbewust tot stand kwam, maar integendeel wezenlijk deel uitmaakt van het compositorische concept.⁴¹

Eigenaardigheden in de samenklankstructuur

Kühn legt er nadruk op dat vooral de tonen *G* en *D* perfecte samenklanken krijgen; verder staan deze op de tonen *A* en *C*. De tonen *E*, *F#* en *B* (*Bb*) maken steeds deel uit van imperfecte samenklanken. Grotendeels versterkt het contrapunt de functies van de tonen in de tenormelodie als rustpunt of als beweeglijke tonen. Waar *G* bijvoorbeeld doorgangstonen is – bijvoorbeeld als de tweede toon van de melodie – heeft hij slechts een kort moment van perfectie; in m. 7 staat zelfs een imperfecte samenklank en pas m. 10 brengt de eerste duidelijke afsluiting op *G*. Kühn vestigt de aandacht op de tegenstelling tussen de subtiele aaneenschakeling van samenklanken aan het begin die, in een steeds uitgestelde oplossing, niet vóór m. 10 tot rust komen,⁴² en de eerder 'primitief' klinkende reeksen van parallelle imperfecte samenklanken van m. 14-16 en m. 32-34. Zulke 'fauxbourdon'-passages zijn in het veertiende-eeuwse motet eigenlijk stijlvreemd; pas aan het eind van de veertiende eeuw worden ze algemener (Kühn 1973, 147-151 en n.346). De bovenstemmen volgen, in het licht van de conventies, in deze passages de tenor haast té dicht.

39. Zelfs is in de afsluiting van de motetusmelodie een transpositie van dat motief te zien: b (b in hs. C) -a-g.

40. Als het motief inderdaad als transpositie van motief 1 bedoeld is, verklaart het de b in hs. C, die echter in geen van de andere handschriften voorkomt.

41. Zelfs de tekst is verbonden met de melodische structuur van de tenor. De verzen van de motetus vertonen een zeer precieze synchronisatie met de tenormotieven. In het triplum bestaat niet een even exacte coördinatie tussen tenormotieven en tekstplaatsing, maar wél verdelen de tenorfrasen de tekst in gehele aantallen verzen, te weten in 4 + 3 + 2 + 3 + 2 + 3 (cf. Danckwardt 1993, 379).

42. Zie ook Fuller, die de opening bespreekt als een voorbeeld van een gerichte progressie die niet direct oplost maar langzaam verglijdt, tot de oplossing aan het slot van de frase in m. 10 (Fuller 1992, 242-244).

De behandeling van de hoofdtoon *G* is opmerkelijk. In weinig motetten van Machaut wordt de finalis in de loop van het werk zó sterk door het contrapunt benadrukt als in motet 11. Vrijwel steeds wanneer de toon *G* in de tenor klinkt, draagt hij een perfecte samenklank, behalve in m. 7 en 69. Het volgende staatje geeft het aantal perfecte samenklanken op de vier tonen waarop zij voorkomen:

Samenklanken

Toon	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>A</i>
Frequentie	19	13	14	11
Perfect	17	6	5	3

G is dus niet alleen de vaakst voorkomende maar ook verreweg de sterkst door perfectie benadrukte toon in het stuk. De bovenstemmen maken deze voorkeursstatus nog explicieter. Op één contrapuntische eigenaardigheid heeft Kühn namelijk niet gewezen die mij nu juist één van de voornaamste bijzonderheden van het motet lijkt te zijn. De afsluiting van de tenorfrasen op *A* (in frasen *b*, *b* en *b'*) wordt pas in m. 64 in de bovenstemmen bevestigd door een stabiele rustklank; eerst sluiten één (triplum m. 36)⁴³ of beide stemmen (m. 48) af op een rustklank met *G* als belangrijkste toon, ná de slottoon van de tenor. Op zichzelf is dit gemakkelijk te verklaren: in m. 36 en 48 lopen het triplum of beide bovenstemmen in samenklank vooruit op de begintoon van de volgende tenorfrase, die in zowel frase *b* als *b'* de toon *G* is; de procedure is dus te beschouwen als een contrapuntische overlapping van de frasenscheiding in de tenor. Bij de volgende afsluitingen wordt de slottoon van de tenorfrasen echter wél bekrachtigd door ritmische rust (m. 64 en m. 76). Resultaat is dat in m. 37 en m. 49 de begintoon van de nieuwe tenorfrase als slottoon van de vorige lijkt te fungeren, én dat aan het al niet geringe aantal perfecte rustklanken op *G* nog één wordt toegevoegd, in m. 48. Op de betekenis hiervan kom ik hieronder terug, na een korte beschrijving van de drie secties.

Wanneer we het contrapunt in de drie door hoqueti gemarkeerde secties vergelijken, wordt de eerste gekenmerkt door een afwisseling van onafhankelijkheid en uiterste volgzaamheid van de bovenstemmen ten opzichte van de tenormelodie. In de openingsfrase (m. 1-10) beginnen alle drie stemmen op een spanningsrijke toon, ook de tenor, aangezien de eerste toon als voorhouding voor de tweede functioneert. Na een korte oplossing wordt de spanning in de tweede longamensuur opgevoerd door de triplummelodie, hoog klinkend boven de kleine terts met de duur van een perfecte longa in de beide andere stemmen; in de derde longamensuur groeien de stemmen naar elkaar toe om in m. 10 een rustpunt te bereiken. Tot hier waren vrijwel alle samenklanken imperfect of was de perfectie van korte duur. Machaut bereikt afwisseling door verschillen in register en beweging. Na een reeks parallelle kwinten tussen de bovenstemmen in m. 11-13 volgt in m. 14-15 de eerste van de door Kühn genoemde fauxbourdon-passages, waar de bovenstemmen de tenor in parallel volgen. Hierna ontstaat een kort moment van contrast, een passage van tegenbeweging en stemkruising in de bovenstemmen (m. 17-22), ingeleid door het opvallende triplummotief met een tegenmotief in de motetus. In het triplum blijft deze frase open: de *c*♯' in m. 20-21 krijgt geen oplossing. In m. 23-27 volgt een – in motetstijl uitzonderlijke – imitatieve passage (zelfs het tenormotief van de stijgende kwint wordt door de motetus geïmiteerd, in m. 27-28). Het spel van imitaties

43. De motetus versterkt hier wél de tenortoon, door een *e'* met de duur van een imperfecte longa.

voert de muziek naar een hoogtepunt in m. 31. De hoquetus vormt de tweede fauxbourdon-passage en besluit de sectie; alle drie stemmen gaan in dalende richting.

In de tweede sectie streven de bovenstemmen aanvankelijk veel meer een eigen doel na. De motetus neemt tot m. 49 zelfs de functie van laagste stem van de tenor over. Vanaf m. 52 richten de bovenstemmen zich weer meer naar de tonen van de tenor. Het hoogtepunt van deze passage, c" (m. 56) in het triplum, bereiken de bovenstemmen vrij snel en sprongsgewijs, waarna een langzame daling volgt. In de hoquetus gaan de bovenstemmen, in contrast met de hoquetus in de eerste sectie, juist in tegenbeweging tegen de tenor, de motetus zelfs in een precies kruiselingse melodische gang.

In de derde sectie is de spanning het sterkst tussen de bovenstemmen onderling, meer dan ten opzichte van de tenor. Er vindt een extreme stemkruising plaats tussen triplum en motetus (m. 79-85), in een uiterst gespannen passage (m. 81-84), die m. 20-21 in herinnering brengt door de hoge ligging van de motetus. Pas vanaf m. 85 komen de bovenstemmen tot grotere eensgezindheid, in ligging en coördinatie van verzen. De hoquetus heeft nu beide richtingen, stijgend en dalend. Een onverwachte impasse ontstaat in m. 91, waar de motetus moet kiezen tussen de integriteit van het melodisch motief g'-f'-e'-d', een imitatie van het motief dat al drie maal in het triplum heeft geklonken, of harmonische aanpassing aan de c#' van de tenor. Dit kleine zinnetje van de motetus (m. 91-94) klinkt als een voorlopige afsluiting van het motet. Het motief wordt hernomen door het triplum (m. 95-102), ritmisch versterkt door de motetus, waarna het motet zijn definitieve afsluiting bereikt. Maar tevens wijst de afsluiting in het triplum terug naar de onopgelost gebleven melodische cadens van m. 21 die pas nu gesloten wordt (zie muziekvoorbeeld 6): de afsluiting overbrugt dus ook een grotere afstand door de inlossing van een eerdere verwachting die openbleef.

Tegenspraak tussen melodie en samenklank

Er bestaat een merkwaardige tegenstelling in het contrapunt van dit motet: enerzijds volgen de bovenstemmen de tenor soms bijna slaafs in parallel, als waren ze een harmonische projectie; maar op enkele belangrijke articulatiepunten waar de stemmen de cadenserende gang van de tenor juist harmonisch zouden moeten versterken, buigen zij de richting van het verwachte contrapunt om. M. 37-49 is in dit opzicht de meest bijzondere plaats. De melodie van de motetus is geheel rond *G* gecentreerd en ligt ónder de tenormelodie, terwijl ook het triplum uiteindelijk op *G* afsluit; maar in de tenor klinkt deze toon pas weer als eerste van frase b', in m. 49; de slottoon is *A*. De bovenstemmen maken dus *G* tot slottoon van de frase in weerwil van de tenormelodie. Natuurlijk kan de harmonie in deze laaggelegen passage worden uitgelegd, zoals in Kühns analyse, als een poging tot muzikaal contrast met de voorgaande hooggelegen m. 25-36, een contrapuntische variatie van de tweede van twee identieke opeenvolgende tenorfrasen. Dit verklaart echter nog niet waarom de bovenstemmen op *G* en niet met de tenor op *A* afsluiten, die tenslotte in m. 35 nog niet als een werkelijk eindpunt klonk. De hele eerste sectie (m. 1-36) bevatte al veel nadruk op *G*, zodat, waar de tenor gelegenheid bood een andere toon prominent te maken, deze mogelijkheid vanuit het esthetische principe van *varietas*, dat verder zo dominant is in de motetten, aangegrepen had dienen te worden.

Als resultaat klinken nu vanaf m. 48 niet minder dan vier perfecte rustklanken op *G* na elkaar, in wisselende samenstelling; in de eerste drie daarvan klinkt alleen de toon *G*. Een sterkere

cesuur is nauwelijks denkbaar en is in Machauts motetten ook nergens anders aan te treffen.⁴⁴ Toch valt de muziek nét niet geheel stil. Elke mensuur brengt tenminste één nieuwe ritmische impuls, zodat een merkwaardige, 'dynamische', stilstand op *G* ontstaat. In m. 49 zet de tenor in, in m. 50 het triplum met zijn karakteristieke motief; de laatste van de vier mensuren (m. 51) bevat de krachtigste impuls doordat alle drie stemmen tegelijk inzetten, geaccentueerd door plicae in beide bovenstemmen, terwijl in de motetus een imitatie plaatsvindt van het triplummotief (g'-f'-e'-d') in grotere waarden. Tevens is dit het exacte middelpunt van het motet. Wat betekent deze grote nadruk op de toon *G* vlak voor het midden van het motet, een oplossing van de spanning waardoor eigenlijk al vooruit wordt gegrepen op de contrapuntische rust die het slot pas zou moeten brengen?

De teksten bevatten de sleutel tot de verklaring. In beide bovenstemmen spreekt de minnaar over zijn aanstaande dood, als gevolg van het niet mogen aanschouwen van zijn Vrouwe (motetus: 'Que briefment morir ne doie', 'dat ik binnenkort zal moeten sterven'; triplum: 'einsi ay de ma mort exemplaire', 'zo heb ik het beeld van mijn dood voor ogen'). Deze verklaring kan op zichzelf genomen misschien te eenvoudig lijken, en er valt zelfs tegenin te brengen dat de motetusmelodie pas werkelijk afsluit na de woorden 'Et si m'en faut abstenir' ('en zo moet ik daarvan dan afzien', namelijk van het aanschouwen van de Vrouwe), dus midden in een zin. Teksten en muziek van deze passage refereren echter aan een eerder moment in het motet. Na het aarzelende begin waar zich de toon *G* langzamerhand vestigt, vindt de eerste krachtige afsluiting in alle drie stemmen plaats in m. 10, gevolgd door een aan parallellen rijke passage die in m. 15-16 door een zeer krachtige tweede cadens op *G* wordt afgesloten.⁴⁵ De motetus heeft daar als tekst 'que plus ne voie' ('dat ik niet mag aanschouwen'), het triplum 'sans mort avoir' (met de betekenis: 'dat ik zal moeten sterven'). Tijdens deze passage heeft de motetus in m. 14 een octaafsprong die een stemkruising van de motetus met de tenor opheft, maar een nieuwe stemkruising met het triplum veroorzaakt. De octaafsprong is verrassend omdat de melodie verder precies zo verloopt als zij een octaaf lager ook zou hebben gedaan.⁴⁶ De stemkruising van de motetus met de tenor die in m. 14 nog werd opgeheven door de octaafsprong, duurt in m. 37-48 wél voort en leidt tot de afsluiting op *G*. Het contrapunt in m. 37-48 is dus een reprise en consequentere voortzetting van wat in m. 11-16 gebeurde, niet alleen in de muziek maar ook in de tekst. Het voortijdig afsluiten op de toon *G* wordt geassocieerd met de gedachte aan sterven door het verbod van de Vrouwe haar te aanschouwen. Eén stap verder: de literaire gedachte *verklaart* de merkwaardige muzikale gang van zaken; m. 48 is tot een ontijdige muzikale stop gemaakt omdat in beide teksten over een ontijdige dood wordt gesproken, en deze afsluiting is een sterkere reprise van een eerdere passage waar die dood werd voorgezegd. Die betekenis kan tot stand komen door de referentie aan de status van *G* als finalis: de finalis symboliseert het einde, de voortijdige afsluiting duidt dus op een voortijdig einde. Zijn er meer van zulke analogieën en kan in dit licht het gehele motet worden geïnterpreteerd? Voor de beantwoording van de vraag is een korte bespreking van de teksten noodzakelijk.

44. In motet 16 valt de muziek in het midden (m. 75) vrijwel stil op de grondtoon, maar niet voor een zo lange duur; zie hoofdstuk II.

45. In vergelijking met de krachtige afsluiting van m. 16 is het eigenlijke slot van frase A, in m. 22, zwakker, ook al eindigt hier in beide bovenstemmen een vers; de triplummelodie blijft hangen op de toon *c#*, zonder oplossing.

46. Kühn vestigt niet de aandacht op deze bijzondere registerwisseling in de motetus.

Interactie tussen de teksten

De thematiek is in beide teksten gelijk: de minnaar mag zijn Vrouwe niet meer aanschouwen. Uniek in de motetten is dat de Vrouwe rechtstreeks wordt aangesproken, zelfs in alle drie teksten: in het triplum als *Dame*, in motetus en tenor als *Fins cuers dous*. In de triplumtekst klinkt 'Dame' bovendien opnieuw in m. 68. Een dergelijke apostrofe past bij het chansonggenre waaruit de tenor afkomstig is (vele van Machauts virelais beginnen met 'Dame'), maar in een motet werkt zij verrassend; in dit genre heeft de apostrofe doorgaans betrekking op een allegorische figuur of, in een ceremonieel motet als motet 18, op de te huldigen persoon. Wél weer typerend voor de motetstijl is de tegenstelling in het begin, door de nadruk op de klank *dur* in het triplum tegen *dous* in de motetus; het triplum heeft de klank viermaal achtereen in het rijm (*durer* en *dure*), en in m. 4 en m. 19-20 worden de klanken *dur* en *dous* rechtstreeks met elkaar geconfronteerd. Er bestaat een opmerkelijk verschil in houding van de personae van de minnaar in de gedichten: in het triplum spreekt hij een actief voornemen uit tot gehoorzaamheid, met de woorden 'je sui cils qui vueil endurer vostre voloir'; in de motetus ondergaat hij haar verbod passief ('on me deffent'). Beide teksten zijn het echter erover eens dat de aanstaande dood van de minnaar daarvan het gevolg zal zijn.

Vanaf m. 50 komt de tegenstelling tussen beide aspecten van de minnaar meer naar voren: in het triplum zou de 'smart zoet zijn als ik de hoop had u voor mijn dood weer te zien' in de motetus staat de minnaar op het punt te kiezen tussen gehoorzaamheid door geheel af te zien van dat aanschouwen óf oneerlijk te zijn (*si m'en faut abstenir* versus *ou envers vous faus seroie*), waarbij hij natuurlijk voor het eerste kiest en zich gehoorzaam onderwerpt. Deze passage, m. 56-60, begint met een langdurige gemeenschappelijke vocaal *ou* (*Ou/douce*) en eindigt op een gezamenlijke rijmklank *-oie* (*seroie/avoie*). De hoop die in het triplum wordt uitgesproken, inspireert de minnaar: alle goeds dat hem toe zal vallen is aan haar te danken. In de motetus is de gehoorzaamheid volkomen: hij wil haar trouw zijn en desnoods sterven als zij dat wil.

In hun conclusie komen de teksten weer tot eenheid, opmerkelijk genoeg eveneens in een passage die opent en sluit met een gemeenschappelijke klank (m. 86-100, *Par/Car* en *saroie/joie*) en daardoor herinnert aan m. 56-60. In de triplumtekst is de Vrouwe ook op verre afstand inspiratiebron voor leven en aanzien van de minnaar; hij gehoorzaamt dus aan haar verbod. In de motetustekst onderwerpt hij zich geheel aan haar wil. Beide teksten eindigen op een voorwaardelijke toon; in het triplum: 'want zonder u zou ik het niet kunnen ondernemen', en in de motetus: 'liever dan dat ik tegen uw wil door u te aanschouwen de opperste vreugde zou ontvangen' ('nel saroie', 'receüsse toute joie').

Tot de in de teksten geaccentueerde begrippen behoren de verschillende wilsuitingen van Vrouwe en minnaar. Het motet opent in beide teksten met een reactie op een *verbod*, dus een negatieve wilsuiting van de Vrouwe. Aan het begin van de triplumtekst *wil* de minnaar haar harde *wil* gehoorzamen, terwijl hij volgens v. 12 tegelijkertijd *hoopt* haar toch nog eenmaal te aanschouwen; anderzijds *wil* volgens de motetustekst de minnaar, als hij de keus had tussen onoprechtheid en gehoorzaam sterven, niet tegen haar *wil* de vreugde van het aanschouwen ontvangen. De verlangens contrasteren bijna voortdurend; pas aan het slot komen de gevoelens van de minnaar tot eenheid, door onderwerping aan de wil van de Vrouwe.

De thematiek is dus rijk aan contrasten: directe nabijheid en verwijdering, als gevolg waarvan de minnaar zijn dood verwacht. Als reactie ontstaat in de teksten een verschillend streven: gehoorzaamheid aan een verbod versus hoop op het weerzien. Pas aan het slot komen de teksten weer tot eensgezindheid.

Teksten en muzikaal contrapunt

De muzikale eigenschappen van de tenormelodie laten zich, zoals we hiervoor zagen, beschrijven in termen van verwijdering en toenadering: de gegeven frase ondergaat een transformatieproces – 'verwijdert zich' – en keert dan weer geleidelijk naar het uitgangspunt terug. De ontleende melodie zélf heeft dus eigenschappen die haar passend maken ter uitdrukking van de thematiek. Of Machaut in de ontleende melodie heeft ingegrepen om dit effect te versterken is, wegens de onbekendheid van de bron, niet te achterhalen. Wat ik in het nu volgende zal betogen, is dat de karakteristieke eigenschappen van het motet – de grote motivische affiniteit van de stemmen met de tenor en de geringe onderlinge diversificatie, én de soms grote contrasten – te verklaren zijn vanuit diezelfde gedachte van nabijheid, verwijdering en hernieuwde toenadering.

De verrassende apostrofe waarmee de teksten beginnen, bijvoorbeeld, komt wonderlijk goed overeen met de verrassende, naar oplossing strevende openingssamenklank van het motet; een dergelijke dubbel-imperfecte samenklank functioneert doorgaans als penultima in de slotcadens. De oplossing ervan in m. 2 duurt slechts kort. Een dergelijke opening heeft ook Machauts eerste rondeau, *Dous viaire gracieus*, waaraan dit motet verwant lijkt te zijn (cf. de tekst in motetus v. 4, 'vostre dous viaire gent').⁴⁷ Het begin van het motet kan daarom worden geïnterpreteerd als symbool van het sterke streven naar de zoetheit van de liefde dat in de teksten wordt uitgesproken. Maar tevens heeft de samenklank dezelfde dubbelzinnigheid in zich als het eerste tenorwoord, *Fins*, dat op de volmaaktheid duidt maar ook het woord *Fin* in zich sluit, het einde. Verlangen naar vervolmaking en angst voor het sterven zijn de twee uitersten in de teksten van het werk en worden al bij de opening van het motet in klank gesuggereerd.

Dat de melodie van het triplum boven tenorfrase A de eerste maal geen oplossing krijgt (m. 20-21) en aan het einde wél (m. 97-102) is een variant van dezelfde gedachte aan uitstel van de oplossing: het verlangen naar een weerzien kan pas ná onderwerping aan de wil van de Vrouwe worden ingelost. Zij is aanvankelijk nog zo 'hard' ('vous m'estes si dure'; m. 21-22) dat vervulling van dat verlangen vooreerst uit moet blijven. De motetustekst spreekt in m. 20-21 over 'uw zoete edele gelaat' dat de minnaar niet mag zien.

De bovenstemmen volgen de tenormelodie in de eerste sectie soms bijna té slaafs in parallel; maar aan het begin van de tweede 'verwijderen zij zich' van de ontwikkeling van de tenormelodie en houden vast aan de oorspronkelijke finalis van frase A, waardoor een voortijdig einde ontstaat, zoals hierboven beschreven. Vanaf m. 51 volgen zij echter de verdere ontwikkeling van de tenormelodie: in m. 64 klinkt voor het eerst een gezamenlijke rustklank op de toon *A*, in m. 76-78 een uitgebreide bevestiging van de toon *G* en de slotsamenklank brengt bijna exact de kwintligging van de beginsamenklank terug, maar nu zonder bijmenging van imperfecte intervallen. Het contrapunt ontwikkelt zich dus parallel aan de tenormelodie zelf: in het begin grote affiniteit, gevolgd door een verwijdering, dan groeiende toenadering en ten slotte een terugkeer naar het uitgangspunt.

Gedurende de tweede helft van het motet groeit de spanning tussen de bovenstemmen onderling, vooral vanaf m. 68. Analoog aan het muzikale contrapunt groeit ook het contrast in de teksten, waarin elk van beide personae van de minnaar op zijn eigen manier de opdracht van de Vrouwe wil uitvoeren. De merkwaardige dissonant *b \flat -b'* (zoals genoteerd!) tussen

47. Fuller wijst eveneens op de overeenkomst (Fuller 1992, 244). Deze beperkt zich niet tot de opening: ook het rondeau wordt gekenmerkt door imitatie en grote motivische verwantschap tussen de stemmen.

triplum en tenor in m. 59 zou een verder strekkende betekenis kunnen hebben dan alleen als incidentele woordschildering: in het triplum wordt gesproken over de 'hoop u weer te aanschouwen', hetgeen in de optiek van de motetus – in de tekst waarvan de minnaar geheel van een weerzien afziet – betekent: 'vals te zijn'.

Het motet bevat verscheidene spanningsrijke passages, met sterk naar oplossing strevende samenklanken; de opening is exemplarisch voor het hele werk. Twee plaatsen hebben een vrijwel even hoge ligging en gelijke tekst, boven hetzelfde tenorfragment, motief 1: m. 6-7 in het triplum en m. 81-85 in de motetus, beide op de woorden 'vostre voloir'; in een derde, melodisch zeer verwante, passage, m. 20-22 in de motetus luidt de tekst 'vostre dous viaire gent' ('uw zoet en edel gelaat', dat hij wegens haar verbod niet mag aanschouwen). Op alle drie plaatsen klinkt het contrapunt als een gevaarlijk uiterste, met $b\flat$ tegen $f\sharp$: is het een evocatie van de moeilijkheid de gehoorzaamheid aan de wil van de Vrouwe te volbrengen? Slechts op één plaats is daadwerkelijk b genoteerd (motetus m. 81-84), maar wegens de sterke melodische overeenkomst kan in beide andere passages eveneens b worden verondersteld.

Het bereiken van de hoogste toon valt in de triplumtekst samen met het bereiken van vreugde: bij 'veoir la tres grant biauté vraie' wordt voor het eerst de toon c'' bereikt (m. 31, met perfecte samenklank), en de enige andere c'' klinkt op '(la douleur) douce seroit' (m. 56, met imperfecte samenklank). De toon b' wordt meermaals verbonden met het streven naar vervulling: in m. 30 klinkt in het triplum 'biauté vraie' op $b'-c''$; in m. 59 dissoneren de tonen b' en $b\flat$ bij 'espoir avoie' tegen 'faus seroie' in de motetus, evenals de lage b bij de tekst 'de vous venra' in m. 81 als de zanger zich niet aanpast; de motetus heeft hier 'encontre vostre voloir' ('tegen uw wil'), met de toon $b\flat$. Als uitbeelding is wellicht ook de oppositie tussen *dous* en *dur* in m. 4-5 en m. 20-21 te verklaren: in beide gevallen moet de zanger voor $b\flat$ of $b\natural$ kiezen boven $f\sharp$ in de tenor. De suggestie dat de tekens \natural en b (en daarmee de hexachorden durum en molle) verbonden zijn met de literaire begrippen 'dur' en 'dous' wordt gestaafd door, bijvoorbeeld, een vergelijking met de eerste strofe van de *Lay de la Fonteinne* waar de hardheid en zachtheid in de tekst onmiskenbaar door deze tekens wordt uitgebeeld.⁴⁸ Zulke passages tonen dat de strevende werking van de muziek uitdrukking geeft aan het verlangen dat in de teksten wordt uitgesproken.

Vlak voor het slot ontstaat een harmonisch dilemma. In m. 91 heeft de motetus hetzelfde motief $g'-f'-e'-d'$ als in het triplum driemaal heeft geklonken, gecombineerd met de woorden '(par vostre biauté) veoir'; ditmaal veroorzaakt het echter een consonantieprobleem boven de toon $c\sharp'$ in de tenor. De keus is tussen een ficta $g\sharp'$ die de integriteit van het motief zou aantasten, óf een dissonante samenklank op een zeer geëxponeerde plaats. In de tekst wil de minnaar uit trouw sterven, liever dan door het zien ('veoir') van haar schoonheid de opperste vreugde te ontvangen. Het is alsof het contrapunt hier die mogelijke verkeerde weg verklankt: welke keus de zanger ook maakt (integriteit van het motief of harmonische aanpassing), altijd is die verkeerd. Even later klinkt de oplossing: het triplum heeft een vrijwel exacte imitatie van motetus m. 91-94, die tegelijkertijd de oplossing is van de opengebleven frase in m. 17-21. Het motief klinkt nu wél consonant en wordt ritmisch zelfs versterkt door een parallelgang in de motetus, waarna het contrapunt ten slotte uitmondt in de slotkwint. Wat is de betekenis hiervan? In de eerste passage (triplum m. 17-21) is de Vrouwe zo hard dat zij een

48. De muziek van de eerste strofe van de lay bestaat, zoals altijd, uit twee delen. In het eerste deel waarin de omgenade smekende minnaar zichzelf presenteert is steeds b aangetekend. Op het moment dat hij zegt dat zijn Vrouwe zo 'dure et fiere' is, in het tweede deel, verschijnt het teken \natural ; volgens de tekst op die plaats wil de Vrouwe niet 'amollier', verzachten.

verwijdering wil ('quant vous m'estes si *dure*'); de muzikale frase blijft zonder oplossing op c#' hangen. In m. 91 spreekt de minnaar in de motetustekst over het *zien* van de schoonheid van de Vrouwe; het motief veroorzaakt een impasse. In het triplum brengt de slotfrase, die met dit motief begint, het motet tot een consonant einde, terwijl in de tekst de Vrouwe de inspiratiebron op afstand wordt genoemd ('hoever ik ook van u vandaan ben, zonder u zou ik het niet kunnen ondernemen'). Het is dus de vreugdevolle onderwerping aan de wil van de Vrouwe die aan het slot, met *déze* frase, de harmonie brengt welke aan het begin zo heftig werd verlangd.

Proporties

Ten slotte benadrukken ook de numerieke verhoudingen in het werk enkele plaatsen die uit de analyse als belangrijk naar voren kwamen. Isoritmische motetten vertonen, door de gelijkheid en diminutie van de taleae altijd bepaalde proporties; en ook in het andere chansonmotet dat werd geanalyseerd, motet 16, bleken de proporties van belang te zijn voor de betekenis (zie hoofdstuk II). Motet 11 is in het motettencorpus uitzonderlijk onregelmatig; en toch vertoont ook dit werk duidelijke sporen van een proportionele bouw.

Het lengtegetal van het motet is 102 breves, het zesvoud van 17. Allereerst wordt de belangrijkste verhouding, de middendeling, benadrukt door een perfecte rustklank op G, het einde van de sterkste cesuur in het motet, met in beide bovenstemmen een plica die – zo blijkt ook uit andere analyses – waarschijnlijk een speciaal stemeffect heeft betekend. In het triplum volgt bovendien een kwintsprong (motief 3 van de tenorfrase). De plaats wordt in m. 50 voorafgegaan door het kenmerkende triplummotief gecombineerd met het woord 'Mais' en gevolgd door motief 1 (a-g-f#) van de tenorfrase.⁴⁹ In m. 51 imiteert de motetus het begin van deze triplumfrase in grote waarden. Er vindt dus een opeenstapeling plaats van belangrijke motieven rond het middelpunt van het motet. In de teksten vindt hier de belangrijkste wending plaats, van het emotionele dieptepunt naar een optimistischer houding.

Op tweederde van het motet, m. 68 (verhouding 2:1), klinkt in het triplum hetzelfde apostroferende 'Dame' als waarmee de tekst opende, mét het dalende motief dat zo'n belangrijke articulerende functie heeft.

Het grondtal van het motet is 17 breves. Twee veelvoudigen daarvan, m. 51 en m. 68, werden al genoemd. De overblijvende proportionele deelpunten zijn, afgezien van het slot, m. 17, m. 34 en m. 85. Daarvan is de eerste passage (m. 17) een duidelijk melodisch begin in beide bovenstemmen, gekenmerkt door belangrijke motieven in tegenbeweging. M. 34 lijkt geen bijzondere betekenis te hebben, al is het de laatste mensuur van de hoquetus. M. 85 is wél een belangrijk moment: beide stemmen sluiten hier een vers af met een verwante rijmklank ('oir' en 'oie'), waarna in m. 86 de slotfrase van 17 breves met vrijwel gelijke woordklank ('Car' en 'Par') begint en in m. 100-102 op een gelijke rijmklank eindigt ('joie'-'sarioie').

49. Er is op allerlei manieren een merkwaardige verschuiving van één brevis in het motet te constateren die tijdens de analyse werd genoemd. Ten eerste betreft dat de hoquetus, die, gezien de regelmaat van hoqueti in het algemeen, op afstanden van 30 breves zou moeten staan, maar nu eerst na 29, dan na 31 breves verschijnt. Ten tweede zijn dat de notatiefouten in triplum en motetus, die beide één brevis moeten worden verschoven om tot bevredigend contrapunt te komen. En ten derde klinkt het triplummotiefje van m. 17 en m. 68 in m. 50 in plaats van de proportioneel regelmatiger m. 51 (maar wél klinkt het daar in grotere waarden in de motetus). Kan het zijn dat Machaut begon met een volledig regelmatig ontwerp waarin hij, om welke reden dan ook, een onregelmatigheid wilde aanbrengen? En dat dit de verwarring in de notatie heeft veroorzaakt?

Een van de twee plaatsen waar de rijmklanken *-oie* samenvallen in de bovenstemmen, m. 60 (de andere plaats is het slot), maakt een andere proportie duidelijk die op 17 is gebaseerd: m. 60 is het scheidingspunt van de 10:7-deling van het totaal (60:42). Andersom brengt m. 42, het punt van de 7:10-deling, eveneens een belangrijke scheiding aan in de teksten: 'Las! einsi ay de ma mort exemplaire' begint in m. 43, terwijl in de motetus het vers 'Que briefment morir ne doie' in m. 41 is beëindigd.

Ondanks de – schijnbaar – veel vrijere constructie en de onregelmatigheid in frasebouw is het werk al even hecht en mathematisch geconstrueerd als de isoritmische motetten, zowel in klank als betekenis.⁵⁰ De proportionele structuur wordt vooral door melodische motieven duidelijk gemaakt.

Conclusie uit de analyse van motet 11

De compositie van de melodieën van de bovenstemmen in motet 11 wordt zowel in lineaire als in harmonische zin bepaald door de tenormelodie. De analyse toont dat de melodische structuur van het motet minstens even belangrijk is als de opeenvolging van de samenklanken; juist door de stemvoering wordt de verwachte ontwikkeling in het contrapuntisch raamwerk soms gewijzigd. Kühn heeft laten zien dat de componist door middel van de samenklankstructuur het werk een muzikale vorm gaf die uitgaat boven het harmonisch volgen van de tenor. Uit de melodische analyse blijkt echter dat de verwevenheid van tenor en bovenstemmen buitengewoon groot is en dat in het contrast tussen 'volgen' en 'niet-volgen' van de tenor één van de belangrijkste ideeën van het werk tot uitdrukking komt. Zonder de melodische analyse zou niet duidelijk worden hoezeer de slotfrase van het triplum refereert aan een onopgelost gebleven frase in m. 20-21. De overeenkomst in contrapunt van begin- en slotrefrein zoals Kühn die beschrijft, heeft meer betekenis dan alleen een formele; ze is de vervulling van een aanvankelijk teleurgestelde verwachting in muziek én in tekst.

Het vormgevoel van de componist blijkt uit de proportionele bouw van het motet. De drie belangrijkste momenten daarin zijn het sterk strevende begin, het ontijdige einde en het hernemen van de spanningsboog in het midden van het werk, en het tot rust komen in harmonie aan het slot.

Er zijn zoveel gelijke termen aanwijsbaar in het contrapunt van de melodieën en in dat van de teksten dat een omschrijving als 'analogie van spanningen' gerechtvaardigd is: het gevoel 'nabij te willen zijn' doordringt het karakter van het hele werk. Machauts contrapuntische kunst uit zich in een subtiel laveren tussen lineariteit in de stemvoering en de harmonische progressies, parallel aan de synchronisatie van klank en betekenis in de teksten. De spanning van het werk wordt voelbaar door het voortdurende omcirkelen en elkaar imiteren van de stemmen, terwijl tegelijkertijd, door het streven in verschillende richtingen, de tegenstellingen zeer scherp getekend worden. Juist in die contrapuntische contrasten komt de emotionele geladenheid van het werk tot uitdrukking.

De compositorische gedachte in de muziek is het 'volgen' van de tenor in zijn melodische ontwikkeling, in de teksten het nabij willen zijn en de onderwerping aan de Vrouwe. In tekst en muziek samen ontstaat een streven naar vervolmaking dat, wanneer de inlossing ervan te vroeg wordt verlangd, in een ontijdig einde resulteert, maar na onderwerping hoop brengt op de vervulling, die in de slotharmonie wordt gesymboliseerd.

50. Het is bij al deze getallen opmerkelijk dat kernfrase A 17 tonen bevat en dat van de 19 maal dat de toon g in de tenor voorkomt hij 17 maal een perfecte samenklank draagt.

Motet 20 staat in structureel opzicht zo dicht bij motet 11 dat het er een verkleinde afspiegeling van lijkt te zijn; dit werd besproken in hoofdstuk I. De ontstaanstijd van beide werken is echter niet noodzakelijkerwijs dezelfde: Earp ziet motet 20 als een van de jongste motetten in het corpus, op grond van de grote ritmische vrijheid in de prolatio die de stijl van het werk zeer dicht bij die van de chansons brengt.⁵¹ Beide werken behoren tot de kleine groep van chansonmotetten, samen met motet 16; in motet 20 is het chanson dat de tenor vormt een rondeau. Net als motet 11 wordt het in de bovenstemmen verdeeld door drie hoqueti. Ook is het precies tweemaal zo kort als motet 11, tenminste wanneer de slotlonga als perfect wordt opgevat.⁵² Zoals in motet 11 de prolatio van weinig betekenis is, zo is in motet 20 de modus onbelangrijk: alleen de slottoon is een longa. In beide werken is de mensurering grotendeels perfect: in motet 11 op het niveau van modus en tempus, waarbij de prolatio onzeker blijft maar waarschijnlijk imperfect is, in motet 20 in tempus en prolatio, terwijl de duur van de slotlonga de onzekere factor is, een onzekerheid die van belang zal blijken te zijn bij de interpretatie van het werk. Ten slotte is het aantal bovenstemfrasen tweemaal zo klein, zes in motet 11, drie in motet 20 (zie de partituur in Appendix 2).

Ondanks deze overeenkomsten vormen de twee motetten tevens een contrasterend paar. Dat betreft bovenal het verschil in muzikale beweging. Was deze in motet 11 zeer gelijkmatig, in motet 20 lijkt grilligheid te overheersen: in prolatio komen jamben en trocheeën door elkaar voor en het werk is uniek door de grote vrijheid op dit mensureringsniveau, dat in de isoritmische motetten altijd het sterkst patroonmatig wordt behandeld (weliswaar komen ook in de motetten 14 en 15 jamben voor maar deze keren veel regelmatiger terug). In weerwil van de grilligheid aan de ritmische oppervlakte, die het werk ook zijn elegantie verleent, benadert de structuur van motet 20 veel meer de isoritmiek dan die van motet 11: de frasen en hoqueti in de bovenstemmen hebben regelmatige afstanden en ook andere terugkerende ritmen maken dit werk tot het meest isoritmische van de drie chansonmotetten.

De behandeling van de hoofdtoon verschilt: terwijl in motet 11 de finalis *G* bijna het hele werk beheerst, speelt de toon *F* in motet 20 een veel minder prominente rol behalve natuurlijk aan het slot. Samenklanken met de duur van een brevis perfecta komen in motet 20 niet voor (perfecte noch imperfecte); de weinige samenklanken met de duur van een brevis imperfecta staan niet op de toon *F* maar op *A*, afgezien van de rustklanken in de bovenstemmen tijdens de twee *pausae breves* van de tenor (m. 12 en 38). In het opzicht van consonantie zijn de motetten 11 en 20 zelfs elkaars tegendeel. Zo consonant als motet 11 klinkt, zo vol van dissonanten is motet 20, hetgeen grotendeels op het conto komt van de prolatio-figuratie: geen motet bevat zoveel kleine ritmische verschuivingen en syncopationes waardoor talrijke momenten van wrijving ontstaan, ook aan het begin van de brevismensuren.

De overeenkomsten en contrasten tussen beide motetten prikkelen de nieuwsgierigheid: hoe is hier de verhouding tussen tekstueel en muzikaal contrapunt? Omdat van motet 20 wél een analyse van de teksten bestaat maar niet van het muzikale contrapunt, kies ik ditmaal de teksten als uitgangspunt voor de bespreking.

51. Earp 1995, 286, met verwijzing naar Günther 1958.

52. Op de onzekerheid omtrent de slotlonga van dit motet kom ik nog terug; dit probleem werd ook besproken in hoofdstuk I.

Teksten en thematiek; interactie

De plaatsing van het motet als sluitstuk van hs. C, dat waarschijnlijk tot stand kwam als een opdracht van Bonne de Luxembourg maar pas na haar dood in 1349 werd voltooid, én de verbale referenties aan haar naam in de triplumtekst, doen Earp vermoeden dat het werk bedoeld is als – mogelijk postuum – eerbewijs aan deze beschermvrouwe van Machaut,⁵³ die in de *Prise d'Alexandre* wordt geprezen als

[...] la milleur dame
Qu'on peüst trouver au monde.
Car d'orgueil estoit pure et monde,
Et sot quan que nature donne
De bien: ce fu ma dame Bonne.
Bien le say, car moult la servi;
Mais onques si bonne ne vi.

(*La prise d'Alexandrie*, ed. Mas Latrie 1877, v. 764-769)⁵⁴

([...] de beste Vrouwe die men ter wereld zou kunnen vinden, want was zij zuiver en vrij van trots, en zij kende [bezat?] al wat Nature aan goeds te geven heeft: dát was mijn [goede] Vrouwe Bonne. Ik weet het zeer goed, want ik diende haar dikwijls; maar nooit zag ik een zo goede [Vrouwe].)

Het meest opvallend bij de teksten van motet 20 is, in vergelijking met alle andere Franse werken, het vrijwel ontbreken van een probleem. Zij evoceren het ideaal van liefde, nóg onvervuld maar op het punt vervuld te worden. De minnaar verkeert weliswaar in onzekerheid omtrent de gevoelens van zijn geliefde maar hij is hoopvol gestemd en overtuigd van zijn eigen trouw; de Vrouwe, aan wie geen goede eigenschap ontbreekt, inspireert hem en lijkt tekenen van aanmoediging te geven. Hij bidt tot God en Amours, om kracht bij het vervullen van zijn liefdesdienst, en om tussenkomst bij zijn Vrouwe opdat zij hem als haar vriend erkent. Door de schildering van het ideaal van liefde kan het als een waardig sluitstuk van de serie motetten met amoureuze thematiek worden beschouwd (zie voor teksten en vertaling Appendix 1).

De literaire aspecten van het motet zijn in detail besproken door Wright, één van de weinige malen in de literatuur dat de betekenis en synchronisatie van de teksten van een motet zijn geanalyseerd (Wright 1986). Hij karakteriseert het verschijnsel 'tekstcontrapunt' als 'a logical extension of polyphony: the skill that could make musical notes sound together harmoniously could also do the same for words'. Zijn analyse van het werk verloopt langs de volgende lijnen: 1. de versificatie van de drie stemmen; 2. hun inhoudelijke mededeling; 3. de manier waarop de teksten zich tot elkaar verhouden in hun polyfone zetting.

53. Over Machauts verhouding tot Bonne de Luxembourg: Earp 1995, 25-26. Earp vermoedt dat de lofprijzing postuum is op grond van het gegeven dat de beide Amens het manuscript besluiten én omdat als vrijwel zeker kan worden beschouwd dat de codex na Bonnes dood moet zijn voltooid, wellicht in opdracht van Jean le Bon. Dat geen enkele referentie aan sterven of rouw in het werk voorkomt, pleit mijns inziens tegen Earps veronderstelling. In de weinige werken van Machaut waarin een overleden geliefde wordt betreurd, zoals de *Lay de Plour*, gebruikt hij de retorische conventies van de rouwrede: verwijzingen naar de betekenis van het verlies en naar de concrete tekenen van de dood behoren tot de topoi daarvan.

54. Machauts titel is *La prise d'Alexandre*; Mas Latrie heeft het werk uitgegeven onder de titel *La prise d'Alexandrie*.

Wat de versificatie van de tenor betreft, wijst Wright erop dat de tekst van het rondeau niet isometrisch is en daarom waarschijnlijk niet van Machauts hand afkomstig kan zijn: al Machauts rondeaus zijn namelijk isometrisch. De teksten van beide bovenstemmen bestaan uit uitsluitend octosyllaben, 12 voor de motetus en 20 voor het triplum, geheel in mannelijk rijm. Ter aanvulling van Wright: de bovenstemteksten zijn dus wél isometrisch, wat in Machauts motetten uitzonderlijk is; de dichter heeft dus de onregelmatigheid van het oorspronkelijke rondeau gecompenseerd. De motetus heeft zelfs maar één rijmklank, *-our* zodat een rijm-ostinato ontstaat.⁵⁵

De inhoudelijke mededeling vertoont (weer volgens Wright) in beide teksten een duidelijke tweedeling: 1. er wordt een aantal redenen genoemd waarom de Vrouwe het minnen waard is; 2. de minnaar bidt voor het welslagen van zijn liefde. De gebeden vormen de sterkste inhoudelijke wending in de tamelijk verknoopte argumentatie van beide stemmen. De teksten verschillen in één belangrijk opzicht: in de motetus ziet de minnaar de Vrouwe voor zich en put kracht uit haar goedheid en schoonheid; in het triplum ziet hij haar niet en ontstaat zijn hoop uit de voorstelling die hij zich van haar maakt.

Ook de opbouw van beide argumenten verschilt enigszins. In de motetus heeft één werkwoord ('font') drie onderwerpen die eraan voorafgaan, elk van de drie met een aantal attributen. Kort samengevat luidt de tekst: 'Schoonheid, Verlangen en Zoete Blik maken dat ik de bloem der Vrouwen min.' Opdat zijn liefde moge welslagen, bidt de minnaar om kracht bij zijn minnedienst. Het triplum opent met een lofprijzing van de schoonheid en goedheid van de Vrouwe (v. 1-6). De opening wordt gevolgd door een lange, labyrintische tussenzin. Deze wordt ingeleid door een retorische vraag 'dus wat kan ik anders dan haar minnen?' waarop een aantal redengevende bijzinnen volgt die de goede invloed van de Vrouwe beschrijven. Het argument wordt besloten met een gebed tot Amours, kort samengevat: 'om alle hiervoor genoemde redenen bid ik tot Amours om erin toe te stemmen dat zij mij haar vriend wil noemen'.

De minnaar richt zich echter niet, als in motet 11, rechtstreeks tot de Vrouwe. Centraal staat zijn *Ik*; de Vrouwe oefent een invloed op hem uit waarop hij emotioneel reageert. Er wordt een interactie beschreven tussen kwaliteiten van de Vrouwe en gevoelens van de minnaar. Wright karakteriseert de tenortekst als zuiver egocentrisch: 'slechts één handelende persoon, geen mogelijke interactie en slechts één attribuut: trouw'. Hierop zal ik nog terugkomen, omdat de tenortekst naar mijn mening wél een interactie van gevoelens weergeeft.

Wrights analyse van het contrapunt van de teksten betreft drie aspecten: synchronisatie van klank, van vers-einden en van ideeën. In motet 20 vormt het slot, met de beide *Amen's* en het woord *amis* het hoogtepunt en tevens de enige plaats waar de stemmen een vrijwel identieke woordklank bereiken.⁵⁶ Wel zijn er soms identieke woorden die als een echo na elkaar klinken, zoals 'biauté' in m. 1 en 3, 'desir' in m. 5 en 11. De vers-einden in de bovenstemmen vallen vooral tijdens de eerste en laatste refreinregel van de tenor tegelijkertijd, waarbij

55. Het ostinato van de rijmklank *-our* heeft vermoedelijk een gunstige betekenis; de korte Dit *Vesci les biens que ma dame me fet* (ed. Chichmaref 1909, 273-275), die hetzelfde opsommende karakter heeft, telt niet minder dan 64 verzen met deze ostinato-rijmklank. De teksten van motet 8 hebben opvallenderwijs dezelfde lengte van 12 en 20 verzen als motet 20, met ostinato-rijm *-ure* in het triplum. De tekst bevat een lange opsomming van ongunstige eigenschappen. Het zou echter te eenvoudig zijn om aan de rijmklanken een vaste betekenis te verbinden; het rondeau *Rose, lis* bijvoorbeeld, bevat beide rijmklanken (*-ure* als A-rijm, *-our* als B-rijm) terwijl in de tekst uitsluitend de voortreffelijke eigenschappen van de Vrouwe worden bezongen.

56. Dat in motet 11 tweemaal een gemeenschappelijke rijmklank wordt bereikt, is in het licht van de andere aan het begin van de analyse genoemde 2:1-relaties tussen de motetten niet verbazend.

Wright de muzikale cesuur na 'certeins' in de tenor ook als vers-einde beschouwt (m. 4, 7, 11 en m. 45, 49); in het tussenliggende gedeelte overlappen de vers-einden elkaar. Het belangrijkste aspect ligt in de coördinatie van ideeën. Vooral aan begin en eind van het motet komen in de bovenstemmen overeenkomende woorden en ideeën tot uitdrukking, terwijl in het middengedeelte een afwisseling bestaat tussen complementaire en contrasterende begrippen. Het scherpste contrast ontstaat in m. 29-39, waar volgens de triplumtekst de Vrouwe van niets weet, terwijl volgens de motetustekst haar blik 'prikkelingen van zoetheid' teweegbrengt: hieruit blijkt de tegenstelling tussen 'zien' en 'niet-zien' van de Vrouwe. Gelijktijdigheid van idee in alle drie stemmen ontstaat pas helemaal aan het slot, namelijk in het voornemen tot trouwe liefdesdienst. In Wrights conclusie wordt het motet gekenschetst als een complex geheel waarvan het slot door het samenkomen van verbale klank, vers-einde, inhoudelijke idee en muziek het hoogtepunt vormt, als sluitsteen van een logische ontwikkeling.

Hoe helder Wrights analyse ook is, zijn vaststelling dat de tenor – die ten slotte het fundament vormt van het motet, ook in betekenis – slechts één attribuut heeft, namelijk 'trouw', lijkt niet geheel juist: de spanning van deze tekst bestaat in het contrast van twee gevoelens. De minnaar maakt een tegenstelling tussen de buitenwereld en zijn eigen innerlijk: 'ik ben níét zeker of ik een vriendin heb (dat wil zeggen: of mijn aanbedene mij als vriend wil), maar ik ben [wél zeker van mijn eigen] trouw als vriend'. De betekenis van de tekst wordt weerspiegeld in een onzekerheid in metriek én muziek in de tenor. Qua metriek is er een onzekerheid omtrent het syllaben-aantal, waarop Wright heeft gewezen; *mie* valt op de cesuur van het vers en het is niet duidelijk of dit een epische cesuur is (waarbij de lettergreep niet wordt geteld) dan wel een lyrische: onzeker blijft dus of het vers 10 of 11 lettergrepen telt. In de muzikale zetting is het zelfs een 12-lettergrepig vers geworden doordat de slotsyllaben van zowel *mie* als *amie* een toon krijgen. De muzikale cesuur valt na *certeins*. De vierde mensuur heeft, melodisch en ritmisch, een dubbele functie: afsluiting én begin van een frase (zie muziekvoorbeeld 7).

A' <i>Je ne sui mie cer/teins/</i>	4 (3) mensuren
A" <i>d'avoir amie</i>	3 (4) mensuren
B <i>mais je suis loiaus amis.</i>	5 mensuren

Omdat geen verdere tekst is gegeven behalve de aanduiding *dicitur ad modum rondelli*, moet de tekst worden herhaald. Dit heeft voor de betekenis tot gevolg dat, door de aan de rondeauvorm eigen asymmetrische structuur, in de eerste helft (ABaA) de onzekerheid overweegt, en in de tweede (abAB) onzekerheid en zekerheid in evenwicht zijn.

Voorzover van een probleem in de bovenstemteksten kan worden gesproken, ligt het in deze tegenstelling besloten. Het houdingsverschil in triplum en motetus blijft bij Wright namelijk eveneens wat onderbelicht. De tegenstelling in het middendeel van het motet bestaat uit meer dan alleen het zien of niet-zien van de Vrouwe (m. 29-39). In m. 24-28 bekent de minnaar in de triplumtekst verstrikt te zijn in zijn verlangen en zoekt hij hulp door zich zijn Vrouwe voor te stellen, die echter van niets weet ('secours de tous les meschiés Dont par desir sui entechiés, Comment qu'elle n'en sache rien'); het gaat dus om een innerlijke voorstelling. In de motetustekst is hij hoopvol gestemd en weet zich door de blik van de Vrouwe aangemoedigd ('Dous regars [...] Tous pleins de promesse d'amour, D'espoir de joie, de tenrour'); hier wordt een uiterlijke invloed beschreven. De beide gebeden aan het slot laten dezelfde tegenstelling

zien, maar – en dat is het interessante – met een omdraaiing: de minnaar die zich door het *uiterlijk* aangemoedigd weet (motetus), bidt om *innerlijke* kracht bij het volbrengen van zijn liefdesdienst, de minnaar die zich de Vrouwe *innerlijk* voorstelt (triplum) vraagt Amours om de *uiterlijke* gunst van de Vrouwe, de erkenning als vriend. De tegenstelling in de tenor vindt op een – aan Machaut eigen – ingewikkelde wijze zijn weerslag in de teksten van de bovenstemmen.

Contrapunt

Over het muzikale contrapunt van dit motet bestaat zo goed als geen literatuur.⁵⁷ Wanneer we de vele kortdurende dissonanten buiten beschouwing laten, is het raamwerk onproblematisch: perfecte samenklanken aan het begin van de breves van de tenormelodie, naar oplossing strevende imperfecte of dubbel-imperfecte op de semibreves. De hoofdtoon *F* krijgt in het contrapunt ook het vaakst een perfecte samenklank. Door de stemkruising met de motetus wordt deze toon in het openingsrefrein zelfs sterker neergezet dan in de melodie van de tenor alleen: een uit tenor en motetus samengetrokken *solus tenor* zou f-g-a-f-g-f-e-f luiden. De samenklanken op *F* krijgen echter nauwelijks nadruk in de beweging van de bovenstemmen; het slot van het eerste refrein in m. 11 is daarop een uitzondering. In het middengedeelte is het vooral de toon *A* die in het contrapunt als rustpunt wordt behandeld. De weinige samenklanken met de duur van een brevis imperfecta staan alle op deze toon, in m. 14, 17, 28 (alle drie perfect; m. 21 valt ook onder deze rustpunten te rekenen) en 31 (imperfect), afgezien van de imperfecte rustklanken in de bovenstemmen (m. 12 en 38) tijdens de twee pausae breves van de tenor; op de functie van deze statische punten in de beweging kom ik hieronder terug. De sterkste richtingsverandering in de harmonische 'projectie' van de melodie vindt plaats in m. 31, waar de motetus de toon *G* tot doel maakt, overigens voor korte tijd, aangezien in m. 33 deze toon kwint wordt van tenortoon *C*.

Dat brengt ons op de bijzondere rol van de motetus in dit werk. Deze stem kruist wel zeer vaak een van de andere twee, door de voorkeur voor uiterste liggingen. Heel bijzonder is dat zijn ambitus groter is en hoger reikt dan die van het triplum, iets dat in geen ander motet voorkomt. Twee plaatsen van stemkruising vallen in het bijzonder op: m. 2-5, waar de motetus eerst onder de tenor zingt en vervolgens na een octaafsprong boven het triplum uitstijgt; en m. 27-37, waar de motetus vrijwel continu boven het triplum zingt en daardoor gedurende langere tijd de dominerende stem is.

Lineair beschouwd is het motet een uitgesproken voorbeeld van het dooreenklinken van twee motivisch zeer verwante maar toch zelfstandige melodische lijnen boven de tenor. Vaak wordt de consonantie in hun samenklinken aangetast door voorhoudingstonen in één of beide stemmen, die soms op onconventionele wijze oplossen. Meestal ontstaan dissonanten door het vertragend effect van de syncopatio die in dit motet zeer vaak voorkomt. Een andere oorzaak zijn de vele, elkaar dikwijls kruisende, stereotiepe melodische motieven waaraan dit motet bijzonder rijk is. Hoe daardoor dissonantie ontstaat, is al meteen in het begin te horen. In m. 1-2 hebben beide bovenstemmen wisselnootmotieven die in m. 2 tot wrijvingen met de tenor leiden; hetzelfde gebeurt in m. 3. In m. 4 veroorzaakt de octaafsprong van de motetus een septiem met de tenor, terwijl in het triplum de toon *c'*, die tot een herhaald motief behoort, een voorhoudingskwart vormt tegen de tenor. Gelijke motieven in triplum en motetus schuren

57. Earp (1995) vermeldt alleen een studie door K. Covington, 'a traditional and anachronistic analysis of dissonance treatment', in *Indiana Theory Review* 2 (1978), 29-40. Deze heb ik niet kunnen consulteren.

langs elkaar in m. 19 en m. 35. Zulke voorbeelden zijn gemakkelijk uit te breiden en zouden tot een vermoeiende opsomming leiden. Wat de dissonanten gemeen hebben is dat ze van korte duur zijn en als prikkelende momenten in de textuur werken, vaak geaccentueerd door de in dit motet veelvuldig voorkomende jambische beweging in de prolatio.

Om greep op de structuur van het werk te krijgen, behandel ik, net als bij het vorige werk, eerst de vraag in hoeverre de tenormelodie de melodie van de bovenstemmen beïnvloedt. Vervolgens ga ik na hoe de rondeauvorm van de tenor omlijnd wordt door het contrapunt van de bovenstemmen en ten slotte hoe door toedoen van de hoqueti tevens een andere vorm ontstaat die onafhankelijk is van de rondeauvorm in de tenor.

De tenormelodie: invloed op de melodie van de bovenstemmen

Het chanson heeft een uiterst eenvoudige structuur die de isoritmiek en zelfs isomelodiek zeer nabij komt. Uitgangspunt is het refrein AB. Doordat A uit twee delen bestaat (A' en A"; zie muziekvoorbeeld 7), is de melodie onderverdeeld in drie fragmenten, die bijna transposities van elkaar zijn; elk fragment begint stijgend in trocheeën en daalt in semibreves, eindigend op een brevis. A" is aanvankelijk vrijwel gelijk aan A', met uitzondering van de tertssprong in A' die in A" een dalende secunde is geworden; door deze verandering daalt A" tot de onderkwart c. B is vrijwel een transpositie van A', maar begint een terts lager en heeft een stijgende secunde ter afsluiting. Tussen de beide delen van A bestaat een telescopische verbinding: de vierde mensuur is zowel eind- als beginpunt. Zulke transformaties moeten Machaut hebben aangetrokken in zijn tenormateriaal; we zagen in motet 11 hoe de refreïnmelodie een langzame transformatie ondergaat en vervolgens weer terugkeert naar het uitgangspunt.

Het eerste tenormotief, het stijgende tertsladdertje, lijkt weinig invloed te hebben op de bovenstemmen, al vormt het wél de afsluitende cadens in het triplum, m. 48, in tegenbeweging met de dalende figuren van motetus en tenor. Een stijgende tertsfiguur komt verscheidene malen voor, maar het is bij een zo gewone melodische wending moeilijk uit te maken of die inderdaad aan de tenormelodie refereert. Een tweede melodisch/ritmisch motief in de bovenstemmen is daarentegen overduidelijk aan de tenor gerelateerd, namelijk de reeks tonen die meestal in parallelle tertsen, sexten of decimen met de dalende figuren in semibreves van de tenor meegaat. Het ritme van dit motief is doorgaans een minima verschoven (in syncopatio), zodat de parallellen niet gelijktijdig maar vlak na elkaar klinken; door de ritmische verschuiving ontstaan vele kortdurende dissonanten. Een enkele maal heeft één van de bovenstemmen in plaats van parallellen een figuur in tegenbeweging (dus dan een stijgende terts, het eerste tenormotief!) en/of een licht gewijzigd ritme (zie muziekvoorbeeld 8). Tijdens de slotcadens klinkt het in beide bovenstemmen tegelijk, de motetus in parallel, het triplum in tegenbeweging met de tenor.

In de motetus vertoont dit 'parallel'-motief een ontwikkeling (de naam is misschien niet helemaal juist gekozen aangezien het soms stijgende richting heeft, maar het loopt in beweging vrijwel steeds parallel aan de dalende figuur in de tenor). In m. 3 komt het tot onder de tenor en is het gelijk aan de dalende reeks die de cadens van frase B vormt (a-g-f-e-f), in m. 6 en 15 is het een kwint gestegen, in m. 22 klinkt het weer een kwart daarboven, in m. 32 nog eens een halve toon hoger: hier bereikt de motetus het hoogste punt van zijn spanningsboog. In m. 36 is de richting stijgend (en ontbreekt de syncopatio); ten slotte heeft het motief in m. 48 de tonen van de dalende reeks van frase A', c'-b (b)-a-g. Deze laatste maal wordt het niet gevolgd door f maar door c', in een verrassende melodische cadens, die vermoedelijk zo

gecomponeerd is om een al te opzichtige octaafparallel met het triplum te vermijden. Het eerste en laatste motief zijn dus gelijk aan de afsluitingen van frase B en van frase A' in de tenormelodie, een omkering in volgorde die vergelijkbaar is met het procédé in motet 11.⁵⁸ Ook in het triplum komt het 'parallel'-motief een aantal malen voor. De verdeling van deze karakteristieke figuur over het motet en de verdubbeling ervan bij de afsluiting maakt duidelijk dat hij bedoeld is om de luisteraar op de vorm van het werk te attenderen. In muziekvoorbeeld 8 is te zien hoe het motief het motet structureert: na 26 mensuren – dat is de afstand A + B + a + A – verschijnt het in de motetus, boven dezelfde melodie in de tenor; het volgt dus de rondeauvorm. Dat gebeurt overigens niet helemaal consequent: m. 18 die zou moeten corresponderen met m. 44, bevat het motief niet en in m. 27 verschijnt het motief in het triplum met een andere melodische figuur in de tenor. De oorzaak van het verschil in tenormelodie in m. 22 en 48 is natuurlijk dat de tweede helft van het rondeau met frase B eindigt. De plaatsing van het motief laat dus enerzijds een ontwerp van het motet in twee helften doorschijnen, maar anderzijds ontstaat door middel van dit motief een grote boogvorm in de motetus die het hele motet overspant.

Eigen motieven van de bovenstemmen

De melodieën van de bovenstemmen zijn exemplarisch voor Machauts melodische stijl, die gekenmerkt wordt door een aaneenschakeling van verknoopte motiefjes, onderbroken door grotere intervallen.⁵⁹ Naast de zojuist besproken, op de tenor geënte motieven hebben de bovenstemmen enkele eigen stereotiepe wendingen. De twee belangrijkste zijn: 1. een wisselnootfiguur van drie minima, steeds met de onderseconde; deze komt elfmaal in het triplum en zesmaal in de motetus voor en neemt pas tegen het einde in frequentie af; 2. een wisselnootfiguur gevolgd door een dalende terts; dit bekende 'Machaut-motief' komt – in allerlei ritmische gedaanten, maar bij voorkeur als jambe – tienmaal voor in de motetus en eveneens tienmaal in het triplum (zie muziekvoorbeeld 9).⁶⁰ In m. 19 en m. 35 veroorzaakt het door zijn vrijwel gelijktijdig klinken in triplum en motetus een dissonante botsing. Men kan zich afvragen of deze 'Machaut-motieven' alle twintig zijn bedoeld om als zodanig te worden herkend; misschien werden ze deels onbewust gebruikt, als een melodische gewoonte van de componist. Er is niettemin systeem te vinden in de plaatsing ervan, met name in de motetus waarin het, in jambisch ritme, om de 17 mensuren weerkeert (m. 18/35, m. 10/27/44).

58. Ook in het derde chansonmotet, motet 16, gebeurt iets dergelijks: de dalende reeks f-e-d-c# is, in allerlei transposities, zeer bepalend voor de melodie van de bovenstemmen. Het begin van de motetus: a-g#, klinkt aan het slot met vele herhalingen in het triplum. Rond het midden van het werk klinken zowel f'-e'-d' als 'a-g#' in het triplum (m. 73 en m. 77-78). Maar het motief f-e-d is ook eerder zeer dominant in de bovenstemmen; zie m.12 en m.15 in het triplum en m.11-13 in de motetus, waar het vlak na dezelfde tonen in de tenor klinkt, boven de tenor-c# hetgeen hier een zeer expressieve wending veroorzaakt.

59. Op Machauts gebruik van motieven als structuurmiddel werd gewezen door Perle (1948). Een statistisch onderzoek van het 'Machaut-motief' door Böker-Heil (1989) heeft duidelijk gemaakt dat het na Machauts tijd niet veel meer werd gebruikt. Zelden worden motieven in verband gebracht met de betekenis van de tekst. Mulder (1978) is een van de weinigen die er een heel specifieke betekenis aan toekennen; zij karakteriseert ze als 'melodische fixes' die vaak samengaan met literaire topoi. Een dergelijk verband heb ik in dit motet echter niet gevonden.

60. In vergelijking met motet 11 valt op dat het wisseltoonmotief in beide motetten veelvuldig voorkomt (in motet 11 in semibreves), het 'Machaut'-motief daarentegen hoofdzakelijk beperkt blijft tot motet 20 (in motet 11 komt het slechts viermaal voor).

Evenmin aan de tenor ontleend zijn de grote sprongen. Vooral de vier sextsprongen in het laatste gedeelte van het motet, steeds de tonen c'- a' (triplum m. 37, 39-40 en 45-46, motetus m. 39) hebben een stuwend effect, te meer doordat zij in de tekst op belangrijke plaatsen staan, aan het begin van het gebed van de minnaar in beide stemmen, en aan het begin van het slotvers in het triplum, terwijl de motetus aan het begin van het slotvers een octaafsprong heeft. De vier octaafsprongen van de motetus (m. 4, 11, 21 en 45) markeren begin of eind van een vers, zoals trouwens vrijwel alle grotere intervallsprongen doen. De eerste twee octaafsprongen hebben een vrijwel identiek melodisch vervolg. De octaafsprong in m. 45 is, door de overeenkomst van ritme en melodie in de omringende mensuren, een onmiskenbare imitatie van die in m. 11, maar dan een toon hoger. Net als bij het 'Machaut-motief' is ook tussen deze sprongen een afstandsmaat van 17 mensuren op te merken (m. 4 en m. 21, m. 11 en m. 45, in dit geval dus 2 x 17 mensuren).

Profilering van de vorm door het contrapunt

a. De rondeauvorm

Al deze motieven hebben een functie bij de herkenning van de vorm van het werk. Het probleem voor de componist was – wanneer we Kühns redenering bij motet 11 op dit vergelijkbare werk toepassen – opnieuw hoe variatie kon worden bereikt met een tenor waarvan de terugkerende melodische frasen niet ritmisch worden veranderd zoals in isoritmische motetten, waarin variatie door het verschil in lengte van color en talea als het ware is voorgeprogrammeerd. De noodzaak tot *varietas* is hier nog sterker dan in het virelai van motet 11. De twee muzikale frasen van een rondeau wisselen immers zodanig af dat frase A niet minder dan driemaal achtereenvolgens klinkt, terwijl de frasen B steeds gescheiden zijn. Heeft de componist op dezelfde wijze als in motet 11 getracht de contrasten bij de directe opeenvolging van de frasen A groot te maken en bij de frasen B juist herkenningspunten aan te brengen? En hoe componeerde hij de begin- en slotrefreinen AB die het verst van elkaar staan?

De muziekvoorbeelden 10 (de A-gedeelten van begin- en slotrefrein: ABaAabAB), 11 (de B-gedeelten: ABaAabAB) en 12 (de tussenliggende A-delen: ABaAabAB) laten zien dat overeenkomsten zijn gecreëerd, maar niet op de manier die men zou verwachten.⁶¹ De belangrijkste overeenkomst tussen de buitenrefreinen is dat ze worden gescheiden van het middendeel door een gelijke ritmische figuur in de bovenstemmen aan het einde van B en b (m. 12 en m. 38; muziekvoorbeeld 11), de eerste mét stemkruising en stijgend, de tweede zónder stemkruising en dalend. Deze figuren behoren tot de meest markante plaatsen in het motet, ook doordat het de enige plaatsen zijn waar de tenor een pauza van een volle brevismensuur heeft. De muzikale functie is evident: de componist kondigt de terugkeer van het laatste refrein AB met dezelfde 'klaroenstoot' aan als waarmee de eerste AB werd afgesloten. De vorm wordt zo in drieën gedeeld: AB, 'signaal' / aAab / 'signaal', AB.

Bij vergelijking van het begin- en het slotrefrein, zien we tussen de A-frasen (m. 1-7 en m. 39-46) slechts weinig overeenkomst (muziekvoorbeeld 10): het ritme van het triplum in m. 1 is gelijk aan dat van de motetus in m. 39, als een ritmische *Stimmtausch*. Wél wordt de terugkeer van het refrein op bijna pompeuze wijze ingeleid (muziekvoorbeeld 11). In m. 37 klinkt de ritmische figuur van m. 1 opnieuw in het triplum, maar nu met een sextsprong; dan volgt in

61. Ik heb bij de muziekvoorbeelden A de dubbele functie van de vierde mensuur weergegeven door haar tweemaal af te drukken, als slot van A' en als begin van A".

m. 38 het 'signaal' van beide bovenstemmen ter aankondiging van het laatste refrein, waarna de motetus in m. 39 melodie en ritme van het triplum in m. 37, mét de sextsprong, imiteert, gevolgd door nog een sextsprong in triplum m. 39-40.

De steeds gescheiden frasen B, b en B zijn zeer verschillend gecomponeerd, op m. 12 en 38 na (muziekvoorbeeld 11). Alleen in de derde mensuur (m. 10, 36 en 48) klinkt vrijwel dezelfde ritmische figuur, eerst in het triplum mét syncopatio, dan in de motetus zónder syncopatio en ten slotte in beide stemmen tegelijk zonder syncopatio, zodat hier eerst een ritmische *Stimmtausch* en vervolgens een stuwende beweging naar de slotsamenklank plaatsvindt. Een belangrijk verschil tussen het begin- en slotrefrein is, ten slotte, dat de hoquetus in het eerste geval boven frase B klinkt, in het slotrefrein boven frase A".

De overeenkomsten tussen de buitenrefreinen zijn dus gering en betreffen alleen het begin en het slot. De signalen in m. 12 en 38 zijn de voornaamste markeringspunten die hen op elkaar betrekken.

In het middendeel daarentegen heeft de componist de frasen a', A' en a' met elkaar verbonden door onmiskenbare melodische en ritmische overeenkomsten in de eerste drie mensuren ervan, m. 13-15, 20-22 en 27-29 (muziekvoorbeeld 12). Bij de eerste twee van deze passages is de gelijkenis zelfs frappant; de derde verschilt iets meer, maar niettemin is de verwantschap nog duidelijk te herkennen (de omspeelde gang bes'-a' in de motetus, de stilstand in m. 28). Zelfs vertoont de tweede mensuur van a" en a" (m. 17 en 31) enige gelijkenis met m. 14, 21 en 28, in die zin dat de beweging miniem is. In de frasen a + A + a heeft de toon a dus vijf van de zes keren dat ze voorkomt de functie van rustpunt in de beweging; alleen m. 24 (A") onttrekt zich aan dit patroon. Dat deze overeenkomsten niet vanuit een latente tenor-harmonie kunnen worden verklaard, blijkt uit de corresponderende plaatsen in begin- en slotrefrein (m. 2 en 5, m. 40 en 43) die heel anders zijn gecomponeerd; de gelijkenis tussen de opeenvolgende frasen a, A en a is dus een bewust effect. Exact gelijk zijn de frasen echter niet. In zowel m. 14 als m. 21 ligt de motetus aanvankelijk laag, maar in m. 21 brengt een octaafsprong de melodie boven die van het triplum, en in m. 28 klinkt de motetus meteen boven het triplum. Ook in m. 15, 22 en 29 vindt een opklimming plaats: de tweede passage ligt een kwart hoger dan de eerste terwijl in de derde de syncopatio verdwenen is en de melodie tot het hoogste punt stijgt, b♭', welke toon vervolgens in de motetusmelodie zeer prominent blijft. Dit is de meest spanningsrijke passage van het motet: in m. 27-32 ligt de motetus hoog boven de andere twee stemmen en cadenseert eerst op de toon a', dan op g' boven de c van de tenor: hier vindt de grootste harmonische verwijdering plaats. Met andere woorden: in het middendeel wordt de luisteraar bewust gemaakt van de herhaling van de tenorfrase en wordt tegelijkertijd de spanning per frase opgevoerd. Het effect van de climax in de frasen a + A + a is dat de lang uitgestelde frase b als een bevrijding uit de ban van het ostinato werkt.

Het spanningsverloop van het motet, zoals dat resulteert uit deze behandeling van de rondeaufrasen, is als volgt samen te vatten. In het eerste refrein worden de belangrijkste melodische materialen gegeven, namelijk de volledige melodie van het tenorrefrein en de voornaamste melodische motieven in de bovenstemmen. In het middendeel wordt door middel van een ostinato in de herhaalde frasen aAa een climax teweeggebracht; de toenemende spanning lost op wanneer frase b weer verschijnt. Aan het eind van frase b, in m. 38-39, klinken verscheidene signalen die het slotrefrein inleiden. In het slotrefrein vindt een stuwing plaats, enerzijds doordat de ritmiek aanvankelijk zeer divers is vanwege de hoquetus, vervolgens steeds meer tot eenheid komt en ten slotte uitmondt in de eenparige beweging in m. 48-49, anderzijds doordat de opeenvolgende hoogte-accenten aan het begin van de verzen

in beide stemmen elkaar bijna lijken te willen overtroeven. Het slotrefrein vormt door al deze bijzondere momenten het hoogtepunt van het werk.

De conclusie uit de vergelijking van de frasen is dus vrijwel regelrecht tegengesteld aan die van Kühn in zijn analyse van motet 11: waar identieke tenorfrasen elkaar direct opvolgen, heeft de componist ernaar gestreefd hun gelijkenis in het contrapunt te benadrukken, maar wél met klimmende spanning; waar identieke frasen ver van elkaar staan heeft hij vooral verschillen aangebracht. Kennelijk stond de componist bij dit chansonmotet het vormprobleem op geheel andere wijze voor ogen dan in motet 11 en heeft hij niet getracht een gevoel van herkenning teweeg te brengen bij terugkeer van het volledige refrein. Hij gebruikte de driemaalige opeenvolging van frase A juist om de spanning op te voeren door middel van een ostinato-effect en bracht de terugkeer van het refrein als iets nieuws, waarbij het tot het hoogtepunt van het werk uitgroeit. De analyse van het contrapunt toont een zorgvuldig geregisseerde climax. Dit is echter nog niet alles: onafhankelijk van de rondeauvorm bestaat een periodiciteit in het motet die een verdere verfijning in de structuur brengt.

b. De 'circulaire' vorm

De vorm van het werk wordt, net als in motet 11, mede bepaald door hoquetusfiguren in de bovenstemmen. Triplum en motetus bestaan elk uit drie frasen. In het midden van hun frasen hebben de bovenstemmen een isoritmisch terugkerende hoquetus; de drie hoqueti hebben een afstand van 17 breves tot elkaar (m. 8-10, 25-27 en 42-44), evenals de pausae die de frasen besluiten. Maar er is meer isoritmiek: in de motetus zijn de mensuren 1, 18 en 35 ritmisch identiek. Er is zelfs een neiging tot isomelodiek met een afstand van 17 breves: wanneer we de mensuren 10, 27 en 44, en 18 en 35 vergelijken, zien we dat de motetus steeds het 'Machaut-motief' heeft waarvan de eerste twee keren zelfs met dezelfde toonnamen, het triplum steeds het 'parallel-motief' (juist deze plaatsen vormden de afwijkingen in de omlijning van de rondeau-vorm door middel van dit motief). De vier octaafsprongen van de motetus, die een onderlinge afstand van 17 (m. 4-21) respectievelijk 34 (m. 11-45) breves vertonen, zijn eveneens gerelateerd aan deze periodiciteit van 17 breves.

De reden waarom de hoqueti niet aan het slot van de frasen staan (hoqueti signaleren in de isoritmische motetten vaak het einde van de talea en ook in motet 11 staan ze aan het einde van de secties), zou de volgende kunnen zijn. Als we de hoqueti wél als eindpunt van een sectie beschouwen, vullen de eerste 10 en de laatste 7 mensuren elkaar aan tot een sectie van 17 breves. Deze rondgaande, 'circulaire', vorm bestaat dan uit drie secties waarvan er een gesplitst is. Het verband tussen de beide fragmenten ervan is duidelijk te zien in de overgangsmensuren na de hoqueti: zowel in m. 10-11 als in m. 44-45 heeft de motetus het Machaut-motief. In het triplum is de melodie in m. 44 precies omgekeerd in richting ten opzichte van m. 10, maar ze komt in m. 11 en m. 45 uit op dezelfde slottoon, c' (dezelfde procedure dus als in de rondeauvorm waar de signalen in m. 12 stijgend en in m. 38 dalend zijn, maar in beide gevallen op c' uitkomen).

Als gevolg van de plaatsing van de hoqueti staat de middelste van de drie ook precies midden in het werk (m. 25-27). Met enige overdrijving zou de vorm van het motet, door de complementariteit van het eerste en laatste gedeelte, kunnen worden beschreven als een onderbroken cirkel. De subtiliteit bestaat erin dat het werk op deze wijze zowel een twee- als een driedeling vertoont, net als bij de rondeauvorm het geval is; deze bestaat immers uit ABaA + abAB, maar wordt door de signalen in de bovenstemmen verdeeld als AB + aAab + AB.

De fraselengte van de rondeauvorm is slechts op één manier met deze circulaire vorm in overeenstemming te brengen, namelijk in de combinatie van de laatste drie frasen (bAB, 5 + 7 + 5 breves). De laatste motetusfrase van 17 mensuren valt inderdaad vrijwel samen met deze rondeau-frasen, met een verschil van één mensuur. De plaatsing van de karakteristieke hoqueti maakt echter dat midden en slot de coördinatiepunten van beide vormen worden:

rondeauvorm	m. 12	26	38	50	(AB aA ab AB)
circulaire vorm	m. 10	27	44	51	(hoqueti)

Dat de circulaire vorm 51 mensuren duurt, blijkt ook uit de plaatsing van de pausae in de bovenstemmen. Die van het triplum staan in m. 15 en m. 32, van de motetus in m. 17 en m. 34. De finalis begint op de plaats van de hypothetische volgende triplum-pausa (m. 49) en eindigt dus met de mensuur die de volgende motetus-pausa zou bevatten (m. 51).

In het lengteverschil van beide vormen verschuilt zich het probleem van de duur van het werk. Doordat de volledige rondeauvorm 50 mensuren duurt, maar de circulaire vorm 51 mensuren, zijn ze niet met elkaar in overeenstemming te brengen, ook al naderen ze elkaar in het midden en aan het slot zeer dicht. De duur van de slotlonga blijft onbeslist: ze duurt twee óf drie breves, is dus imperfect of perfect.

Betekenis van beide vormen voor de teksten en de idee van het werk

De belangrijkste tekens die beide vormen van het motet herkenbaar maken, zijn dus de motieven in de melodieën van de bovenstemmen. Hieruit blijkt opnieuw het belang van de melodische analyse: in een reductie tot de contrapunctus-structuur zouden deze motieven worden beschouwd als niet-essentiële versieringen van het raamwerk, juist omdat ze stereotiep zijn. Niettemin kan ook een duidelijk verticale planning worden vastgesteld, met name in het ostinato van het middendeel.

Wanneer we de formele geleiding beschouwen in het licht van de betekenis van de teksten ligt de meest onmiskenbare functie ervan in de conclusie van het werk: de beide gebeden vallen samen met het slotrefrein. Het openingsrefrein bevat het exordium van beide teksten; de teksten openen met een evocatie van de schoonheid en goedheid van de Vrouwe en van het verlangen van de minnaar. De concluderende woorden van het exordium: 'Et aim sans nul villain desir' en 'En plaisance et en douce ardur' klinken echter boven frase a; de afsluiting van het exordium valt dus niet samen met het slot van het refrein maar loopt iets verder door.

Het middendeel bevat in beide teksten een lange opsomming van de goede eigenschappen van de Vrouwe, waarbij langzamerhand een tegenstelling tussen de teksten groeit die zijn hoogtepunt bereikt in m. 26-32 en doorgaat tot m. 38. Deze tegenstelling bestaat in hoop door uiterlijke aanmoediging (motetus) versus innerlijke onzekerheid door het verlangen (triplum), precies het omgekeerde van de tegenstelling in de tenor, waar de minnaar niet zeker is van zijn geliefde maar wél van zijn eigen trouw. Muzikaal wordt de tegenstelling weerspiegeld door de overwegend hogere ligging van de motetus ten opzichte van het triplum. Het cruciale moment is m. 26, het middelpunt van de licht asymmetrische rondeauvorm (26 + 24) én van de circulaire vorm (10 + 17). De betekenis van de teksten bereikt op deze plaats een maximaal contrast: 'meschiés' (kwaads, rampen) in het triplum, 'espoir' (hoop) in de motetus. De stemmen hebben beide afwisselend kwintsprongen tussen dezelfde tonen: g'-c'-g' in het triplum, c'-g' in de motetus, waarna de motetus tot m. 37 de hogere stem is en het contrapunt even in een andere richting voert door een tussencadens op G. De rimpeling in de stabiliteit

van het contrapuntisch raamwerk door deze melodische wending die zich tussen f#¹ en b^b afspeelt, valt samen met de uitdrukking 'pointure de douçour', 'prikkelingen van zoetheid'. Zou het te ver gaan in de vele korte momenten van prikkelende dissonantie in het motet een equivalent van de liefdeshuiveringen te zien waarvan deze passage het hoogtepunt is?

De klimmende spanning in de teksten door het retorisch effect van de opsomming, in de motetus versterkt door het rijm-ostinato op *-our*, wordt prachtig gerealiseerd door de ostinatowerking van de drie frasen a + A + a. Frase b die als een bevrijding werkt na dit ostinato, bevat de conclusie van de opsomming: '[al deze dingen] maken dat ik de bloem der Vrouwen min' (motetus: 'Font que j'aim des dames la flour') en: 'want alle vreugde en goede dingen die ik heb komen tot mij dankzij haar als vanzelf, wanneer ik mij haar voor de geest haal; een andere gunst krijg ik niet van haar' (triplum: 'Car toute la joie et le bien Que j'ay, de sa grace me vient Sans plus, quant de li me souvient, N'autre bonté de li n'en port').

Het als een hoogtepunt klinkende slotrefrein van de rondeauvorm en de muzikaal zo krachtige aankondiging ervan in m. 37-39 accentueert de belangrijkste cesuur in de betekenis van de teksten: na zijn lange lofprijzing van de Vrouwe wendt de minnaar zich tot God en tot Amours om hulp en voorspraak. De gebeden zijn een samenvatting van het voorafgaande ('om alle voornoemde redenen bid ik'), en voeren het werk naar zijn afsluiting. De motetus is nu weer overwegend middenstem. De hoquetus en een grote sprong in beide stemmen scheiden het inhoudelijk belangrijkste, laatste vers in beide teksten van het voorgaande af.

Met andere woorden: het is de retorische opbouw van teksten en muziek waarin de gelijkenis bestaat. Hoewel er nauwelijks aanleiding is om in dit motet van woordschildering te spreken, verloopt de ontwikkeling van hun betekenis analoog. De gevoelsexpressie in dit motet vertoont grote verwantschap met motet 11, als een overdachte weergave van emoties. De climax in de gevoelens van verlangen en vreugde wordt weergegeven door de groeiende intensiteit van de muzikale gebeurtenissen: de toenemende contrapuntische spanning, de naar het slot toe steeds korter op elkaar volgende melodische accenten, de boogvorm die gecreëerd wordt door de motieven, ten slotte de aan de asymmetrische rondeauvorm inherente spanning van herhaling en uitstel van het verwachte. Het is dus de rondeauvorm die de betekenis articuleert. Maar wat is dan de functie van de circulaire vorm?

De belangrijkste onderliggende gedachte lijkt die te zijn van de vereniging van twee onverenigbare vormen. Een interpretatie van de betekenis van de dubbele constructie zou luiden, dat Machaut de fragiele balans van onzekerheid en zekerheid die in de teksten wordt verwoord, wilde symboliseren in twee niet-congruente vormen. Deze vloeien uiteindelijk samen in de slotlonga, waarvan juist door hun onverenigbaarheid de duur onbestemd moet blijven. Het motet evoceert in zijn teksten de permanentie van het moment vlak voor de vervulling: de minnaar voldoet aan alle voorwaarden, maar zekerheid over de vervulling van zijn verlangen blijft uit. Een rechtstreekse smeekbede tot de Vrouwe zou dat moment van bijna-vervulling verbreken; daarom richt hij zich met zijn bede tot God. De slotlonga – het Amen – symboliseert de onbepaalde duur van het moment van verlangen naar de vervolmaking, op de grens van imperfect en perfect die hier vrijwel samenvallen.⁶² De vervolmaking van zijn liefde móet aan het slot onzeker blijven opdat een volmaakt verlangen kan blijven bestaan, een 'Desirs qui onques n'a sejour D'acroistre, eins croist de jour en jour' (motetus v. 2-3). Het Amen doorbreekt het lange rijm-ostinato van de motetustekst. In de

62. Op de mogelijk symbolische betekenis van het lengtegetal van het motet, 153 semibreves, als getal van genade en heil, zal ik terugkomen in hoofdstuk XII.

zorgvuldig opgebouwde climax van het werk is het niet-aflatende groeien van het verlangen naar de volmaakte vreugde op treffende wijze verklankt.

3. CONCLUSIE

De centrale vraag in dit hoofdstuk was: kunnen tekst en contrapunt in Machauts motetten worden begrepen als een samenhangend geheel en kan via de teksten een tipje worden opgelicht van de sluier die Machauts contrapuntische kunst nog steeds omgeeft? Om haar te kunnen beantwoorden was het noodzakelijk eerst enkele vraagtekens te zetten bij de gangbare analytische praktijk die de samenhang in het contrapunt van een motet in de eerste plaats tracht te verklaren vanuit een hypothetische dieptestructuur, door middel van reductie tot het raamwerk van de contrapunctus. Ook al is op deze wijze een grote rijkdom aan harmonische tactieken blootgelegd, het lineaire, melodische aspect, dat toch veel dichterbij de tekstvoordracht staat, is daarbij te veel op de achtergrond geraakt. Uit de analyse van de motetten in dit hoofdstuk blijkt hoezeer juist aan de oppervlakte de melodie van de tenor, gefragmenteerd in motieven, de bovenstemmen doordringt, hun melodische lijnen beïnvloedt én tevens gerelateerd is aan ideeën die in de teksten worden uitgesproken.

Machauts contrapunt kan worden beschreven als het wikken en wegen van de mogelijkheden van het tenormateriaal. Dat geldt zowel voor de afwisseling van spanning en ontspanning in de verticale sturing van het geheel als voor karakteristieke melodische wendingen van de tenor, die in de bovenstemmen op allerlei wijzen worden gereflecteerd. Tijdens het compositieproces werd het melisme hoogstwaarschijnlijk gekozen vanwege die melodische eigenschappen, die de componist hadden getroffen als passend voor zijn motet. Aan die melodie is bij de compositie van een motet traditioneel een 'volgen op afstand' in de bovenstemmen inherent, in kwint, octaaf of een andere samenstelling van consonante intervallen, maar de kunst van de componist bestond erin spanning te brengen in dat statische concept door middel van de melodische wendingen van de bovenstemmen. Deze vertonen in Machauts werken een bijzonder hoge mate van zelfstandigheid.

De motetuspartijen zijn hiervoor illustratief. Deze stem was onmiskenbaar bij Machaut favoriet om bijzondere momenten in het contrapunt te veroorzaken, door middel van plotselinge registerwisselingen, grote sprongen en gedurfde wendingen. De motetus kan de rollen van beide andere stemmen op zich nemen: vaak kruist de motetus een van de twee andere, waarbij hij in het lage register soms zelfs de tenorfunctie overneemt en daardoor de richting van de contrapunctus-structuur kan veranderen, in het hoge register met het triplum van functie wisselt. Met name door de lijn van de motetus komt het levendige en verrassende contrapunt tot stand dat zo kenmerkend is voor Machauts motetstijl. De keuze van voorbeelden is representatief: in vrijwel al Machauts motetten is de motetus de stem in het contrapunt die grillig en verrassend is en daardoor de harmonische richting in de contrapunctus-structuur soms onvoorspelbaar maakt (andere voorbeelden werden gegeven in de hoofdstukken II en III). Wanneer we de evenwaardigheid van lineariteit en verticale sturing in Machauts contrapunt willen aantonen, levert, naar mijn mening, een analyse van de motetuspartijen de beste argumenten.

Ook melodische motieven in de bovenstemmen die niet aan de tenor zijn ontleend, spelen een belangrijke rol in het motet en kunnen zelfs de vorm ten dele duidelijk maken. Op het ritmische vlak is dat bekend; het verschijnsel isoritmiek is immers gebaseerd op terugkerende ritmen. De analyse van de motetten 11 en 20 toont echter hoezeer ook een niet-isoritmisch motet vorm kan krijgen en hoe zelfs spanning in die vorm ontstaat door het structureel gebruik van melodisch-ritmische motieven.⁶³

Machaut gaat in zijn contrapunt veel verder dan het harmonisch volgen van de tenormelodie: de gehele ontwikkeling van de spanningen in de melodie wordt in het contrapunt uitgewerkt. De finalis van het melisme heeft cruciale betekenis in het motet: ze is het ijkpunt aan het slot waaraan de voorgaande ontwikkeling refereert. Fuller heeft in haar artikel uit 1990 – over modaliteit en tonale oriëntatie – de rol van de finalis als oriëntatiepunt duidelijk gemaakt door een verscheidenheid van tactieken te laten zien die Machaut bij heel verschillende tenores in stelling brengt om de slottoon tot doel van een contrapuntische ontwikkeling te maken en de aantrekkingskracht ervan eerder in het werk te nuanceren of zelfs te verzwakken. In een werk als motet 11 gaat Machaut echter verder. Lang voor het slot wordt de finalis *G* tot tijdelijk eindpunt gemaakt zodat – muziek-analytisch geredeneerd – de componist zijn kruit al verschoten heeft. Dit zou Fullers conclusie tegenspreken, als niet, door juist de teksten in de interpretatie te betrekken, duidelijk werd dat de schijnbaar onhandige stop in het midden van het motet aan het uiteindelijke slot refereert; de plaats heeft inderdaad de betekenis van een ontijdig eindpunt en pas het slot brengt harmonie en evenwicht. Hierin is een subtilisering te zien van Machauts contrapuntische techniek van oriëntatie op de finalis, die Fullers conclusie juist bevestigt en aanvult. In een ander voorbeeld, motet 14, heeft de finalis een verrassingseffect ten opzichte van de voorgaande melodie; aan het begin van het motet wordt die verrassing voorspeld in het contrapunt van de bovenstemmen. Ook hier moet de reden waarom de componist vooruitgrijpt op zijn definitieve afsluiting in de teksten worden gezocht; zuiver als uitwerking van de tenor beschouwd is de beginpassage beslist vreemd.

De verwaarlozing van de teksten in veel hedendaagse analyses door de concentratie op de muziektechnische aspecten is oorzaak dat bepaalde wendingen in Machauts muziek soms als bizar worden beschouwd. Door de betekenis van de teksten in de analyse te betrekken wordt het mogelijk de ratio van een schijnbaar grillige wending te begrijpen. Daarom is het van essentieel belang de tekstexplicatie tot vast onderdeel van de analyse te maken.

In de hier gevonden relaties tussen tekst en contrapunt valt de volgende gradatie aan te brengen:

1. Melodische wendingen in de tenor geven (iets van) de tekstidee weer. Dit is niet altijd gemakkelijk aan te tonen, maar anderzijds zijn verschillende voorbeelden uiterst suggestief. Op het eenvoudigste, uitbeeldende niveau lijkt de tenor van motet 9 met zijn tussen slechts enkele tonen pendelende melodie een plastische weergave te zijn van de kronkelingen van de 'draco' uit de triplumtekst, *Fera pessima* in de woorden van de tenor. De onberekenbare wendingen van de tenormelodie van motet 8 vormen een analogie van de tekstidee, de onbetrouwbaarheid van Fortuna. In motet 14 is de gedachte gesofistikeerder: de onverwachtheid van de finalis wordt gebruikt om weer te geven dat achter de eerdere leugen uiteindelijk de waarheid tevoorschijn komt. In motet 11 vertoont de tenormelodie een proces van verwijdering en toenadering dat de gehele idee van het motet kernachtig samenvat.

63. Deze conclusie sluit aan bij die van Plumley in haar recente studie van het chanson bij Machaut en bij de Ars subtilior-componisten (Plumley 1996, 302).

2. Melodische motieven in de bovenstemmen functioneren soms als signalen, zoals de drieklanksmotieven in motet 18 of de bovenstemmotieven in motet 20 die de buitenrefreinen markeren (de vele melodische motieven in dit motet hebben ook verder een vorm-bepalende functie). Ook kunnen bepaalde wendingen woord-uitbeeldend zijn, zoals in motet 14 waar de fictatonen de idee van het veinzen gestalte geven. Daarnaast onderstrepen ze soms sterke retorische contrasten in de tekst, zoals het geval is bij de extreme melodische fluctuaties in motet 9.

3. Bijzondere samenklanken komen in allerlei functies voor. Woorduitbeelding is niet altijd evident, al zijn in dit hoofdstuk enkele voorbeelden genoemd waar dat mogelijk zou zijn. Wél klinkt dikwijls een sterk naar oplossing strevende samenklank wanneer in de teksten een verlangen of streven wordt uitgesproken; met name de motetten 11 en 20 zijn rijk aan zulke momenten.

4. De slotsamenklank onderstreept de conclusie in de teksten. Hiervan zijn vrijwel alle in deze studie geanalyseerde motetten voorbeelden, maar op een wijze die om een per motet verschillende interpretatie vraagt. Soms is de afsluiting ongelijktijdig en daardoor dissonant, zoals in motet 15 of in motet 9, waar de tekst de verklaring biedt (zie de hoofdstukken II en III). In dit hoofdstuk zagen we hoe in zowel motet 11 als motet 20 de slotsamenklank een betekenis heeft die verder reikt dan die van afsluiting. In motet 11 beantwoordt hij door zijn nauwe ligging aan de beginklank maar lost hij tevens de voortdurende spanning op die vanaf de opening bestond, en refereert bovendien aan de voortijdige stop in het midden van het werk. In motet 20 is de exacte duur van de slotklank niet te bepalen, waardoor het voortduren van het verlangen wordt gesymboliseerd.

5. Herkenning en verwachting zijn niet alleen vormbepalende factoren maar kunnen ook betekenisrelaties tot stand brengen. Motieven en samenklanken worden soms op grote afstand aan elkaar gerelateerd door hun gelijkenis, terwijl tegelijkertijd ook in de teksten een verbinding bestaat; dat is het geval bij de drieklanksfiguren in motet 18, die tweemaal met de bisschopsnaam samengaan. Een prachtig voorbeeld is te vinden in motet 11, waar een onvervuld verlangen, uitgesproken in de triplumtekst, verbonden wordt met een onopgeloste muzikale frase, vrij kort na het begin; aan het slot worden beide ingelost.

6. De belangrijkste vaststelling is dat zich in het motet een proces afspeelt, tegelijkertijd in het contrapunt van de teksten en in dat van de muzikale lijnen. De betekenis van hun combinatie reikt verder dan de statische uitbeelding van een begrip. Analyse van de ontwikkeling van de spanningen en de doelgerichtheid ervan – verschillend in elk werk – laat zien hoezeer Machauts muzikale taal de betekenis van de poëzie in klank navolgt en versterkt, met middelen die door de steeds verschillende context verschillende dingen beduiden. De spanningscurve in de teksten verloopt parallel aan die in de muziek: de beide motetten die hier in hun geheel werden geanalyseerd laten, elk op een eigen manier, zo'n parallelle ontwikkeling zien. Tevens werd duidelijk hoe groot Machauts spectrum van compositorische ideeën is en hoe hij bij een vrijwel gelijk compositorisch concept in de chansonmotetten 11 en 20 tot een bijna regelrecht tegengestelde uitwerking komt.

Uiteindelijk zijn alle ideeën terug te voeren op woorden en melodie van de tenor. Machauts contrapunt is het resultaat van een diepgaande overdenking, zowel in poëzie als in muziek, van dit basismateriaal. Klaarblijkelijk heeft hij het zeer zorgvuldig gekozen en men kan zich zelfs voorstellen dat Machaut soms ook de *materia* van zijn motet bepaalde juist naar aanleiding van een melodie die hem om zowel muzikale als buitenmuzikale redenen fascineerde. Het is immers bijna niet voorstelbaar dat hij steeds een geschikte melodie met

toepasselijke woorden wist te vinden bij een tevoren bedacht onderwerp. Zijn opmerkelijk doeltreffende keuze van tenores blijft een bron van verbazing vormen.

DEEL II

ACHT INTERPRETATIES

INLEIDING

De verschillende aspecten van de motetten, zo bleek uit de bespreking ervan in Deel I van dit boek, laten zich uiteindelijk moeilijk van elkaar scheiden. In Deel II worden acht werken in hun geheel behandeld, als case-studies van analyse en interpretatie; een gedetailleerde analyse van alle motetten zou tot een té grote omvang van de dissertatie hebben geleid. De volgorde van bespreking is steeds dezelfde, maar bepaalde onderdelen zullen in sommige werken meer aandacht krijgen dan in andere, afhankelijk van de problemen die zich voordoen. Achtereenvolgens worden geanalyseerd: 1. de tenor en zijn context; de teksten, naar vormgeving, inhoud en dispositie van het betoog; 2. de muziek: de tenormelodie, de isoritmische vorm en de ritmering, de tekstzetting en -declamatie en het contrapunt. Daarna worden de uitkomsten van de analyses gecombineerd in een interpretatie van de interactie tussen teksten en muziek.

Bij deze interpretaties komt tevens een esthetisch vraagstuk aan de orde dat in de Inleiding al werd genoemd: de 'nieuwheid' van Machauts motetten. In vroeger onderzoek werd gesteld dat Machaut in formeel opzicht weinig tot geen vernieuwingen heeft gebracht ten opzichte van het door Philippe de Vitry ontwikkelde concept. Niettemin is 'nieuwheid' een esthetisch ideaal dat Machaut, blijkens enkele uitlatingen in zijn literaire werk, nastreefde en waaronder waarschijnlijk 'ongewoonheid' en 'originaliteit' moet worden verstaan. De vraag is in hoeverre Machaut in het isoritmisch motet – het door vele conventies bepaalde en daarom minst vrije muzikale genre – toch iets 'nieuws' heeft kunnen bewerkstelligen. Ik heb er in de Inleiding op gewezen dat zijn innovaties waarschijnlijk eerder in het bijzondere detail van de compositie moeten worden gezocht dan in de vorm, net als in zijn chansons, waarvan het formele schema steeds gelijk blijft maar elk werk een individuele en bijzondere invulling heeft gekregen. Om Machauts inventiviteit en variatiekunst te onderzoeken binnen een gelijkblijvend formeel kader zijn die acht motetten gekozen welke de sterkste mate van overeenkomst vertonen in muzikale structuur. In hoofdstuk I is gebleken dat de motetten 1-7 en 10 in dit opzicht de grootste bijeenhorende groep vormen. Alle acht zijn motetten in twee perioden; in zeven ervan vindt tenordiminutie plaats in de tweede periode; alleen motet 6 vormt hierop een uitzondering door een speciale wijze van tenorverandering. Alle acht hebben gregoriaanse tenores en Franse bovenstemteksten; de onderwerpen behoren steeds tot de hoofse liefdesproblematiek.

De volgorde van bespreking is in de eerste plaats bepaald op grond van muzikaal-structurele criteria, waarbij echter, waar mogelijk, ook rekening is gehouden met verwantschap in thematiek. Van deze acht werken vertonen de motetten 1, 10 en 5 de sterkste samenhang. Motet 1, dat op grond van zijn eerste positie in Machauts ordening vermoedelijk een modelfunctie vervult, zal uitgebreider en systematischer worden behandeld dan de volgende werken. Het dichtst bij dit werk staat motet 10, dat de isoritmische structuur van motet 1 in verkleinde vorm weerspiegelt. Motet 5 wijkt iets meer af van het model. Na deze groep volgen drie motetten met een bijzondere talestructuur, de motetten 6, 2 en 3. In hoofdstuk 1 bleek dat motet 6 een thematisch vervolg is op motet 5; daarom wordt eerst dit werk behandeld en pas dan de motetten 2 en 3 die in thematiek bijeenhoren. Ten slotte worden de motetten 7 en 4 besproken, waarin het isoritmisch plan iets gecompliceerder is dan in de overige motetten, maar die ten opzichte van elkaar sterke gelijkenis vertonen. Motet 7 sluit in thematiek het dichtst aan bij motet 3; daarom behandel ik eerst dit werk, en als laatste motet 4.

V. MOTET 1: DE VOLMAAKTHEID VAN HET ONVOLMAAKTE

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

Tenor	<i>Amara valde</i> . Herkomst: responsorium <i>Plange quasi virgo</i> . Sabbato sancto, ad Mat. CAO IV, nr. 7387.
Motetus	18 verzen, in 3 quatrains en 3 versparen. a'7b2b2c6 a'7d2d2c6 c7e2e2a'6 f7f7 g'8g'8 f7g'7 7 rijmklanken. 99 syllaben. ¹
Triplum	42 verzen, in 3 onzains en 3 tercets. a8a8b8 a8a8b8 c2c2 b6a8b8 a8a8b8 a8a8b8 d2d2 b6a8b8 a8a8b8 a8a8b8 e2e2 b6a8b8 a8a8b8 a8a8b8 a8b8b8 5 rijmklanken. 294 syllaben.

Muziek:

Mensurering	Tenor: modus perfectus; in diminutie: tempus perfectum. Bovenstemmen: modus perfectus, tempus perfectum, prolatio major.
Isoritmische structuur	Twee perioden, de tweede in diminutie 3:1. Per periode 1 color van 30 tonen, verdeeld door 6 taleae, in de bovenstemmen twee aan twee samengevoegd tot 3 supertaleae. Talealengte: 18 breves perfectae per tenortalea, 36 breves perfectae per supertalea in de bovenstemmen. Totale lengte: 144 breves perfectae (108 + 36).
Ambitus	Tenor: f-d' (initium a; finalis f). Motetus: a-a'. Triplum: c'-c''.

1. In het algemeen gelden bij Machaut de gebruikelijke elisie-regels. Soms krijgt een eigenlijk geëlideerde lettergreep toch een toon in de muzikale zetting, zoals hier in de motetus: 'vostre honnour' en in het triplum 'Que aray' en 'vivre en esperant'. Deze heb ik niet in de optelling betrokken omdat het een muzikale ingreep betreft in de regelmatige compositie van de tekst. Eustache Deschamps beschrijft in *L'art de dictier* alleen regelmatige metrische patronen, waarbij hij de vrouwelijke slotlettergrepen als een zelfstandige lettergreep rekent (Deschamps, ed. Raynaud 1891, 274-292).

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

Quant en moy vint premierement Amours, si tres doucetterement Me vost mon cuer enamourer Que d'un regart me fist present, Et tres amoureux sentement Me donna avec dous penser, Espoir D'avoir Mercy sans refuser. Mais onques en tout mon vivant Hardement ne me vost donner;	1 5 10	Toen in mij voor 't eerst kwam Liefde, wilde Zij in mij op zo zoete wijze mijn hart verliefd doen worden dat Ze mij een blik schonk en mij een zeer verliefd gevoel gaf, met zoete gedachten; hoop om te verkrijgen genade zonder weigering. Maar nooit in heel mijn leven wilde Zij mij stoutmoedigheid geven.
Et si me fait en desirant Penser si amoureuxment Que, par force de desirer, Ma joie convient en tourment Muer, se je n'ay hardement. Las! et je n'en puis recouvrer, Qu'Amours Secours Ne me vuet nul prester, Qui en ses las si durement Me tient que n'en puis eschaper;	15 20	En zo laat Zij mij in mijn verlangen zulke verliefde gedachten krijgen dat door de kracht van het verlangen mijn vreugde wel in kwelling moet veranderen als ik geen stoutmoedigheid bezit. Helaas, en ervan herstellen (die hervinden) kan ik niet omdat Liefde hulp mij in het geheel niet wil verlenen; Zij, die mij zo stevig in Haar banden vasthoudt dat ik niet kan ontsnappen.
Ne je ne vueil, qu'en atendant Sa grace je vueil humblement Toutes ces dolours endurer. Et s'Amours loyal le consent Que ma douce dame au corps gent Me vueille son ami clamer, Je sai De vray Que aray, sans finer, Joie qu'Amour à fin amant Doit pour ses maus guerredonner.	25 30	Noch wil ik dat, omdat in afwachting van Haar genade ik nederig al deze smarten wil verduren. En als Liefde er trouw in toestemt dat mijn zoete Vrouwe met de edele gestalte mij wel haar vriend wil noemen, dan weet ik, voor waar, dat ik zal hebben, zonder einde, de vreugde die Liefde aan een waarachtig minnaar verschuldigd is als compensatie voor zijn lijden.
Mais elle atent trop longuement Et j'aimme si folettement Que je n'ose merci rouver,	35	Maar zij wacht te lang en ik min zo dwaas dat ik geen genade durf vragen;
Car j'aim miex vivre en esperant D'avoir merci procheinement Que refus me veingne tuer.		want liever wil ik leven in de hoop binnenkort genade te verkrijgen dan dat een weigering mij komt doden;
Et pour ce di en souspirant: Grant folie est de tant amer Que de son dous fac(e)on amer.	40	en daarom zeg ik, al zuchtend: een grote dwaasheid is het zo te minnen dat je van je zoetheid bitterheid maakt./ dat je van een zoete klank (lied) een bittere maakt.

motetus

Amour et biauté parfaite <i>sine littera</i> Doubter, Celer Me font parfaitement <i>sine littera</i>	1	Volmaakte liefde en volmaakte schoonheid doen mij twijfelen (beducht zijn) en verhullen op volmaakte wijze;
Et vrais desirs, qui m'afaite <i>sine littera</i> De vous, Cuer dous, Amer sans finement. <i>sine littera</i>	5	zo ook het oprecht verlangen dat mij leert u, zoet hart, te minnen zonder einde.
Et quant j'aim si finement, <i>sine littera</i> Merci Vous pri, Car elle me soit faite, <i>sine littera</i>	10	En daar ik zo volmaakt min, smEEK ik u om genade. O, laat mij die geworden
Sans vostre honnour amenrir, Car j'aim mieus ainsi languir		zonder uw eer te verminderen; want liever wil ik zo smachten
Et morir, s'il vous agrée, Que par moy fust empirée	15	en sterven als het u behaagt dan dat door mij werd aangetast
Vostre honnour, que tant desir, Ne de fait ne de pensée.	18	uw eer, die ik zozeer nastreef, noch in daad noch in gedachte.

tenor**AMARA VALDE****ZEER BITTER**

1. TEKSTANALYSE

Tenor

De tenor is afkomstig uit de repetenda van het responsorium *Plange quasi virgo*, voor de metten van Stille Zaterdag. De tekst van het responsorium luidt:

Plange quasi virgo, plebs mea. Ululate pastores, in cinere et cilicio; quia veniet² dies Domini magna et amara valde. *V.*³ Ululate, pastores, et clamate; aspergite vos cinere. – Quia.

Weeklaag als een maagd, mijn volk. Jammert, herders, met as en rouwkleed bedekt; want de dag des Heren is aanstaande, die groot zal zijn en zeer bitter. *V.* Jammert, herders, schreeuwt het uit; bestrooit u met as.⁴

Door deze liturgische context wordt in de tenor een moment gefixeerd uit het begin van de dag van vreugdevolle afwachting van de viering van de Verrijzenis en de vervulling van de Heilsgeschiedenis. De tekst van het responsorium brengt een ondertoon van ontzag en vrees in dat gevoel van afwachting door naar de Dag des Oordeels te verwijzen, de 'dag die groot zal zijn en zeer bitter'. Ofschoon liturgiehistorici over deze eschatologische connotatie niet spreken en de tekst van het gezang vooral beschouwen als een terugblikkende overdenking van het Lijden,⁵ pleiten twee overwegingen toch wel voor deze interpretatie: 1. vrijwel alle middeleeuwse handschriften hebben het futurum 'veniet'; 2. de woorden 'dies magna et amara valde' worden ook gebruikt in het Dodenofficie, in het responsorium *Libera me*, en hebben daar een onmiskenbaar eschatologische betekenis.⁶ De overeenkomst van de woorden op de dag van de overdenking van Christus' sterven met diezelfde woorden in het Dodenofficie, kan de zangers van het motet nauwelijks zijn ontgaan. In het kader van de liefdesthematiek is de betekenis van de tekst echter vooreerst duister; de zin ervan kan pas duidelijk worden in de confrontatie met de gedichten van de bovenstemmen.

2. De lezing 'venit' komt in middeleeuwse versies van het responsorium niet voor, wel 'venient'.

3. Andere tekstversies in *CAO IV*, nr. 7387.

4. Hoogstwaarschijnlijk is de responsorietekst een cento van Joël 1:8: 'Plange quasi virgo accincta sacco super virum pubertatis suae', Jeremia 6:26: 'Filia populi mei accingere cilicio, et conspergere cinere: luctum unigeniti fac tibi, planctum amarum, quia repente veniet vastator super nos', Jeremia 25:34 'Ululate pastores, et clamate: et aspergite vos cinere optimates gregis' en Zefanja 1:14: 'Iuxta est dies Domini magnus, iuxta et velox nimis, vox diei Domini amara tribulabitur ibi fortis'. Andere mogelijke bronnen zijn: Lamentationes 2:10: 'Sederunt in terra conticuerunt senes filiae Sion; consperserunt cinere capita sua accincti sunt ciliciis' en Ezechiël 27:31: 'Et radent super te calvitium et accingentur ciliciis, et plorabunt te in amaritudine animae ploratu amarissimo'.

5. Cf. *LW*, art. 'Paaszaterdag', k. 2123. Ik ben wijlen Prof. dr. H.A.J. Wegman, met wie ik van gedachten mocht wisselen over deze interpretaties, veel dank verschuldigd voor zijn opmerkingen.

6. *Libera me Domine, * de morte aeterna, in die illa tremenda: * Quando coeli movendi sunt et terra: † Dum veneris iudicare saeculum per ignem. V. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira. * Quando coeli movendi sunt et terra. V. Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. † Dum veneris. V. Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis* (voor de verschillende middeleeuwse tekstversies: *CAO IV*, nr. 7091).

Teksten van de bovenstemmen; interactie

Beide teksten bestaan uit tweemaal drie strofen, waarvan de laatste drie korter zijn dan de eerste drie; de verkorting vindt tegelijkertijd plaats in de tekst en in de muzikale vorm, namelijk in de gediminueerde periode.⁷ In het triplum wijken alleen de laatste twee verzen iets af van het rijmschema. De motetustekst is vrijer van vorm en nauwelijks nog strofisch te noemen; de derde strofe is niet identiek met de eerste twee strofen (de rijmen *-faite* en *-ment* zijn omgedraaid), terwijl de korte strofen alle drie van elkaar verschillen. De motetus bevat bovendien zes passages *sine littera*, ingevoegd in de eerste drie strofen.⁸ Bijzonder in Machauts motetten is dat hier het triplum een geringer aantal rijmklanken heeft dan de motetus (5 tegen 7).

Het onderwerp van de *motetustekst* wordt door de nadruk op het woord 'parfaite' in de eerste strofe gepresenteerd als een paradox: 'volmaakte liefde en volmaakte schoonheid' doen de minnaar 'volmaakt twifelen en verhullen'. De antithese is er slechts een in schijn, want twijfel en vrees ten opzichte van de Vrouwe en discretie tegenover de buitenwereld (het verhullen) behoren tot het ideale gedrag van een hoofse minnaar; zijn reactie is al even volmaakt als de liefde en de schoonheid die haar opwekken. De *volmaaktheid* van liefde en minnaar wordt dus als het hoofdthema van de motetustekst aangekondigd in het incipit.

De hoofse code van geheimhouding wordt beschreven in de volgende passage uit de *Roman de la Rose*. Het eerste, door Guillaume de Lorris geschreven, deel van de *Roman* geeft een uitvoerige beschrijving hoe de minnaar wordt ingewijd in de liefde. Met name Machauts eerste zes motetten behandelen in een beknopte formulering een aantal stadia in de liefde die kunnen worden herkend in de beschrijvingen van de *Roman*.

Quant tu avras ton cuer doné,
si con je t'ai ci sarmoné,
lors te vendront les aventures
qui as amanz sont griés et dures.
Sovent, quant il te sovendra
de tes amors, te covendra
partir de gent par estovoir,
qu'il ne puissent apercevoir
le mal dont tu es angoisseus.

(Ed. Lecoy 1973, v. 2253-61.)

Als je dan, volgens mijn vermaan / je hart geheel en al hebt afgestaan / beleef je bittere en zure / voor minnaars wrange avonturen. / Vaak als je peinst over je liefde / en hoe die jou reeds diepgaand griefde, / zal je om redenen van fatsoen / afstand van elk gezelschap doen. (Vert. Van Altena 1991.)

7. Het enige andere motet met een dergelijke overeenkomst in tekstvorm en muzikale vorm is motet 18, aan het begin van de Latijnse motetten (in motet 7 heeft alleen de motetus een kortere strofevorm bij diminutie). Zie hierover Reichert 1956, 197-216, en hoofdstuk I.

8. De betekenis van deze tekstloze melismen is niet duidelijk. In Vitry's motet *Firmissime / Adesto / Alleluya Benedictus* spelen *sine littera*-passages een belangrijke rol in de getalstructuur van het werk en zijn als zodanig geïntegreerd in de structuur van de tekst; hierover Vetter 1987. Dat zou hier ook het geval kunnen zijn: de duur van de melismen is, bij elkaar opgeteld, 12 longae (36 breves), een kwart van het geheel. Het enige andere Machaut-werk met *sine littera*-passages is het in hoofdstuk III besproken motet 12.

Het Ware Verlangen brengt de Amant ertoe te minnen zonder einde, 'amer *sans finement*', en op volmaakte wijze (*finement*). Het *rime équivoque* wordt benadrukt door de rijmomdraaiing in de derde strofe, waardoor beide woorden elkaar direct opvolgen en, net als aan het begin van de tekst, een schijnbare antithese vormen.

Motet 1 is met motet 11 het enige waarin de minnaar zich rechtstreeks tot zijn Vrouwe wendt: 'de *vous*, cuers dous' ('Fins cuers dous' in motet 11).⁹ Hij vraagt haar om toezegging van liefde ('*merci*'). In het tweede gedeelte van de tekst (de korte strofen) stelt hij echter zélf de voorwaarde voor verlening van genade, een voorwaarde die wordt ingeleid door het woord 'sans'. Hij wil alleen genade verkrijgen wanneer dit de eer van de Vrouwe niet minder doet worden; 'liever wil hij smachten en sterven dan haar eer aan te tasten', hetgeen impliceert dat hij niet openlijk laat merken dat zijn gevoelens naar haar uitgaan en zal wachten tot zij hem haar gevoelens laat blijken. De eer van een Vrouwe laat echter volgens de hoofse codes niet toe dat zij openlijk van haar liefde blijk geeft. Juist het volmaakte gedrag en het streven naar de volmaaktheid van de liefde vormen een hindernis bij de vervulling ervan; dit is de ware tegenstelling in het gedicht, die werd aangekondigd door de schijn-paradox van de opening.

De zes strofen van de motetustekst beschrijven dus zes opeenvolgende stadia in de liefdesgevoelens van de minnaar (al is de grens tussen 5 en 6 wat kunstmatig): 1. de volmaaktheid van liefde en schoonheid en de reactie van de minnaar; 2. het oprechte verlangen dat in hem ontstaat; 3. zijn volmaakte minnen en de bede om '*merci*'; 4. de voorwaarde daartoe: het ontzien van de eer van de Vrouwe; 5. de voorkeur van de minnaar: 'liever smachten en sterven' 6. dan de eer van zijn Vrouwe aan te tasten.

De thematische opeenvolging in de strofen van de aanzienlijk langere *triplumtekst* loopt hieraan parallel.

(1) Het incipit noemt een moment ('*Quant vint premierement*'), een object ('en moy') en een subject ('*Amours*'). In de eerste strofe worden de zoetheid en kracht van *Amours* geëvoceerd aan wier wil de *Je* is onderworpen: die wil wordt benadrukt door het tweemaalige '*vost*' (v. 3 en 11). Het minnen wordt nu in de tijd gesitueerd: het gaat om het beginmoment, de inwijding in de liefde. Net als in de motetustekst is de minnaar aanvankelijk passief. De Liefde komt in hem en biedt hem Haar zoete gaven, waaraan slechts één ding ontbreekt, namelijk de moed om zijn liefde te verklaren. Net als 'doubter, celer' in de motetustekst, behoort ook deze verlegenheid bij het exemplarische gedrag van een novice in de minnekunst; in de *triplumtekst* is de houding van de minnaar al even volmaakt als in de motetustekst.

In de *Roman de la Rose* wordt beschreven hoe de ware minnaar verlegen is en niet uit zijn woorden kan komen:

[...] car onques cuer ne hardement
n'eüs de li aressoner,
ainz as esté sanz mot soner
lez li, con fox et entrepris.
Bien cuideras avoir mespris
dont tu n'as la bele apelee
avant qu'ele s'en fust alee. (Ed. Lecoy 1973, v. 2354-2360.)

9. Bij de apostrofe in een motet (wanneer het geen ceremonieel werk betreft) is deze meestal gericht tot een allegorische figuur, zoals in de motetten 8 en 17, alle drie in het kader van een klacht. De genres waarin een minnaar zich direct tot zijn Vrouwe richt, zijn doorgaans de kleinere vormen: ballade, rondeau en vooral virelai.

[...] je toonde niet de moed per slot / om haar met woorden aan te spreken, / je hebt haar zwijgend slechts bekeken, / als een verlegen idioot. / Je denkt, volslagen uit het lood: / waarom hield ik mijn mond toch dicht / totdat ze weer verdween uit 't zicht? (Vert. Van Altena 1991.)

(2) De tweede strofe beschrijft de kracht van 'desirs' dat in de motetus alleen als 'oprecht verlangen' wordt genoemd. Het verlangen is zo sterk en bedrukt de minnaar zozeer dat daardoor zijn vreugde in kwelling dreigt te veranderen. Zijn houding is nog steeds passief, want de liefde houdt hem gevangen, zonder dat hij kan ontsnappen.

(3) In de derde strofe uit de minnaar de wens om toch niet aan de liefde te ontsnappen: hij *wil* dat lijden ondergaan om de eeuwige vreugde van de liefde te verdienen en hij *wil* de toezegging van de Vrouwe afwachten (het tweemaalige 'vueil' beantwoordt aan het 'vost' van Amours in de eerste strofe).

Op dezelfde manier als in de andere tekst ontwaken ook hier de liefdesgevoelens en de wil van de minnaar; van object wordt hij tot subject. Tegelijk ontstaat contrast tussen de gedichten; de minnaar in de triplumtekst durft zijn gevoelens niet te verklaren, terwijl hij in de motetustekst zijn liefde juist wel aan de Vrouwe bekend.

De inhoudelijke parallellie van de teksten zet zich voort in het tweede gedeelte van het gedicht, de korte strofen. (4) De minnaar ontmoet een hindernis; het woord 'mais' markeert deze overgang. De Vrouwe wacht té lang met haar toezegging en de liefde van de minnaar is zo dwaas ('folettement', dat wil zeggen zonder rede en maat), dat hij nog altijd geen genade durft vragen. De situatie is in een impasse geraakt.

(5) Net als in de motetus spreekt de minnaar zijn voorkeur uit, door middel van het in beide teksten voorkomende 'j'aim miex', maar met een tegengestelde invulling: liever wil hij 'leven in hoop' dan 'sterven door een weigering'; uit angst voor een afwijzing durft hij geen genade te vragen.

(6) Deze impasse leidt tot de conclusie: het minnen is een 'folie' die tegelijkertijd zoet en bitter is.

De impasse in de liefde is het onderwerp van een van Machauts *Complaintes*, waaruit ik hieronder enkele passages citeer ter verduidelijking van de triplumtekst. De Vrouwe beklagt zich over 'deux choses qui me font à martire', de verlegenheid van de minnaar en de noodzaak van haar stilzwijgen. Uit de tweede passage wordt duidelijk dat in de motetustekst met zijn nadruk op het ontzien van 'vostre honnour' diezelfde impasse is bedoeld.

La première est que mes tres dous amis,
Qui sa pensee et tout son cuer ha mis
En moy servir et amer loyaument,
Ne puet, ne vuet ou ne scet nullement
Gehir à moy sa douleur et sa peinne; [...]

(*Complainte* II, ed. Chichmaref 1909, v. 3-7.)

Het eerste is dat mijn zeer zoete vriend die zijn gedachten en heel zijn hart eraan heeft gewijd mij te dienen en trouw te minnen, op geen enkele wijze kan, wil of weet hoe aan mij zijn smart en moeiten te bekennen; [...]

La seconde chose est qu'il n'affiert mie
Que de ma bouche ou par samblant li die
Que mes cuers est tous siens, où que je soie,
Qu'en ce faisant contre m'onneur feroie. (v. 13-16.)

Het tweede is dat het in het geheel niet past dat ik door spreken of door uiterlijke schijn hem zeg dat mijn hart geheel het zijne is, waar ik ook ben, omdat ik door dat te doen tegen mijn eer zou handelen.

(De conclusie:)

Si ne voy goute en moy n'en son affaire;
car il nous faut et l'un et l'autre taire.
Et tout adès plus fort nous amerons
que ja samblant ne chiere n'en ferons.
Et que porra ceste amour devenir,
nous en lairons bonne Amour convenir [...]. (v. 25-30.)

Dus zie ik geen uitweg, in mijzelf noch in zijn zaak, want beiden moeten wij zwijgen. En toch, des te sterker zullen wij elkaar minnen omdat wij het niet zullen laten merken of er vreugde om zullen betonen. En wat van die liefde dan kan worden, dat laten we goede Liefde beslissen [...].

In beide motetteksten is dus de houding van de minnaar exemplarisch, in overeenstemming met het ideaal van hoofse liefde, waartoe ook deze impasse behoort.

De sententieuze uitdrukking die de triplumtekst besluit: 'Grant folie est de tant amer / Que de son dous fac(e)on amer', heeft een meervoudige betekenis. Uitgangspunt is het *rime équivoque* 'amer-amer', een welbekende topos bij de trouvères, die natuurlijk ook in de *Roman de la Rose* terugkeert, in v. 2171-2172: 'amant sentent les maus d'amer / une eure douz, autre eure amer' ('minnaars voelen de liefdespijnen / nu eens als zoet, dan weer als bitter'). In Machauts motet klinkt die topos 'dous-amer' in de motetus als: 'De vous / Cuer dous / Amer sans finement'. Het woordenspel in het laatste triplumvers is waarschijnlijk nieuw ontworpen, maar op dezelfde topos gebaseerd. De kopiïsten zijn het over de spelling niet eens, teken van onzekerheid over de betekenis ervan: we zien *facon* (C, G en Vg) en *face on* (A, B en E). De uitdrukking betekent verscheidene dingen tegelijk, namelijk: 'dat men zijn zoetheid ('son dous') tot bitterheid maakt ('face on amer') óf: 'dat men van een zoete klank ('son dous') een bittere maakt', waarbij 'son' ook kan worden opgevat als liefdeslied, de 'son d'amors' uit de trouvère-poëzie.¹⁰

Relatie met de tenorwoorden en hun context

In het spelen met de *klank*, de 'son' van de woorden, ligt een belangrijke verbinding tussen de tenor en de teksten van de bovenstemmen. De tweede betekenis van 'son': de klank én het *rime équivoque* 'amer-amer' suggereren namelijk ten sterkste dat Machaut zijn keuze van een passende tenor mede heeft laten bepalen door de klankgelijkenis van de Latijnse woorden *Amara* en *Amare*. Dat wat een zoete klank leek, *amare*, blijkt in de loop van het motet de 'son amer' van *amara* te zijn, door de dwaasheid van de minnaar die zo heftig mint dat hij 'van zijn zoete klank of lied een bittere maakt'. Machaut heeft voor de poëtische topos een equivalent gevonden in de woordklank die behoort bij een melisme uit de liturgische zang. Dit melisme dient als tenor van een motet waarvan het onderwerp de ambiguïteit van de liefde is. Vermoedelijk heeft dus niet de tenor de tekstidee gegenereerd maar is, precies zoals Egidius de Murino beschrijft, een passende tenor gezocht bij het onderwerp (zie hoofdstuk II).

De uitwerking van deze stof vertoont in de motetustekst optimisme en idealisme, in het streven van de minnaar naar zuiverheid en volmaaktheid. De triplumtekst is pessimistischer: aanvankelijk klinkt hoop, maar later dringt wanhoop door. De dispositie van het betoog is zeer precies gecoördineerd in beide teksten, zodat overeenkomsten en zinvolle contrasten kunnen ontstaan, soms met een verbinding door identieke uitdrukkingen. Tussen de twee stemmen

10. Over de term 'son d'amors': Gaston Paris, *Mélanges de littérature française: la poésie lyrique*, ed. M. Roques. Paris: Champion, 1912, 551-552; en Page 1987, 31-34.

groeit langzamerhand contrast, maar zij eindigen in dezelfde impasse. De actieve wil en het verlangen van de minnaar die ontstaan vanuit het passieve begin creëren de dynamiek in de teksten, zowel in elke tekst apart als in hun combinatie. In beide wordt gesproken over een verlangen dat vervolgens op een hindernis stuit; maar de voorkeuren die de minnaar in elk van de gedichten uitspreekt wanneer hij deze hindernis ontmoet, zijn tegengesteld. Zulke tegenstellingen zijn typisch voor het genre; ook in de dertiende eeuw werden de mogelijkheden van dialectiek waartoe het polytekstuele motet zich bij uitstek leent, op allerlei wijzen geëxploreerd.¹¹

De interpretatie wint nog aan diepte wanneer ook de liturgische en bijbelse context van de tenor daarin wordt betrokken. Het responsorium *Plange quasi virgo* wordt gezongen aan het begin van Stille Zaterdag, de dag van overdenking van het Lijden én van vreugdevolle afwachting van de vervulling van de Heilsbelofte. In de tekst van het gezang klinkt echter ook een ondertoon van angst en ontzag, door de verwijzing naar de dag des Oordeels. Al deze connotaties van dit korte moment uit de liturgische cyclus – begin, wachten op de vervulling in vreugde, maar ook in angst voor een mogelijke afwijzing – komen in de Franse teksten naar voren. Het tijdsmoment in de triplumtekst is een begin, en in het afwachten ligt de crux van het probleem. De minnaar bevindt zich in zijn problematische situatie omdat het niet aan hem is het moment van acceptatie te kiezen. Zelfs klinkt in de triplumtekst angst door omdat de Vrouwe ook een weigering kan uitspreken die de minnaar zal doden ('que refus me veingne tuer'). In het tijdsmoment vertonen tenor en bovenstemteksten zelfs een zeer treffende overeenkomst: de liturgische tijd van het responsorium en het futurum 'veniet' wijzen op een moment vlak vóór het einde en de vervulling. De Franse teksten komen hiermee overeen doordat zij spreken over hoop op vervulling van de liefde in de nabije toekomst ('vivre en esperant', 'procheinement'). Maar de gedachte aan een einde is voor de minnaar tegelijkertijd ook een bedreiging: hij mint 'finement', maar wenst dat die liefde zonder einde is, 'sans finement' (motetus v. 8-9), 'sans finer' (triplum v. 31).

Het lijkt vrijwel buiten twijfel dat de componist het melisme heeft gekozen vanwege de klank én de betekenis ervan, als kernachtige voorstelling van het probleem dat hij heeft uitgewerkt in zijn motet. *Alle* aspecten – klank, betekenis en context – van het gezang spelen mee in de andere teksten. De fundamentele ambiguïteit van 'amer' uit zich in twee temporele aspecten die tevens emotionele aspecten zijn: het zoete en vreugdevolle begin, het angstige en bittere moment vóór de vervolmaking. Hiertussenin ligt het 'fleeing moment' waarin de liefde kan bestaan, als een eeuwig midden tussen begin en einde. De persoon in wie zich de tegenstelling van gevoelens ontwikkelt, is de minnaar op het moment van zijn inwijding in de liefde. Juist door zijn exemplarische houding raakt hij verstrikt in een impasse. Die paradox vormt een welsprekend begin voor een reeks bespiegelingen over de problemen van de liefde in de volgende motetten.

2. MUZIKALE ANALYSE

11. Enkele tekstuele voorbeelden in Huot 1994, 169-180; in Huot 1997 worden vele verschillende mogelijkheden van polytekstualiteit besproken.

Tenormelodie

Machauts tenor van dertig tonen vertoont, in vergelijking met versies van de melodie zoals die zijn overgeleverd in contemporaine liturgische handschriften, aanzienlijke verschillen, vooral in de middelste tien tonen; ook is de cadensformule met twee tonen uitgebreid in vergelijking met de meest gebruikelijke cadens van het melisme.¹² Dit duidt op manipulatie van het materiaal door de componist. Wellicht had deze ten doel een gemakkelijk in taleae verdeelbaar aantal tonen te bereiken; de veranderingen die vooral de toon *b* betreffen, veroorzaken echter ook een directe nevenstelling van de hexachorden *molle* en *durum* in het midden van deze vijfde-toonsmelodie, die uiterst belangrijk zal blijken te zijn.

De taleastructuur brengt een verdeling van de tenormelodie teweeg in drie frasen van elk tien tonen (zie muziekvoorbeeld 1). De ambitus, *f-d'*, heeft precies de omvang van het hexachord *molle*, maar pas in de tweede frase is *b♭* genoteerd; de eerste frase wordt in *durum* gezongen, met een mutatie aan het slot. De belangrijkste mutatie vindt plaats midden in de tweede frase doordat de tonen *b♭* en *b♮* kort na elkaar klinken; althans, dat kunnen we vermoeden. Hier doet zich namelijk het probleem voor dat de handschriften niet eensluidend zijn (cf. het facsimile van de tenor in hs. **A**). Ik heb mij (evenals Ludwig en Schrade) voor mijn transcriptie gebaseerd op de manuscripten waarin *b♮* daadwerkelijk is genoteerd, **Vg**, **B** en **E**;¹³ ook in **G** kan *b♮* worden verondersteld.¹⁴

12. Over de varianten in *Ars nova*-tenores: Clark 1996, hoofdstuk 2; de bespreking van de tenor van motet 1 op p. 54-56. Vooral de slotcadens en de tonen 11-20 lijken het gevolg te zijn van compositorische ingrepen. Voor de verschillende versies van het melisme: Clark 1996, Appendix 1, p. 186. Aangezien in mijn studie de compositie zoals ze is overgeleverd uitgangspunt is, ga ik niet dieper op de veranderingen in, wél natuurlijk op het resultaat van de manipulatie.

13. Het probleem is niet eerder aan de orde gesteld. Alle handschriften geven de eerste *b♭* (m. 40); de handschriften **C** en **A** niet de daaropvolgende *b♮* in m. 62, zelfs expliciet *b* op de nieuwe balk. Misschien dient het teken alleen om aan te geven dat het restant van de eerste frase nog in hexachord *molle* moet worden gelezen; anders heeft het op *b* in m. 62 betrekking die dan *b* zou zijn. In **G** staat aan het begin van de tweede balk geen *b* zoals in **C** en **A**; volgens Johannes Boen zou dat impliceren dat *b♮* is bedoeld (zie de volgende noot). Ik vertrouw op de versie van de overige handschriften, met name **Vg** (**B** en **E** zijn van **Vg** afhankelijk) waar het teken *♮* expliciet is genoteerd. Het contrapunt met *f♯* in het triplum in m. 62, lijkt deze lezing te bevestigen al is er geen zekerheid aan te ontlenuen. Een ander argument is, dat bijna dezelfde tegenstelling in de handschriften betreffende *b* of *♮* voorkomt in de tenor van motet 11 (zie hoofdstuk IV); daar is de versie van de handschriften **C** en **A** op grond van het contrapunt de minst waarschijnlijke. Voor de gediminueerde color geven **C** en **A** in het geheel geen teken; de overige wel *b♭* maar niet *b♮*.

14. Johannes Boen maakt namelijk in zijn *Musica* duidelijk dat een niet-gespecificieerde *b* gewoonlijk als *mi* wordt gezongen en dat het teken *♮* niet nodig is, tenzij als herstelling van een voorgaande *b*: 14. 'Advertendum tamen est, quod hec clavis indifferens est ad utrumlibet, puta ad fa et ad mi, si in ea neutra litterarum scribetur, dumtamen vicine claves cognoscantur, licet secundum usum in hoc casu prestantior sit ad mi, ut hic (exemplum). 15. habet enim usus, quod in ea non cantetur fa nisi preposita littera b-fa; 16. et est forte ratio, quare prestantior sit ad mi, ut ipsa decima clavis dyapason consonet super secundam clavem manuaalem, puta *♮-mi*, 17. nec est necesse secundum usum, ut umquam in ea scribatur littera *♮-mi*, dumtamen clavis cognita sit, nisi dum a cantu *b mollis* transire volumus ad cantum *b duri*, ut hic (exemplum); 18. quo casu secunda littera non extorquet sed retorquet extinguendo effectum littere prime.' (*Musica*, ed. Frobenius 1971, 52).



De eerste vier enkele taleae beginnen alle met een stijgende of dalende kleine-tertssprong, en ook in ingevulde vorm is de terts zeer bepalend voor de melodie, behalve in de twee cadensen op *F*, en de wisselnoot van talea IIa. De ambitus van de frasen wordt steeds kleiner, van sext via kwart naar terts. *F*, de finalis van het motet, is slottoon van de eerste frase, maar wordt niet eerder gezongen.¹⁵ In de tweede frase komt *F* zelfs niet voor (*G* is de finalis); de derde frase daarentegen bestaat voornamelijk uit een cadensformule op *F*. De meeste melodische energie bestaat in de eerste frase, waar de melodie zeer snel haar hoogste punt bereikt en waar de gehele ambitus wordt gebruikt. De sterkste spanning ontstaat in de tweede frase doordat beide tonen *b* hier het scherpst contrasteren; en de grootste ontspanning in de derde frase, de uitgebreide cadens op *F*. De

taleastructuur expliciteert, mogelijk versterkt door compositorische manipulatie van het materiaal, de melodische eigenschappen van het melisme, zodat de drie frasen elk een eigen karakteristieke contour vertonen.

Mensurering en tenorritmering

Alle drie voorkomende mensurale niveaus, de *gradus* van longa, brevis en semibrevis,¹⁶ zijn perfect. Ten opzichte van het volledige systeem in Johannes de Muris' *Notitia*, ontbreekt slechts één *gradus*, die van de maxima.¹⁷ Dat het eerste motet uit de reeks in geheel perfecte mensuur is gezet, is veelzeggend. Contemporaine beschrijvingen van het mensuraal systeem beginnen namelijk doorgaans met de geheel perfecte mensurering.¹⁸ Gezien de ordening van

15. De melodie begint op *a*. De auteur van het Berkeley-traktaat noemt dit als een van de mogelijke openingen van vijfde-toonsmelodieën: 'Quintus tonus in *F* gravi finiens habet 5 litteras principales sive iniciales, scilicet *F*, *G* graves, *A*, *C* et *F* acutas, et potest regulariter ascendere usque *G* acutam et descendere usque *E* gravem'. (Berkeley ed. Ellsworth 1984, 79).

16. *Gradus* is Johannes de Muris' term in *Notitia artis musicae*. Daarvan zijn er vier, die de verdelingen van de *figurae*, de tekens voor maxima, longa, brevis en semibrevis, voorstellen (de minima wordt bij De Muris niet verdeeld). Elke *gradus* heeft een grootste, middelste en kleinste waarde; de laatste heeft een eigen teken en vormt weer de grootste waarde van de volgende *gradus*. De grootste en middelste waarden (bijvoorbeeld een perfecte en een imperfecte longa) onderscheiden zich in uiterlijk niet van elkaar.

17. Dit in tegenstelling tot de analyse in Gombosi 1950, die wel uitgaat van een *modus major*. In het systeem van vier *gradus* – die geen maten zijn maar verhoudingen van de noten tot elkaar – in Johannes de Muris' *Notitia artis musicae* krijgt de maxima die in de praktijk altijd een dubbele longa was, ook de mogelijkheid perfect te zijn, dus een triplex longa. Omdat echter in motet 1 geen maxima voorkomt die een duplex dan wel triplex longa zou kunnen zijn, is het zinloos over *modus major* te spreken.

18. Zo bijvoorbeeld de *Ars discantus* die mogelijk onder invloed van Johannes de Muris is ontstaan: 'In arte motetorum sive discantum sunt due prolationes, scilicet perfecta et imperfecta, major et minor; perfecta prolatio majoris in omnibus figuris numeratur per tres figuras, preter in minima, verbi gratia: duplex longa valet tres longas, novem tempora vel XXVII semibreves. Longa, tres breves, id est tria tempora, vel IX semibreves vel XXVII minimas. Brevis, tres semibreves, id est unum tempus, vel IX minimas vel XVIII semiminimas.

het corpus, is de mensurering van het eerste werk dan ook als exemplarisch te beschouwen. De drie stemmen zijn bovendien hiërarchisch geordend: de tenor heeft de waarden van *modus* (de verhouding van longa tot brevis); in de motetus komen de waarden van *tempus* daarbij (brevis-semibrevis) en in het triplum die van *prolatio* (semibrevis-minima). Alleen de motetus bevat zes minima, als uitzondering op deze strikte verdeling. Geen ander motet van Machaut vertoont een zo precies afgeperkte hiërarchie in de beweging van de stemmen.

De dertig tonen van de color kunnen op verschillende wijzen regelmatig worden verdeeld.¹⁹ Machaut heeft een dubbele taleastructuur ontworpen: in de tenor zes taleae van vijf tonen, welke door de isoritmische patronen in de bovenstemmen twee aan twee aaneen worden gevoegd tot drie supertaleae van tien tonen (over deze koppeling hieronder meer). De enkele talea omvat zes longa-mensuren, die uit twee bijna gelijke formules bestaan (muziekvoorbeeld 1). Beide beginnen met twee perfecte longae. In de derde mensuur veroorzaakt de brevispauza alteratie van de eropvolgende brevis zodat een jambisch ritme ontstaat; de zesde mensuur bestaat uit een pausa longa perfecta. De afwijkende mensuren, vooral het jambische ritme, brengen een onderbreking teweeg in wat een opeenvolging van perfecte longae had kunnen zijn, als in Franco's eerste modus; door die onderbreking ontstaat enige beweging in het verder statische patroon.

De color wordt tweemaal gebracht, de tweede maal in exacte diminutie. Omdat alle waarden perfect zijn, verloopt deze in proportio tripla, in overeenstemming met de beschrijving van Johannes de Muris in zijn *Libellus cantus mensurabilis*.²⁰ Motet 1 is het enige in Machauts motettencorpus met volledige tripla-diminutie, die ook verder in het Ars nova-repertoire weinig voorkomt. Alleen aan het slot wordt de exacte diminutie losgelaten: de allerlaatste toon die een brevis had moeten zijn, gevolgd door een pausa brevis, is veranderd in een imperfecte longa.²¹ Dit is tevens de enige longa imperfecta in de tenor, want alle andere tonen van die lengte zijn gealtereerde breves.²² De slotlonga is noodzakelijkerwijs imperfect doordat ze deel uitmaakt van een brevis-longa-ligatuur. De ligatuur is wél perfect, *cum proprietate et cum perfectione*, omdat ze op een longa eindigt.²³ De betekenis van de slotlonga zal bij de bespreking van de verbanden tussen tekst en muziek naar voren komen.

Op grond van zijn structureigenschappen – volledig perfecte mensurering, een precieze hiërarchie van drie bewegingsgraden en proportio tripla bij diminutie – bekleedt het motet met

Semibrevis tres minimas, id est tertiam partem temporis, vel sex semiminimas, et minima non valet nisi duas semiminimas' (CS III, 68). Over dit traktaat: Michels 1970, 42-50.

19. Over het concept van regelmatige taleaverdeling, zie Johannes Boens *Ars* (ed. Gallo 1972, 29). Ideaal is een regelmatige verdeling maar praktische overwegingen kunnen een componist doen besluiten hiervan af te wijken. Zie hierover Leech-Wilkinson 1989, 209-210. Een andere oplossing voor een verdeling van 2 x 30 tonen geeft motet 19: de color wordt tweemaal gebracht waarbij de zestig tonen over vijf taleae van twaalf tonen zijn verdeeld.

20. 'Quarto notandum est quod, quando tenor est de modo perfecto et tempore perfecto, diminutio fit per tertium et non per medium' (CS III, 58). Onregelmatige ternaire diminutie komt onder andere voor in Vitry's *Firmissime / Adesto / Alleluya* en gedeeltelijk in Machauts motet 2.

21. Dit is niet vanzelfsprekend. De meeste motetten met strikte diminutie eindigen met een brevis plus pausa als dit in integer valor een longa plus pausa was (bv. de motetten 3, 4, 5, 10).

22. Handschrift A heeft in de tenor na de slotlonga een pausa longa perfecta; pas daarna volgen drie dubbele strepen die het finis punctorum voorstellen. Deze pausa is volstrekt overbodig en wordt door de andere handschriften niet gegeven. Misschien realiseerde de scriptor van A zich dat de laatste longa noodzakelijkerwijs imperfect is en deed hij een poging om het motet toch met een perfecte waarde te laten eindigen.

23. Zie Frobenius 1973: art. 'Perfectio' I, 3 in *Hmt*.

recht de eerste plaats in Machauts geordende reeks, als een model van mensurale en formele perfectie.

Ritmische structuur van de bovenstemmen

Zoals in al Machauts motetten zijn de bovenstemmen slechts gedeeltelijk isoritmisch; de mate waarin varieert per motet. Vooral de opvallendste ritmen – de grootste waarden, de *pausae* en de *hoqueti* – keren op dezelfde plaatsen terug en articuleren zo de herhalingen van het *talea*-patroon in de tenor (zie de partituur in Appendix 2).

In zijn grootste waarden vormt de motetus een complementaire stem ten opzichte van de tenor. De perfecte *longae* vallen nooit volledig samen met een perfecte *longa* in de tenor, doordat ze ófwel gelijktijdig klinken met de jambische derde *mensuur* óf in gesyncopeerde positie staan boven de *pausa* in de zesde *mensuur*. De *syncopatio* begint één *brevis* voor de *tenorlonga* en overlapt het begin van de nieuwe *talea*, waarna de onderbroken *mensuur* wordt gecompleteerd.²⁴ De tekstloze, als *ligatuur* genoteerde, *melismen* verschillen licht in enerzijds *taleae* Ia, IIa, IIIa en anderzijds Ib, IIb en IIIb: in het eerste geval eindigen ze met een perfecte *longa*, in het tweede met een imperfecte *longa* plus *pausa brevis*. Zij markeren dus zowel de enkele *taleae* als de dubbele, doordat ze weliswaar sterk op elkaar lijken maar net niet volledig identiek zijn.

Het punt van meest intense uitwisseling in de bovenstemmen is de *hoquetus* boven de achtste *longa*-*mensuur* in de tenor. Doordat deze slechts éénmaal per twee *tenortaleae* voorkomt én tot de meest karakteristieke ritmische figuren behoort, komt een koppeling van de *taleae* tot dubbele tot stand, met een lengte van 12 *longae* ofwel 36 *breves*.²⁵ De *hoqueti* duren drie *brevis*-*mensuren* (*breves* 22-24) en bestaan uit een tweemaalige afwisseling van twee tonen en twee *pausae*. Daardoor lijkt even *tempus imperfectum* te heersen, hetgeen bijdraagt tot de stuwende werking die eigen is aan *hoqueti*.²⁶

Brevis 14 van iedere enkele *talea* vormt daarentegen een rustpunt in de beweging van alle drie de stemmen; de *longae* van het *triplum* en de tenor klinken door terwijl de motetus pauzeert. In tegenstelling tot de *hoqueti* markeren deze rustpunten de enkele *tenortaleae*. Met deze middelen bereikt Machaut een subtiele variatie in beweging, waarbij de opvallendste bewegingsmomenten van de tenor (daar, waar de continuïteit van de *longae* wordt onderbroken) worden geaccentueerd door isoritmisch terugkerende contrasterende figuren in de bovenstemmen.

24. De *syncopatio* en de perfectie van de *longae* zijn aangegeven door *puncti*. *Syncopatio* wordt al beschreven in De Muris' *Notitia artis musciae*, II, 7, met, voor conservatieve critici, een profetische rechtvaardiging: wat men kan zingen, kan men ook opschrijven. In de toekomst zal de *syncopatio*, met vele andere, nu nog latente, vernieuwingen, gewoon schijnen: 4 'Item possibile est perfectiones separari et disiungi neque continuari, ut quod inter duas perfectiones sola *brevis* inveniatur collectione tamen *brevium* facta totum reducit ad perfectum. Quoniam sicut contingit ex ore proferre, sic possibile est notare, dum vox sit integra sive recta. 5 Sunt autem multae aliae novitates in musica latentes, quae posteris bene dubitantibus apparebunt' (*Notitia*, ed. Michels 1972, 84).

25. In de beide edities en mijn transcriptie in Appendix 2 is het werk ingedeeld naar de drie *supertaleae* (de *tenortaleae* zijn aangegeven met a en b).

26. De notatie van de *hoqueti* in de motetus bevestigt dit; de *pausae semibreves* zijn op één lijn genoteerd hoewel ze tot verschillende perfecties behoren en daarom op verschillende lijnen hadden moeten staan. In het *triplum* - doet het probleem zich niet voor, aangezien beide *pausae* binnen één *brevis*-*mensuur* vallen.

Het ritmisch variatieproces door middel van nieuwe en terugkerende elementen wordt versneld in de tweede periode, waarin de mate van pan-isoritmiek toeneemt en de hoquetus in iedere enkele talea terugkeert, opnieuw met schijnbaar tempus imperfectum in de motetus.²⁷ Het spel met de ritmiek vergroot de ritmische spanning aanzienlijk, vooral in de tweede periode. Het is steeds de motetus die de metrische regelmaat verstoort, door de syncopationes en door de schijn van tempus imperfectum. De versnelling die karakteristiek is voor een diminutie-periode wordt dus op verschillende manieren tot stand gebracht: door de driemaal zo kleine waarden van de tenor, door verdubbeling van het aantal hoqueti en door de metrische afwisseling.

Van de 36 brevismensuren per supertalea zijn de middelste twaalf in alle stemmen isoritmisch. De eerste twaalf zijn slechts zeer gedeeltelijk isoritmisch, terwijl het laatste gedeelte van de talea voor de helft kleine afwijkingen vertoont, en in de andere helft vrijwel pan-isoritmisch is.²⁸ In de tweede periode heerst overwegend pan-isoritmiek, behalve in het midden van de supertalea (brevis 5-8) en in de allerlaatste talea in het triplum waar in m. 142 de hoquetus één semibrevis is opgeschoven, vermoedelijk om de cadens ritmisch sterker te maken. Op deze wijze wordt de isoritmische structuur verdeeld in secties van 12 breves. Deze structuur doorkruist de patronen van de tenor-isoritmiek die per 18 breves verlopen; het verschil wordt overkoepeld door de supertalea van 36 breves.

De verdeling veroorzaakt een regelmatige afwisseling van terugkerende en nieuwe elementen, in versnelde vorm naar het eind van de supertalea; in diminutie wordt het proces nog eens versneld door de verkleining van de tenorwaarden en de tweemaal zo vaak optredende hoquetus. In schema:

3x (12 B weinig isoritmiek /12 B pan-isoritmisch/ 6 B deels isoritmisch + 6 B pan-isoritmisch)
 +
 3x 12 B vrijwel pan-isoritmisch (diminutie)

Bovendien zijn de pan-isoritmische gedeelten van iedere enkele talea (breves 13-18 en 31-36) vrijwel gelijk aan elkaar. Elke supertalea begint op verschillende wijze, wordt door terugkeer van het pan-isoritmische gedeelte als patroon herkenbaar, met name in de hoquetus, waarna nieuw en bekend elkaar nog eens op kortere afstand afwisselen. In de tweede periode wordt het proces versneld door de toenemende mate van pan-isoritmiek. De ritmische structuur vertoont dus evenwicht tussen vrijheid en gebondenheid.

27. Johannes de Muris spreekt in *Notitia* II, 7 over de mogelijkheid van afwisseling van perfect en imperfect tempus: 'In fine huius opusculi notandum est, quod contingit fieri cantum ex perfectis notulis de tempore imperfecto ut tres breviores, et ex imperfectis de tempore perfecto, ut duo breves. 2 Adaequantur enim tres binarii et duo ternarii in 6, 12, 18, 24 et sic addendo 6. Sunt autem tres binarii perfecti de «tempore» imperfecto, sed duo ternarii imperfecti de perfecto, et ad invicem revolvuntur et aequa proportione finaliter adaequantur.' Overigens wijzen de meeste handschriften door de notatie van de rusten op een groepering in tempus perfectum; waarschijnlijk is meer de suggestie bedoeld dan een werkelijke tempusverandering.

28. De verschillen betreffen vooral het triplum. Breves 25-28 verschillen per talea, brevis 29 is isoritmisch, brevis 30 verschilt weer licht terwijl breves 31-36 volledig isoritmisch zijn. In de motetus treden verschillen alleen op in brevis 29-30.

Tekstzetting en declamatie

De lengte van de bovenstemfrasen correspondeert met die van twee tenortaleae, 36 breves, maar er bestaat een klein faseverschil (van twee breves in de motetus, van één brevis in het triplum). Doordat in het triplum het faseverschil uit een pausa bestaat, vallen de strofen precies binnen de supertalea. In de motetus vindt een kleine overlapping plaats, in de eerste periode van één toon in de sine littera-passages, in de tweede periode van één lettergreep. In beide stemmen verschilt de allerlaatste frase iets van de overige. De supertalea van de bovenstemmen is onderverdeeld in verscheidene frasen die worden afgesloten door een pausa van een brevis of een longa. Een dergelijke onderverdeling in frasen is geen regel; gebruikelijker is, in Machauts motetten althans, één lange frase per talea. Wanneer in de motetus de passages *cum* en *sine littera* samen worden gerekend, is zijn talea verdeeld in twee grote frasen, van 19 respectievelijk 17 breves. In de eerste frase zijn één vers en één sine littera-passage gezet, in de tweede de twee dissyllabische verzen, het laatste vers van de strofe en de andere sine littera-passage. In de tweede periode omvat elke supertalea één muzikale frase en twee verzen.

Het triplum heeft in de eerste periode vier frasen per talea: een lange van 14 breves met vier tekstverzen (aanvankelijk 15, ook hier om het faseverschil tot stand te brengen), een korte van 4 breves (één vers), de hoquetussectie met een inleidend vers en een vervolg (14 breves; samen vijf verzen waaronder de twee dissyllabische) en weer een korte frase (4 breves; het elfde vers) die eindigt met de pausa op het begin van de volgende talea. De verzen die solistisch worden voorgedragen, doordat de motetus op die plaatsen een tekstloos melisme heeft, zijn het vierde, vijfde en elfde vers van elke strofe. In de tweede periode heeft het triplum, net als de motetus, één doorlopende frase per talea, met per frase drie verzen.

Het bekende voorschrift van Egidius de Murino omtrent de verdeling van de tekst over de muziek – namelijk dat tekst en muziek in vier delen moeten worden verdeeld en vervolgens de tekst zo goed mogelijk over de muziek moet worden gespreid, waarbij de maker soms de woorden of de noten rekt wanneer dat nodig is – wordt in de literatuur vaak als onrealistisch afgedaan.²⁹ Het volgende schema toont de verhouding van motetus en triplum in de verdeling van de tekst over de muziek:

	Periode 1	Periode 2	Verhouding
breves	108	36	3:1
verzen motetus	12	6	2:1
verzen triplum	33	9	11:3
syllaben motetus	54	45	6:5
syllaben triplum	222	72	ca. 3:1
verhouding syll./ breves motetus	1:2	5:4	
(minus <i>sine littera</i> -passages)	3:4	5:4	

29. 'Postquam cantus factus est et ordinatus tunc accipe verba que debent esse in motetto [moteto bij L-W.] et divide ea in quatuor partes, et sic divide cantum in quatuor partes, et prima pars verborum compone [recte: componatur] supra primam partem cantus, sicut melius potes. Et sic procede usque ad finem. et aliquando est necesse extendere multas notas super pauca verba, et aliquando est necesse extendere multa verba super pauca tempora quousque perveniatur ad complementum' (ed. in Leech-Wilkinson 1989, 18-19. Op p. 22 geeft deze auteur als commentaar: 'Egidius' instructions on texting have been widely quoted, but find almost no support amongst surviving compositions'). Cf. ook Williams 1952, 176-77, over de tekstzetting in motet 1 en Egidius' instructies ('Machaut's method is much more subtle.');

De verdeling van tekst in het triplum beantwoordt precies aan Egidius' beschrijving; elke ongediminueerde supertalea bevat een kwart van de tekst; de tweede periode die driemaal zo kort is, bevat het laatste kwart, waarbij bovendien de strofische vorm is aangepast aan de verkorting. In de motetus vindt een sterke versnelling van declamatie plaats: de frasen in de ongediminueerde taleae bevatten bijna evenveel syllaben als de gediminueerde (de verhouding is 6:5), maar klinken in een derde van de tijd. Voor een deel ligt de verklaring in de tekstloze melismen die in de eerste periode wél, in de tweede niet voorkomen; maar ook is de motetus in de tweede periode veel minder melismatisch. Op de motetus is Egidius' beschrijving dus niet van toepassing, maar niettemin zijn de verhoudingen in eenvoudige verhoudingsgetallen uit te drukken. Bij een motet dat zozeer de indruk wekt een modelwerk te zijn, is dat een belangrijke vaststelling. Uit de tabel blijkt verder dat het triplum in de eerste periode bijna driemaal zoveel verzen voordraagt als de motetus, in de tweede anderhalf maal zoveel; in syllaben iets meer dan viermaal zoveel in de eerste periode (222:54) tegen een verhouding van 8:5 in de tweede (72:45). De versnelling in declamatie is bij de motetus dus aanzienlijk, bij het triplum gering.³⁰

De geritmeerde tekstvoordracht in de bovenstemmen volgt de dictie en syntaxis van de gesproken taal vrijwel overal.³¹ De grote verstaanbaarheid is opmerkelijk omdat een natuurlijke declamatie zeker geen regel is in motetten; typerender voor de motetstijl is een enigszins mechanische scansie, zonder respect voor de bouw van de zinnen of zelfs voor woorden. Vooral de hoqueti hakken de woorden dikwijls in losse syllaben zoals hier enkele malen gebeurt in de motetus (in de tweede periode).

De motetus is veel melismatischer dan het triplum. In de eerste periode overheerst een declamatie per longa- of brevis-eenheid. Bij kleinere notenwaarden is de tekstvoordracht steeds melismatisch, uitgezonderd in m. 100 waar één semibrevis een syllabe draagt, en in de hoqueti, waar de verzen van twee syllaben in semibreves klinken. In de tweede periode zijn de declamatie-eenheden de brevis en semibrevis, dus tempuswaarden; op deze manier intensiveert de motetus het versnellingsproces dat in de tenor plaatsvindt. In de laatste talea wordt de declamatie nog iets versneld ten opzichte van de vorige taleae.

In het triplum is de voordracht gevarieerder en sneller doordat alle waarden voor de tekstzetting zijn benut; melismen komen slechts enkele keren voor. De tekstvoordracht is zeer duidelijk; alleen de hoqueti in de tweede periode breken zinsdelen of woorden. Breves en longae dienen meestal ter markering van begin of eind van een vers; soms accentueren ze bepaalde woorden midden in een vers door hun lengte, al komt dit veel minder vaak voor.³²

30. De getallen voor de motetus worden overigens enigszins vertekend door de tekstloze melismen met een gezamenlijke lengte van 36 breves die van de 108 moeten worden afgetrokken.

31. Een verklaring voor de tekstloze melismen is moeilijk te vinden zonder in speculaties te vervallen. Voor de enige andere plaats in de motetten waar deze voorkomen, in motet 12, heb ik wel een verklaring voorgesteld (zie hoofdstuk III).

32. Enkele voorbeelden uit de eerste strofe: het woord 'moy' krijgt een volle breviswaarde, hetzelfde geldt voor de laatste lettergreep van 'Amours'. Dit is het eerste woord van het volgende vers, maar in enjambement zodat de accentuering gerechtvaardigd is; qua betekenis hoort het bij het eerste vers. Ook 'vost' is niet de slotlettergreep - van een vers. De volgende woorden met een breviswaarde op de eindlettergreep, 'enamouurer', 'present' en 'sente-ment' staan alle op een eindpositie in het vers. 'Penser' is jambisch gezet en door het hoquetusritme geldt dat ook voor 'espoir' en 'd'avoire'. In de rest van de strofe staan de brevislengten steeds aan begin of eind van een vers. Het grootste deel van de versdeclamatie vindt plaats in semibreves en minimae, die soms ook korte melismen

De voordracht gaat sterker samen met de isoritmiek dan in de motetus, overigens zonder daaraan strikt gebonden te zijn.³³ In de motetus ontstaat in de tweede periode een sterke versnelling van voordracht, terwijl deze in het triplum gelijk blijft. De uitwisseling tussen de stemmen wordt derhalve tegelijkertijd met de ritmische versnelling geïntensiveerd.

De analyse van de tekstzetting laat helderheid van voordracht zien, in strofen en verzen tot en met de afzonderlijke woorden, die, alweer, als exemplarisch kan worden beschouwd.

Coördinatie van de stemmen; cadensen

Terwijl de vormgeving van het werk bijna exemplarisch kan worden genoemd, in de zin dat een vrijwel volmaakt model van muzikale dieldelingen wordt gepresenteerd, vertoont het contrapunt enkele fundamentele problemen, die eveneens van belang zullen zijn voor de interpretatie.

In hoofdstuk IV werd het spanningsveld behandeld tussen coördinatie en onafhankelijkheid van de contrapunterende stemmen. De conclusie was dat Machaut, waarschijnlijk wél met als uitgangspunt een consonante contrapunctus boven de tenor, melodieën componeerde die toch een grote mate van zelfstandigheid vertonen en waarin ook de motivische mogelijkheden van de gegeven tenor worden geëxploreerd. Met name is dat het geval in de chanson-motetten, maar ook in de in Deel I besproken voorbeelden van isoritmische motetten bleek de tenormelodie van invloed te zijn op de melodie van de bovenstemmen.

Ik bespreek allereerst de color- en talea-cadensen, waaruit de coördinatie van de stemmen en de grote spanningsboog het duidelijkst blijken, daarna enkele belangrijke details van de bouw van de melodieën en het contrapunt dat ze met de tenor vormen. (muziekvoorbeeld 2)

Begin en slot van beide colores vertonen de 'klassieke' ligging, grondtoon-kwint-octaaf. In de cadensen bestaat een duidelijke gradatie. Het belangrijkste zijn de colorcadensen, die samenvallen met de afsluitingen van supertaleae III en iii. De colores eindigen met een cadens op *F*, de eerste in m. 103, de tweede in m. 143, in beide gevallen met dezelfde melodische figuur in de bovenstemmen: een ondertertsclausula (7-6-8) naar het octaaf in het triplum en de gebruikelijker discantclausula naar de kwint in de motetus.

Vervolgens de afsluitingen van de supertaleae, in de volgorde I, i, II, en ii. De eerste, een cadens op *F*, is in beide perioden minder krachtig dan de overige twee. De cadens in m. 30-31 is niet als een sterke 'aankomst' te beschouwen;³⁴ de *a* in het triplum maakt de samenklank imperfect. In de tweede periode (m. 119-120) is deze taleacadens zelfs ronduit problematisch: als de tenor zich niet aan het triplum aanpast, ontstaat een overmatig octaaf *f-f#'*; indien wél, dan ontstaat een tenorcadens op *G* in plaats van op *F*, zodat de integriteit van de melodie verloren raakt. Het probleem komt voort uit de stemvoering in het triplum en zal hieronder uitvoeriger worden besproken. De *G*-cadensen aan het slot van taleae II en ii zijn beide zeer krachtig, al gaat de beweging in m. 131 wel door, met een overgang naar het octaaf *f-f*.

vormen. Het woord 'onques' (m. 27) is daar een voorbeeld van: de voordracht is langzaam, de beweging daarentegen snel door de minima.

33. In breves 1-12 en 25-31, de niet volledig isoritmische gedeelten van de talea, vallen begin en einde van de verzen niet altijd op dezelfde plaats. In de tweede periode verschilt vooral de laatste talea in tekstzetting. Per strofe zijn in het triplum de verzen 5-7 en 11 volledig isoritmisch gezet, de verzen 2, 4 en 10 in twee taleae. In diminutie is alleen het eerste vers van de strofen steeds op identieke wijze geritmeerd; hier wordt de binding van isoritmiek en declamatie losser.

34. 'Arrival', in Fullers voorstel voor een basisterminologie (1986, 56).

Ook de enkele taleae worden afgesloten door cadensen, maar deze zijn minder krachtig dan de zojuist besprokene: ófwel de bereikte samenklank heeft geen perfectie (m. 11-13), óf de strevende werking van de voorbereidende tonen is minder uitgesproken (m. 47-49, m. 112-113, m. 136-137), óf de clausula is ongewoon in een van de stemmen (m. 83-85).

In de articulatie van het motet door cadensen bestaat een duidelijke hiërarchie, in samenhang met de ritmering: de cadensen van de colores (taleae III en iii), dan die van taleae II en ii, talea I (maar niet i), ten slotte de enkele tenortaleae. De spanningsboog van het contrapunt verloopt overwegend per supertalea. Twee zaken zijn daarbij in het bijzonder op te merken: de bovenstemmen vertonen in de zesde longa-mensuur van de ongediminueerde supertalea boven de tenorpausa een gelijke of sterk gelijkende melodie, die dus niet door de toon van de tenor bepaald kan zijn. Ten tweede: de ritmische dynamiek van de tenor in de derde mensuur van de supertalea – waar een pausa brevis de gelijkmatige beweging onderbreekt – vertaalt zich ook in de spanningswaarde van het contrapunt, die op dat punt in de talea bijna steeds het sterkst is; dit geldt overigens in mindere mate voor longa 9 die dezelfde ritmiek heeft.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

Karakteristieke en mogelijk op de aan tertsen rijke tenormelodie geïnspireerde motieven zijn de in de motetus bijzonder veelvuldige tertslompjes, meestal dalend (zie bijvoorbeeld in talea I, m. 3, 5-6, 12, 15-18, 28-29); in het triplum de vele tertssprongen die vaak een cadensfiguur vormen.³⁵ In beide perioden bestaat de slotcadens van het triplum uit de – in de motetten betrekkelijk weinig voorkomende – ondertertsclausula.³⁶

De motetus heeft een ambitus die een kleine terts lager ligt dan die van het triplum (beide stemmen omspannen een octaaf), en beweegt zich vooral in het lagere gedeelte daarvan. Alleen waar het triplum in zijn lage register komt, kruist de motetus deze stem. De dalende lijnen zijn overwegend vloeiender en minder onderbroken dan in het triplum. Sterke registerwisselingen door grote sprongen zoals we die in andere motetuspartijen zagen, komen hier nauwelijks voor; de melodie ligt vaak opmerkelijk laag. De grootste onderbrekingen in de geleidelijkheid van lijn zijn de opwaartse sprongen van een kwint in m. 4-5 en van een sext in m. 99-100. De melodische spanning is aanzienlijk groter gedurende de tweede periode, wanneer de motetus zich hoog in zijn ambitus bevindt en enkele malen het triplum kruist.

De rustig beginnende en overwegend vloeiende melodie van het triplum wordt geactiveerd door twee kwartsprongen (m. 4-5 en m. 10-11). Vooral in de isoritmische gedeelten beweegt de triplummelodie zich vaak rond de terts f♯'-a', met oplossingston g', meestal als slot van een frase of subfrase; de toon g' is zelfs de meest geprononceerde toon waarop de melodie steeds weer tot rust komt. De meest opvallende sprongen klinken in talea II: de kwint f'-c'' in m. 41-42, die wordt gevolgd door een snelle en grillige daling naar c♯', en de vlak erop volgende sextsprong d'-b ♯' in m. 46-47, een *disiuncta* (een sprong van een hexachord naar een ander zonder verbinding door een gemeenschappelijke toonlettergreep).³⁷ Deze hele frase (m. 38-49) is er een van uitersten en contrasteert met het evenwichtiger melodische verloop in

35. M. 26-27, 28-30, 36, 56-57, 68-69, 82-84, 102-103, 113-115, 135-136, 142-143.

36. Alleen in de slotcadens van motet 14 heeft het triplum eveneens de ondertertsclausula.

37. Het teken ♯ wordt door alle handschriften behalve C gegeven. Over *disiuncta*: Bent 1972, 81-82.

talea I en III.³⁸ In talea III, waar het triplum hoog inzet, is vooral de dalende kwint in de cadens van m. 84-85 verrassend. In de tweede periode is de melodie van het triplum veel nerveuzer dan in de eerste, met een snellere afwisseling van stijgende en dalende lijnen; de vele onderbrekingen door hoqueti versterken het rusteloze karakter. Cadensen op *G* wisselen af met rustpunten op andere tonen. De desoriëntatie wordt het sterkst voelbaar in de laatste talea, waar het triplum vanaf m. 135 in een dalende pendelbeweging aanvankelijk cadenseert op *G* (m. 140-141),³⁹ dan bijna verrassenderwijs op *F* eindigt.

Contrapunt: polariteit

De motetus vormt een vrijwel probleemloze contrapunctus floridus, grotendeels in tegenbeweging met de tenor. De tekstloze melismen zijn de laagst klinkende passages in de motetuspartij en brengen deze stem binnen de omvang van de tenor, juist op de plaatsen waar deze een *pausa longa* heeft, in de zesde en twaafde mensuur. De complementaire functie van de motetus in deze gedeelten ten opzichte van de tenor, zoals we die vaststelden in de ritmering, geldt dus eveneens voor de toonhoogte. Ook elders omcirkelt de motetus dikwijls de tonen van de tenor. De toonverdubbeling op de lange tonen in m. 19 en m. 55, waar de tenor opnieuw inzet tijdens de nog klinkende toon van de motetus, brengt een opmerkelijk ruimtelijk akoestisch effect teweeg. Enkele keren ontstaat spanning tussen beide stemmen, bijvoorbeeld in m. 45 waar *f*♯' contrasteert met *b*♭, die net daarvoor in de tenor klonk. In de tweede periode loopt de contrapuntische spanning iets op. Aan het slot van talea i *b* (m. 119), waar de problematische *f*♯' in het triplum tegen *f* in de tenor klinkt, ontwijkt de motetus de keuze in de toon *a*' die met beide tonen consoneert maar geen reguliere oplossing vormt van de voorafgaande sext. In m. 123 heeft de motetus *c*♯' tegen de tenor-*b*♭; dit 'gevaarlijke' interval wordt verruimd tot een terts door de volgende tenor-*a*, maar ook deze terts lost niet regelmatig op.

Het triplum vormt eveneens een betrekkelijk ongecompliceerd contrapunt met de tenor, met de gebruikelijke strevende intervallen en oplossingen. Toch bestaat hier meer spanning dan in het contrapunt tussen motetus en tenor, met name door de fictatoon *f*♯' (genoteerd in m. 8, 13, 53, 62, 65, 80, 98, 119 en 140, maar veel vaker te veronderstellen, deels door langere werking van het teken, deels onder invloed van fictatonen in de motetus). Zoals hierboven werd opgemerkt, is *G* bijzonder vaak doel van een cadens. De toon *F* daarentegen, de finalis van het motet, is zelden melodisch rustpunt in het triplum; waar dat voor de hand zou liggen, aan het eind van de eerste talea (m. 31), koos Machaut voor een enigszins verrassende *a*'. *F* is slechts tweemaal doel van een cadens, beide keren boven de finalis van de color (m. 103 en 143). Dat de contrapuntische bevestiging van *F* tot het laatst mogelijke moment wordt ontweken, heeft een duidelijke functie: het slot van de color klinkt daardoor des te sterker als het te bereiken doel.

De veelvuldige cadensen op *G* werken dit proces van 'groei' naar de finalis *F* echter tegen. In talea i van de tweede periode klinkt in het triplum aan het slot (m. 119) zelfs niet de te verwachten *f*' maar *f*♯', die een impasse veroorzaakt: de zanger van de tenorpartij zal moeten besluiten om zijn *f*, slottoon van deze frase en bovendien eerste toon van het nieuwe

38. Verder de kwartsprongen in m. 100-101, 114-115, 134-135, neerwaartse kwintsprongen in m. 33-34, 84-85 en 105-106.

39. Het teken *h* wordt in alle handschriften gegeven.

hexachord (molle), tot verhoogde wisseltoon tussen twee g's te maken, óf een streng verboden dissonant te veroorzaken, een overmatig octaaf. De integriteit van de tenor – een fragment immers uit de liturgische zang – dient in principe bewaard te blijven en de (in alle handschriften genoteerde) fictatoon van het triplum veroorzaakt dus een consonantieprobleem.⁴⁰ Pas boven de tenor-b \flat in de tweede talea brengt het triplum de toon f' (m. 122). De c \sharp ' van de motetus in m. 123 dwingt daarna (vermoedelijk, want niet genoteerd) opnieuw een f \sharp ' in het triplum af in een cadenserende beweging richting G (m. 123-124); hetzelfde gebeurt in m. 130-131. Het resterende gedeelte van deze talea blijft onzeker tot de motetus een cadens op F vormt, in octaaf met de tenor, aan het begin van talea iii. Dit octaaf wordt echter in parallel gevolgd door een octaaf g-g' tussen triplum en tenor (m. 134). Boven de tweede f in deze talea heeft het triplum a' (m. 137). Ten slotte klinkt in m. 140 nog eens f \sharp ' (ook deze overal genoteerd), oplossend naar g', zij het met onderbreking door de pauza. De uiteindelijke slotcadens op F krijgt zo het effect van een verrassing, mede doordat de hoquetus een semibrevis is verschoven. Het triplum bevestigt dus veel vaker G dan F; behalve in de slotcadensen van de colores, is de toon f' alleen belangrijk als kwint boven b \flat in de tenor. Op de overige plaatsen waar een f' voor de hand zou liggen, koos Machaut voor andere toonhoogten met een zekere spanningswaarde, door imperfectie van de samenklank (m. 31), door het register (m. 74), door een plotselinge sprong (m. 85) of door dissonantie (m. 119). Er ontstaat, met name door toedoen van de triplummelodie, in het contrapunt een oppositie tussen twee polen, G en F, die het scherpst wordt in de tweede periode, vooral in taleae i en iii. Uiteindelijk kan de tegenstelling worden herleid tot de hexachorden durum en molle in de tenormelodie, waarvan de basistonen immers G en F zijn. De plaatsen in de tenormelodie waar de toon b (b \natural of b \flat) klinkt of mutaties plaatsvinden, zijn precies ook de plaatsen in het contrapunt die het rijkst zijn aan spanning. De belangrijkste hiervan zijn de volgende.

M. 13. Hier klinkt op b \natural in de tenor een strevende samenklank (b-d'-f \sharp '). Deze samenklank was al eerder te horen, in m. 8-9 door stemkruising van motetus en tenor, oplossend naar een C-klank. De tenormelodie d'-c'-b wordt dus in de contrapunctus tot een afwisseling B-C-B, waardoor het durum-karakter wordt versterkt.

M. 26-30. De mutatie naar molle wordt in het triplum bijna tegengesproken door de pendelbeweging b'-g', geaccentueerd door twee plicae. De perfecte oplossing f-f' van de sext g-e' (m. 30) blijft uit en het triplum eindigt op de deciem boven f. De motetus heeft hier een van zijn weinige sprongen, gevolgd door een imitatie van m. 5-7.

M. 40-47. De hexachord-bepalende tenortoon b \flat krijgt gedurende twee mensuren de imperfecte samenklank b \flat -d'-f', maar in m. 42 veroorzaakt de sprong van het triplum naar c'' sterke dissonantie, die uiteindelijk uitmondt in de erop volgende krachtige cadens van alle stemmen op G (m. 44-46); de passage krijgt zo weer een durum-karakter. Direct erna heeft het triplum zijn opvallende sextsprong naar b \natural ' (m. 47). De toon b \flat , die de mutatie noodzakelijk maakte, wordt door het contrapunt van de bovenstemmen dus geïsoleerd.

M. 55-72. Na de volgende mutatie in de tenor (m. 55) vertoont het contrapunt tegen de toon b \natural , m. 62, een spanning die, evenals bij de zojuist besproken toon b \flat , leidt tot een cadens van alle stemmen op G. Deze G is tevens het laatste mutatiepunt, naar molle. De samenklank blijft echter zo lang mogelijk gebonden aan G; F in m. 73 (de kwint f-c') komt vrijwel als verrassing. In de derde talea klinkt opnieuw een krachtige cadens op G (m. 79-81). Zelfs

40. In het algemeen werd het fragment uit de liturgische zang als onaantastbaar beschouwd; cf. Bent 1972, 76. Zie ook het Berkeley-traktaat: 'eciam tenores sequi debere naturam cantuum ecclesiasticorum; [...]' (Berkeley, ed. Ellsworth 1984, 74).

wordt nog eens, niet ver vóór de colorcadens op *F*, door een *f*♯' in het triplum (m. 97) de toon *G* bekrachtigd.

M. 119. Op de eerste mutatieplaats in de tweede periode, het slot van talea i op de toon *f* in de tenor (m. 119), culmineert de spanning tussen de tonen *G* en *F* in het probleem van de impasse door de tegengestelde tenor- en triplum-cadensen, zoals hierboven beschreven. Boven *b*♭ (m. 122) klinkt alleen een kwint, maar deze wordt direct gevolgd door een leidtoon *c*♯' in de motetus, die weer terug dwingt naar een cadens op *G*.

M. 129. De volgende tenortoon *b* is niet gespecificeerd noch is uit het contrapunt af te leiden of *b*♭ dan wel *b*♮ is bedoeld (ik heb in mijn transcriptie identiteit met de eerste color verondersteld).

M. 140-144. In de laatste talea die onproblematisch zou moeten zijn omdat hier geen mutatie plaatsvindt, brengt een *f*♯' in het triplum toch weer een cadens op *G* teweeg, vlak voor de slotcadens. De kracht van de slotcadens wordt daardoor afgezwakt; de finalis *F* komt bijna onverwacht.

Vanuit het oogpunt van 'tonal orientation' (Fuller 1990) is de functie van *F* als belangrijkste toon van het motet dus bepaald niet onomstreden. Weliswaar zijn de sterkste cadensformules voor de slotcadensen bewaard, maar met name het triplum verzwakt in toenemende mate de aantrekkingskracht van *F* door zijn gerichtheid op *G*. Fuller heeft aan de hand van vele motetten laten zien hoe in Machauts contrapunt de oriëntatie op de finalis naar het slot toe sterker wordt. Motet 1 is echter een voorbeeld van een complexere situatie, waarin deze tonale oriëntatie wel bestaat maar tegelijkertijd wordt verzwakt door een centrifugale tendens.

Welke conclusie kunnen we nu trekken met betrekking tot de prioriteit van verticale sturing of zelfstandige lijnvoering? In de grote lijn van het contrapunt, de coördinatie door cadensen en de opeenvolging van samenklanken, is de verticale sturing duidelijk aanwijsbaar. De spanningen in het motet, die culminereren in m. 119, worden echter veroorzaakt door de onafhankelijke richting in de triplummelodie. Het is nauwelijks denkbaar dat deze samenklank tot een harmonisch raamwerk behoorde; ze is een gevolg van de stemvoering. De conclusie is daarom dat in dit werk evenwicht bestaat: de contrapunctus is het raamwerk op de achtergrond waarbinnen de componist heeft gestreefd naar spanning door middel van onafhankelijkheid van lijn. De twee polen waartussen de contrapuntische richting fluctueert, zijn afkomstig uit de tenormelodie. Juist de spanning tussen de twee hexachorden is vermoedelijk de inspiratiebron geweest voor de gang van de melodische lijnen die, door de stabiliteit van het raamwerk van samenklanken aan te tasten, in het werk een harmonische dynamiek tot stand brengen.

3. INTERPRETATIE

Congruentie van vorm en betekenis in tekst en muziek

In het corpus bekleden zowel motet 1 als motet 18 de eerste plaats in een serie, respectievelijk van de Franse motetten met het lyrische *Ik* als sprekende persoon, en van de Latijnse werken waarin de dichter het collectieve *Wij* vertegenwoordigt. Beide werken kunnen worden beschouwd als een inwijdingsmotet, van de *Ik* in de liefde, van de bisschop in zijn nieuwe functie; daaruit zou hun eerste positie in beide series kunnen worden verklaard.

Waarschijnlijk niet toevalligerwijs zijn dit ook de enige twee werken waarvan de poëtische vorm volledig overeenstemt met de muzikale structuur, in beide perioden; in de gediminueerde periode is ook de strofische vorm verkort (Reichert 1956, 205-206). De suggestie dat een zo grote formele overeenstemming in tekst en muziek een structureel ideaal vertegenwoordigt, is zeer sterk.

In motet 1 strekt de congruentie zich tevens uit tot de betekenis van het betoog.⁴¹ Per strofe – en dus ook per talea – vindt daarin een wending plaats, zoals uit de analyse van de teksten bleek. De dispositie van het betoog vertoont dus dezelfde proportionering als de muzikale structuur. De belangrijkste cesuur in het betoog valt samen met de sterkste muzikaal-structurele verandering, de overgang tussen beide perioden (m. 108-109). Zowel de muzikale beweging, de dictie, als de inhoudelijke mededeling raken vanaf dat punt in een stroomversnelling. De woorden 'mais' (triplum) en 'sans' (motetus) accentueren die scherpe wending in de teksten: tot dan werd de zoetheid van de liefde beschreven, daarna komt het probleem aan de orde dat het onmogelijk is de vervulling ervan te bereiken. De declamatiesnelheid van de motetus neemt toe, zodat de stemmen in veel sterkere mate dan in de eerste periode dooreen spreken. In de mensurering én in het contrapunt treedt verwarring op, door de schijnbare afwisseling van tempus perfectum en imperfectum in de vele hoqueti, en door het snelle fluctueren tussen de polen *G* en *F*.

De muzikale dictie van de teksten is grotendeels in overeenstemming met de *musique naturele*, de natuurlijke, gesproken declamatie.⁴² Een goed voorbeeld zijn de hoqueti.⁴³ Hoqueti zijn in de allereerste plaats een muzikaal middel, dat dient om de beweging van een motet te versnellen en de polyfone textuur te verluchten; in de meeste Ars nova-motetten doorbreken zij echter de tekstdeclamatie, hetgeen in de tijd zelf aanleiding gaf tot kritische opmerkingen.⁴⁴ Beide teksten bevatten in de eerste periode twee tweelettergrepige verzen per strofe. Precies deze verzen worden in hoquetus voorgedragen, zodat in dit geval de tekstvoordracht wordt ondersteund en niet gebroken. Bovendien wekt de muziek op deze plaatsen de indruk van tempus imperfectum door de afwisseling van steeds twee semibreves en twee pausae semibreves, zodat het stretto in tekst en muziek wordt geïntensiveerd. In betekenis brengen de verzen ófwel contrast óf aanvulling, en vormen ze het punt van meest directe uitwisseling tussen de gedichten. De hoqueti worden op deze wijze tot het muzikale én verbale hoogtepunt van iedere talea in de eerste periode. In de tweede periode treden ze tweemaal zo vaak op, in kleinere waarden, waardoor hun stuwkracht nog wordt geïntensiveerd.

41. Ook in motet 18 kan dit worden geobserveerd, maar de inhoudelijke wendingen in dit ceremoniële werk zijn veel minder scherp.

42. Een van de opvallendste afwijkingen van de gesproken accentuering is het woord 'fólettément' (triplum m. 116), misschien in overeenstemming met de betekenis van het woord?

43. Over de zorgvuldige tekstdeclamatie in de hoqueti van dit motet: Neues 1984, 136-137 en Leech-Wilkinson 1989, 49 n.65.

44. Cf. het protest van Rhetorica in het motet *Musicalis sciencia/ Sciencie laudabilis/ Tenor*. Een groot aantal in het triplum bij name genoemde componisten – onder wie Machaut – begaat fouten tegen haar regels: 'maxima corruptio fit a multis canentibus in nostris dictaminibus: nam *dividunt simplicia, faciendo suspiria*.' Ook Musica, in de motetus, waarschuwt haar volgelingen: 'ne sit erroris motio in dominam rethoricam, neque contra grammaticam; lingua secans incomplexa sit in silentio nexa'. Beiden richten zich tegen de linguïstische onbegrijpelijkheid die ontstaat door het breken van woorden in lettergrepen die gescheiden worden door kleine rusten (*PMFC* V, nr. 33).

De componist heeft dus in motet 1 door een duidelijke omkadering van begrippen in strofen en – daarmee congruente – taleae, én door een heldere declamatie gestreefd naar een model van retorische tekstzetting, zelfs in de hoqueti die gewoonlijk de tekstdeclamatie in een motet doorbreken. Het toenemen van de spanning in betekenis is gecoördineerd met de intensivering in uitwisseling van tekst en versnelling van de beweging.

Thematiek en structuur: perfectie als structurele en symbolische idee

In het triplum wordt de inwijding in de liefde beschreven, in de motetus haar volmaaktheid en in beide teksten het streven van de minnaar naar vervolmaking van de liefde. De begrippen *begin* en *afwachting* komen in de keuze van de tenor tot uitdrukking. De tenormelodie is gekozen uit een responsorium dat klinkt aan het begin van de dag van afwachting, vóór de vervulling van de heilsbelofte. De idee van *volmaaktheid* vindt haar expressie in de volledig perfecte mensurale structuur. Perfectie is de meest opvallende eigenschap van het motet, gesymboliseerd door het getal 3. Het aantal syllaben van beide teksten samen is 393, terwijl de verhouding tussen de teksten van triplum en motetus op drie lettergrepen na 3:1 is (294:99 lettergrepen); beide teksten bestaan per periode uit 3 strofen. Het aantal colortonen is 30; het aantal (dubbele) taleae per periode is 3. De proportie tussen de perioden is 3:1, waarmee dit motet alleen staat. Zelfs in de herkomst van de tenor is het getal 3 prominent: de melodie is een melisme uit het derde responsorium⁴⁵ aan het begin (de metten) van de derde dag van het Triduum Sacrum.⁴⁶

Het getal 3 heeft, muziektheoretisch gesproken, een bijna sacrale betekenis als symbool van de perfectie. De superioriteit van de muzikale *perfectio* wordt door theoretici, van Franco van Keulen tot en met Jacobus van Luik en Johannes de Muris, onderbouwd door een verwijzing naar de naam van de Drie-eenheid, waarvan zij is afgeleid. De 'klassieke' formulering is die van Franco van Keulen:

Longa perfecta prima dicitur et principalis. Nam in ea omnes aliae includuntur, ad eam etiam omnes aliae reducuntur. Perfecta dicitur eo quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo quod a summa trinitate, quae vera est et pura perfectio, nomen sumpsit. (*Ars cantus mensurabilis* IV, 6-8, ed. Reaney /Gilles 19, 29-30.)

De perfecte longa wordt eerste en voornaamste genoemd. Want in haar worden alle andere vervat, alle andere worden ook tot haar herleid. Immers, ze wordt perfect genoemd omdat ze in drie tijden wordt gemeten; want het getal drie is het volmaaktste onder de getallen, hierom omdat het zijn naam heeft ontleend aan de hoogste Drie-eenheid, die de ware en zuivere Perfectie is.'

Deze definitie wordt in de veertiende eeuw in bloemrijker bewoordingen herhaald door Jacobus van Luik: 'Omnis perfectio a summa et prima procedit perfectione et per consequens omnis ternarius, trinitas vel ternareitas ratione perfectionis quam importat iure in primam summam et perfectissimam reducitur Trinitatem.' (*Speculum musicae* VII: xxx 5, ed. Bragard 1973, 60.)

Zelfs de opvatting van een 'modernus' als Johannes de Muris is slechts langzaam gegroeid in de richting van aanvaarding van de equivalentie van twee- en driedelige mensurering; voor hem houdt het begrip perfectie zelfs in zijn *Libellus* van ca. 1340 nog een kwalitatief aspect in

45. Hoogstwaarschijnlijk was dit responsorium ook in Machauts tijd en omgeving het derde van de metten; de getijden van Stille Zaterdag vertonen een nagenoeg uniforme traditie (art. 'Paaszaterdag', *LW*, k. 2123).

46. Witte Donderdag is al sinds de vroege middeleeuwen de eerste dag van het Triduum Sacrum (art. 'Witte Donderdag', *LW*, k. 2923).

(Michels 1970, 34-35 en 73-76). In *Notitia artis musicae* uit 1321 wijdt De Muris een hoofdstuk aan een betoog over de superioriteit van het ternaire getal, dat de gehele kosmos en de menselijke zaken regeert; het imperfecte kan echter bij hem wél deel uitmaken van het perfecte, in de gemengde getallen.⁴⁷ Het is vooral Philippe de Vitry geweest die het paradigma doorbrak door de evenwaardigheid van perfectie en imperfectie te propageren.

Het getal 2 heeft in het motet een secundaire, hoewel niet onbelangrijke rol ten opzichte van 3: er zijn tweemaal drie strofen, twee colores, de tenortaleae worden door de isoritmische structuur aaneengevoegd tot dubbele. De vermenigvuldiging van 3 en 2 tot het getal 6 produceert de grondmaat van de isoritmische structuur van het motet, de talea. Elke talea bevat 6 longaperfecties (in diminutie breves), verdeeld in twee sterk gelijkende formules. Elke periode bevat 6 taleae. Door de isoritmiek in de bovenstemmen worden de taleae gekoppeld tot dubbele, van 12 longae. De eerste color heeft een lengte van 36 perfecte longae ofwel 108 perfecte breves, de tweede color 36 breves; de lengte van het motet is 144 perfecte breves. De getallen 6, 12, 36, 108 en 144 behoren alle tot de gemengde getallen die ontstaan uit de vermenigvuldiging van de getallen 2 en 3 en werden door Johannes de Muris tot de perfecte gerekend. Opmerkelijk is dat de bijzonderheden en uitzonderingen in de structuur van de motetus ook steeds zes in getal zijn: 6 verzen met vrouwelijk rijm, 6 *sine littera*-passages, 6 *minimae*.

De afmetingen van het motet hebben niet alleen rekenkundige, maar vermoedelijk ook symbolische betekenis. De 6, de maat van de talea, is het eerste volkomen getal en betekent van oudsher de volmaaktheid (Meyer/Suntrup 1987, 442-450).⁴⁸ De symbolische betekenis van 12, de maat van de supertalea, berust allereerst op het aantal van de apostelen, maar tevens wordt het door Beda geïdentificeerd als 'het geheel van de tijd en de volmaaktheid van ieder ding' ('universitas temporis vel rei alicujus perfectio'; geciteerd in Meyer/Suntrup 1987, 628). Ook de 36 breves van de supertalea hebben, als kwadraat van 6, de betekenis van perfectie (Meyer/Suntrup 1987, 707). Bij het getal 144, de lengtemaat van het motet, dient iets langer te worden stilgestaan in verband met zijn betekenis voor de teksten. Meyer noemt als belangrijkste connotatie de apocalyptische betekenis: de omvang van de muur van het nieuwe Jeruzalem is 144 ellen (Meyer/Suntrup 1987, 808-809).

Et mensus est murus eius centum quadraginta quatuor cubitorum mensura hominis quae est angeli.

En hij mat de muur daarvan, honderd en vierenzeventig ellen naar mensenmaat, dat is, van de engel. (Openbaring 21:17.)

Beda (geciteerd door Meyer) duidde dit getal als de *som*, symbool van de volmaaktheid en stabiliteit van het nieuwe Jeruzalem.

Haec summa quadraturam duodenarii numeri continet [...], significans et ipsa stabilem civitatis sanctae perfectionem. (Beda, *Explanatio Apocalypsis*; PL 93, 197a.)

47. *Notitia artis musicae*, II, 2: 8 'Cum igitur ternarius omnibus se ingerat quodammodo, hunc esse perfectum non debet amplius dubitari. Per cuius oppositum, cum ab ipso recedat binarius, relinquitur imperfectus, cum etiam binarius numerus sit infamis. 9 Sed unum compositus sic quilibet numerus convenientiaque, quam habet ad ternarium, perfectum potest merito reputari. Est enim unum, cum sit continuum, non solum iterum in ternarios sed in infinitum partibilis incessanter' (*Notitia*, ed. Michels 1972, 68-69).

48. Een volkomen getal is een getal waarvan de delers in optelling het getal zelf vormen ($1+2+3=6$). Zes is het eerste van de volkomen getallen.

Deze som omvat het kwadraat van het twaalfstal [...] en ook zij betekent de stabiele volmaaktheid van de heilige stad.

De symbolische betekenis van het getal 144 verwijst dus naar dezelfde eschatologische context als die van de tenorwoorden, waar immers sprake is van de 'Dag des Heren die groot zal zijn en *zeer bitter*'. In de structuur van het motet kan zelfs de kwadratering van 12 worden aangewezen, in de pan-isoritmische structuur die uit secties van 12 breves bestaat. De perfectie van het motet strekt zich dus uit van de kleinste bouwstenen tot de volle omtrek. Het lijkt alles tezamen zeer waarschijnlijk dat Machaut de traditionele symbolische connotaties van al deze getallen heeft betrokken in de constructie van zijn motet.⁴⁹ Zelfs het rangnummer van dit exemplarische motet in het corpus is een getal met passende symbolische betekenis; 1 is in de Augustininaanse exegese het 'begin van alle vorm' ('[...] unum est omnis formae principium'; Meyer/Suntrup 1987, 5).

In Machauts motettencorpus is dit werk uitzonderlijk door zijn nadruk op de perfectie. Het is echter mede de *tekst* die maakt dat het motet de idee 'perfectie' uitdraagt als een model. Op grond van de muzikale structuur alleen is de stelling dat het motet een model voorstelt misschien aanvechtbaar; immers, deze getallen ontstaan gemakkelijk uit de verschillende combinaties van de mensurale grondtallen 2 en 3. Volkomen mensurale perfectie is ook in andere motetten aan te treffen, hoewel zelden met zoveel nadruk (bij Machaut alleen in motet 20).⁵⁰ De motetustekst noemt de idee van volmaaktheid expliciet en uit de analyse is duidelijk geworden dat in beide teksten de vervolmaking van de liefde het hoofdthema is.

Maar het motet gaat verder dan de weergave van de idee 'perfectie': de teksten leiden immers tot de conclusie dat de vervulling van de liefde onbereikbaar is. Hierin ligt een treffende overeenkomst met een bijzonderheid in de muzikale structuur: de slottoon van het motet is een imperfecte longa. Deze longa is tevens de enige imperfecte longa in de tenor; alle andere tonen van die lengte worden voorgesteld als een brevis altera. De longa maakt anderzijds deel uit van een ligatuur die zij tot een *perfectio* maakt en verleent het motet een lengtemaat die perfectie en stabiliteit in zowel rekenkundige als symbolische zin betekent; de sluitsteen van het *opus perfectum* is imperfect. De gedachte dat het perfecte het imperfecte insluit was, muziektheoretisch gesproken, niet nieuw; ze wordt ook door Johannes de Muris geformuleerd (zie noot 47). Wél is verrassend dat de theoretische gedachte toepassing vindt als pointe van een praktische compositie. Daardoor krijgt de analogie van tekst en muziek metaforische kracht: de verbinding van ideeën in tekst en muziek leidt tot een nieuw gezichtspunt, namelijk dat de volmaaktheid van de liefde in het onvolmaakte, in het streven naar maar niet in het bereiken van de vervulling is gelegen. In de teksten is het 'streven' te lezen in de ontwakende wil van de minnaar en in de divergerende verlangens in de twee gedichten. In de muziek 'streeft' de beweging van het motet in een proces van toenemende versnelling naar de stabiliteit en rust van de slotperfectie, die zij paradoxalerwijze bereikt door middel van een imperfectie.

Of aan de talaritmering een bijzondere betekenis kan worden gehecht, zoals we in hoofdstuk III zagen bij een aantal motetten, is minder gemakkelijk te zeggen. Opvallend in de talea is dat nooit drie longae elkaar volgen: de beide formules waarin de talea kan worden verdeeld,

49. Motet 18 is eveneens 144 breves lang, zij het dat deze imperfect zijn.

50. Zo bijvoorbeeld in het motet *Apta caro / Flos virginum / Alma redemptoris mater / Contratenor* (PMFC V, nr. 4).

bestaan uit twee longae, gevolgd door respectievelijk een pausa brevis plus brevis en een pausa longa. Hierdoor ontstaat een zeker 'hinkend' ritme in de beweging van perfecte longae. In motet 12 wordt een patroon van drie perfecte longae gecontrasteerd met een overwegend jambisch patroon en ik heb dat geïnterpreteerd als symbool van de stabiliteit, tegenover de instabiliteit van Fortuna (zie hoofdstuk III). Men zou bij uitstek in motet 1, dat welhaast een model van perfectie is, een patroon van drie opeenvolgende perfecte longae in de talea verwachten. In deze zin kunnen we de talearitmering beschouwen als de weergave van een onvolkomenheid aan de basis van het motet, die tegelijkertijd de ritmische stasis doorbreekt en dynamiek in de beweging veroorzaakt. Ook de korte momenten van schijnbaar tempus imperfectum kunnen worden beschouwd als instabiele – maar daardoor tegelijkertijd motorische – elementen in de ritmische structuur.

Contrapunt: het streven

Er heerst een spanning in de tenormelodie welke kan worden herleid tot de fundamentele tegenstelling tussen de hexachorden durum en molle, met als basis de tonen *G* en *F*. Die tegenstelling komt tot uitdrukking in het contrapunt, met name op de plaatsen waar een mutatie plaatsvindt. Deze passages kunnen in verband worden gebracht met de betekenis van de teksten, op dezelfde wijze als gedemonstreerd bij de bespreking van motet 11 in hoofdstuk IV. De interpretatie is gebaseerd op de veronderstelling dat zowel $b\flat$ als $b\natural$ voorkomen in de tweede frase van de tenormelodie. Of Machaut de melodie heeft gewijzigd om de hexachordale tegenstelling te expliciteren is onzeker. Zoals bij de bespreking van de tenor werd opgemerkt, geven niet alle handschriften het teken \natural , waardoor enige onzekerheid omtrent zijn bedoeling – en daardoor voorbehoud bij de interpretatie – blijft bestaan. Wél blijkt uit de analyse van het contrapunt dat een oppositie is geconstrueerd tussen de tonen *F* en *G*. Aangezien dit de basistonen zijn van de hexachorden molle en durum is er een argument vóór de aannemelijkheid van het bewuste teken \natural , en daarmee voor de interpretatie.

Dát Machaut het muzikale muteren ook in overdrachtelijke betekenis gebruikte, blijkt uit het volgende citaat. De passage is afkomstig uit de *Complainte* die volgt op het explicit van *Confort d'ami*, geschreven voor de in gevangenschap verkerende Charles de Navarre.⁵¹ De complainte vormt het imaginaire antwoord van Charles na de lange troostrede van de auteur.

Et encor ont mi anemi,
Que j'ay moult doubté et cremi
Et a qui j'ay tant escremi
Que le cuer en ay entumi,
Mon b mol de be fa be mi
Mis en b dur.

(*Confort d'ami*, ed. Hoepffner 1921, v. 3989-3994.)

En bovendien hebben mijn vijanden die ik zeer geducht en gevreesd heb en met wie ik zozeer gevochten heb dat mijn hart erdoor verstard is, mijn b mol van b fa b mi tot b dur gemaakt [...] (d.w.z. mijn zoetheid tot hardheid gemaakt).⁵²

51. Hoepffner 1921, III, 141-142.

52. Althans, zo zou ik de uitdrukking willen interpreteren. Earp vertaalt: 'I have become obdurate' (Earp 1995, 6). Dit strookt echter niet met de neerslachtige toon van deze *Complainte*, waarin Charles de Navarre zich beklagt over zijn tegenslag, maar op geen enkele wijze over koppigheid of onverzettelijkheid spreekt. Het lijkt daarom

Wanneer b als mi wordt gezongen in plaats van als fa, symboliseert dat een verandering ten kwade.⁵³ Dergelijke literair-muzikale beeldspraak vinden we vaker bij Machaut. Een voorbeeld is de eerste strofe van de *Lay de la Fonteinne* waar de Vrouwe, ondanks het smeken van de minnaar, niet wil *amollier* maar *dure et fiere* blijft; bij die laatste woorden verschijnt in de melodie het teken b ♯, terwijl aanvankelijk steeds b ♭ was geschreven.

Aan het begin van het motet wordt de strevende werking van de toon b ♯ sterk benadrukt door de stemkruising van de motetus met de tenor. In m. 7-9 ligt b ♯ in de motetus onder de tenor-d'; de samenklank b-d'-f♯' met de duur van een brevis lost op in m. 10, waar de beweging actiever wordt.⁵⁴ De langdurige samenklank boven de volgende b ♯, ditmaal wél in de tenor, in m. 13-15, is opnieuw met spanning geladen; de oplossing klinkt pas in m. 18. In de tekst wordt het zoete begin van de verliefdheid beschreven, aan welk gevoel het streven in de samenklanken op b ♯, dat bijna tot een doel op zichzelf lijkt te zijn geworden, beantwoordt.

In talea II brengt de toon b ♭ een nieuwe en verrassende imperfecte samenklank. De tekst van het triplum drukt hier een sterk verlangen uit: 'Et si me fait en desirant Penser si amouusement'; de nerveuze wendingen van de triplummelodie zijn in overeenstemming met de in de tekst uitgedrukte onrust. De overgang naar hexachord durum (m. 42-55) manifesteert zich door grote spanningen in het contrapunt. Het triplum heeft een grillig dalende lijn, van c'' naar c♯', gevolgd door de opvallende sextsprong naar b ♯' (het teken staat in alle handschriften). Ook de motetus is aanmerkelijk gespannener in deze passage, door zijn hoogte en door de tegenstelling tussen f' en f♯'. De triplumtekst refereert hier expliciet aan *mueren*: 'Que, par force de desirer, Ma joie convient en tourment *Muer*, se je n'ay hardement'. Daarna volgt de mutatie naar hexachord durum in de tenor (m. 55), precies in het midden van de eerste periode. Dat het *mueren* als teken van spanning wordt opgevat, blijkt hier dus uit tekst én muziek.

Daar waar de volgende mutatie naar molle plaatsvindt, op de toon G die de tweede talea afsluit, klinkt een sterke cadens. Nu luidt de triplumtekst: 'Qui en ses las si *durement* Me tient que *n'en puis eschaper*' ('die mij zo sterk in haar banden gevangen houdt dat ik niet kan ontsnappen'). De minnaar kan niet ontsnappen, zoals ook de muziek de toon G, met b ♯, niet verlaat. F, de eerste toon van de derde talea, komt als een verrassing. De triplumtekst heeft als tekst: 'noch wil ik dat'. Het contrapunt keert al spoedig terug naar een cadens op G (m. 80-82) en gedurende de gehele derde talea blijft een sterke tegenstelling bestaan tussen cadensen op G en op F.

In de tweede periode wordt de tegenstelling scherper en ontstaat het grootste probleem van het werk aan het slot van de eerste frase: in een cadens op G dwingt de toon f♯' (m. 119) van het triplum de tenor tot een keuze. In alle gevallen is de oplossing problematisch: óf de tenor blijft zichzelf trouw in de melodische cadens op F en veroorzaakt een onaanvaardbare dissonant, óf hij past zijn toon aan het triplum aan waardoor de integriteit van de melodie verloren raakt: F is de finalis van deze tenorfrase en tevens de eerste toon van het hexachord molle. De tekst van het triplum luidt 'Que je n'ose merci rouver' ('dat ik geen genade durf vragen'); die van de motetus even ervoor: 'sans vostre honnour amenrir' ('zonder uw eer te verminderen'). Hierin ligt de oorzaak besloten van de impasse in de gevoelens van de minnaar, zoals uit de tekst-

meer voor de hand te liggen de uitdrukking zó te interpreteren dat Charles' situatie 'harder' is geworden, niet hijzelf.

53. Alle 26 verzen van deze *Complainte* hebben het rijm *-mi*, als een ostinato.

54. Zie Fuller 1986, 42-45.

analyse bleek. De analogie is treffend, want het triplum veroorzaakt een impasse in de muzikale structuur.

In m. 129, de plaats waar de mutatie naar durum zou moeten plaatsvinden, is in geen van de handschriften de noodzaak daarvan aangegeven door het teken \natural ; de b kan zowel fa als mi zijn. De situatie in de teksten is eveneens die van een keuze: de minnaar drukt in beide teksten een voorkeur uit maar deze voorkeuren zijn verschillend. De cadens op G wordt direct gevolgd door een overgang naar F , via de melodische lijn van de motetus. Aan het begin van de derde talea volgen de octaven $f-f'$ en $g-g'$ elkaar rechtstreeks en welke de hoofdtoon is blijft onbeslist tot aan het slot.

Het fluctueren tussen de polen G en F gedurende het hele motet, dat naar het slot in intensiteit toeneemt, vertoont een duidelijke overeenkomst met een van de belangrijkste gedachten in de teksten, het omslaan van de gevoelens: het zoete minnen wordt bitter, een zoete klank wordt tot een bittere. Deze interpretatie brengt echter wél een probleem met zich mee. De meeste theoretici die aandacht besteden aan het affect van de modi, prijzen de zoetheid van de vijfde modus, vanwege de $b\flat$;⁵⁵ of deze betekenis ook Machaut voor ogen stond, is onbekend maar het is zeker mogelijk. In dat geval zouden tekst en muziek in tegenspraak met elkaar zijn: de muziek eindigt immers met de 'zoete toon' F , de triplumtekst met het woord 'bitter'. De paradoxale situatie is echter vergelijkbaar met de ritmische, waar de sluitsteen van het perfecte bouwwerk imperfect is. De bitterheid houdt de zoetheid in zich besloten: het woord 'amer' waarmee het motet eindigt, bevat immers ook de 'son dous' van 'minnen'.

De interpretatie luidt dus dat het toenemende contrast tussen 'zoet' en 'bitter' in de teksten in de muziek een analogie vindt in de intensivering van de contrapuntische tegenstelling tussen de twee tonen G en F . Het geciteerde fragment uit *Confort d'ami* en andere plaatsen in Machauts muzikale oeuvre maken duidelijk dat het muzikaal muteren verandering van gevoelens kan symboliseren. De toenemende ritmische versnelling en verwarring, en de contrapuntische botsingen dramatiseren de tegenstelling in de teksten.

Conclusie

Het eerste motet is in zijn muzikale vorm bijna een model van perfectie, 'bijna', omdat het enkele onregelmatigheden bevat, met name in de ritmiek van de motetus. In vergelijking met de overige motetten in het corpus zijn de onregelmatigheden evenwel miniem. Het ternaire getal dat de perfectie betekent, regeert de vorm; het binaire, imperfecte getal is daaraan ondergeschikt. In de tenormelodie en het contrapunt bestaat een spanning die te herleiden is tot de elementaire oppositie van twee tonen. Deze spanning komt pas op het allerlaatst tot oplossing; het motet vertoont een subtiel evenwicht van spanning en ontspanning. In zijn teksten behandelt het motet een essentieel probleem dat zich voordoet bij de inwijding in de liefde, de onbereikbare vervulling ervan. De tekstidee is gecompliceerd in het woord 'amer'. De dubbele betekenis daarvan resoneert in de Latijnse woorden van de tenor; de idee krijgt grootsere allure door de betekenis en de context van deze woorden en melodie in de liturgie. Het ontleende tenormelisme, een kort moment uit een gezang aan het begin van de dag voor Pasen, bevat de gedachte aan vreugdevolle én angstige afwachting, van vervulling of van

55. Bijvoorbeeld Guido van St. Denis (ca. 1300): 'Armonie autem quinti toni et sexti ad mollitiem magis sive lasciviam videntur disponere. Et hoc forte, sicut predictus expositor et quidam alii dicunt, propter semitonia que in eorum compositione frequenter occurrunt; nam .b. molli vel rotundo sepe cantus istorum tonorum utuntur' (*Tractatus de tonis* I, 4: 395, ed. Van de Klundert 1998, Band II, 53).

dood. Deze gedachte wordt nader uitgewerkt in de nieuw-geschreven teksten. Het motet geeft in tekst en in muziek de oplossing voor het gestelde probleem: de volmaaktheid van de liefde ligt in het zoete én bittere 'nog niet', in het streven naar, en in het moment vlak vóór de vervulling. Wellicht is zo ook de tenorritmering te verklaren, de onderbrekingen in de regelmatige beweging in perfecte longae symboliseren het bijna-perfecte.

Tekst en muziek exemplificeren het vraagstuk ieder afzonderlijk én in samenwerking, in een proces dat voor beide in dezelfde termen kan worden beschreven: het *streven* naar perfectie en het *veranderen* van de toon van de gevoelens. Het antwoord, de pointe van het werk, geeft *bij terugblik* de verklaring voor de problemen die *tijdens de uitvoering* rijzen. 'Bij terugblik' betekent dat het motet niet een vluchtig, voorbijgaand fenomeen, maar een voleindigd werk is, dat tot diepere overdenking uitnodigt; 'tijdens de uitvoering' houdt in dat het werk zelf dwingt om het toch steeds opnieuw te zingen. Immers, voor de muzikale toon – en daarmee ook voor een in muzikale tonen gesteld probleem – geldt, om met Johannes de Muris te spreken: 'Wanneer zij wordt, is zij, maar wanneer zij geworden is, is zij niet' ('Ideo quando fit, est, sed cum facta est, non est'; *Notitia*, ed. Michels 1972, 65). De paradox van de ongrijpbare liefde is tegelijkertijd de paradox van het muzikale 'zijn' dat alleen in een 'worden' kan bestaan.

VI. MOTET 10: TOT AAN DE DOOD

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

- Tenor *Obediens usque ad mortem*. Herkomst: antifoon *Christus factus est pro nobis oboediens*. Fer. V in Coena Domini; Fer. VI in Parasceve; Sabbato Sancto; Invent. S. Crucis; Exalt. S. Crucis. CAO III, nr. 1792; IV, nr. 7983. Het gezang fungeert tevens als graduale voor de mis van Witte Donderdag.
- Motetus 15 octosyllabische verzen, in zeven rimes plates plus afsluitend vers.
aa bb cc dd ee ff gg f
7 rijmklanken. 120 syllaben.
- Triplum 24 decasyllabische verzen, in vier sixains.
aaaab'b' ccccb'b' ddddb'b' eeeeb'b'
5 rijmklanken. 248 syllaben.

Muziek:

- Mensurering Tenor: modus perfectus, tempus imperfectum; in diminutie: tempus perfectum.
Bovenstemmen: modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio major.
- Isoritmische structuur Twee perioden, de tweede in diminutie 2:1. Per periode 1 color van 30 tonen, verdeeld door 6 taleae, twee aan twee samengevoegd tot 3 supertaleae in de bovenstemmen. Talealengte: 12 breves imperfectae per tenortalea; 24 breves imperfectae per supertalea in de bovenstemmen; gediminueerd 4 breves perfectae per talea in de tenor en 12 breves imperfectae per supertalea in de bovenstemmen. Totale lengte: 72 breves imperfectae + 24 breves perfectae voor de tenor. In de bovenstemmen: 108 breves imperfectae (72 + 36).
- Ambitus Tenor: f-d' (initium a; finalis f). Motetus: a-c". Triplum: c'-d".

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

Hareu! hareu! le feu, le feu, le feu D'ardant desir, qu'ainc si ardant ne fu, Qu'en mon cuer ha espris et soustenu Amours, et s'a la joie retenu D'espoir qui doit attemprer celle ardure. Las! se le feu qui ensemment l'art dure,	1 5	Help, help! Het vuur, het vuur, het vuur van brandend verlangen, dat nog nooit zo gloeiend was, en dat in mijn hart ontstoken en gaande heeft gehouden Liefde, en ook heeft ze de vreugde tegengehouden van Hoop die deze hitte temperen moet. Helaas! als het vuur dat het zo doet branden gaande blijft,
Mes cuers sera tous bruis et estains, Qui de ce feu est ja nercis et tains, Pour ce qu'il est fins, loyaus et certains: Si que j'espoir que deviés yert, eins 10 Que bonne Amour de merci l'asseüre Par la vertu d'esperance seüre.		zal mijn hart geheel verschroeid en uitgedoofd worden, zwart en geblakerd als het reeds is door dit vuur, omdat het waarachtig, trouw en zeker is; zodat ik verwacht dat het zal sterven voordat goede Liefde het verzekert van genade door de kracht van zekere hoop.
Car pour li seul, qui endure mal maint, Pitié deffaut, où toute biauté maint; Durtés y regne et Dangiers y remaint, Desdains y vit et Loyautés s'i faint Et Amours n'a de li ni de moy cure. Joie le het, ma dame li est dure,	15	Want alleen voor mijn hart dat veel ellende verduurt ontbreekt Mededogen, waarin alle schoonheid verblijft; Hardheid regeert daar en Gevaar heeft er zijn verblijft, Minachting leeft er en Trouw bezwijmt en Liefde geeft noch om mijn hart noch om mij. Vreugde haat het, mijn vrouwe is hard voor mijn hart
Et, pour croistre mes dolereus meschiés, Met dedens moy Amours, qui est mes chiés, 20 Un desespoir qui si mal entechiés Est que tous biens ha de moy esrachiés, Et en tous cas mon corps si desnature Qu'il me convient morir malgré Nature.		en, om mijn droevig ongeluk nog te vermeederen, legt in mij Liefde, die mijn meester is/die ellende betekent, een wanhoop die zo kwaadaardig is dat ze mij van alle goeds heeft beroofd, en in ieder geval mijn lichaam zo onnatuurlijk maakt dat ik zal moeten sterven in weerwil van Natuur.

motetus

Helas! où sera pris confors Pour moy qui ne vail nes que mors? Quant riens garentir ne me puet	1	Helaas! waar zal troost worden gevonden voor mij die zelfs de dood niet waard ben? wanneer niets mij kan behoeden
Fors ma dame chiere qui vuet Qu'en desespoir muire, sans plus, Pour ce que je l'aim plus que nuls,	5	behalve dan mijn geliefde vrouwe, die wil dat ik in wanhoop sterf, zonder meer, hierom, omdat ik haar meer min dan enig ander.
Et Souvenir pour enasprir L'ardour de mon triste desir Me moustre adès sa grant bonté		En Verbeelding, om te verscherpen de gloed van mijn droef verlangen, toont mij steeds haar grote goedheid
Et sa fine vraie biauté Qui doublement me fait ardoir.	10	en haar fijne waarachtige schoonheid hetgeen mij dubbel hard doet branden.
Einsi, sans cuer et sans espoir, Ne puis pas vivre longuement,		Zo, zonder hart en zonder hoop kan ik geen lang leven hebben;
N'en feu cuers humeins nullement Ne puet longue durée avoir.	15	en geenszins kan in het vuur een mensenhart een langdurig bestaan hebben.

tenor

OBEDIENS USQUE AD MORTEM

GEHOORZAAM TOT DE DOOD

Philippe de Vitry, motet 6, *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*¹

triplum

Douce playsence est d'amer loyalment, Quar autrement ne porroit bonement Amans souffrir cele douleur ardant, Qui d'amors naist.	1	Een zoet welbehagen is het om trouw te minnen want op geen andere wijze zou een minnaar die brandende smart goed kunnen verdragen die uit liefde voortkomt.
Quant ces [ses] regards par son soutil attrait En regardant parmi soy mesmes trait, Sans soy navrer,	5	Wanneer zijn blik door zijn subtiele aantrekking al kijkend in zichzelf trekt – zonder zich te verwonden –
L'impression de ce qu'il veut amer, Jusqu'a son cuer, lors estuet remembrer Et souvenir	10	de indruk van wat hij wil minnen tot in zijn hart, dan moet hij zich herinneren en voorstellen
Du gentil corps qu'il vit au departir. Puis le convient trembler, muer, fremir En tresailant		de edele gestalte die hij zag bij het weggaan. Vervolgens hoort hij te trillen, van kleur te verschieten, te huiveren met een schok
Et soupirer, cent fois en un tenant, Le dous soupirs qui livrent au cuer vent Par les conduis	15	en te zuchten, honderd maal achtereen, de zoete zuchten die het hart lucht geven door de luchtpijpen,
Por quoy desirs, qui est a celle duis, esprent et art et croist en ardant, puis fayre le doit.		waardoor het verlangen dat naar haar leidt ontvlamt en brandt en brandend aanwakkert omdat het dat moet doen.
Areu, hareu! cuers humains ne porroit Cel mal souffrir, se playsence n'estoit Qui souvent l'oint.	20	Help, help! Een mensenhart zou die smart niet kunnen verdragen als het welbehagen er niet was, dat het dikwijls zalft.
Mays on porroit demander bian apoint Comment lo mal puet plaire qui si point, et je respons:	25	Maar men zou zich heel terecht kunnen afvragen hoe een smart kan behagen die zo steekt, en ik antwoord:
En esperant d'avoir bon gueredon. Por en saisir quant il leur sera bon Enviet pluseurs		door de hoop een goede beloning te krijgen. Die te behalen wanneer het goed voor hen is, spoort velen aan,
En traveyllant, sans cesser, nuit et jour. Donques doit bien l'amoreuse douleur Venir a gré,	30	om er dag en nacht, zonder ophouden, aan te werken. Dus moet wel de pijn van liefde welkom zijn,
En attendant la tres aute planté Dont bonament a pluseurs saoulé		wanneer men de zeer hoge volheid verwacht waarmee zij velen door en door heeft verzadigd.

motetus

1. *The Works of Philippe de Vitry*, ed. Schrade/Roesner 1984, nr. 6.

Garison selon nature
Desiree [desire] de sa douleur
Toute humaine creature,
Mais je qui ai d'un ardour,
Naisant de loyal amour,
Espris de garir n'ay cure.
Ains me plaist de jour en jour
Adés plus telle ardeure,
Nepourquant elle est si dure
Que nuls hons n'auroyt vigour
Du soffrir, sans la douchour
Qui vient de playsance pure.

tenor

NEUMA QUINTI TONI

1 Genezing volgens natuur
van zijn smart verlangt
ieder menselijk wezen;
maar ik die gegrepen ben door een gloed,
5 ontstaan uit trouwe liefde
geef er niets om te genezen;
integendeel, van dag tot dag bevalt mij juist beter
een dergelijke gloed,
hoewel ze zo hard is
10 dat geen mens kracht zou hebben
haar te verdragen, zonder de zoetheid
die voortkomt uit zuiver welbehagen.

NEUMA VAN DE VIJFDE TOON

1. TEKSTANALYSE

Tenor

Het tenormelisme van motet 10 is, evenals dat van motet 1, afkomstig uit een van de gezangen van de Lijdensweek, de antifoon *Christus factus est*. Deze wordt tijdens de Tenebrae gezongen, vanaf Witte Donderdag.² De tekst heeft een exemplarische betekenis, ontleend als hij is aan Paulus' vermaning aan de Philippenzen om de uiterste gehoorzaamheid van Christus ten voorbeeld te nemen.³

Christus factus est pro nobis *oboediens usque ad mortem*, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, dedit illi nomen, quod est super omne nomen.

Christus is voor ons gehoorzaam geworden tot aan de dood, ja, de dood des kruises. Daarom heeft God Hem uitermate verhoogd en Hem de naam boven alle naam geschonken.

De betekenis van de liturgische context – de Donkere metten – zal duidelijker worden na bespreking van de thematiek in de gedichten van de bovenstemmen.

Teksten van de bovenstemmen; interactie

De vorm van de *motetustekst* is weinig specifiek, in gepaarde rijmen met een afsluitend vers; het zijn de taleae die de tekst in driemaal drie en driemaal twee verzen verdelen. De rijmstructuur van de triplumtekst vertoont een gevarieerd ostinato; elk sixain bestaat uit vier verzen met gelijk rijm gevolgd door een rijmpaar *-ure* dat in iedere strofe weerkeert. Bovendien springt het gebruik van bijzondere rijmen in het oog (*rime équivoque, contrefaite, riche, dictionelle* en *léonine*).⁴ Het gedicht valt in dezelfde sfeer als de lays en rondeaux door deze kunstigheden, die later, bij de Grands Rhétoriciens, tot een rage van taalvirtuositeit zullen uitgroeien; niet voor niets prijst Deschamps in zijn balladen op de dood van zijn meester hem als 'Machaut, le noble *rhétorique*'.⁵ Machaut hield van de mogelijkheden van het *équivoque*; dit bleek al tijdens de analyse van het eerste motet, dat gebaseerd is op de dubbele betekenis van *amer*.

2. Sinds Ludwig 1928 (*Einleitung*), 60* wordt als bron van deze tenor alleen het graduale *Christus factus est* genoemd, voor de mis van Witte Donderdag (Earp 1995, 323; Clark 1996, 244). De thematiek van de bovenstemteksten suggereert echter dat de context eerder die van het officie zal zijn geweest. Ik kom daarop terug na de bespreking van de bovenstemteksten.

3. Phil. 2: 8, 9: 'Humiliavit semet ipsum factus oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis, propter quod et Deus illum exaltavit et donavit illi nomen super omne nomen'.

4. Voor deze termen zie Dragonetti 1960, 418-22. *Rime riche* ontstaat wanneer de laatste benadrukte lettergreep en de voorafgaande medeklinker gelijk zijn; *rime dictionelle* wanneer bijvoorbeeld een werkwoord en zijn afleiding worden gebruikt; *rime léonine simple* wanneer de aan de slotlettergreep voorafgaande klinker gelijk is en *rime léonine parfaite* wanneer ook de daaraanvoorafgaande medeklinker(s) gelijk zijn. *Rime équivoque* ontstaat wanneer eenzelfde woord in verschillende betekenissen wordt gebruikt; *rime contrefaite* wanneer wel de klank maar niet de schrijfwijze gelijk is. Vooral dit laatste rijm is in het gedicht sterk vertegenwoordigd. Machaut onderscheidt in zijn *Prologue* de termen *rime serpentine, equivoque, leonine, croisie, retrograde, sonant* en *consonant*.

5. Het standaardwerk over de *Arts de rhétorique* is Langlois 1902.

Beide teksten openen met een exclamatie. De incipits kondigen op deze wijze aan dat heftige gevoelens van de sprekende persoon, het lyrische *Je*, onderwerp zullen zijn, maar tegelijkertijd worden deze als uiteenlopend gekarakteriseerd: 'Helas' is een uitroep van wanhoop, 'Hareu, hareu', een alarmkreet.

De motetustekst is een wanhoopsklacht. De aanleiding wordt in de eerste verzen uiteengezet: de enige die de minnaar kan redden, wil dat hij sterft, juist omdat hij haar meer mint dan enig ander (1-6). Door zijn verbeelding, *Souvenir*,⁶ die hem de goedheid en schoonheid van zijn Vrouwe toont, verdubbelt zich zijn verlangen (7-11). Zonder hart en zonder hoop kan hij niet lang leven want 'een menselijk hart kan in het vuur niet duurzaam bestaan' (12-15). Zulke zegswijzen – in Dragonetti's term 'diction sentencieuse'⁷ – staan dikwijls aan het slot van de teksten. Vaak zijn het ontleningen; de bron ervan is echter in lang niet alle gevallen te traceren.⁸ In dit geval refereert Machaut vermoedelijk aan enkele verzen uit de triplumtekst van het enige Franstalige motet van Philippe de Vitry, *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni* (v. 19-20), dat dezelfde thematiek heeft als Machauts motet. Deze luiden: *Areu, hareu! cuers humains ne porroit Cel mal souffrir*.⁹ Door dit citaat kan namelijk tegelijkertijd het incipit van Machauts triplum worden verklaard, én de dispositie van het betoog in beide stemmen, zoals hieronder zal blijken.

In de *triplumtekst* wordt het vuur in het hart van de minnaar door deze alarmkreten op 'flamboyante' wijze geëvoceerd.¹⁰ De veroorzaker van het vuur is de Liefde, die hem hoop onthoudt. In de tweede strofe wordt het geblakerde hart zelf voorwerp van beschouwing: de minnaar beschrijft de goede eigenschappen die het heeft en de gevoelens van wanhoop en naderende dood die het bekruipt. In de derde strofe wordt het gevecht beschreven dat plaatsvindt in het hart van zijn Vrouwe: de allegorische personages die tezamen haar afwerende houding voorstellen, winnen het van haar goede kanten. Deze allegorie verbeeldt de vrees van de minnaar voor een afwijzing.¹¹ Ten slotte, in de vierde strofe, bezorgt Amours, om zijn smart te vermeederen, hem een zo vreselijke wanhoop dat de minnaar lijfelijk ('mon corps', terwijl hij eerder steeds over 'mon cuer' sprak) moet sterven, in weerwil van Nature. Deze laatste gedachte lijkt weer een duidelijke referentie te zijn aan Vitry's motet, waarvan de motetustekst opent met: 'Garison selon nature'.¹² De liefdesgod verschijnt in iedere strofe éénmaal, in een gaandeweg somberder licht: als veroorzaker van het verlangen, als

6. Cerquiglini (1986, 108-112) wijst erop dat *Souvenir*, verbonden met het gevoel van hoop, aanvankelijk vooral de betekenis had van het mogelijke en vreugdevolle en pas later met de herinnering en de melancholie verbonden werd. Meer hierover in hoofdstuk X.

7. Dragonetti 1960, 45-55. Ook de triplumtekst van het eerste motet besluit met een dergelijke zegswijze (ingeleid door: 'et pour ce di en souspirant').

8. De uitdrukking is niet als refrein of spreekwoord opgenomen in Morawski 1925, Van den Boogaard 1969, Hassell 1982 of Di Stefano 1991.

9. Dit motet wordt al in *Ars nova* van ca. 1320 genoemd en werd dus vrijwel zeker vóór Machauts motet gecomponeerd. Wel is het natuurlijk mogelijk dat beide motetten aan een derde, ons onbekend, werk refereren.

10. Een parallel in klank is Adam de la Hale, *Li gieus de Robin et de Marion*, v. 588: 'Hareu! le leu, le leu, le leu!' (wanneer de wolf een schaap rooft).

11. De bron voor deze allegorieën is natuurlijk de *Roman de la Rose*, maar bij Machaut zijn ze tot abstracties geworden. Het motet behoort tot een groep van werken (met de motetten 4 en 15) waarin allegorische personages in een opsomming worden voorgesteld. In het triplum zijn het een zestal: Pitié, Biauté, Durtés, Dangiers, Desdains, Loyautés, daarnaast Amours, Joie en Nature; in de motetus *Souvenir*.

12. De referentie aan Nature is ook in motet 2 te vinden, daar met betrekking tot het smachten van liefde dat in tegenstelling is tot de wensen van Nature. Dit zal ook hier wel zijn bedoeld: Nature verzet zich ertegen dat de minnaar moet blijven verlangen zonder vervulling.

hoopgevende liefde, als onverschillige god en ten slotte, door de dubbele betekenis van 'mes chies', als ongeluk en ellende, maar tevens Heer van de minnaar.

Literaire motieven; dispositie van het betoog

De teksten hebben een aantal motieven gemeenschappelijk, waarvan de structurele functie kan worden afgeleid uit de plaatsing en de frequentie waarmee ze in de teksten voorkomen. Het hoofdmotief is een liefdestopos van alle tijden: het *vuur* van brandend *verlangen*, dat oorzaak is van het lijden van de minnaar. Opmerkelijk is de levendige voorstelling ervan in het incipit van het triplum; Machaut behandelt dit motief doorgaans niet als een onderwerp op zich, al komt het talloze malen voor in zijn poëzie.¹³ De inspiratiebron om het liefdesvuur tot thema te kiezen zou, naast de teksten van Vitry's motet, een passage uit de *Roman de la Rose* kunnen zijn geweest die op levendige wijze het zichzelf onderhoudende en steeds verder aanwakkerende vuur van liefde beschrijft:

[...] et saches que dou regarder
feras ton cuer frire et larder,
et tot adés en regardant
aviveras le feu ardant.
Qui ce qu'il aime plus regarde
plus alume son cuer et larde;
cil larz alume et fet flamer
le feu qui fet les genz amer.
Chascuns amanz suit par costume
le feu qui l'art et qui l'alume,
quant il le feu de plus pres sent,
et il s'en vet plus apressant.
Li feus si est ce qu'i remire
s'amie qui le fet defrire:
quant il de lui se tient plus pres,
et il plus est d'amer engrés.
Ce sevent tuit, sage et musart:
qui plus est pres dou feu plus art.

(Ed. Lecoy 1973, v. 2329-2346.)

Je hart zal door dat gadeslaan / aan 't branden en het braden gaan, / houd je geen oog bij haar vandaan, / dan wakker je dat vuurtje aan. / Als je lang naar 't beminde staart, / dan brandt je hart gelijk een haard, / het is dát vuur dat wijd en zijd / bij mensen tot verliefdheid leidt. / Elk minnaar volgt altijd geboeid / het vuur dat gloeit en hem verschroeit; / hoe meer dat vlammend vuur hem zengt, / hoe meer hij aan zijn liefde denkt; / haar vuur juist dat hij zo begeert / maakt dat hij in de gloed verteert: / houdt hij zich zeer dicht bij haar op, / dan stijgt zijn liefdeslust ten top. / Wijs en zot weet, in oost of west: / wie 't dichtst bij 't vuur zit, brandt zich 't best. (Vert. Van Altena 1991.)

De uitdrukking 'qui plus pres est dou feu plus art' wordt door Machaut verscheidene malen aangehaald, in *Jugement dou Roy de Behayngne* (ed. Kibler/Wimsatt 1988, v. 1743), *Remede de Fortune* (ed. Kibler/Wimsatt 1988, v. 3170) en *Livre du Voir Dit* (ed. Imbs/Cerquiglini 1999, v. 3012).

De passage uit de *Roman* is lichter van toon dan de teksten van het motet; bovenal klinken in de tekst van Guillaume de Lorris niet de wanhoop en de gedachte aan sterven die Machaut

13. Voorbeelden bij latere auteurs van deze 'style flamboyant' (Froissart, Chartier, Charles d'Orléans) in Poirion 1965, 528.

met het liefdesvuur verbindt. Bij Machaut is de toestand van het minnende hart al een stadium verder: zwartgeblakerd door het vuur en dicht bij de dood verkerend (triplum, v. 7-10).¹⁴

Woorden die betrekking hebben op het *branden* klinken in het triplum negenmaal, in de eerste twee strofen; in het vervolg van de tekst verandert het vurige verlangen in wanhoop. Opmerkelijk is dat in de motetus het betoog in precies omgekeerde richting verloopt. Deze tekst begint als een uiting van wanhoop en niet eerder dan in v. 9 volgt het woord 'ardour' en, even verder, 'ardoir'. Pas aan het slot klinkt het woord 'feu', dat in het triplum het incipit vormt. Ook is het verlangen in deze tekst anders gekleurd, door het adjectief *triste* ('triste desir', v. 8), in plaats van '*ardent desir*' (triplum, v. 2).

Het vuur roept het volgende motief op: de plaats waar het zich bevindt is het *hart* van de minnaar. In de tweede en derde strofe van de triplumtekst vertegenwoordigt het hart bijna als een *pars pro toto* de minnaar wanneer deze zijn emotionele staat beschrijft. In de motetus wordt het hart pas aan het einde van de tekst genoemd: als het hart van de Ik-figuur ('einsi sans cuer et sans espoir, / ne puis pas vivre longuement'), dan, algemener als het menselijk hart dat in het vuur niet kan voortbestaan.

Machaut stelt het brandend verlangen voor als een lijden waarop de dood welhaast móet volgen. Deze zal worden veroorzaakt door *wanhoop*, 'desespoir', het derde motief. De motetustekst spreekt er tweemaal over (v. 5 en 12); in de triplumtekst wordt 'espoir' in twee betekenissen genoemd, als verwachting in zowel hoop als vrees (v. 5, v. 10). 'Esperance' (v. 12) is de vreugdevolle hoop, maar in de vierde strofe (v. 21) brengt Liefde alleen nog 'desespoir' teweeg.

Ten slotte is er het motief van de *doodsverwachting*. Wanneer de hoop de minnaar ontvalt, kan hij niet meer leven. Deze gedachte wordt in beide stemmen ontwikkeld, maar in de motetus sterker dan in het triplum. Al volgens het tweede vers van de motetus is de minnaar op sterven na dood ('moy qui ne vail nes que mors'); de Vrouwe wil dat hij sterft ('qu'en desespoir muire', v. 5). De doodsverwachting wordt nog tweemaal uitgesproken ('ne puis pas vivre longuement'; 'ne puet longue durée avoir'; v. 13, v. 15). In het triplum wordt het sterven tweemaal genoemd ('j'espoir que deviés yert'; 'qu'il me convient morir malgré Nature'; v. 10, v. 24).

Het betekenisverloop in beide stemmen is, zo blijkt uit de analyse van de motieven, tegengesteld in richting, waarbij bovendien de motetustekst somberder gekleurd is dan die van het triplum. Het betoog opent met de begrippen wanhoop en dood, en eindigt, na de 'gloed van mijn droef verlangen', met het vuur waarin het hart 'geen langdurig bestaan kan hebben'. Het triplum opent, precies andersom, met het vuur en het brandend verlangen, en eindigt bij wanhoop en dood. Toch komen de teksten tot dezelfde conclusie: de doodsverwachting wordt in de motetus omschreven als 'niet lang leven' en 'niet kunnen duren'.

De gedachte om de motieven kruiselings te laten verlopen in beide betogen lijkt te zijn geïnspireerd door Vitry's genoemde motet (de teksten zijn hierboven na die van Machauts motet afgedrukt). In dat werk immers, is het motief 'douce playsence' (zoet welbehagen) uitgangspunt in het triplum en eindpunt in de motetus; 'garison' (genezing, vervulling) beginmotief in de motetus en 'saoulé' (verzadigd, vervuld) eindpunt in het triplum; en er zijn meer van dergelijke overeenkomsten ('soffrir': motetus v. 11, triplum v. 3; 'dolour': motetus v. 2, triplum v. 30). De conclusie van Vitry's motet is echter regelrecht tegengesteld aan die van

14. 'Nercys et tains' is bij Machaut bijna een epitheton ornans voor het minnend hart; cf. bijvoorbeeld *Remede de Fortune*, ed. Wimsatt/Kibler 1988, v. 2115-2134.

Machauts motet; het branden van liefde is weliswaar heftig en 'hard', maar kan worden verdragen door de hoop op het zoete welbehagen. De zoetheid die bij Vitry vooropstaat, ontbreekt geheel en al in Machauts teksten. In Vitry's triplumtekst vat de dichter in de eerste strofe de gehele ontwikkeling van het liefdesverlangen samen: zoet welbehagen en trouwe liefde maken het mogelijk de vlamme gloed ervan te verdragen. Dan volgt een beschrijving van het ontstaan van het verlangen, tot aan het hoogtepunt, de uitslaande brand (de uitroepen 'areu, hareu'). Wat de minnenden de pijn doet verdragen, is hoop en trouw dienen. In de motetustekst wenst de *Ik*-figuur, die van trouwe liefde brandt, geen vervulling van zijn verlangen; integendeel, de gloed van liefde is wat hem het best bevalt omdat het zoete welbehagen hem helpt dit te verdragen. Het thema van Machauts teksten is dus vrijwel identiek, maar de uitwerking en conclusie zijn tegengesteld. De oppositie van beide motetten blijkt misschien wel het duidelijkst uit het 'Garison selon Nature' bij Vitry tegen Machauts 'morir malgré Nature'.

Aanvankelijk is de tegenstelling tussen de teksten – doodsverwachting (motetus) en brandend verlangen (triplum) – zeer sterk, zoals uit de incipits blijkt. Ook klinken de woorden 'mors' (motetus) en 'Amours' (triplum) vlak na elkaar (m. 11-13); twee uitersten die in klank toch dicht bij elkaar liggen. In de tweede talea komen de gevoelens in beide stemmen in sterke mate overeen. De Vrouwe wil dat de minnaar in wanhoop sterft, juist omdat hij haar zeer mint (motetus); de minnaar vreest dat zijn hart zal sterven in het vuur, juist omdat het zo trouw is (triplum). De verbinding wordt gelegd door de gelijktijdige timing van de woorden 'ains *que*' (triplum) en 'pour ce *que*' (motetus) in m. 39-41 en even verder 'Amour' (triplum) en 'l'aim' (motetus), wat des te meer opvalt omdat in de motetus het woord 'aimer' slechts eenmaal wordt gebruikt, 'Amour' zelfs in het geheel niet.

In de derde talea ontstaat in beide teksten een sterk contrast in de allegorische figuren die ten tonele verschijnen. In de motetus verergert Souvenir het verdriet van de minnaar door hem de goedheid van zijn Vrouwe te tonen; in het triplum delven Pitié en Loyauté in de Vrouwe het onderspit tegen Durté, Dangiers en Desdains.

In de tweede periode zinspelen beide teksten op de toenemende intensiteit van de gevoelens. (talea i:) De schoonheid van de Vrouwe 'verdubbelt' het branden ('doublement me fait ardoir', motetus); Amours 'vermeerdert' de smarten ('croistre mes dolereus meschiés', triplum).

(talea ii:) Beide teksten ook, geven uitdrukking aan wanhoop: 'sans cuer et sans espoir' ('zonder hart en zonder hoop') in de motetus, klinkt onmiddellijk na 'Un desespoir [...] si entechiés' ('een zo kwaadaardige wanhoop') in het triplum.

(talea iii:) De conclusies van beide teksten vullen elkaar aan: het *hart* dat niet in het vuur kan verblijven, zal sterven (motetus), het *lichaam* zal sterven in weerwil van Natuur (triplum). De minnaar weet zich met zijn gehele persoon, 'cuer et corps', ten dode opgeschreven.

Het vurig verlangen is, zo wordt gesuggereerd door de tegengestelde volgorde van de motieven en de daarmee verbonden gevoelens, een vicieuze cirkel waaruit de minnaar niet kan ontsnappen. Tijdens het betoog van de bovenstemmen worden de gevoelens wel heftiger, maar de veranderingen zijn niet wezenlijk; het probleem komt niet tot een oplossing.

Relatie met de tenorwoorden en hun context

De relatie tussen de inhoud van de bovenstemteksten met de tenorwoorden ligt uiteraard in het begrip 'zullen sterven', 'usque ad mortem'. Er is echter nog een ander, minder expliciet verband. De beelden van het vuur en de dood worden eveneens door de tenorwoorden

opgeroepen wanneer we ons realiseren dat het gezang waarvan de tenor een fragment is, tot de liturgie van de Tenebrae behoort. Tijdens de Donkere metten worden de kaarsen één voor één gedoofd, waarna het *Christus factus est* in volledige duisternis klinkt. Deze duisternis symboliseert de rouw om het lijden en de dood van Christus.¹⁵ Het *doven* van het vuur vinden we terug in de tekst van het triplum waar de minnaar de angst uitspreekt dat zijn brandend hart 'uitgedoofd' ('estains') zal worden voordat Amour het heeft verzekerd van genade. Volgens de motetustekst kan 'in het vuur een mensenhart geen langdurig bestaan hebben'.¹⁶ Terwijl dus zowel een expliciet als een impliciet verband kan worden gelegd tussen de gedachte aan 'vuur' en 'sterven' in tenor en bovenstemmen, vindt daarentegen het eerste deel van de tenortekst, 'obediens', in hen geen enkele weerklank; er is hoogstens een relatie te zien met het uiterste van gehoorzaamheid dat door de harde houding van de Vrouwe wordt opgeroepen ('ma dame chiere qui *vuet* qu'en desespoir muire', motetus) en dat de minnaar tot wanhoop drijft. 'Uiterste gehoorzaamheid' is echter de exemplarische betekenis van de tenorwoorden en kan daarom als de moraal worden beschouwd die de tenor stelt tegenover de klachten van de bovenstemmen: de minnaar moet bereid zijn zo ver te gaan in zijn gehoorzaamheid aan Amours dat hij ook het sterven van liefde accepteert. Na 'usque ad mortem' wordt in de antifoon uitzicht geboden op toekomstige verheffing na de duisternis van de dood: 'Propter quod et Deus exaltavit illum, dedit illi nomen, quod est super omne nomen.' Dit perspectief ontvouwt zich vanuit de gedachte van de gehoorzaamheid. Doordat de teksten van de bovenstemmen alleen spreken over het brandend verlangen ontstaat een inhoudelijke tegenstelling met de tenor die essentieel is als factor van spanning in de betekenisstructuur van het motet.

Het belang van de gehoorzaamheid als een moreel thema in Machauts motetten blijkt uit de teksten van motet 4, dat in zijn thematiek – mateloos verlangen en het verlies van hoop – zeer nauw verwant is aan motet 10. In dit motet eindigen beide teksten van de bovenstemmen wél met het uitspreken van het voornemen tot gehoorzaamheid.

motetus:

Mais puisqu'einsi leur agrée,
Je vueil humblement souffrir
Leur voloïr jusqu'au morir.

maar omdat het hun aldus behaagt
wil ik nederig verdragen
hun wil, al moest ik daardoor sterven.

triplum:

Mais puisqu'estre ne puet ore autrement,
Face de moy tout son commandement,
Car malgré li l'ameray loyaument.

Maar omdat het nu eenmaal niet anders kan zijn,
moge zij alles met mij doen wat ze wil,
want haars ondanks zal ik haar trouw minnen.

Wanneer we deze gedachte in de interpretatie van motet 10 betrekken, is de conclusie dat de tenor een exemplum voorhoudt aan de hoofse minnaar in de teksten van de bovenstemmen. Immers, de wanhopige en angstige houding van de minnaar is bepaald niet volmaakt. Pas wanneer hij in zijn liefdeslijden, in navolging van de christelijke Passie in de tenorwoorden, 'gehoorzaamheid tot aan de dood' leert betrachten, zal hij het ideaal kunnen bereiken. In vergelijking met Vitry's motetteksten zou men kunnen zeggen dat Machaut geëngageerder én

15. Dit gebruik bestond al in de achtste eeuw. Zie art. 'Donkere metten' in *LW*, k.569-571.

16. Het chanson *Il convient k'en la candeille ait treble sustance* van Perrin d'Angicourt (Steffens 1905, chanson 26), een vergelijking van de minnaar met een brandende kaars, vormt een interessante parallel met het motet, al vertoont het geen woordelijke overeenkomsten met Machauts gedicht. Dat Machaut Perrins werken kende, blijkt uit de motetten 5, 6 en 7 die alle drie door middel van citaten aan chansons van Perrin refereren.

moralistischer is. Tevens is hij 'contrapuntischer' doordat de oplossing alleen in het tenorwoord ligt, terwijl bij Vitry de vraag: 'hoe kan het liefdesvuur worden verdragen?' in de teksten van de bovenstemmen zelf wordt gegeven; zijn tenor is een neutraal *Neuma*.

2. MUZIKALE ANALYSE

Tenormelodie

Het tenormelisme (hieronder in facsimile van hs. A) wordt door de taleastructuur in zes frasen verdeeld (muziekvoorbeeld 1). De taleastructuur van de tenor vertoont grote gelijkens met die in motet 1. De color bevat ook nu dertig tonen, vijf per talea, en wordt tweemaal gebracht, de tweede maal in diminutie. De zes frasen van de tenor worden door de isoritmische patronen van de bovenstemmen tot drie dubbele frasen aaneengevoegd. In motet 10 hebben de zes frasen echter een sterker eigen karakter dan de taleae in het eerste motet waar zich de drie grote frasen duidelijker van elkaar onderscheiden. Ook nu bestaat de meeste melodische energie in de eerste tien tonen en de sterkste ontspanning in de laatste tien.

De melodische contour vertoont een evenwichtige curve. De eerste frase opent met een



tertssprong f-a waarna ditzelfde interval secudegewijs wordt doorschreden. In de tweede springt de melodie naar de kwint van de grondtoon en bestaat in essentie uit een tweemalige wisseling van c' en d'. De ambitus van beide frasen samen omvat precies het hexachord molle. In de derde frase is c' begintoon en tevens hoogste punt; de melodie daalt naar g. De toon b maakt mutatie naar hexachord durum noodzakelijk. De vierde frase begint op a, stijgt opnieuw naar c' en sluit op g, in een bijna letterlijke herhaling van de derde.¹⁷ Deze herhaling kan resultaat kan zijn van een ingreep door de componist in de oorspronkelijke melodie (de invulling van de

terts op 'us-[que]') maar gaat mogelijk ook op een lokale variant van het gezang terug (Clark 1996, 28 en 194). In de vijfde frase die f als begintoon heeft, brengt een kwartsprong de melodie op de toon b \flat ; deze frase wordt dus weer in molle gezongen. Ten slotte bereikt, in de zesde frase, de melodie langzaam de slotcadens. De melodie heeft een opmerkelijke symmetrie: frase 6 lijkt bijna een spiegeling van frase 1, frase 3 en 4 zijn praktisch gelijk. Alleen de tussenliggende frasen 2 en 5 verschillen sterk. De oorspronkelijke gregoriaanse melodie wordt door de tekst precies in tweeën gedeeld: frase 1-3 heeft als tekst 'obediens', frase 4-6 'usque ad mortem' (muziekvoorbeeld 1) zodat de melodische symmetrie wordt geaccentueerd.

17. Mogelijk daardoor misleid hebben de scriptor van handschrift B en in navolging van deze, de scriptor van E, zich vergist en deze talea weggelaten.

Er bestaat dezelfde nevenstelling van de hexachorden molle en durum als in het eerste motet; de mutaties vinden nu alleen plaats op de grens van de dubbele frasen. Van de eerste daarvan is overigens moeilijk te zeggen of ze geheel in hexachord molle zal zijn gesolmiseerd of misschien deels (vanaf de toon c') in naturale, als overgang naar durum. Net als in de tenor van het eerste motet komt de hoofdtoon *F* in de tweede dubbele frase niet voor; in de derde daarentegen is hij zeer prominent. De tegenstelling tussen beide hexachorden is echter minder sterk dan in het eerste motet doordat *b \flat* pas in de vijfde frase optreedt en geen directe tegenstelling met *b \natural* vormt.

Mensurering en tenorritmering

De talea bestaat uit vier longa-perfecties, met syncopatio (muziekvoorbeeld 1). Drie opeenvolgende perfecte longae worden voorafgegaan door een brevis. Deze zet een verschuiving door syncopatio in gang en wordt aan het eind van de talea tot een perfectie aangevuld door een brevis plus pausa brevis. De talearitmering zou geheel spiegelsymmetrisch zijn met de tweede longa als middelpunt, als die pausa brevis aan het slot er niet stond. Door de syncopatio ontstaat aan de basis van het motet een strevende beweging (de brevis moet immers worden gecompleteerd tot een volle perfectie) die de verplaatste perfecte longae een zekere instabiliteit geeft. De ritmering brengt de frasen die melodisch het meest verschillen, 2 en 5, iets dichter bij elkaar doordat in beide de toonherhaling wordt geaccentueerd door de ritmering.

De mensurering van het motet is gecompliceerder dan de edities weergeven (zie de partituur in Appendix 2). Deze delen alle drie stemmen in naar *modus perfectus*, terwijl dit alleen voor de tenor correct is. In de bovenstemmen heerst *imperfecte modus* zoals is te zien aan de opeenvolging van longae in de motetus. Deze kunnen niet perfect zijn:¹⁸ vanaf m. 18 volgen vier longae elkaar op, waarvan er één een pausa van twee spatia is; een *pausa longa imperfecta* tussen twee longae duidt vrijwel altijd *imperfecte modus* aan.¹⁹ De longae in de motetus die iedere frase besluiten, staan daarom in gesyncopeerde positie en overbruggen de grens van de dubbele taleae. De syncopatio beperkt zich dus niet tot de tenor alleen; beide longae in m. 20-22 zijn syncopisch. In het triplum veroorzaakt de bepaling van de *modus* geen probleem, aangezien in deze stem geen longae voorkomen. Het *tempus* in de bovenstemmen is *imperfect*, de *prolatio* *perfect*. In de tweede periode wordt *modus perfectus* in de tenor gediminueerd tot *tempus perfectum*. De bovenstemmen hebben gedurende het gehele motet *tempus imperfectum*, zodat de strijdigheid van mensurering ook bij *diminutie* blijft bestaan en door de gediminueerde waarden in de tenor zelfs wordt aangescherpt.

Tevens geeft de *tempus*bepaling aanleiding tot een muziektheoretische speculatie van een type dat we in volgende analyses terug zullen zien, met name in motet 5. De gediminueerde longa kan niet anders dan een perfecte brevis zijn, op grond van de regel '*similis ante similem perfecta*'; de eerste semibrevis van de tenor in *diminutie* is eveneens perfect. Daarom zou het voor de hand liggen ook de ongediminueerde beginbrevis van de tenor als perfect te lezen. De verhouding van *diminutie* in de tenor zou in dat geval 3:1 zijn. Deze proportie wordt echter gewijzigd door het *tempus imperfectum* van de bovenstemmen die de lengte van de – op zichzelf onbepaalde – beginbrevis van de tenor specificeren. Doordat de tenorbrevis in de

18. Dit werd al opgemerkt in Günther 1958 en Hoppin 1960.

19. Een van de zeldzame uitzonderingen hierop is de tenor van motet 17; zie de analyse in hoofdstuk III. Dezelfde mensureringsproblemen – *modus*verschil en syncopatio in de tenor – doen zich daar eveneens voor.

eerste periode in lengte gelijk is aan die van de bovenstemmen en dus imperfect, in de tweede periode daarentegen perfect is, verloopt de diminutie in de proportie 2:1.²⁰ De 72 imperfecte breves van de eerste periode worden gediminueerd tot 24 perfecte breves in de tweede; in ongespecificeerde breves zou de proportie 3:1 zijn, dezelfde als in motet 1. Voor de bovenstemmen is de verhouding tussen de perioden 72:36 imperfecte breves, 2:1. In breves kunnen twee aantallen worden genoemd voor de lengte van het motet, namelijk 72 perfecte of 108 imperfecte breves (216 semibreves). Daarmee is het precies half zo lang als het eerste motet dat een lengte heeft van 144 perfecte breves (432 semibreves).

De beginbrevis van de tenor is een belangrijke dynamische factor. Allereerst zet zij de syncopatio in gang. De bovenstemmen verklaren haar tot een imperfecte, terwijl de brevis bij diminutie perfect is. In de tweede periode klinken daardoor tempus perfectum en imperfectum tegelijkertijd. Het hoogtepunt van het mensurale conflict komt aan het slot: zoals het motet is genoteerd, bereiken de bovenstemmen de finalis een semibrevis vroeger dan de tenor, waardoor een kort moment van dissonantie ontstaat. Tevens zet de slotlonga van de bovenstemmen eigenlijk syncopisch in, namelijk in m. 106 in plaats van m. 107. De verklaring voor deze – zuiver muzikaal gesproken – onverdedigbare dissonant bij de afsluiting zal ik trachten te geven bij de interpretatie van muziek en tekst.²¹

Ritmische structuur van de bovenstemmen

De ritmering van de bovenstemmen is zeer formulair en minder gevarieerd dan in het eerste motet. Ook zijn triplum en motetus veel minder sterk gedifferentieerd; afgezien van de longae in de motetus is de beweging van beide stemmen tamelijk gelijkwaardig. Opnieuw koppelen de isoritmische patronen van de bovenstemmen steeds twee taleae tot één dubbele supertalea. In de motetus wordt iedere enkele talea verbonden met de volgende door een motief van twee longae; aan het slot van de supertalea is dit een groepje van drie (longa-pausa longa-longa), waardoor deze verbinding nadrukkelijker is. In het triplum zijn de motieven aan begin en eind van de supertalea isoritmisch (brevis 15-24, 1-4). In de tweede periode is de koppeling tot supertaleae minder evident doordat elke taleagrens door een hoquetus wordt overbrugd.²²

Om een faseverschil te creëren is het isoritmisch patroon van het triplum tijdens de eerste supertalea een brevis verschoven; talea II en III beginnen een brevis later met hetzelfde ritmische patroon als de eerste talea. Hetzelfde geldt voor de motetus waar de isoritmische longa aan het eind van de supertalea een brevis is verschoven, zodat deze in het vervolg steeds in gesyncopeerde positie staat (vergelijk m. 11-12 met m. 24-25 en m. 36-37). Bijzonder is dat in de tweede periode het begin van de eerste talea (m. 73) eveneens ritmisch afwijkt van de volgende (m. 85 en m. 103). De reden is de volgende: het begin van talea ii en iii valt midden in een hoquetus en Machaut kon talea i niet met een halve hoquetusfiguur laten beginnen. Tegelijkertijd echter maakt de gelijktijdigheid van de perfecte en imperfecte breves in m. 73-75 de strijdigheid van mensurering duidelijk. Ook de laatste talea wijkt af van het isoritmisch patroon, de gebruikelijke procedure om het faseverschil weer op te heffen.

20. In overeenstemming met de beschrijving door Johannes de Muris: 'Tertio notandum quod, quando tenor est de modo perfecto et tempore imperfecto, etiam diminutio fit directe per medietatem, sicut: pro longa valente tres breves ponuntur breves valentes tres semibreves' (*Libellus cantus mensurabilis*, CS III, 58b).

21. In de edities is de dissonant geëmendeerd door de inzet van de tenorfinalis met die van de bovenstemmen te synchroniseren. Dat Machaut echter niet mechanisch hetzelfde schreef als in de ongediminueerde talea, bewijst motet 1, waar bij de slottoon geen exacte diminutie is toegepast.

22. Cf. Sanders 1973, 558, n.257. Vooral in de motetus is de tekstzetting om en om per talea gelijk.

Pan-isoritmiek is in de eerste periode geconcentreerd rond einde en begin van de frasen (breves 20-24 en 1-4/5), en beslaat ongeveer een derde van de dubbele talea. In de tweede periode neemt de mate van pan-isoritmiek toe. Bovendien wordt elke overgang van de taleae door een hoquetusfiguur tussen beide stemmen gemarkeerd, zodat een effect van versnelling tot stand komt (hetzelfde proces als plaatsvindt in motet 1); breves 1-3 en 6-12, met uitzondering van het begin van talea i, zijn pan-isoritmisch.

Tekstzetting en declamatie

Per ongediminueerde supertalea (hieronder verder als 'talea' aangeduid, de enkele talea als 'tenortalea') is één triplumstrofe gezet, de vierde strofe is over de drie gediminueerde taleae verdeeld. In tegenstelling tot de werkwijze in het eerste motet is de poëtische vorm in de tweede periode niet aangepast aan de muzikale vorm, al zouden in het triplum de zes verzen van de vierde strofe wel precies in drieën kunnen worden verdeeld; dit is echter niet het geval. De motetus heeft in de eerste periode drie verzen per talea, in de tweede periode twee. Opmerkelijk is de tegenstelling in de verhoudingen van tekstdeclamatie en tijd in beide perioden, zoals in het volgende schema is te zien.

	Periode 1	Periode 2	Verhouding
breves imp.	72	36	2:1
Tr. verzen	18	6	3:1
Mo. verzen	9	6	3:2
Tr. syllaben	186	62	3:1
Mo. syllaben	72	48	3:2
verh. tijd:tekst Tr.	4:1	6:1	2:3
„ Mo.	8:1	6:1	4:3

De tabel laat zien dat de tekst niet gelijkmatig maar wel in precieze proporties is verdeeld over beide perioden. De verhouding van de triplumtekst in beide perioden heeft namelijk de hiervoor genoemde theoretisch-speculatieve verhouding van breves, 3:1, in tegenstelling tot die van de werkelijke tijd, 2:1; en ook de motetus volgt een andere verhouding, namelijk 3:2. De declamatie van de motetus versnelt dus in de tweede periode (6 breves per vers in plaats van 8) evenveel als die van het triplum vertraagt (6 breves per vers in plaats van 4).²³

De verzen van zowel triplum als motetus zijn aan het begin van iedere ongediminueerde talea op dezelfde wijze gezet, over een lengte van vier breves in het triplum en vijf in de motetus. Brevis 15 vormt de afsluiting van het vierde vers van de triplumstrofen. Brevis 20-21 is in iedere talea de plaats van een tekstesuur in beide stemmen, in de motetus na drie verzen en in het triplum na het vijfde vers van de strofe. Het triplum heeft aan begin en eind van zijn frasen een motiefje van drie minima; aan het begin is dat steeds melismatisch, aan het eind steeds syllabisch gezet. Het b-rijm *-ure* van de beide laatste verzen van de strofe wordt gescandeerd in een patroon van twee semibreves.²⁴ De gelijkheid van tekstzetting gaat, met andere

23. In Philippe de Vitry's motet dat wellicht als inspiratiebron heeft gediend, is de verdeling van de tekst over beide perioden in de motetus 8:4 (2:1) en in het triplum 25:8 (vrijwel 3:1). De lengte van beide perioden is 240 respectievelijk 84 semibreves (20:7). Tot elkaar hebben de teksten de exacte verhouding van 270:90 syllaben, dus 3:1.

24. Het werk vertoont in dit opzicht gelijkenis met motet 15 waar het *ure*-rijm eveneens zo is gezet.

woorden, samen met de pan-isoritmiek (brevis 16-24 en 1-4/5). Vanzelfsprekend als dit mag lijken, in de tweede periode die sterker isoritmisch is, vermindert juist deze gebondenheid.

De tekstzetting in de aan hoqueti rijke tweede periode is niet precies met zekerheid te bepalen omdat het aantal tonen groter is dan het aantal lettergrepen en de handschriftversies onderling verschillen. Desondanks is zoveel wel duidelijk dat de voordracht in de tweede periode minder regelmatig wordt, vooral in het triplum. De motetus heeft twee verzen per talea; in de derde talea schuift het versbegin een brevis terug (m. 101 in plaats van m. 102, vergeleken met m. 77-78 en 89-90). Het triplum heeft in talea i twee verzen, in talea ii bijna drie verzen, in de laatste talea het restant van het derde ('si desnature') en het slotvers. Er vindt dus in talea ii versnelling plaats en in iii vertraging. In m. 93 is de declamatie van de bovenstemmen, juist ten gevolge van de onregelmatigheid, eindelijk gecoördineerd en beëindigen ze tegelijkertijd een vers. Hun conclusies beginnen weliswaar niet op hetzelfde moment, maar wel, in m. 101, de slotverzen.

In de tekstzetting van dit motet lijkt dus een mathematische verdeling van tekst over beide perioden voorrang te hebben gekregen boven respect voor de syntaxis en de natuurlijke declamatie van de taal zoals in het eerste motet, waar beide werkwijzen in evenwicht zijn. Toch zijn er enkele aanwijzingen voor het belang van de retorische voordracht: de nadruk op de slotverzen van elke triplumstrofe en de zojuist beschreven onregelmatige versnelling en vertraging in de tweede periode. De betekenis hiervan zal bij de interpretatie van tekst en muziek worden besproken.

Coördinatie van de stemmen; cadensen

De vele sterotiepe motiefjes en de gelijkblijvende toonhoogte van vele semibreves in de bovenstemmen in dit motet laten zich gemakkelijk reduceren tot grotere waarden (muziekvoorbeeld 2). Welke structurele functie de aldus 'weggereduceerde' bovenstemmotiefjes niettemin hebben, zal hieronder aan de orde komen. Centraal staat in dit motet met zijn gecompliceerde ritmering allereerst de vraag in hoeverre de contrapunctus-structuur de verplaatste tonen van de tenor volgt en welke problemen ontstaan door de verschillende mensurering van bovenstemmen en tenor.

De eerste color wordt besloten door een krachtige cadens met leidtoon in beide bovenstemmen naar kwint en octaaf, in m. 66-68. Er is echter een complicatie, namelijk dat de slottoon f tweemaal klinkt. Deze herhaling wordt in het triplum zelfs nagevolgd: in m. 71-72 klinkt precies dezelfde melodische formule als in m. 67-68. Deze begint nu echter tegelijk met de tenortoon waardoor een sext ontstaat. Weliswaar sluit de triplummelodie af op f maar daaronder heeft de motetus d' en de tenor een pausa, zodat de color toch niet met een perfecte samenklank eindigt. De eigenlijke slottoon wordt dus niet zozeer als een afsluiting behandeld als wel als overgang naar de volgende, gediminueerde talea. De afsluiting van de tweede color, tevens slot van het motet, is zelfs problematisch. Een perfecte afsluiting vindt even ervoor plaats, op de toon f' in m. 103. De motetus arriveert met vertraging op f' in m. 104, maar tegelijkertijd heeft het triplum a'. In beide bovenstemmen klinkt de nadrukkelijkste cadensformule die in dit idioom denkbaar is, maar hun finalis komt te vroeg; de tenor sluit een semibrevis later af, zodat een moment van dissonantie ontstaat.²⁵

25. Het is opvallend dat de andere motetten met dissonante afsluitingen (4, 15 en 17) eveneens zulke nadrukkelijke cadensformules hebben, als een accentuering van de dissonant.

De cadensen van de supertaleae worden net zo behandeld als de eerste colorcadens: de penultima is slottoon, de slottoon springplank naar de volgende talea. In talea I is de cadens op penultima *C* zeer krachtig (m. 18-20). De verbinding met de volgende talea klinkt merkwaardig fragiel: op de kwint e'-b' (motetus-triplum) volgt de terts c'-e' (tenor-motetus), zodat de triplumtoon b' met octaafverschil lijkt op te lossen in de tenor-c'. Onmiddellijk daarna heeft het triplum echter weer b'. Talea II heeft een minder sterke cadens: de afsluiting op *A* krijgt vooral door de ritmische stilstand bevestiging. De eigenlijke slottoon van de tenor wordt basis van een sext g-e' die in de bovenstemmen in de eenklank f'-f' oplost; alweer dus een oplossing met octaafverspringing (pas aan het begin van de derde talea klinkt de toon f in het juiste octaaf in de tenor).

De bovenstemmen interpreteren dus de laatste longa van de supertalea als slot en de eigenlijke slottoon als overgangston. Ook het begin van de taleae klinkt, door de pausa in het triplum en de doorklinkende longa van de motetus, zeer dun. De contrapuntische spanning lost, met andere woorden, niet tegelijk op met de syncopatio van de tenor doordat de muzikale textuur aan begin en slot van de supertalea tot het minimum is teruggebracht. Het eerstvolgende moment dat alle stemmen tegelijk klinken, vindt plaats op de eerste tenorlonga van de nieuwe talea. Dat de relatieve veronachtzaming van de slottoon aan het slot van de supertaleae een doelbewust effect is, laten de oneven tenortaleae zien; deze eindigen namelijk wél met een cadens op de laatste toon van de tenor, al is het meestal zonder rustklank: in m. 10-12 op *A*, in m. 32-35 op *G* en in m. 57-59 eveneens op *G*.

Vanuit het oogpunt van mogelijke 'isoharmonie' is talea II interessant. Tenortaleae IIa en IIb zijn op de begintoon na melodisch gelijk. De samenklanken op *B* en *C* verschillen niet essentieel. De bovenstemmen beëindigen de beide fragmenten echter op geheel verschillende wijze. De eerste maal cadenseren ze via *A* op *G* in m. 32-35; de tweede maal is *A* zelf het doel en wordt in de bovenstemmen aan het slot *F* vooruitgenomen, waarbij de slottoon van de tenor slechts als doorgangston functioneert. In diminutie zien we vrijwel hetzelfde: beide taleae zijn opvallend gelijk, maar in de eerste is de cadens op *G* explicieter.

In de tweede periode vindt noch op de penultima noch op de slottoon van de supertalea een cadens plaats; de aansluiting wordt overbrugd door een hoquetus. De gesplitste tenormensuur – de semibreves en de pausa aan begin en slot van de talea – is daarvan een onderdeel zodat de syncopatio wordt verdoezeld. Sterker dan in de eerste periode treedt het verschil aan de dag tussen de mensurering van tenor en bovenstemmen: alleen op brevis 3, 6, 9 en 12 beginnen de verplaatste perfecte brevismensuur van de tenor en de imperfecte brevismensuur van de bovenstemmen tegelijkertijd. Doordat brevis 6 en 12 deel uitmaken van de hoquetus zijn de enige plaatsen waar bovenstemmen en tenor gezamenlijk tot rust komen dus de derde en de negende brevis imperfecta, en dat niet eens in alle taleae (m. 81, 87, 93, 99). De bovenstemmen doen, zo lijkt het haast, vergeefse pogingen om, als in de eerste periode, op de penultima af te sluiten; in m. 83 en m. 95 komen de bovenstemmen een semibrevis te laat ten opzichte van de tenor, aan het slot daarentegen, in m. 106, een semibrevis te vroeg.

Het ritmische aspect speelt dus een belangrijke rol: de bovenstemmen volgen, ondanks de verschillende mensurering, in hun contrapunt zo veel mogelijk de verplaatste perfecties van de tenor. Aan het slot van de supertaleae, waar de syncopatio tot oplossing komt, klinkt het contrapunt uiterst dun in de bovenstemmen. In de tweede periode vallen de tonen met lange duur alleen in het midden van de enkele taleae samen.

Is enige invloed van de mutaties in de tenor merkbaar in het contrapunt zoals in motet 1? De merkwaardige overgangen tussen de taleae in de eerste periode zijn hiervan wellicht een

teken. Het talea-openingsmotief van het triplum in m. 26 is een transpositie van het openingsmotief een halve toon lager. De toon c' van de tenor (m. 25) fungeert als wisseltoon tussen beide tonen b' van het triplum. De motetus heeft een wonderlijke melodische wending, van e' naar f#' en vervolgens in een dalende sequens naar c' in m. 29. De indruk die ontstaat is dat de overgang al plaatsvindt tijdens de laatste twee mensuren van talea I. De terugkeer naar molle in talea III wordt door de bovenstemmen voorbereid door de vroegtijdige cadens op *F* aan het slot van talea II. Ook hier wordt de overgang voorbereid door het slot van de vorige talea. In beide gevallen lopen de bovenstemmen dus vooruit op de mutatie in de tenor. Op de toon b \flat (tenor m. 53) klinkt het contrapunt van de bovenstemmen bijzonder laag. De harmonische beweging buigt echter al snel weer af in de richting van durum (een cadens via *A* op *G* in m. 59-60); pas de colorcadens brengt ontspanning op *F*.

In de tweede periode zijn, door de hoqueti, de overgangen vager en is invloed van de mutaties nauwelijks aanwijsbaar. De meest bijzondere plaats is m. 99, de b \flat in de tenor waar, opnieuw, de stemmen laag liggen. Wat in het triplum precies bedoeld is, wordt uit de bronnen niet duidelijk. Vrijwel alle handschriften geven voor de toon f' een brevis met neerwaartse linkercauda, misschien een onduidelijk plicatetecken in Machauts eigen exemplaar?²⁶ Hs. **G** schrijft bovendien een \flat , hs. **E** een \natural . Samen met de tekst op deze plaats ('desnature') suggereert dit een speciale (misschien woordschilderende?) klank maar het is niet uit te maken welk effect is bedoeld. Direct erna volgt, net als in de eerste periode, een cadens op *G* die echter maar heel even klinkt; in de hoquetus vindt onmiddellijk daarna de volgende cadens op *F* plaats. De mutaties in de tenor lijken dus gaandeweg minder invloed te krijgen op de bovenstemmen. Op beide plaatsen waar in de tenor de toon b \flat klinkt (m. 53-56 en m. 100), functioneert deze als doorgangston in een cadensbeweging naar *A* en *G*.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

De melodieën van de bovenstemmen zijn, zoals hierboven opgemerkt, sterk motivisch. Het openingsmotiefje dat karakteristiek wordt voor de gehele triplummelodie – het bekende 'Machaut-motief', een wisselnoot gevolgd door een tertsva – klinkt aan het begin van talea II een halve toon lager en in talea III weer letterlijk (muziekvoorbeeld 3). Opvallend is dat de openingsfrase in talea III gedurende zes mensuren slechts weinig verschilt van die in talea I, ondanks het melodische verschil in de tenor. De talea-afsluitingen van het triplum zijn niet exact gelijk aan elkaar, maar wel zodanig gelijkend dat ze als een refrein klinken: de eerste begint een terts hoger dan de andere twee; de laatste begint met het 'Machaut'-motief, waardoor de verwantschap met de opening duidelijk wordt. Een verschil met het openingsmotief is dat alle drie minima zijn geteksteerd, als een kleine declamatorische versnelling. De motieven functioneren dus onmiskenbaar als demarcatie van de supertalea; hierdoor wordt de koppeling van de taleae duidelijk gemaakt. De motetus imiteert het triplummotief verscheidene malen, op onregelmatige afstanden (m. 3, 40, 56) en tweemaal met een fictatoon. In de tweede periode treedt het beginmotief nog driemaal op in het triplum, waarvan de laatste twee keren vlak na elkaar (m. 97-98); dit kleine stretto, zo dicht voor de afsluiting, herinnert nog eens aan de opening van het motet. Daarom is het zo interessant dat

26. Alleen hs. **C** heeft een gewone brevis. De plica brevis heeft in de handschriften vrijwel altijd tevens een kleine cauda rechts, die hier ontbreekt. Deze brevisvorm komt in het chansoncorpus op verscheidene plaatsen voor, maar in de motetten nauwelijks. Schrade hecht er geen bijzondere betekenis aan (Schrade 1956a, 14).

de laatste toon ervan, in m. 99, problematisch was voor de scriptoren, zoals hierboven beschreven.

Het triplum heeft geen sprongen groter dan een kwart; en opvallenderwijs beginnen de kwartsprongen vrijwel steeds op de toon g', meestal g'-c" (e'-a' in m. 11-12 stijgend en in m. 56-57 dalend). Vier van de passages waarin zulke kwartmotieven voorkomen, zijn verbonden met – in de tekst – de naam Amour die, zoals bij de tekstanalyse werd opgemerkt, eenmaal per strofe klinkt; de vierde keer klinkt de kwart op 'mes chiés' ('mijn heer', i.e. Amour). Van deze passages zijn er twee sterk verwant (m. 12-15, die tevens voorafgegaan wordt door een dalende kwart g'-d', en m. 41-44); in de derde, die op dezelfde plaats in de talea staat als de tweede (m. 65-68), is de kwartsprong dalend terwijl de vierde met het openingsmotief van het triplum begint en met de kwart eindigt (op 'mes chiés', m. 80-83). Het is mogelijk dat frasen 3 en 4 van de tenor, waarvan de ambitus de kwart c'-g is, de inspiratie hebben gegeven tot deze wendingen (zie muziekvoorbeeld 4). Twee van deze kwartmotieven worden gecombineerd met een opvallende sprong in de motetus, namelijk de septiem in m. 11-13 die contrasteert met de zeer laag liggende passage ervoor, en een kwint in m. 41-42 die parallel loopt met de kwartsprong in het triplum.

De structurele rol van de melodische motieven is dus belangrijker dan men zou verwachten in dit zeer formulaire motet; ze hebben de functie zowel de talea te omlijnen als om door herinnering bepaalde verbindingen te leggen, zoals blijkt uit de combinatie met de naam Amour. De contrapuntische zelfstandigheid van de stemmen is soms groot; dit geldt met name voor de motetus. In m. 7-12 klinkt in de motetus een imitatie van het openingsmotief van het triplum, waaruit de toon b \flat voortkomt; deze contrasteert echter melodisch scherp met b' die ervoor in het triplum klonk en de eruit resulterende samenklankepeenvolging in m. 8-9 is in het veertiende-eeuwse idioom vreemd. De erop volgende septiemsprong, gecoördineerd met de kwartsprong in het triplum, is een sterke melodische geste.

Niettemin is de sturing in het grote geheel van de contrapuntische spanningen wél het duidelijkst in de opeenvolging van samenklanken. Er ontstaat een groeiende spanning tussen de syncopische ritmering van de tenor, de verschillende mensureringen en de coördinatie in het contrapunt. Deze verschillen worden sterker in de tweede periode en de dissonant aan het slot is er de meest extreme manifestatie van.

3. INTERPRETATIE

Het motet vertoont een uitgesproken gelijkenis met motet 1. Deze betreft het aantal colortonen, de isoritmische structuur in enkele en dubbele taleae, de modale en hexachordale structuur en ambitus van de tenor, en ten slotte de lengteverhouding van beide motetten (144:72 perfecte breves). De proportie van diminutie zou zelfs, wanneer alleen de tenor in aanmerking wordt genomen, 3:1 kunnen zijn, net als in motet 1. De triplumtekst is opnieuw in de verhouding 3:1 over de beide perioden verdeeld. Ook het aantal rijmklanken komt overeen: 7 in de motetus, 5 in het triplum.

In het eerste motet corresponderen zowel de vorm als de inhoudelijke dispositie van de tekst met de muzikale structuur. De betekenis ervan kan worden samengevat in de trefwoorden *streven naar perfectie* en *verandering*. In hoeverre kan nu ook in motet 10 van overeenkomst tussen tekst en muziek worden gesproken? Het streven naar vervulling wordt hier nog sterker uitgesproken dan in motet 1. Hoofdthema is de wanhoop, veroorzaakt door een brandend

verlangen. De analyse van de teksten en thematische motieven laat een in intensiteit toenemend streven naar vervulling zien, in een kruiselings verlopend betoog van beide bovenstemmen; de een begint waar de ander eindigt en vice versa. Niettemin komen de teksten tot dezelfde conclusie: beide eindigen met het uitspreken van de verwachting van de dood en alleen de tenorwoorden bieden uitzicht op verlossing. Bij de interpretatie van de gegevens bespreek ik allereerst de coördinatie van de voordracht in het licht van de betekenis van de teksten.

Retoriek in de declamatie van de teksten

In beide teksten klinkt aan het begin van de tweede periode – het belangrijkste punt van verandering in de structuur – een woord dat toename van gevoelsintensiteit weergeeft: 'et pour *croistre* mes dolereus meschiés' (triplum), 'qui *doublément* me fait ardoir' (motetus). Deze woorden vormen een duidelijke zinspelings op de muzikale beweging, omdat in de tenor een verdubbeling van snelheid optreedt. Ongecompliceerd is dit niet, daar, zoals we vaststelden, wél de tenorritmiek tweemaal zo snel verloopt, maar de tekstvoordracht op ingewikkelder wijze verandert. De motetus verdubbelt inderdaad zijn voordrachtsnelheid, maar het triplum vertraagt evenzoveel, en daardoor komen beide op dezelfde snelheid uit. Bovendien wordt de declamatie minder regelmatig.

Declamatorische versnelling of vertraging ten opzichte van een gegeven regelmaat als expressie van de gevoelens in de teksten komt ook in andere motetten voor (zie hoofdstuk III). De analyse van de teksten toonde hoe in het triplum de onstuimigheid van het vurig verlangen in wanhoop verkeert; in de motetus gaat de ontwikkeling juist in omgekeerde richting, van wanhoop naar vurig verlangen. De verandering in snelheid en regelmaat van voordracht komt dus overeen met de ontwikkeling van de gevoelens zoals verwoord in elk van beide gedichten. De exacte proporties van die verandering laten zien hoe berekend deze expressieve tekstvoordracht is, terwijl de kleine afwijkingen aan het slot ervoor zorgen dat de conclusies gecoördineerd worden.

Contrapunt en tekstexpressie

Naast de groei van intensiteit in het retorische betoog door verandering in de declamatiesnelheid kan muzikale expressie van emotioneel geladen woorden worden vermoed op plaatsen waar het contrapunt voor verrassingen zorgt. Een voorbeeld daarvan is motetus m. 7-12, waar de merkwaardige *b \flat* – tevens de *enige* maal dat deze toon voorkomt in de bovenstemmen – en de lage ligging van de stem een weergave lijken te zijn van de gedeprimeerde gevoelens in de tekst 'Pour moy qui ne vail nes que *mors*'. De plica longa op 'mors', op de laagste toon *a*, is vermoedelijk bedoeld als versterking van het effect (het vers begint ook met een plica).²⁷ Ook op de andere plaatsen met plicae hebben de ermee verbonden woorden sterke emotionele lading: motetus m. 35 '*muire sans plus*' ('dat ik zonder meer sterf')

27. Dat hier een plica longa is bedoeld en niet een longa met opwaartse cauda (om dooreenlopen met de tekst te vermijden) is mijn veronderstelling; de uitgevers vatten de plica longa steeds als een longa op. Er zijn echter in de handschriften veel voorbeelden van neerwaarts gecaudeerde longae onder in de balk. In motet 17 komt zelfs een plica longa met opwaartse cauda midden in de balk voor (triplum m. 34-35); in dit werk is de functie van de plica als teken van expressie onmiskenbaar (zie hoofdstuk II). Vaak gaat de plica samen met een lage toon, maar wanneer we veronderstellen dat de laagte als symbool voor gedeprimeerde gevoelens functioneert, is ook een speciaal stemgebruik als door de plica geïmpliceerd voorstelbaar.

en m. 54 'pour *enasprir*' ('de gloed te verscherpen'). Het contrast dat de septiemsprong in m. 12-13 veroorzaakt, is groot; de sprong klinkt tegelijk met de eerste passage in het triplum waar de naam van Amours wordt genoemd, zodat de in klank gelijkende woorden 'mors' en 'Amours' door het contrapunt sterk worden benadrukt. Op deze plaats klinkt $b\flat$ in de motetus vlak na $b\natural$ in het triplum, terwijl ook de teksten een grote tegenstelling te zien geven: het brandend verlangen in het triplum contrasteert met de wanhoop en de doodsgedachten in de motetus. Een dergelijke plaats met grote sprongen in beide partijen is ook m. 41-42, waar de motetus een kwintsprong heeft op de woorden 'je l'aim' en het triplum de kwartsprong op 'Amour'; in de motetustekst is dit zelfs de enige maal dat het begrip 'minnen' voorkomt. Bij de analyse van de melodieën bleek dat alle vier keren dat in de triplumtekst de naam Amour klinkt daarmee een passage met een kwartmotief is verbonden. Nu zijn kwartmotieven geen vaste symbolen van Amour in Machauts melodieën. Deze passages kunnen daarom wellicht worden uitgelegd als accenten in het betoog; ze steken af in de aan grote sprongen niet zeer rijke triplummelodie en vestigen daardoor aandacht op het viermalig verschijnen van de liefdesgod in de tekst.

In de interpretatie van het eerste motet heb ik verband gelegd tussen de betekenis van de tekst – de verandering in de gevoelens – en de mutatieplaatsen. Ook in het tiende wisselen de hexachorden molle en durum elkaar af, maar ze vormen een minder scherp contrast dan in het eerste motet: de mutaties blijven beperkt tot de grenzen van de supertaleae. Op die mutatiepunten heeft de motetus nauwelijks enige tekst; in het triplum klinkt een 'refrein'. Aan het einde van de eerste supertalea klinkt bij de overgang van molle naar durum het woord 'dure' ('voortduurt') van het slotvers in het triplum op de toon b , als een woordspeling. Tegen die interpretatie spreekt echter dat aan het slot van de derde talea (m. 72) hetzelfde woord 'dure' staat, nu wél in de betekenis van 'hard' ('ma dame li est dure'), op de toon f , terwijl er geen sprake is van hexachord durum of een \natural -teken.

Het b -teken treedt in de tenor pas op in m. 53. De teksten zijn er echter mee in tegenspraak. In de motetustekst is sprake van 'verscherping' van het verdriet ('*enasprir*'); volgens de triplumtekst ontbreekt mededogen voor hem '*qui endure mal maint*'. Na 'pour *enasprir*' volgt direct een wending in de richting van G : bij '*Durtés y regne*' ('hardheid regeert daar', m. 57-58) hebben beide stemmen een \natural voor de fictatonen die dwingen naar de cadens op G . De 'verzachting' door $b\flat$ en het hexachord molle in de tenor worden in tekst en muziek van de bovenstemmen dus niet gevolgd, in de tekst zelfs tegengesproken. Bij de mutatiepunten in de tweede periode (m. 84-85, m. 96-97) is weinig bijzonders op te merken, maar wél heeft in m. 97 het triplum de opvallende uitdrukking: '*mon corps si desnature*'. De verschillende notatiewijzen van de toon f in het triplum (m. 99) in de handschriften (zie hierboven) wijzen erop dat in de legger iets onduidelijks heeft gestaan en suggereren dat deze toon als een speciale klank was bedoeld: kan die klank met de betekenis van 'desnature' te maken hebben gehad? We kunnen het alleen vermoeden. De laatste cadensen zijn interessant in verband met de tekst: eerst klinkt een perfecte afsluiting op F in m. 103, met in het triplum de tekst '*il me convient morir*'. Na een overgang met imperfecte samenklank op F en sterke leidtoonspanning op G eindigt het motet, op de tekst '*malgré Nature*', met een dissonant die pas na een semibrevis oplost en die, zoals ik hieronder zal argumenteren, de pointe in tekst en muziek vormt.

De invloed en betekenis van de hexachordale structuur zijn in dit motet dus minder duidelijk dan in het eerste motet; eerder is er tegenspraak. Op de twee plaatsen waar de toon $b\flat$ in de tenor klinkt, klinken de bovenstemmen laag en begint een cadenserende beweging richting G ,

terwijl in de tekst de spanning toeneemt: in de eerste periode worden het verdriet en het verlangen scherper en heviger, en in de tweede komen de stemmen vanaf die toon tot hun sombere conclusie. De *b \flat* in de tenor, traditioneel een teken van zoetheid en zachtheid van toon,²⁸ krijgt in de bovenstemmen geen respons, in tekst noch in contrapunt. Dit is analoog aan wat uit de tekstanalyse naar voren kwam: de oplossing voor het probleem wordt alleen in de tenor gegeven.

De fundamentele tegenstelling; conclusie

De tenormelodie valt uiteen in twee delen, van elk vijftien tonen; de eerste met als tekst 'obediens', de tweede met 'usque ad mortem'. De invloed van de tweede helft van de tenortekst is in beide bovenstemteksten duidelijk aanwijsbaar. Rond het scheidingspunt in de melodie waar de woorden 'usque ad mortem' beginnen (m. 37), wordt gesproken over de aanstaande dood van de minnaar: 'muire sans plus' in de motetus, direct daarna 'deviés yert' in het triplum. In de tweede periode is dezelfde gedachte te herkennen (m. 91): 'ne puis pas vivre longuement' (motetus), 'tous biens ha de moy esrachiés' (triplum). De eerste helft van de tekst, 'obediens' krijgt echter niet een dergelijke weerklank. De fundamentele spanning in de teksten van het motet ligt dus in het verschil tussen 'gehoorzaam tot aan de dood' in de tenor en, in de bovenstemmen, de doodsverwachting zónder een uitgesproken voornemen tot gehoorzaamheid.

Bij de interpretatie van het werk ga ik uit van het ongelijktijdige einde. De mensurale en contrapuntische spanningen komen daar tot een hoogtepunt doordat de bovenstemmen een semibrevis eerder eindigen dan de tenor. Bij de analyse van motet 11 in hoofdstuk IV werd vastgesteld dat het voortijdig bereiken van de finalis als symbool functioneert voor een voortijdige dood. Zo kan ook het probleem van de afsluiting in motet 10 worden uitgelegd. De bovenstemmen spreken over 'sterven in weerwil van Natuur' en 'geen lange duur kunnen hebben', de tenor daarentegen over 'gehoorzaam tot aan de dood'.²⁹ De verklaring zou dan in het kort luiden: de tenor is de enige stem die 'gehoorzaam' blijft streven naar perfectie en volhardt tot aan het einde, in contrast met de bovenstemmen. Deze 'sterven' voortijdig waardoor het werk op een dissonant eindigt. Om deze te begrijpen als conclusie van een ontwikkeling is een recapitulatie nodig van de belangrijkste problemen die uit de analyse van de muziek naar voren kwamen.

De grondbeweging in de tenortalea kan worden geïnterpreteerd als een streven om de perfectie te bereiken: syncopatio vereist immers een voortzetting van de afgebroken mensuur om de perfectie te voltooien. In hoofdstuk III zagen we, bij de analyse van motet 12, dat de ritmische formule van drie opeenvolgende perfecte longae stabiliteit betekent. In de talearitmering van motet 10 worden drie perfecte longae ingesloten door een gesyncopeerde mensuur. Daardoor geeft de talea zowel 'stabiliteit' weer als een 'streven'. De beweging van de bovenstemmen is steeds afwijkend van het ritmische patroon van de tenor, én door hun imperfecte mensurering én door de syncopische structuur van het talearitme. In de eerste periode blijft het verschil nog enigszins verborgen, doordat de motetus in zijn grootste waarden eveneens syncopisch is. Op de belangrijkste momenten, met name de cadens op de penultima van de talea, valt daardoor het begin van beider longae samen. In samenklank en cadensen volgt het contrapunt de tenor

28. Cf. de interpretatie van motet 1 in hoofdstuk V.

29. Het probleem zal bij een tweede uitvoering misschien opgelost zijn zoals de edities suggereren, namelijk door de tenor in te korten, maar dit is rechtstreeks tegengesteld aan de inhoud van de teksten.

in zijn syncopische perfecties; alleen op de taleagrens veronachtzamen de bovenstemmen de slottoon en de begintoon van de tenor.

In de tweede periode stijgt de muzikale spanning. Het mensurale verschil tussen perfect en imperfect is vanaf de eerste brevismensuur (m. 73) merkbaar. In de bovenstemmen staan geen breves in gesyncopeerde positie zoals eerder wél het geval was met de longae; daardoor wordt het moeilijker tot gelijktijdige samenklanken met de verschoven tenortonen te komen. Vers-einde en cadens vallen in de bovenstemmen ná de penultima in de tenor (m. 82-83 en 94-95). De derde maal, bij de slotcadens in m. 106, zijn de bovenstemmen echter te vroeg, in afwijking van de vorige taleae, maar juist in overeenstemming met de betekenis van hun tekst: zij 'sterven' voortijdig. Zo wordt duidelijk dat de exemplarische functie van de tenor ook met muzikale middelen is weergegeven: de tenor geeft het voorbeeld van een voortdurend streven naar perfectie tot aan het einde, een streven waarin de bovenstemmen, door hun imperfecte mensurering, de tenor niet kunnen volgen. De wanhoop waarmee zij eindigen, wordt in de muziek gesymboliseerd door een dissonant.

Intrigerend is, in de structuur van dit motet, de idee van spiegeling. Er bestaat een symmetrie in de melodische frasen van de tenor: frase 6 spiegelt de contour van frase 1 en frase 3 is vrijwel gelijk aan frase 4. De talea is spiegelsymmetrisch, wanneer ten minste de slotpauza buiten beschouwing wordt gelaten. Het betoog in beide bovenstemmen verloopt in tegengestelde richting: de motetus eindigt met het motief van het vuur waarmee het triplum begint. Ook wordt de voordracht van de motetus in de tweede periode evenveel sneller als het triplum langzamer wordt. Daarnaast vindt een theoretische *speculatio* plaats met de waarde van de brevis en met de proporties. De tenordiminutie zou theoretisch 3:1 zijn; in de verdeling van de triplumtekst bestaat die proportie ook werkelijk en, omdat de strofen een inhoudelijk geheel omvatten, ook in het betoog. Theoretische speculatie zal in het volgende te bespreken werk, motet 5, nog sterker op de voorgrond treden, evenals de idee van spiegeling. Dat werk is in zijn muzikale structuur geïnspireerd op Vitry's motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*. Motet 10 is, zoals we zagen, geïnspireerd door ditzelfde werk hetgeen blijkt uit tekstontleningen, de thematiek en de dispositie van de teksten; met name de gedachte om de opeenvolging in het betoog van beide bovenstemmen kruiselings te laten verlopen is afkomstig uit Vitry's motet. De gedachte aan spiegeling is wellicht de uitdrukking van de morele boodschap van het motet: de minnaar dient zich, in zijn liefdeslijden, te spiegelen aan het voorbeeld van het Lijden van Christus, door Zijn gehoorzaamheid na te volgen. Wanneer de bovenstemmen slechts elkaar weerspiegelen, kan de uitkomst alleen wanhoop zijn.

VII. MOTET 5: SPECULUM AMORIS

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

- Tenor *Fiat voluntas tua*. Herkomst: (als verondersteld in de literatuur) *Pater noster*, of (mijn veronderstelling) responsorium *In monte Oliveti*. Fer. V in *Coena Domini*. CAO IV, nr. 6916.
- Motetus 13 heptasyllabische plus 2 decasyllabische verzen.
a'7b'7a'7b'7a'7a'7b'7b'7a'7a'7b'7a'7a'7b'10b'10.
2 rijmklanken. 126 syllaben.
- Triplum 28 decasyllabische verzen met binnenrijm, in vier sixains plus een verkorte strofe.
aab'aab' c'c'b'c'c'b' d'd'b'd'd'b' e'e'b'e'e'b' ffb'b'.
6 rijmklanken. 302 syllaben.

Muziek:

- Mensurering Tenor en contratenor: per talea 4 mensuren *modus perfectus*, *tempus imperfectum* in zwarte, en 6 mensuren *modus imperfectus*, *tempus imperfectum* in rode notatie. De ritmering van de contratenor is die van de tenor in retrograde. In diminutie hetzelfde in *tempus perfectum* en *imperfectum*. Bovenstemmen: *modus imperfectus*, *tempus perfectum*, *prolatio major*.
- Isoritmische structuur Twee perioden, de tweede in diminutie 2:1. Per periode 1 color van 28 tonen, verdeeld door 4 taleae. Talealengte: in tenor en contratenor 24 *breves imperfectae*, in diminutie 8 *breves perfectae* of 12 *breves imperfectae*. In de bovenstemmen 16 *breves perfectae*, gediminueerd tot 8 *breves perfectae*. Totale lengte: 96 *breves imperfectae* plus 32 *breves perfectae* of 48 *breves imperfectae* voor tenor en contratenor. In de bovenstemmen: 96 *breves perfectae* (64 + 32).
- Ambitus Tenor: f-c' (initium f; finalis f). Contratenor: d-c'. Motetus: g-a'. Triplum: a-bb'.

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

<p>Aucune gent M'ont demandé que j'ay Que je ne chant Et que je n'ay cuer gay, Si com je sueil Chanter de lié corage; Et je leur di, Certes, que je ne say. Mais j'ay menti, Car dedens le cuer ay Un trop grief dueil Qui onques n'assouage.</p>	<p>1 5</p>	<p>Sommigen hebben mij gevraagd wat ik heb dat ik niet zing en geen vrolijk hart heb, zoals ik anders met blij hart pleeg te zingen; en ik zeg hun, zeker, dat ik het niet weet; maar ik heb gelogen, want in mijn hart heb ik een te zwaar verdriet dat nooit verzacht;</p>
<p>Car sans sejour Ay mise ma pensée A bonne amour Faire ce qui agrée, Ne à nul fuer N'i pensasse folage; Et je say bien Que ma dame honnourée, Que je tant crien, Si m'a ma mort jurée Par crueus cuer Et par simple visage.</p>	<p> 10</p>	<p>want zonder ophouden heb ik mijn gedachten gezet op goede Liefde, om te doen wat past, en voor geen prijs zou ik daar lichtzinnig over denken; en wel weet ik dat mijn vereerde Vrouwe die ik zozeer vrees, toch mijn dood heeft gezworen, met wreed hart maar [tegelijk] met eenvoudig gelaat;</p>
<p>Car, quant je voy Son gracieus viaire, D'un dous ottroy Me moustre .j. exemplaire Et si me vuet Tenir en son hommage, Ce m'est avis; Mais aus dolours retraire, J'ay .c. tans pis Qu'on ne me porroit faire, Car nuls ne puet Penser si grief damage</p>	<p> 15</p>	<p>want wanneer ik haar gracieus gelaat zie geeft zij mij een toonbeeld van zoete toestemming en ook wil zij mij in haar dienst van leenhulde houden, dat denk ik; maar als ik mij mijn smarten voor de geest haal heb ik het 100 maal erger dan men het mij kon maken want geen mens kan zo iets vreselijks uitdenken</p>
<p>Com le refus Que ses durs cuers m'envoie; Et si l'aim plus, Se Diex m'en envoit joie, Que riens qui soit. Dont n'est ce droite rage? Certes, oïl; Mais pour riens que je voie, De ce peril Issir je ne voudroie, Car tous siens suy Sans changement de gage,</p>	<p>20</p>	<p>als de weigering die haar harde hart mij zendt; en toch houd ik meer van haar, God geve mij er vreugde om, wat dan ook. Dus is dat geen echte waanzin? Zeker, ja; maar voor niets dat ik zie zou ik uit dit gevaar willen ontkomen want ik ben geheel de hare zonder verandering van verbintenis</p>
<p>Quant esperer Me fait ma garison; Et c'est tout cler Que monsignour Yvon Par bien servir, Non pas par vasselage, Conquist l'amour Dou grant lion sauvage.</p>	<p>25</p>	<p>omdat ze mij op genezing doet hopen; en het is heel duidelijk: want heer Ywein won door edel dienen, niet door leenmanschap, de liefde van de grote woeste leeuw.</p>

motetus

Qui plus aime plus endure	1	Hoe meer iemand mint, des te meer krijgt hij te verduren
Et plus meinne dure vie –		en des te harder is het bestaan dat hij leidt
Qu'Amours qui est sans mesure		– want Liefde die zonder maat is
Assés plus le contralie –		werkt hem veel meer tegen –
Que li mauvais qui n'a cure	5	dan de slechtaard die zich aan Haar niets
De li, einsois met sa cure		gelegen laat liggen, maar eerder zich inspant
En mal et en villonnie.		voor kwaad en laagheid.
Hé! Diex, que n'ont signourie		Ach God, waarom kunnen de Vrouwen
Les dames de leur droiture,		het door hun rechten niet zo beschikken
Que ceuls qui ont la pointure	10	dat zij (hen) die de steek van Liefde
D'Amours au cuer atachie		in het hart voelen (koesteren)
Choisissent sans mespresure!		zonder vergissing kiezen!
S'einssi fust, je m'asseüre,		Was het zo, dan weet ik wel zeker:
Tels est amez qui ne le seroit mie		hij die bemind wordt, werd het niet,
Et tels haïs qui tost aroit amie.	15	en hij die gehaat wordt, had snel een vriendin.

tenor**FIAT VOLUNTAS TUA****UW WIL GESCHIEDE**

1. TEKSTANALYSE

Tenor

De tenor van Machauts grootse vierstemmige motet 5, *Fiat voluntas tua*, behoort tot de weinige tenores die tot dusver nog niet met zekerheid zijn geïdentificeerd. Wél bestaat over de betekenis van dit motet een hypothese waarin de tenoridentificatie een belangrijke rol speelt. Leech-Wilkinson stelde een nauwe verwantschap vast met het motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni* van Philippe de Vitry. De nog niet zeer ervaren Machaut – zijn motet zou compositorische onhandigheden vertonen – heeft blijkbaar Vitry's werk goed gekend en structurele elementen van zowel tekst als muziek overgenomen en uitgebreid, daarbij, volgens deze auteur, in de tekst aangevend dat het om een eerbewijs aan de oudere meester ging (*Fiat voluntas tua*) maar zonder slaafse onderwerping ('par bien servir, non pas par vasselage', triplum v. 27). Machauts werk is inderdaad aanzienlijk complexer dan dat van Vitry, en dus meer dan alleen een navolging. De hypothese is gebaseerd op de overname van Vitry's talaritmering, enkele gelijkenissen in de isoritmische structuur en melodische overeenkomsten tussen de tenores van beide motetten.

Tot dusver werd aangenomen dat de tenor *Fiat voluntas tua* afkomstig is uit het *Pater noster* (Sanders 1973, 563-64, n.287); de tonen van het tenormelisme komen daar echter maar voor een klein deel mee overeen.¹ Daarom veronderstelt Leech-Wilkinson dat enkele frasen van Machauts tenor zijn ontleend aan Vitry's tenor, waarbij het resultaat een mengsel zou zijn van twee verschillende melismen, een zeer ongewone procedure. Belangrijker is het bezwaar dat het *Pater noster* de specifieke liturgische context mist die in andere motetten essentieel voor de interpretatie blijkt te zijn. Met als uitgangspunt de thematiek van Machauts teksten zal ik een andere bron voorstellen, al lost ook deze het identificatieprobleem – muzikaal tenminste – niet helemaal op. De tenor en zijn context zullen daarom na de teksten van de bovenstemmen worden besproken.

Twijfelachtiger dan de tenor-identificatie is de kenschetsing van het werk als hommage aan Vitry van een niet al te ervaren Machaut. Bij de analyse van de teksten van motet 10 in het voorgaande hoofdstuk werden overeenkomsten opgemerkt met Vitry's genoemde motet, zodat de relatie in ieder geval tamelijk complex is en zich niet tot één werk beperkt. Tijdens het onderzoek van de teksten van motet 5 heb ik bovendien een aantal citaten uit een geheel ander repertoire, namelijk dat van de dertiende-eeuwse trouvères, aangetroffen, die grotendeels nog niet eerder werden opgemerkt. Er is dus voldoende aanleiding om status en kwaliteit van motet 5 opnieuw te bezien.

Teksten van de bovenstemmen; interactie

De thematiek van beide gedichten laat zich gemakkelijk kort formuleren; de constructie van het betoog waarvan de pijlers uit citaten bestaan, vraagt iets meer uitleg. De manier waarop het ontleende materiaal in de teksten van het motet is verwerkt, biedt een uniek inzicht in de wijze waarop Machaut zijn motetpoëzie construeerde én in de betekenis daarvan voor de muzikale zetting.

1. Leech-Wilkinson 1989, Vol. II, Ex. 19.

De *motetustekst* vormt een bespiegeling over de omgekeerde wereld van de liefde, waarin de goede minnaar het zwaarder te verduren krijgt dan degene die maar een loopje neemt met de liefde (v. 1-7). Als de vrouwen maar mogelijk konden maken dat de ware minnenden zonder vergissing zouden kiezen (of: dat de vrouwen hén zonder vergissing zouden kiezen; beide vertalingen zijn mogelijk), zouden de zaken andersom komen te liggen (v. 8-15). De sprekende persoon, de *Je* van het gedicht, beschouwt de wereld van de minnenden met enige afstand en maakt pas in de tweede helft van het gedicht door een uitroep zijn betrokkenheid kenbaar.

Het gedicht, in één strofe, heeft vijftien verzen, met alleen vrouwelijk rijm en twee rijmklanken.² De laatste twee verzen wijken als decasyllaben af van de metrische regelmaat van de heptasyllaben. Het rijmschema vertoont spiegelsymmetrie in de verzen 3-12:

a b a b a a b ⇨⇩⇧⇩⇧⇩⇧⇩⇧⇩⇧⇩⇧⇩⇧⇩⇧ b a a b a a b b

De tekst wordt omlijst door twee uitdrukkingen die aan een refrein doen denken. Ludwig merkte dit in de commentaar bij zijn editie op over het eerste vers: 'Qui plus aime plus endure'; de in de negentiende eeuw al gesignaleerde ontlening aan een chanson van Thibaut de Champagne (1201-1253) was hem echter ontgaan.³

Thibaut de Champagne

Machaut

Qui plus aime plus endure

*Plus a mestier de confort
Qu'Amors est de tel nature
Que son ami maine a mort;
Puis en a joie et deport,
S'il est de bone aventure;
Mès je n'en puis point avoir,
Ainz m'a mis en nonchaloir⁴
Celle qui n'a de moy cure.*

Qui plus aime plus endure

*Et plus meinne dure vie –
Qu'Amours qui est sans mesure
Assés plus le contralie –
Que li mauvais qui n'a cure
De li, einsois met sa cure
En mal et en villonnie.*

(Ed. Wallensköld 1925, Chanson xxxv.)⁵

Hoe meer iemand mint, des te harder krijgt hij het te verduren en des te meer heeft hij troost nodig, omdat het karakter van de Liefde zodanig is dat Zij haar minnaar ten dode voert; vervolgens krijgt hij er vreugde en vermaak door als hij geluk heeft; maar daarvan kan ik niets krijgen, want ze laat mij links liggen, zij die om mij niets geeft.

Het eerste vers zou qua betekenis op zichzelf kunnen staan. De uitdrukking wordt echter, net als in Thibauts chanson, gevolgd door nog een 'plus': 'et plus meinne dure vie'. Dit vers vult

2. Afgezien van de grotere lengte van de laatste twee verzen is er één raadselachtige afwijking in het rijm in alle handschriften behalve in A, dat in dit opzicht de meest plausibele lezing lijkt te geven, namelijk in vers 9: 'leurs droitures' in plaats van 'leur droiture'.

3. Jules Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, Paris: Bouillon, 1870-1891, 96; geciteerd in Wallensköld 1925, 116. Het citaat wordt tevens vermeld in Earp 1995, 294. Christine de Pizan volgt misschien Machaut na, in *Cent Ballades* 96, 7: 'Si tient, viengne encombrement / Bien ou mal, joye ou pointure: / Qui bien ayme, tout endure' (Di Stefano 1991, 12).

4. Dit vers wordt geciteerd in motet 15, aan het slot van de motetustekst.

5. De verschillende versies van de melodie zijn uitgegeven in Van der Werf, *Trouvères-Melodien* II, 1979, 299-307.

enerzijds het eerste aan, zoals bij Thibaut, maar anderzijds wordt ook een vergelijking in gang gezet en kan een continuering plaatsvinden. Het andere lid van de vergelijking, 'que li mauvais...' volgt pas na een tussengeschoven zin die twee verzen omvat en die eveneens wordt ingeleid door 'que' maar nu met redengevende betekenis; hierin volgt Machaut weer zijn voorbeeld ('omdat het karakter van Liefde zodanig is'; 'omdat Liefde die zonder maat is'). De syntactische vervlechting is, gezien de geringe lengte van het gedicht, niet ongecompliceerd. Gaandeweg verwijderd de betekenis van Machauts tekst zich van het betoog in het brongedicht. In de vergelijking wordt de goede minnaar – 'qui plus aime' – gecontrasteerd met de slechtaard die zich om de liefde geen zorgen maakt, dus geen moeite doet, maar zich aan slechtheid overgeeft.

Nog niet eerder werd opgemerkt dat de slotverzen bijna letterlijk gelijk zijn aan die van strofe IV van het chanson *Pour çou se j'aim et je ne sui amés* van Robert de Castel (eind 13e eeuw).⁶

Robert de Castel

Machaut

Sage, plaisans, cui j'aim sans repentir,
Si aie jou vo douce compaignie!
Je vaurroie c'on seüst bien coisir
Li quel aiment de cuer sans trecherie,
Dont aroient amant grant signourie,
Car s'on pooit toudis apercevoir
Li quel aiment de cuer sans decevoir,
Teus est amés ki ne le seroit mie
Et teus gabés ki tost aroit amie.

Hé! Diex, que n'ont signourie
Les dames de leur droiture,
Que ceuls qui ont la pointure
D'Amours au cuer atachie
Choisissent sans mespresure!

S'einssi fust, je m'asseüre,
Tels est amez qui ne le seroit mie
Et tels haïs qui tost aroit amie.

(Ed. Melander 1930, Chanson IV.)

Verstandige, aardige die ik min zonder ophouden, kon ik maar in je zoete gezelschap zijn! Ik zou willen dat men precies kon onderscheiden wie van harte minnen zonder bedrog; dan zouden minnaars grote macht krijgen, want als men steeds zou kunnen onderscheiden wie van harte minnen zonder bedriegen, zou hij die bemind wordt het beslist niet zijn en hij die bespot wordt, zou snel een vriendin hebben. (Bij Machaut is 'gabés', bespot, geworden tot 'haïs', gehaat, waardoor de tegenstelling scherper is gemaakt.)

Het chanson is in zijn thematiek evident verwant aan Machauts gedicht, net als het chanson van Thibaut; de geciteerde strofe vertoont sterke overeenkomst met de tweede helft van de motetustekst. De verzen 8-12 van Machauts wat cryptisch geformuleerde tekst zijn te verklaren door Roberts 'je vaurroie c'on seüst bien coisir Li quel aiment de cuer sans trecherie, Dont aroient amant grant *signourie*'. De dichter spreekt een wens uit: als men kon onderscheiden wie zonder bedrog minnen, zouden minnaars grote *macht* krijgen en zou de situatie voor de goede goed en voor de slechte slecht zijn. Op grond hiervan betekenen de verzen bij Machaut, licht geparafraseerd: 'Ach God, waarom hebben de vrouwen, bij al wat ze aan rechten hebben, niet ook de macht te bewerkstelligen dat zij (hen) die op de goede wijze minnen zonder vergissing kiezen?' Duidelijk wordt hoezeer de motetustekst als een oppositie van ideeën is geconstrueerd, waarbij Machaut de citaten uit de twee gedichten parafrazerend heeft verbonden. In het middengedeelte worden de bestaande en de ideale situatie gecontrasteerd.⁷ Elk van beide omringende citaten vormt ook weer een antithese op zichzelf.

6. Ook uitgegeven in: Spaziani 1957, 192. Muziek met transcriptie: Wolf 1913, 209-211.

7. Precies in het midden, in v. 7 en v. 8, contrasteren de rijmwoorden 'villonnie' en 'signourie'. Ik dank drs. C. Hogetoorn, die mij (naast vele andere zaken) hierop attendeerde.

Het slotcitaat wordt voorafgegaan door een inleidend vers ('s'einsi fust') en gekenmerkt door het afwijkende metrum. De betekenisstructuur van de motetustekst ziet er als volgt uit:

1-2	karakterisering van de actuele situatie aan de hand van het citaat	a b
3-7	uitleg hiervan, ingeleid door 'Qu'Amours'	a b a a b
8-12	verzuchting hoe anders het zou kunnen zijn, ingeleid door 'Hé Diex'	b a a b a
13-15	samenvatting van de ideale situatie, tegengesteld aan de actuele, in het citaat	a b b

De spiegelsymmetrie in het rijmschema van de verzen 3-12 is dus functioneel met betrekking tot de betekenis van het gedicht, waarin werkelijkheid en ideaal van het minnen tegenover elkaar worden gesteld.

De structuur van de *triplumtekst* zou volgens Leech-Wilkinson overeenkomsten vertonen met de *triplumtekst* van Vitry's motet 7; beide gedichten zouden 56 halfverzen hebben. Lijkt dit al enigszins geforceerd – Vitry's gedicht heeft geen binnenrijm dat de splitsing van de verzen rechtvaardigt –, in thematiek komen ze geenszins overeen; Vitry's teksten zijn, zoals we zagen, veeleer gerelateerd aan die van motet 10 (zie hoofdstuk VI). Machauts gedicht heeft vijf strofen: vier van zes decasyllabische verzen, met binnenrijm op de cesuur, en een verkorte strofe van vier verzen. Ieder derde en zesde vers eindigt op de rijmklank '-age'. Op grond van het binnenrijm zou kunnen worden gesproken van 56 verzen, maar het binnenrijm verdwijnt in v. 21 en 24 en in de laatste twee verzen; bovendien is het decasyllabische vers in de *trouvère*-lyriek gebruikelijker. Dit laatste is belangrijk omdat het gedicht, zoals dadelijk zal blijken, vorm, sfeer en thematiek van de dertiende-eeuwse *grand chant* evoceert en vele (nog niet eerder gesignaleerde) citaten uit dit repertoire bevat.

Het betoog is, evenals dat van de motetus, als een tegenstelling geconstrueerd. De *Je* beklagt zich over het verdriet dat zijn Vrouwe hem aandoet (v. 1-19). Hij neemt zich echter voor geheel de hare te blijven, in weerwil van de moeilijkheden waarin zijn dienen hem brengt. 'Heer Ywein' strekt hem daarbij tot exemplum van 'bien servir' (v. 20-28).

Het incipit is een variant van een welbekende topos bij de *trouvères* die we ook zagen in de *triplumtekst* van motet 14 (hoofdstuk IV): de betuiging van eerlijkheid in het komende gedicht. In een typische formulering wordt deze topos vaak ingeleid met een frase als: 'de mensen vragen of ik uit ware liefde heb gezongen'.⁸ Machaut formuleert het negatief: 'de mensen vragen wat ik heb dat ik *niet* zing en *niet* vrolijk ben'; ook deze variant komt vaak voor. In het antwoord op deze vraag vindt nog een omdraaiing plaats: eerst veinst de dichter dat hij het niet weet, dan bekent hij te hebben gelogen. De oorzaak van het verdriet dat hem zijn lust tot zingen heeft ontnomen, is dat hij zich in dienst van de liefde heeft gesteld; een impliciete tegenstelling omdat de liefde juist behoort te leiden tot vreugde en zang. Machaut volgt dus een nogal ingewikkelde omweg in zijn formulering.⁹ Hoe hij daartoe is gekomen kan worden verklaard door zijn model ernaast te leggen.

Het incipit werd namelijk hoogstwaarschijnlijk ontleend aan het chanson *Poinne d'amours et li maus que j'en trai* van Thibaut de Champagne. De toeschrijving van dit gedicht is twijfel-

8. Voor enkele voorbeelden van deze topos zie Dragonetti 1960, 21-23.

9. Dragonetti (1960, 28) plaatst de slotpassage van het zojuist geciteerde chanson van Robert de Castel in ditzelfde topische kader van schijn en eerlijkheid in de welsprekendheid van de minnaar: als uit de taal van minnaars duidelijk kon worden wie werkelijk van harte minnen, dan zou de situatie in de liefde omgekeerd zijn aan hoe ze is.

achtig,¹⁰ maar het is heel wel mogelijk dat Machaut *beide* teksten van zijn groots opgezette motet wilde openen met citaten uit chansons van één van de aanzienlijkste trouvères uit zijn streek, bovendien koning van Navarra. Misschien kende hij een bron mét toeschrijving aan Thibaut? Het interessante is dat Machaut voor zijn opening niet uit de eerste maar uit de vijfde strofe citeert, terwijl in het tweede en derde vers van zijn eerste strofe toch een echo klinkt uit Thibauts eerste strofe.

	Thibaut	Machaut
i	Poinne d'amors et li maus que j'en trai <i>Font que je chant amorous et jolis</i> <i>Et en chantant rover – ce qu'ainz n'osai –</i> Cele cui j'aing que ne fusse escondiz De tel don con de joie; Mais ce n'iert ja que doie Avoir tel bien de li, Se par pitié bone Amors, que j'en pri, Ne fait, ausi con je sui suens, soit moie.	(Aucune gent M'ont demandé que j'ai) <i>Que je ne chant Et que je n'ay cuer gay,</i> <i>Si com je sueil Chanter de lié corage;</i>
v	Aucune gent m'ont demandé que j'ai, Quant je si port pesme color ou vis; Et je lor ai respondu: «Je ne sai», Si ai menti: c'est d'estre fins amis, Ensi mes cuers lor noie; Et por quoi lor diroie, Quant ma dame nou di, Qui m'a navré et tost m'avroit gari, S'ele voloit et ele en fust en voie?	Aucune gent M'ont demandé que j'ay <i>(Que je ne chant Et que je n'ay cuer gay,</i> <i>Si com je sueil Chanter de lié corage;)</i> Et je leur di, Certes, que je ne say. Mais j'ay menti, Car dedans le cuer ay un trop grief dueil Qui onques n'assouage.

(Ed. Wallensköld 1925, Appendice, Chanson 1.)¹¹

i. Liefdessmart en het verdriet dat ik daardoor krijg, maken dat ik verliefd en vrolijk zing, en al zingend haar die ik min smeeek – wat ik nooit durfde – dat mij dat geschenk van vreugde niet geweigerd zou worden. Maar nooit zal het zo zijn dat ik zoveel goeds van haar zal ontvangen, als niet goede Liefde, die ik erom smeeek, maakt dat, zoals ik de hare ben, zij de mijne moge zijn.

v. Sommige mensen hebben mij gevraagd wat ik heb wanneer ik zo'n bleke gelaatskleur vertoon; en ik heb hun geantwoord: 'Ik weet het niet'; maar dan heb ik gelogen: het is het volmaakte minnaar zijn. Op die manier geeft mijn hart hun niets te kennen; en waarom zou ik het hun wél vertellen wanneer ik het mijn Vrouwe niet zeg, zij die mij gewond heeft en mij al gauw zou hebben genezen, als ze maar wilde en ertoe genegen was?

Hoofdthema van Thibauts chanson is de vraag of de dichter zijn liefde moet bekennen aan zijn Vrouwe; hij besluit zich alleen zingend te uiten. Machaut heeft de buitenste strofen versmolten en de contrasterende motieven 'zingen uit liefdessmart' en 'ontveinzen van het liefdesverdriet' met elkaar verbonden, maar – en dat is belangrijk – met een negatieve ombuiging: bij hem zingt de dichter juist niet, terwijl hij tóch zijn verdriet tracht te verbergen. Kennelijk wilde Machaut de paradoxale en verrassende toon van het exordium én de betekenis van het hele chanson samenvatten.

10. Het chanson is in alle handschriften anoniem overgeleverd.

11. De verschillende versies van de melodie zijn uitgegeven in Van der Werf, *Trouvères-Melodien*, 1979, II, 7-10.

Verscheidene passages uit het triplumgedicht zijn hoogstwaarschijnlijk afkomstig uit het chanson *Il ne me chaut d'esté ne de rousee* van de trouvère Perrin d'Angicourt (midden 13e eeuw). Dit chanson is zó verwant in geest en uitdrukkingswijze dat ik het in zijn geheel weergeef.¹²

Perrin

Il ne me chaut d'esté ne de rousee,
de froidure ne de tens ivernage,
quant je me muir pour la plus bele nee
qui soit el mont et toute la plus sage.
La riens qui plus m'agrieve mon malage,
c'est ce qu'a li n'os dire ma pensee,
et ce que tant sent grief ma destinee
que je n'atent merci en mon aage.

Et neporquant ma dame est si senee
qu'ele voit bien et conoist mon corage,
mout m'i grieve durement et esfree
que, quant plus l'aim et plus la truis *sauvage*.
Las! je sui si tous siens a heritage
que, por morir, ne li seroit vee
riens qui par moi peüst estre achevee
si l'en ai mis tout mon cuer en ostage.

Dame de sens et d'onor acesmee,
en cui biautés a pris son herbejage,
prenez en gré, franche *dame honoree*,
ce qu'a tous jours *vous ai fait lige houmage*.
En gentil cuer doit mercis faire estage,
et se par vous ne m'est santé donee,
estrangement **aves ma mort juree**
par cruel cuer et par simple visage.

Bien a en moi fine Amours esprouvee
la puissance de son haut seignorage,
si cruelment m'a feru de s'espee
que nule foiz *ma plaie n'assoage*.
Si en sui liez! Dont n'est ce droite rage,
quant pis me fait mes maus et plus m'agree?
Car **tous siens suy Sans changement de gage**,
Ma loiauté est ma droite avouee,
ce fait ele que je vueil mon *damage*.

Or est ainsi la chose a ce menee
que **tous sui siens sans changement de gage**,
et se mercis n'i estoit ja trouvee,
si m'en vient il un mout bel avantage!
Car je vail mieus et s'en¹³ ai plus hontage
et s'en est plus par moi joie menee:
Cuers sans Amour a grant folie bee,
c'est a bon droit, s'il a honte et damage.
(Ed. Steffens 1905, Chanson 1.)

Machaut

Aucune gent M'ont demandé que j'ay
Que je ne chant Et que je n'ay cuer gay,
Si com je sueil Chanter de lié corage;
Et je leur di, Certes, que je ne say.
Mais j'ay menti, Car dedans le cuer ay
Un trop grief dueil Qui onques *n'assouage*.

Car sans sejour Ay mise ma pensée
A bonne amour Faire ce qui agrée,
Ne à nul fuer N'i pensasse folage;
Et je say bien Que ma *dame honnourée*,
Que je tant crien, Si **m'a ma mort jurée**
Par crueus cuer Et par simple visage.

Car, quant je voy Son gracieus viaire,
D'un dous ottroy Me moustre .j. exemplaire
Et si me vuet Tenir en son *hommage*,
J'ay .c. tans pis Qu'on ne me porroit faire,
Car nuls ne puet Penser si grief *damage*

Com le refus Que ses durs cuers m'envoie;
Et si l'aim plus, Se Diex m'en envoit joie,
Que riens qui soit. **Dont n'est ce droite rage?**
Certes, oil; Mais pour riens que je voie,
De ce peril Issir je ne voudroie,

Quant esperer Me fait ma garison;
Et c'est tout cler Que monsignour Yvon
Par bien servir, Non pas par vasselage,
Conquist l'amour Dou grant lion *sauvage*.

12. Facsimile in Aubry, *Le chansonnier de l'Arsenal*, 1909, 169.

13. Steffens leest in dit en in het volgende vers: 'se n'ai' en 'se n'est (plus par moy joie menee)'.

De strekking van Perrins gedicht staat in de laatste vier verzen. Geparafraseerd betekenen deze: 'ik ben meer waard, ook al ondervind ik er schade door en ook al blijft vreugde uit: een hart zonder liefde leeft in dwaasheid en ondervindt terecht schade en schande'. Onderwerp van het chanson is de verdienste van het goede minnen. In de eerste strofe wordt de toon gezet: de minnaar die zich geheel aan zijn geliefde wijdt maar verlegen is, verwacht tijdens zijn leven geen *merci*. De tweede beschrijft het wrede gedrag van de Vrouwe en de toewijding van de minnaar, samengevat in het vers: 'quant plus l'aim et plus la truis sauvage' (omdat, hoe meer ik haar min, ik haar des te ontoegankelijker vind), een paradox die tevens doet denken aan de opening van Machauts motetustekst. In de derde strofe wendt de dichter zich tot zijn Vrouwe die, als ze zijn streven niet beloont, zijn dood zal veroorzaken. In de vierde stelt hij in een retorische vraag de waanzin van zijn minnen aan de orde en de paradoxaliteit van zijn lijden dat hem meer bevalt naarmate het sterker is. In de vijfde strofe tenslotte verbindt hij zich onvoorwaardelijk aan zijn Vrouwe. Ook als *merci* uitblijft is het toch beter in dienst van de Liefde te leven dan zonder Liefde.

Naast de citaten bestaat ook verder een grote mate van overeenkomst in structuur en betekenis. De inhoud van Perrins chanson is gecomprimeerd in Machauts strofen 2-4. Per strofe is bij Machaut de thematische opeenvolging als volgt:

1. de aanhef, ontleend aan Thibaut: het ontveinzen en dan bekennen van het verdriet (dit laatste ingeleid door het woordje 'car' dat door het hele betoog heen de verbinding vormt);
2. een uitleg (ingeleid door 'car') van het lijden dat ontstaat in de niet-aflatende liefdesdienst aan de wrede Vrouwe;
3. een verdere uitleg (weer: 'car') van de schijnbaar welwillende blik van de Vrouwe en de droeve gedachten van de minnaar, waarvan een (nogmaals door 'car' voorafgegane) uitleg volgt;
4. haar weigering; hierop besluit de minnaar om toch vol te houden;
5. de reden daarvoor (het laatste 'car'): de hoop op genezing die wordt versterkt door zich te richten op een exemplum van het goede dienen.

Net als in Perrins chanson, waarvan de onderwerpstof – de verdienste van het goede minnen door standvastigheid – duidelijk dezelfde is, houdt de minnaar ondanks de verwachte weigering van de Vrouwe vol, ook al lijkt dit waanzin; hij onderwerpt zich, in de hoop op een toekomstige beloning. Machauts gedicht wijkt op verscheidene punten af: de minnaar wendt zich niet rechtstreeks tot zijn aanbedene en het betoog vormt minder een retorische eenheid per strofe dan bij Perrin. Machauts betoogtrant is continu, en vermoedelijk dient het veelvuldige gebruik van 'car' om aan te geven hoe de contrasterende onderdelen van het betoog toch dwingend uit elkaar voortvloeien. Elke strofe heeft bij Machaut zes verzen in plaats van acht; het binnenrijm ontbreekt bij Perrin. Machauts gedicht heeft zes rijmklanken, het chanson van Perrin slechts twee, maar wél keert Perrins rijmklank '-age' steeds terug; de andere overgenomen rijmklank '-ee' wordt gevarieerd door '-ay', 'aire' en '-oie'. Twee daarvan ('-ay' en '-oie') stammen vermoedelijk uit Thibauts hierboven aangehaalde chanson. De introductie van de nieuwe rijmklank '-on', ten slotte, heeft een andere oorzaak waarop ik hieronder terug zal komen.

Uit de overeenkomsten is af te leiden dat Machaut het chanson als model heeft gebruikt en enkele puntige uitdrukkingen heeft overgenomen voor zijn eigen versie van hetzelfde thema. De citaten leggen nadruk op twee motieven: de paradox en het trouwe dienen. Elk voor zich zouden de gelijkkluidende uitdrukkingen toevallige overeenkomsten kunnen zijn – stereotypen in het hoofse vocabulaire – maar de combinatie in één gedicht over hetzelfde thema van standvastigheid in de liefde, met een gelijk aantal strofen en hetzelfde decasyllabische metrum,¹⁴ met twee identieke terugkerende rijmklanken en met de geciteerde uitdrukkingen in

14. Van Perrin zijn slechts vier chansons in decasyllabisch metrum bekend.

dezelfde volgorde, maakt dat toeval vrijwel is uit te sluiten. Zou het 'intertextuele' karakter van zijn motet voor Machauts publiek duidelijk zijn geweest?¹⁵ Over die vraag tasten we in het duister.

De epiloog – een kortere strofe met ander rijmschema – bestaat opnieuw uit een ontlening. Aan het slot van de triplumtekst wordt de geschiedenis van de *Chevalier au Lyon* van Chrétien de Troyes aangehaald als *auctoritas*.¹⁶ Gezien de overige citaten is het echter uiterst waarschijnlijk dat Machaut niet rechtstreeks aan de roman van Chrétien refereert maar ook hier Perrin d'Angicourt aanhaalt, en wel met de laatste twee verzen van diens chanson *Biau m'est du tens de gaïn qui verdoie* (eveneens in decasyllabische verzen) waarin naar de geschiedenis van Ywein wordt verwezen als een 'on dit'.¹⁷ Machauts introductie van de nieuwe rijmklank '-on' is terug te voeren op dit chanson. Ik geef alleen de laatste strofe:

Perrin

Machaut

Il n'est nus poinz qu'en pensant ne la voie,
nes en dormant remir je sa façon!
Sa cruautés me confont et desvoie
ne ne me let cuidier ma guerison;
et ne porquant fu jadis, ce dit on,
Yvains li preus qui tant fist toute voie
que par servir ot l'amor du lion.¹⁸

Quant esperer Me fait ma garison;
Et c'est tout cler Que **monsieur Yvon**
Par bien servir, Non pas par vasselage,
Conquist l'amour Dou grant lion sauvage.

(Ed. Steffens 1905, Chanson 23.)

Nooit is er een moment dat ik niet aan haar denk; zelfs slapend zie ik haar gelaat! Haar wreedheid verwacht me en brengt me van de wijs en laat me niet aan genezing denken; en toch: vroeger was er, zegt men, de dappere en verstandige Ywein die er toch in slaagde dat hij door te dienen de liefde won van de leeuw.

Het opmerkelijke bij deze ontlening is dat eenzelfde ombuiging plaatsvindt als in het begincitaat uit Thibauts chanson, maar nu ten positieve: bij Machaut ziet de minnaar reden tot hoop, terwijl hij bij Perrin geen uitzicht op 'genezing' heeft.

15. Brownlee 1998. Brownlee ziet het proces van intertextualiteit als 'lezen ten opzichte van een model' waarbij de lezer zich bewust is van zowel de modeltekst als van haar transformaties. Daarbij veronderstelt Brownlee een spectrum lopend van teksten waarin het model zeer specifiek aanwezig is als referentiekader tot aan topoi als retorische figuren of allegorische personen waarbij de intentionaliteit van het model veel minder sterk of niet aanwezig is. Het interessantst aan de hier gesignaleerde 'ontleningen' is de verandering van genre, van chanson naar motet. Doordat de teksten tegelijkertijd worden gezongen, ontstaat, naast de referenties aan de afzonderlijke gedichten, tevens een confrontatie ten opzichte van elkaar van de oudere teksten, mét hun verschillende topoi. Ik dank Prof. Brownlee voor de inzage in zijn tekst voor publicatie.

16. Zie ook Dragonetti 1960, 200-201.

17. Het chanson wordt in twee bronnen aan Perrin toegeschreven.

18. Over de thematiek: Dragonetti 1960, 200-01. Interessant, omdat zo een verbinding wordt gelegd tussen de twee motetten, is dat enkele uitdrukkingen uit strofe III van dit gedicht terugkomen in de triplumtekst van Machauts motet 6. Bovendien bevat Perrins *Chançon vueil fere de moy* (Steffens, nr. 20) enkele uitdrukkingen die geparafraseerd lijken te zijn in motet 7, in zowel de triplum- als de motetustekst. In drie opeenvolgende motetten citeert Machaut dus uit Perrins chansons, een suggestief gegeven met betrekking tot Machauts ordening.

De triplumtekst vormt dus een evocatie van de *grand chant* der trouvères, in vijf strofen.¹⁹

De teksten van motet 5 vormen tezamen echter tevens een treffend getuigenis van een verschijnsel dat tot dusver onbekend was: het voortleven in de veertiende eeuw van het dertiende-eeuwse *motet enté*, met citaten aan weerszijden van een tekst die naar aanleiding van die citaten is geschreven en de geest van de oorspronkelijke gedichten bewaart.²⁰ Beide eindrefreinen zijn door een verbreking van respectievelijk de metrische en de strofische regelmaat onderscheiden van de rest van het gedicht; dat is traditioneel in het *motet enté*. Weliswaar is niet een refrein gesplitst zoals in het dertiende-eeuwse motet, maar de citaten zijn, vooral in de motetustekst, wél zeer sterk op elkaar betrokken. Uit dit alles kunnen we concluderen dat Machaut zich uitvoerig moet hebben verdiept in de oudere tradities, zowel van het motet als van het trouvèrechanson. Een – niet onbelangrijke – kanttekening is ook dat Machaut zijn teksten schreef in het taalregister van het *grand chant*: de teksten beginnen met werk van een van de aanzienlijkste trouvères, Thibaut de Champagne, en eindigen met het exemplum van ridder Ywein; Machaut beschrijft in zijn motet het aristocratische liefdesideaal.²¹ In dertiende-eeuwse refreinmotetten werd meestal uit pastourelles of andere lichte genres geciteerd.²² Dit wijst erop dat de grens tussen *grand chant* en motet, die in de dertiende eeuw nog duidelijk bestond, is vervaagd. Anderzijds is de ontleningstechniek zo specifiek dat het *motet enté*, dat in de veertiende eeuw in onbruik was geraakt, hier geheel in ere wordt hersteld. De citaten zijn zelfs zo talrijk dat het werk een *refrein-cento* kan worden genoemd, waarvan eveneens dertiende-eeuwse voorbeelden bestaan;²³ het is zelfs niet uit te sluiten dat nog meer citaten zullen worden gevonden. Het materiaal is zeer weloverwogen gekozen en de ontleningen vullen elkaar voortreffelijk aan. Machaut neemt de tekst echter niet onveranderd over maar verandert de betekenis waar hij dat nodig acht; dat zien we met name in de triplumtekst waarin het Thibaut-citaat een negatieve wending krijgt en het slotcitaat uit Perrin een positieve. De ontlening gaat dus verder dan het citeren van bekende refreinen: Machaut past ook de betekenis ervan aan.

Aan het begin van het motet klinken 'Fiat voluntas tua' en 'Qui plus aime' samen, zonder triplum. Deze woorden dragen de volle betekenis van het motet al in zich: de ware minnaar moet leren zich te onderwerpen aan de wil van de Liefde. Het triplum pauzeert, wellicht als illustratie van 'je ne chant' uit het tweede vers.²⁴

19. Opmerkelijk is dat alle vijf chansons samen slechts in één thans bekende chansonnier voorkomen, namelijk in **R** (Paris, B.N., f. fr. 1591), die in de veertiende eeuw werd afgeschreven (en overigens niet als een zeer goede bron bekend staat). Over dit handschrift: Schubert 1963.

20. Zie voor bezwaren tegen de gebruikelijke term *motet enté* (die, zo ergens, hier toch wel van toepassing lijkt) Everist 1994, 75-89.

21. De keuze van het exemplum van Ywein past in het feodale taalregister waaruit in dit motet nadrukkelijker wordt geput dan in de meeste andere; in de motetustekst de woorden 'signourie', 'droiture', in de triplumtekst 'hommage', 'gage', 'bien servir', 'vasselage'. Bij Machaut staat 'bien servir' tegenover 'vasselage': minnen is dienen uit vrije wil en op edele wijze, geen leenmanschap. Over de terminologie Dragonetti 1960 en Cropp 1975. Over de geringe menging van de repertoires van motet en *grand chant*: Gennrich 1926-1927 en Stevens 1986, 461 n.3.

22. Cf. Everist 1994, 154 e.v.

23. Een kritische beschouwing over het genre *refrein-cento* in: Everist 1994, 109-125.

24. Er zijn meer motetten waarin triplum en motetus niet tegelijk beginnen, namelijk de nummers 2, 9, 13, 19, 21-23; hiervan hebben de Latijnse motetten een introitus in een of beide bovenstemmen. Alleen de motetten 2 en 13 zijn daarom vergelijkbaar. In motet 13 begint het triplum alleen, in motet 2 beginnen, net als hier, de motetus en de tenor tegelijk. In dit laatste motet is de betekenis van het zwijgen van het triplum vergelijkbaar met motet 5: het triplum heeft een lange pausatio boven de woorden 'De souspirant cuer dolent' van de motetus en 'Suspiro'

De onderdelen van het betoog in beide teksten vallen in de muzikale zetting op de volgende wijze samen:

m.	motetus	triplum	motetus	triplum
1-23	4 verzen	str. 1	de goede minnaar heeft het moeilijk,	de liefdesbekentenis
24-44	4 verzen	str. 2	de slechte minnaar niet; de uitroep	de goede manier van minnen
45-70	3 verzen	str. 3	de wens omtrent de vrouwen	de schone schijn van de Vrouwe; het lijden
71-87	2 verzen	str. 4	kiezen zonder vergissing; als het zo was, dán...	de paradox van het goede minnen: 'en toch wil ik niets anders'
88-96	2 verzen	str. 5	de imaginaire omkering van de situatie	de hoop en het exemplum

In betekenis komen de gedichten aanvankelijk overeen. Er ontstaat contrast, in de tweede sectie/strofe, tussen goede en slechte minnaar en, in de derde, tussen de ene, wrede, Vrouwe met haar schone schijn en de imaginaire ideale vrouwen. In de vierde sectie komt door het contrapunt tot uitdrukking dat het kiezen zonder vergissen een keuze voor het paradoxale lijden is. Aan het slot is het in de motetustekst genoemde illusoire ideaal gesynchroniseerd met, in de triplumtekst, hoop voor de toekomst, die gebaseerd is op de beslissing om trouw te blijven dienen ondanks het lijden.

Relatie met de tenorwoorden en hun hypothetische context

Na de analyse van de teksten van motetus en triplum kunnen we trachten de tenorwoorden *Fiat voluntas tua* te interpreteren en hun mogelijke herkomst te traceren. Zoals aan het begin werd opgemerkt, is de relatie van de bovenstemteksten met de tenor moeilijk te leggen wanneer het *Pater noster* de bron zou zijn, aangezien dan een specifieke context ontbreekt die in andere motetten met geïdentificeerde bronnen voor de tenor wél steeds veelzeggend is. Er zijn enkele andere gezangen waarin deze woorden voorkomen, namelijk het responsorium *In monte Oliveti* voor Witte Donderdag, de *communio Pater si non potest* van Palmzondag en het responsorium *Domine si adhuc* uit het St. Maartensofficie.²⁵ De laatste twee gezangen kunnen op muzikale gronden zonder meer worden uitgesloten; *In monte Oliveti* is echter een mogelijkheid. Het responsorium behoort, evenals de bronnen voor de tenores van de motetten 1 en 10, tot de liturgie van de Goede week, de metten van Witte Donderdag. De tekst luidt:

In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste; spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. Fiat voluntas tua. *V.* Verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu vis. Fiat. Spiritus quidem. Pater.²⁶

Op de Olijfberg bad hij tot de Vader: Vader, indien het mogelijk is, laat deze beker Mij voorbijgaan; de geest is wel gewillig, maar het vlees is zwak. Uw wil geschiede. *V.* Doch niet gelijk Ik wil, maar gelijk Gij wilt (Matth. 26: 39-42).

van de tenor. Zie hoofdstuk IX.

25. Ik ben de gregorianisten W. van Gerven en dr. A. Marcel E. Zijlstra zeer dankbaar voor hun suggesties.

26. Tekst naar *CAO IV*, nr. 6916. De tekst van het vers is in *Ant. Worcester* vrijwel gelijklopend aan de latere versie in *LU*: 'Vigilate et orate dicit dominus ut non intretis in temptationem'.

De bijbelse context en betekenis van dit responsorium sluiten, wanneer de Passie wordt opgevat als exemplum voor de passie van de liefde (zoals in het tiende motet), voortreffelijk aan bij de teksten van het motet. De woorden *Fiat voluntas tua* zijn dan te begrijpen als een verzuchting van de goede minnaar die enerzijds terugschrikt voor het lijden maar het anderzijds toch aanvaardt, in onderwerping aan de wil van zijn Heer, de Liefde. Tezamen beschrijven de drie teksten van het motet het proces dat een minnaar moet doormaken op weg naar zijn vervolmaking. De motetustekst verdiept het aspect van het lijden en de onbegrijpelijkheid, de triplumtekst legt het lijden en de aanvaarding ervan uit als een noodzakelijk onderdeel van het goede dienen. De teksten schilderen het minnen positiever dan in de meeste motetten het geval is, met name de triplumtekst; dit gedicht eindigt op een toon van hoop ('quant esperer me fait ma garison'). Vergeleken met het hiervoor besproken werk, motet 10, kan dit motet als de tegenhanger ervan worden beschouwd: wanhoop versus hoop. De structurele band tussen de motetten 1, 10 en 5 én de herkomst van de tenores van de motetten 1 en 10, *Amara valde* en *Obediens usque ad mortem*, uit de liturgie van de Lijdensweek, maken op grond van de teksten de identificatie van de tenor met dit responsorium voor Witte Donderdag aannemelijk.²⁷ De muzikale overeenkomsten zullen hieronder worden besproken.

Het motet draagt een morele boodschap uit, waarvan het *Fiat voluntas tua* de samenvatting is: gehoorzaamheid en onderwerping brengen hoop op vervulling. Het volgende motet, met als tenor *Et gaudebit cor vestrum*, continueert deze thematiek. Dat in dit motet eveneens enkele ontleningen aan een chanson van Perrin d'Angicourt voorkomen, zal dan ook geen verrassing zijn.

27. Clark verwijst naar dezelfde schriftplaats maar heeft kennelijk geen onderbouwing voor de muzikale identificatie gevonden (Clark 1996, 75 n.6).

2. MUZIKALE ANALYSE

Melodieën van tenor en contratenor



De tenormelodie (hiernaast in facsimile uit hs. A; rode en zwarte kleur zijn helaas nauwelijks van elkaar te onderscheiden; zie daarvoor de muziekvoorbeelden) bestaat uit achtentwintig tonen en behoort, evenals die van het eerste en tiende motet, tot de vijfde modus. De ambitus is een kwint. De melodie kan in twee delen worden verdeeld, één van zestien tonen, afgesloten door een cadensformule f-g-g-f, en een partiële herhaling daarvan in twaalf tonen, afgesloten door dezelfde cadens (muziekvoorbeeld 1c). Het hoogste punt van de melodie c' wordt via een kleine omweg vrij snel bereikt, maar direct gevolgd door een daling naar g, de kwantitatief belangrijkste toon.²⁸ Na een stijgende kwartsprong volgt een langzamer,

onderbroken daling vanaf c', nu tot aan de finalis f. Daarna wordt het tweede deel van de melodie, de langzame daling vanaf c', vrijwel letterlijk herhaald. Machauts talea-indeling in viermaal zeven tonen doet de melodische gelijkheid van beide gedeelten echter niet uitkomen; het eerste deel van de melodie eindigt aan het begin van de derde talea (muziekvoorbeeld 1c). De taleae eindigen tweemaal op g, eenmaal op a en eenmaal op f, de finalis.

Motet 5 is uitzonderlijk in de reeks van Franse motetten door de aanwezigheid van een contratenor (alleen de drie late Latijnse motetten 21-23 hebben eveneens een contratenor). Het aantal tonen en de talea-indeling zijn dezelfde als van de tenor (muziekvoorbeeld 1c). De contratenor heeft een grotere ambitus dan de tenor, namelijk van een septiem; de hoogste toon is dezelfde, maar de melodie daalt tot een terts lager. Er zijn twee melodische cadensen e-d, in de eerste en in de tweede talea. De derde talea eindigt open, met de tonen d-e en pas de vierde talea sluit af op f, maar met een ongebruikelijke slotcadens, een tertsval a-f. De melodie wordt in twee delen verdeeld door de opvallende septiemsprong d-c' precies in het midden. Op de septiem vindt mutatie naar molle plaats maar zonder gemeenschappelijke toonlettergreep, een *disiuncta*. De tonen c'-b \flat -g-f kunnen alleen in molle worden gesolmiseerd. In de eropvolgende daling naar d muteert de melodie weer naar hexachord naturale.

De contour van de contratenor-melodie is opmerkelijk en doet zeer geconstrueerd aan. Hoewel initium en finalis op de vijfde modus wijzen, is het karakter door de voortdurende terugval op de toon d toch meer dat van de eerste toon. De slotcadens g-a-f is de retrograde van de opening van de tenor. Hoe suggestief dit ook is in verband met de ritmering – de ritmering van de contratenor is die van de tenor in spiegelbeeld – een ingenieuze transformatie van de tenormelodie door verschillende vormen van spiegeling kan ik er niet in ontdekken.

28. De vierde toon luidt b \flat in de handschriften C, Vg, B en E; in diminutie echter a. A en G hebben in beide colores de toon a, die in het contrapunt echter vreemder is. Cf. Leech-Wilkinson 1989, 101 n.33.

Noot-tegen-noot vormen de melodieën een ondenkbaar contrapunt (voorbeeld 1c) en alleen de ritmering brengt hen enigszins tot overeenstemming (voorbeeld 2), hetgeen betekent dat ófwel de ritmering voorafging óf dat de keuze van tonen en de ritmering tegelijkertijd hebben plaatsgevonden.²⁹ Door de ritmering is tevens vermeden dat de talea-finales samenvallen, een potentiële moeilijkheid bij het componeren, aangezien deze meestentijds het ongeschikte interval van een kwart vormen. Als zelfstandige melodie is de contratenor even ongewoon als de contrapuntische lijn die hij vormt; noch een ontlening noch een eenvoudig contrapunt tegen de tenor kunnen de verklaring bieden voor de factuur van deze melodie. Zou een andere, nog te identificeren motettenor de bron kunnen zijn?

Herkomst van de tenor

Ook de herkomst van de tenormelodie zelf is in nevelen gehuld. Er zijn, zoals we zagen, afgezien van het *Pater noster* nog verscheidene liturgische gezangen met dezelfde tekst.³⁰ Geen van deze gezangen is identiek aan Machauts tenor; alleen die van het responsorium *In monte Oliveti* vertoont een lichte overeenkomst (muziekvoorbeeld 1a). De modus van dit responsorium verschilt van die van de tenor, maar dat komt vaker voor (bijvoorbeeld in motet 8). Met name de opening vertoont gelijkenis, afgezien van de omdraaiing van de eerste twee tonen. Ook klinkt de wending c'-b-a tweemaal in het responsorium. Machaut zou ófwel een andere versie kunnen hebben gekend (maar erg waarschijnlijk is dat niet bij gezangen uit de Lijdensweek, die tot de oudste uit het gregoriaanse repertoire behoren) óf de melodie voor gebruik als tenor sterk gemanipuleerd hebben, enerzijds door tonen weg te laten, anderzijds door partiële herhaling.³¹ Leech-Wilkinson veronderstelt dat Machaut zijn tenormelodie deels heeft ontleend aan de tenormelodie van Vitry's motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*. Juist de herhaling van de wending c'-b^b-a-g vinden we, naast andere gelijkenissen, ook in Vitry's tenor (voorbeeld 1b, terwijl de ritmering van Machauts tenor een – overigens niet geheel exacte – kopie is van die van Vitry (voorbeeld 3). Op zich is contaminatie van twee bronnen voor een tenor vreemd in de traditie van het motet,³² maar de vele ontleningen en vooral het constructieve gebruik daarvan in Machauts motetteksten kunnen Leech-Wilkinsons veronderstelling misschien aannemelijker maken, met dien verstande dat dan niet het *Pater noster* maar het qua betekenis veel sprekender *In monte Oliveti* de gregoriaanse bron is geweest. Hopelijk brengt toekomstig onderzoek van Franse liturgische handschriften meer licht in deze zaak.³³

29. Leech-Wilkinson bespreekt de contrapuntische moeilijkheden die het gevolg zijn van de keuze van tonen voor de contratenor; een keuze die hij beschrijft als 'self-imposed limitations' (Leech-Wilkinson 1989, 99-100); deze beperking bestaat met name in het ontbreken van de toon c die zou hebben geharmonieerd met de vele g's in de tenor.

30. De bedoelde frase uit het *Pater noster* is in de versie die Leech-Wilkinson geeft uitzonderlijk; vermoedelijk Milano B.N., Brera AE XIV 12 (*MGG* 10, 948), een Utrechts handschrift waarin deze formule voor hoge feesten wordt gebruikt. De meeste versies bevatten niet de tertssprong a-c', terwijl de reciteertoon b juist zeer dominant is.

31. Clark (1996) en Huot (1994b) veronderstellen een dergelijke constructie voor de tenor van motet 2.

32. Het enige andere voorbeeld van menging van twee verschillende melodieën in een veertiende-eeuwse tenor is het Fauvel-motet *Aman novi / Heu, Fortuna / Heu me, tristis est anima mea* (*PMFC* I, nr. 25). Over dit werk: Bent 1998. De beide gezangen zijn: de antifoon *Heu me, quia incolatus meus* uit het Dodenofficie en het responsorium *Tristis est anima mea* voor Witte Donderdag.

33. Clark, die een groot aantal Franse manuscripten heeft onderzocht, noemt wél de desbetreffende schriftplaats maar heeft kennelijk geen bron gevonden (Clark 1996, 75 n.6).

Mensurering en ritmering van tenor en contratenor

Motet 5 is, niet alleen door zijn vierstemmigheid maar ook in mensurering, één van Machauts gecompliceerdste motetten. De waarden van beide onderstemmen bestaan uitsluitend uit longae of pausae longae. De color wordt door vier taleae verdeeld, die elk zeven tonen bevatten. De talea bestaat uit twee delen: vier perfecte longamensuren in zwarte en zes imperfecte in rode notatie. In het perfecte deel worden drie longae gevolgd door een pausa longa imperfecta en een pausa brevis, in het imperfecte worden vier longae gevolgd door twee pausae longae. De ritmering is bijna een kopie van de talea van Vitry's motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*,³⁴ maar met het belangrijke verschil dat bij Vitry tegelijk met de moduswisseling ook het tempus verandert van perfect naar imperfect, aangegeven door de tekens **o** en **c** (voorbeeld 3). De contratenor heeft precies dezelfde ritmering, maar in retrograde, zodat nu het imperfecte gedeelte en de pausae voorafgaan. Ten gevolge van deze constructie klinken perfecte en imperfecte modus steeds tegelijk; de wisseling vindt precies op de helft van de taleae plaats. Zou Machaut Vitry's talea exact gekopieerd hebben, dan had hij de taleae van tenor en contratenor niet kunnen spiegelen en tegelijkertijd laten klinken, aangezien bij Vitry de perfecte en imperfecte delen ongelijk van lengte zijn (12 perfecte respectievelijk 12 imperfecte breves, ofwel 36 en 24 semibreves). In diminutie worden de longae perfectae breves perfectae, de longae imperfectae breves imperfectae.

In Machauts werken wordt de mensurering afgelezen uit de groepering van de noten en uit de pausae, zonder hulp van mensuurtekens. In dit motet ontstaat daardoor een probleem; voor Machauts zangers gold dat hoogstwaarschijnlijk en voor de moderne uitgevers zeker.³⁵ Het probleem verdient een wat langere uitweiding omdat het inzicht geeft in Machauts speculatieve denkwijze.

De afwisselend zwarte en rode notengroepen in de onderstemmen duiden aan dat deze zich tot elkaar verhouden als perfect en imperfect: dit gebruik wordt al in *Ars nova* beschreven. Volgens dezelfde contemporaine conventies betekent de groepering van de zwarte pausatekens daarentegen dat de modus *imperfect* is: de pausae longae zijn genoteerd als twee plus één spatium; als regel wordt bij perfecte modus één pausastreep van drie spatia getrokken.³⁶ In de rode sectie waarmee de contratenor begint, staan twee pausae van twee spatia die aangeven dat ook de 'rode modus' imperfect is. Als de zwarte longa ten opzichte van

34. Dit is voor Leech-Wilkinson een van de belangrijkste argumenten voor zijn hypothese omtrent de verwantschap van beide motetten. Vitry's talea wordt onregelmatig gediminueerd, die van Machaut regelmatig (Leech-Wilkinson 1989, 92-93 en 103). De door Leech-Wilkinson beschreven overeenkomsten in bovenstemmenritmiek kunnen echter op toeval berusten, te verklaren door de gebruikelijke patronen van tempus perfectum, prolatio major; motet 1 dat dezelfde mensurering heeft, vertoont minstens evenveel overeenkomsten met dit én met Vitry's motet.

35. De Schrade-editie is zeer misleidend. Niet alleen staan de tonen van de onderstemmen vaak scheef onder elkaar, maar bovendien zijn de longae en, in diminutie, de breves van de onderstemmen op inconsequente wijze getranscribeerd, de perfecte longae als dubbelgepunteerde hele noten, de imperfecte als ongepunteerde; de perfecte breves als enkelgepunteerde halve noten (maar in de bovenstemmen als dubbelgepunteerde!) en de imperfecte als ongepunteerde. De eenvoudigste oplossing is die welke Ludwig heeft gekozen, door de prolatio in triolering weer te geven. In mijn transcriptie volg ik Ludwigs methode, maar geef de pausae per brevis weer, zodat duidelijk wordt dat deze in de onderstemmen imperfect zijn.

36. 'Item in modo perfecto pausae sunt integrae, id est in uno corpore; in modo vero imperfecto non sunt' (*Ars nova* ed. Reaney/Gilles/Mayard 1964, 26). In Vitry's motet zijn ze inderdaad zo genoteerd.

de rode perfect is, waarom gaf Machaut dan de modus door middel van de pausae als imperfect aan? Die eigenaardigheid valt op de volgende wijze te verklaren.

De ritmische patronen in de bovenstemmen zijn die van modus imperfectus, tempus perfectum, prolatio major. Aan het begin van het triplum staan dezelfde zwarte pausatekens als in de onderstemmen, imperfecte modus aangevend. De werkelijke waarde daarvan is echter, zoals Ludwig terecht opmerkt, niet dezelfde als die van de identiek genoteerde zwarte pausae van de onderstemmen: uit de contrapuntische samenhang blijkt dat de pausatekens van het triplum een waarde hebben van drie perfecte breves (negen semibreves), die van de tenor drie imperfecte breves (zes semibreves).³⁷ De imperfecte (rode) longae van de onderstemmen zijn twee imperfecte breves (vier semibreves) waard. De enige verklaring volgens welke de tenor- en contratenor-pausae goed genoteerd zijn, is dus de verklaring die Ludwig wel terloops noemt maar kennelijk niet plausibel acht (de zwarte pausa longa had volgens hem als een streep van twee spatia genoteerd moeten zijn): in beide onderstemmen is het tempus *imperfect*, tegen perfect in de bovenstemmen; alleen zo kan de zwarte longa perfect zijn voor de onderstemmen en imperfect voor triplum en motetus. Dit is mogelijk doordat de onderstemmen geen kleinere waarden dan breves hebben. De subtiliteit schuilt in de dubbelzinnigheid van het teken voor de pausa brevis. Deze streep van één spatium specificceert niet de tijd in semibreves, zodat hij voor de verschillende stemmen twee dingen kan betekenen: voor de bovenstemmen een perfecte breviswaarde, voor de onderstemmen een imperfecte. Dat het triplum met een pausagroep opent die op identieke wijze is genoteerd als in tenor en contratenor lijkt dan ook de expliciete bedoeling te hebben om verwarring te stichten. De conclusie is dat in de onderstemmen de pausanotatie alleen als waarschuwing voor de bovenstemmen geldt: zouden namelijk de zwarte longae werkelijk imperfect zijn, dan gelden de rode als perfect; *Ars nova* noemt deze conventie en in de weinige werken waarin dit voorkomt, maakt een canon de bedoeling duidelijk.³⁸ De componist heeft door zijn gebruik van de kleuren toereikende informatie gegeven over de kwaliteit van de *longae* in de onderstemmen, maar het begrijpen van de verschillende kwaliteit van de *pausa brevis* en daardoor van de relatie van de longae tot elkaar in onder- én bovenstemmen werd aan het deductievermogen van de uitvoerenden overgelaten.³⁹

37. Ludwig, commentaar bij de editie (1929, 23): 'Auffällig ist sowohl die in allen Hss. gleichmäßige Schreibung der schwarzen Pausengruppe (2 pause von 2 und einem spatium sollen, wie der Zusammenhang zeigt, 6 semibreves gelten, also 3 breves imperfecte, obwohl am Anfang des Triplum, das mit der gleichen Pausengruppe beginnt, diese Gruppe 9 semibreves bedeutet, also 3 breves perfecte, was mit dem hier herrschenden tempus perfectum durchaus im Einklang steht; so wäre es korrekter, im Tenor und Contratenor für den Wert von 2 breves perfecte als schwarze Pause nur *eine* Pause von 2 spatia zu schreiben) wie die rote Pause in allen Hss. am Schluß sowohl des Tenor wie des Contratenor (im Contratenor ist sie völlig überflüssig; ebenso darf sie wohl auch im Tenor unbeachtet bleiben, da der letzte Tenorton wohl bis zum gemeinsamen Schluß auszuhalten ist).'

38. Een motet waarin roodschrijving perfectie betekent, komt bij Machaut niet voor; wél in Philippe de Vitry's *Tuba sacre / In arboris / Virgo sum* met de canon: 'Nigre notule sunt imperfecte et rube sunt perfecte'.

39. De dubbelzinnigheid van notatie is in transcriptie moeilijk weer te geven omdat de moderne tekens de exacte tijd op alle niveaus tegelijk weergeven terwijl in het *Ars nova*-systeem wanneer de ene trap bepaald is, dit nog niets zegt over de volgende. Het probleem van verschillende longae doet zich overigens ook voor in de motetus van het al eerder genoemde motet van Vitry. In de talea van dit motet wisselen vier mensuren in modus perfectus plus tempus perfectum en vier mensuren modus imperfectus plus tempus imperfectum elkaar af, zodat beide delen van de talea, gerekend in semibreves, niet even lang zijn. In tegenstelling tot de andere twee stemmen blijft voor de motetus in de tweede helft van de talea de modus perfect, maar verandert het tempus wel in imperfect, net als in de andere stemmen, zodat de longae feitelijk worden verkort. Dit is, in tegenstelling tot de dubbelzinnigheid in Machauts motet, door middel van de tekens O en C aangegeven. Het resultaat is dat bij Vitry tegelijkertijd modus *perfectus* in de motetus en *imperfectus* in de tenor klinken. Deze verwantschap in mensurale

De enige constante waarde in de mensurering van de onderstemmen is derhalve de imperfecte brevis. Zo gemeten heeft het motet een lengte van 144 imperfecte breves; de lengte in de bovenstemmen is 96 perfecte breves (288 semibreves).⁴⁰ De proportie van diminutie in de onderstemmen is 96 breves imperfectae in de eerste periode tegen 32 breves perfectae in de tweede, een schijnbare 3:1-proportie, maar naar werkelijke lengte 2:1; vergelijkbaar dus met de procedure in motet 10. De mensurering van de vier stemmen is een experiment met de mogelijkheden van perfectie en imperfectie, een *speculatio* niet slechts als woord maar nu ook als beeld: immers, de ritmen van tenor en contratenor weerspiegelen elkaar. Het gevolg van de constructie is dat in modus en tempus steeds perfectie en imperfectie tegelijk bestaan; alleen de prolatio is steeds perfect. De conservatieve Jacobus van Luik protesteert tegen zulke speculaties in zijn *Speculum musicae* (ca. 1321-1324):

Cap. X, 7 Adhuc, secundum Modernos, cum sit dare notulas perfecte perfectas, perfecte imperfectas, imperfecte perfectas, imperfecte imperfectas, erit secundum hoc dare discantus perfecte perfectos, perfecte imperfectos, imperfecte perfectos, imperfecte imperfectos. 8 Item, secundum Modernos, sunt quidam discantus perfecti modo et tempore, alii imperfecti modo et non tempore, alii e converso, alii partim perfecti et partim imperfecti, quam modo tam tempore. 9 Tales et consimiles discantum intricaciones et subtiliationes ad quid valent nisi ad *speculationem*? (*Speculum musicae* VII, ed. Bragard 1973.)

Tegenwoordig, volgens de Modernen, als je perfect perfecte noten hebt, of perfect imperfecte, of imperfect perfecte, of imperfect imperfecte moet je volgens dat [principe] ook perfect perfecte discantus hebben, of perfect imperfecte, of imperfect perfecte, of imperfect imperfecte. Net zo zijn er, volgens de Modernen, discantus die perfect zijn in modus en tempus, andere die imperfect zijn in modus en niet in tempus, andere omgekeerd, andere die deels perfect en deels imperfect zijn, zowel in modus als in tempus. Zulke en gelijksoortige ingewikkeldheden en subtilisering van de discantus, waar is dat goed voor behalve voor speculatie?

In cap. XXIII, 10 vervolgt hij zijn filippica tegen de Modernen:

Item alias distinctiones ponunt in longis notulis, etiam simplicibus. Ponunt enim longam simplicem perfecte perfectam, perfecte imperfectam, imperfecte perfectam, imperfecte imperfectam, et has varietates ad longas applicant duplices et per eandam rationem videntur locum habere in longis maximis, idest triplicibus. 11 Vocant longam simplicem perfecte perfectam quae valet tria tempora perfecta; perfecte imperfectam quae duo tempora imperfecta; imperfecte perfectam quae trium temporum imperfectorum est; imperfecte imperfectam quae duorum temporum est perfectorum. Utinam haec speculatio ad praxim non descendisset!

Net zo maken ze onderscheidingen in de longae, zelfs de enkelvoudige. Ze stellen dat er een enkelvoudige perfect perfecte longa is, een perfect imperfecte, een imperfect perfecte, een imperfect imperfecte, en deze variëteiten passen ze ook toe op dubbele longae, en ze zeggen dat volgens dezelfde redenering deze ook plaats hebben in de grootste longae, dat zijn de triplices. Ze noemen die enkelvoudige longa perfect perfect die drie perfecte tempora waard is, perfect imperfect degene die twee

idee tussen beide motetten lijkt Leech-Wilkinson niet te zijn opgevallen bij zijn vergelijking van de mensurering in beide motetten: 'In order to fit them [de perfecte en imperfecte gedeelten] together Machaut has had to reduce the value of the *longa* in the first half of the *talea* from nine to six semibreves in order to bring it into line with the *longa* of the second half, notated in red color under C.' (1989, 92-93). Niet alleen Machaut maar dus ook Vitry reduceerde de waarde van de longa, in de motetus. Het rode gedeelte van Machauts *talea* is niet, als bij Vitry, 'under C' genoteerd, maar zowel de perfecte als de imperfecte longa in de onderstemmen worden impliciet, zonder waarschuwingsteken, in tempus imperfectum gelezen.

40. De conventionele slotlonga van de bovenstemmen wordt door de samenhang met de finalis van de onderstemmen in feite een brevis. Ik ga er in mijn analyses steeds van uit dat de tenor de lengte van het motet bepaalt.

imperfecte tempora waard is, imperfect perfect die van drie imperfecte tempora; imperfect imperfect die van twee perfecte tempora. Was deze speculatie toch maar niet naar de praktijk afgedaald!

We zien in motet 5 Jacobus' sombere klacht bewaarheid. De *longa perfecte perfecta*, de 'klassieke' longa van drie perfecte breves uit Franco's tijd, is de enige die niet voorkomt, zoals wél in Machauts voorbeeld, in de tenor van Vitry's motet. De *longa imperfecte perfecta* van de onderstemmen bevat drie imperfecte breves, de *longa imperfecte imperfecta* in de bovenstemmen twee perfecte breves; de rode *longa perfecte imperfecta* (onderstemmen) ten slotte is volledig imperfect, twee imperfecte breves.⁴¹ De evidente verwantschap van de problemen in de motetten 10 en 5 wijst erop dat het speculeren over de mogelijkheden van het mensuraal systeem geen incident is; ook in andere motetten zullen we het nog tegenkomen. De gespiegelde ritmische patronen resulteren echter niet in wat men verwachten zou, een statische beweging, maar juist in een dynamische. In de gezamenlijke beweging van tenor en contratenor – wanneer de beweging van beide stemmen wordt gecombineerd – ontstaat een patroon van twee mensuren in modus perfectus, zes in modus imperfectus en weer twee in modus perfectus: in het imperfecte gedeelte vindt versnelling plaats die dan weer tot rust komt in de perfecte longae (muziekvoorbeeld 2). In de tweede periode wordt dit proces verdubbeld in snelheid.

Beweging, isoritmiek, declamatie en frasen van de bovenstemmen

Motet 5 is één van de slechts drie motetten met de mensuurcombinatie tempus perfectum en prolatio major.⁴² De patronen zijn de gebruikelijke in prolatio major en goeddeels dezelfde als in motet 1. De waarden van de motetus zijn ook nu merendeels die van tempus (breves en semibreves) maar minimae komen in deze stem veel vaker voor dan in het eerste motet waar een zeer strikt hiërarchisch onderscheid tussen de stemmen bestaat.

De isoritmiek van de bovenstemmen is vooral rond de frasescheidingen geconcentreerd. In de eerste periode wordt het terugkerende patroon vaak doorbroken door afwijkingen. In de tweede periode zijn de stemmen veel sterker isoritmisch; alleen in de laatste talea wordt dit volledig doorbroken door een versnelling van de beweging in beide bovenstemmen en weglating van de pausae breves. De volgende brevismensuren van de talea in *integer valor* en in diminutie zijn isoritmisch; plaatsen die vrijwel isoritmisch zijn, staan tussen haakjes. Zo bestaan bijvoorbeeld de eerste drie mensuren van het triplum uit pausae, maar zijn de drie eerste mensuren van de overige drie taleae wél isoritmisch. Doordat triplum en motetus op verschillende posities in de talea isoritmiek vertonen, zijn maar weinig plaatsen pan-isoritmisch; deze zijn vooral rondom de taleagrens te vinden.

	Motetus	Triplum	Pan-isoritmisch
Int.	(1), (4-5), (9), 10-14, (15-16)	(1-2), 3-5, (6), (12-13),	(1), (4-5), (12-13), (15)
Dim.	(1), 2-4, (5), 6, (7-8)	2-3, (4-8)	2-3, (4-8)

41. De termen betekenen overigens niet hetzelfde als die in *Notitia artis musicae*; bij De Muris stellen ze de verschillende geïmperficeerde vormen van de longa voor, door aftrek van kleinere waarden (cf. Michels 1970, 97-98).

42. De andere twee zijn de motetten 1 en 20.

Door de verschillende mensurering van de vier stemmen zijn er weinig gemeenschappelijke rustpunten aan het begin van een mensuur; deze bevinden zich hoofdzakelijk boven de twee perfecte longae van de contratenor aan het einde van de talea, met name in de eerste twee taleae (m. 15 en 31); in talea III blijft de beweging zelfs hier gaande. In de vierde talea zijn daarentegen zowel m. 61 als m. 62 rustpunten. In de aan hoqueti rijke tweede periode vormt alleen de zesde brevismensuur een rustpunt in de beweging; in de laatste talea vervalt ook dit rustpunt en blijft de beweging continu doorgaan tot het slot.

Reichert stelde vast dat motet 5 tot de weinige isoritmische motetten behoort waarin de vorm van tekst en muziek niet met elkaar corresponderen (Reichert 1956, 198-199): de vijf strofen van de triplumtekst komen niet met de taleae overeen. Leech-Wilkinson, die de grondigste analyse van het werk heeft gegeven, verklaart de onregelmatigheden in de isoritmiek uit de moeilijkheid van de tekstplaatsing. Tekst en muziek werden volgens zijn reconstructie pas in een laat stadium aan elkaar aangepast:

Presumably the goal of this music-phrase must have been fixed before the change was made to the rhythmic structure, suggesting that composition began with a fairly strict isorhythmic plan for the whole piece, which was then modified where necessary during composition of the pitches and setting of the texts; [...] (Leech-Wilkinson 1989, 103-104).

De auteur veronderstelt dat Machaut gedwongen werd tot onregelmatigheden in ritmiek en tekstzetting doordat hij muzikale en tekstuele structuur overnam uit Vitry's motet *Douce playsence / Garison / Neuma* maar ze tegelijkertijd veranderde. Machaut's motetus- en triplumtekst zijn in lettergrepen aanmerkelijk langer, namelijk 126 + 302 tegen Vitry's veel rondere getallen 90 + 270. Daardoor zou het verband tussen tekst en muziek verloren zijn gegaan:

Thus by altering Vitry's text-form while retaining his music-form Machaut has lost the close relationship between the two achieved by the older composer. One result of this is that Machaut's upper voices, and in particular the Triplum, must be less strictly isorhythmic than Vitry's, Machaut's text requiring to be set syllabically but irregularly (Leech-Wilkinson 1989, 103).

We zagen echter dat Machaut voor zijn teksten niet zozeer op Vitry's motet als wel op het trouvère-repertoire heeft teruggegrepen. Ervan uitgaande dat regelmatige verdeling van de tekst over de muziek en correspondentie van tekst en muzikale vorm ook voor Machaut de norm vertegenwoordigden – motet 1 is daarvan het model – hoe zijn dan de onregelmatigheden in dit motet te verklaren? Voor de beantwoording van de vraag is een korte analyse van de tekstzetting noodzakelijk.

De motetustekst is, met inachtneming van het faseverschil, in de verhouding 2:1 over beide perioden verdeeld (10 + 5 verzen). De melodie bestaat uit acht frasen die in lengte met de acht taleae corresponderen, met een faseverschil (muziekvoorbeeld 4). De eerste vijf frasen beginnen met een brevis en eindigen met een longa imperfecta en een pausa brevis (in de tweede periode met brevis en pausa brevis). Alle frase-afsluitingen, ook die van de tweede periode, worden voorafgegaan door eenzelfde ritmisch motief dat alleen in de laatste talea iets wordt gevarieerd en gevolgd door een cadensformule. De frasen bevatten een variërend aantal verzen: twee in de eerste, vierde en achtste frase, drie in de tweede en derde frase en één in de eerste drie frasen van de tweede periode. Vrijwel alle slotlettergrepen vallen samen met een grote waarde (brevis of longa). Daardoor valt de enige plaats op waar geen grote waarde het

vers afsluit, in m. 40, voor vers 8. Dit vers heeft de kleinste declamatiewaarden in de eerste periode terwijl het afsluitende motief verdubbeld is (m. 41-44); daardoor wordt het isoritmisch patroon doorbroken. De eerste drie verzen hebben een bijna gelijk patroon van voordracht, beginnend met breves terwijl de laatste lettergrepen in semibreves klinken. In het vierde vers heeft 'contralie' plotseling een jambisch ritme. De snel uitgesproken verzen 7 en 8 worden omraamd door langzame declamatie in de verzen 6 en 9. De belangrijkste declamatorische versnelling vindt plaats in de laatste frase; het slotvers 'Et telz haïs qui tost' klinkt zelfs het meest gehaast, ook hier met doorbreking van de isoritmiek.

De frasen van het triplum beginnen met een karakteristiek ritmisch en melodisch motief, van drie in toonhoogte gelijke semibreves, in de tweede periode afgewisseld door minimae. De verdeling in zeven frasen in het triplum komt niet overeen met de acht taleae; de lengte van de frasen correspondeert echter grotendeels wél met de talea, net als in de motetus met een faseverschil. Deze verdeling doet geen recht aan de tekstvorm van vijf strofen. De perioden verdelen de tekst in 17 + 11 verzen, zodat het laatste vers van de derde strofe net in de tweede periode valt. De structuur van de tekst wordt echter in zoverre toch gevolgd dat de pausae steeds aan het slot van een heel vers of op de cesuur (met het binnenrijm) vallen, dus steeds na een rijmklank. Ook staat vaak een brevis aan het eind of begin van een vers of halfvers, al heeft niet ieder vers-einde een grote waarde. De frasen in het triplum die op een halfvers eindigen, bevinden zich alle in de tweede periode. Het volgende overzicht laat de tamelijk gelijkmatige verdeling van de tekst over de muziek zien; alleen in de tweede en vierde frase is het declamatietempo iets vertraagd, terwijl in de laatste frase een buitengewoon grote versnelling optreedt.

Triplumtekst	lengte	verzen	syllaben
pausa van 3 breves perfectae	3 B	-	-
'Aucune gent-dedens le cuer ay'	16 B	5	51
'Un trop grief dueil-N'i pensasse folage'	16 B	4	44
'Et je say bien-un exemplaire'	16 B	5	55
'Et si me vuet-com le refus	19 B	4½	48
'Que ses durs cuers-droite rage'	8 B	2½	29
'Certes oil-Car tous siens suy'	8 B	2½	26
'Sans changement-lion sauvage'	10 B	4½	49

De achterstand in de verdeling van de tekst, veroorzaakt door de pausae waarmee deze partij begint, wordt dus gecompenseerd door de versnelling aan het slot. Ondanks het ontbreken van correspondentie tussen strofe en talea nemen de strofen gemiddeld evenveel tijd in beslag, namelijk 22 breves: de eerste eindigt in m. 22, de tweede in m. 44, de derde in m. 68 (en is dus iets langer) en de vierde in m. 88 (dus iets korter); alleen de laatste vier verzen worden versneld gedeclameerd, in de tijd van 8 breves. Een lichte markering van het slot van de strofe vindt alleen plaats in m. 44 waarbij in m. 45 het ritmische beginmotief weer klinkt, en in m. 88; op de andere plaatsen is de beweging continu.

De volgende tekstplaatsen onderscheiden zich door vertraging van de voordracht in melismen: 'Ne à nul fuer' (m. 30-32) en 'J'ay .c. tans pis' (m. 59-62); de versnelling begint vanaf: 'Quant esperer me fait ma garison' (m. 88-89). De laatste verzen, vanaf 'monsieur Yvon', worden niet meer door de isoritmische pauza onderbroken en klinken in bijna ademloze doorgaande beweging.

Zoals in vrijwel alle motetten bestaat in de correlatie van de frasen met de talea een faseverschil. Het triplum begint met een achterstand door de beginpauza van drie breves, welk verschil gehandhaafd blijft in de eerste periode: de frasen eindigen drie breves na de taleagrens. In de tweede periode eindigen ze twee breves ervoor. De laatste frase in de eerste periode loopt zonder pauza in de tweede door; dit veroorzaakt het verschil in aantal van frasen en taleae (7 en 8) en hierdoor verandert het faseverschil van achterstand in voorsprong.

De motetus heeft een faseverschil van drie breves vóór de taleagrens; in de tweede periode is dit teruggelopen tot één brevis. In de eerste periode eindigen de frasen van de bovenstemmen dus op aanzienlijke afstand van elkaar, namelijk zes breves, in de tweede is het verschil teruggelopen tot één brevis zodat de taleagrens veel duidelijker wordt geaccentueerd door de opeenvolgende pausae.

Leech-Wilkinsons reconstructie van het compositieproces van dit motet verklaart niet afdoende waarom de *hoeveelheid* tekst Machaut zou hebben gedwongen tot afwijkingen in de isoritmiek (Leech-Wilkinson 1989, 103-104). In een voorbeeld dat de auteur geeft, motetus m. 41-44, zou de verandering zijn ontstaan doordat nu een heel vers (v. 8, 'Hé! Diex, que n'ont signourie') in korte tijd moet worden gezet teneinde op de isoritmische longa te kunnen eindigen. Machaut had dit echter gemakkelijk kunnen vermijden door de voorafgaande verzen op minder melismatische wijze te teksteren; het feit dat hij dit niet heeft gedaan, wijst erop dat de versnelling in de voordracht van dit vers zo gepland is en geen verlegenheidsoplossing betekent. In muziekvoorbeeld 4 is te zien hoe de derde frase afwijkt van de regelmatigere tekstverdeling in de tweede: vers 6 is in grote waarden gezet waarna een versnelling ontstaat. En als Machaut bij het componeren van het triplum een te grote hoeveelheid tekst had ten opzichte van de muziek, waarom zou hij dan deze stem ook nog eens met drie perfecte pausae breves hebben laten beginnen? Verscheidene malen wordt de declamatie vertraagd door enkele opeenvolgende grotere waarden die niet isoritmisch terugkeren. De doorbreking van het isoritmische patroon door een grote versnelling in de laatste talea, dient, volgens Leech-Wilkinson, om het vrij aanzienlijke restant van de tekst te kunnen plaatsen. Uit zulke onregelmatigheden zou moeten blijken dat de muziek eerst los van overwegingen van tekstplaatsing werd gecomponeerd en vervolgens aangepast aan de eisen van de tekst. De werkelijke reden ligt echter vermoedelijk in het citaatkarakter van de laatste verzen. In het *motet enté* is het gebruikelijk dat ontleende verzen worden gekenmerkt door een afwijkende metrische structuur. In motet 5 heeft de motetus aan het slot twee afwijkende verzen; in het triplum is de laatste strofe korter. De muzikale tekstzetting onderstreept in beide stemmen precies de geciteerde verzen door versnelling van de declamatie. Hierdoor worden echter niet de andere afwijkende plaatsen, merendeels vertragingen, verklaard. Op de vermoedelijke reden daarvoor, expressie van de betekenis van de tekst, zal ik terugkomen bij de interpretatie van de gegevens uit de analyses.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

Vrijwel alle frasen van de bovenstemmen openen met een karakteristiek melodisch motief. In de motetus is dat in de eerste vijf frasen een kleine secunde: dalend en sterk gelijkend in de eerste en vierde frase, stijgend en met een fictatoon in de tweede en derde frase (muziekvoorbeeld 4). Ook de vijfde frase opent met een secunde, maar in de laatste drie frasen klinkt dit motief niet meer. De frasen van het triplum openen met drie semibreves die in toonhoogte gelijk blijven (behalve in de derde frase, m. 36). In de tweede periode blijft dit

motief gehandhaafd, maar de semibreves worden afgewisseld met minimae (muziekvoorbeeld 5a). Ik vermoed dat Machaut met dit 'recitatiemotief' refereert aan de stijl van de geciteerde chansons. Twee van de aangehaalde chansons beginnen – in ten minste één manuscript – met deze bij de trouvères minder gebruikelijke opening;⁴³ weliswaar bevinden zich die citaten in de motetus, maar in de wirwar van omdraaiingen in dit motet hoeft dat geen verbazing te wekken (muziekvoorbeeld 5b). Een ritmisch motief van drie semibreves klinkt, met of zonder gelijkblijvende toonhoogte, zelfs zo vaak in beide bovenstemmen dat het kenmerkend voor het hele werk kan worden genoemd. Het recitatiemotief blijft hoofdzakelijk beperkt tot het triplum; voor de motetus is een dalende reeks tonen typerend (toonherhaling komt alleen voor in m. 91-92).

De melodische lijn van het triplum blijft met drie uitzonderingen steeds in het hogere register van de ambitus, de kwint d'-a'; de uitzonderingen zijn m. 32, 65 en 79 waar de melodie tot a daalt. Met name de hoogste drie tonen, f, g' en a', zijn dikwijls rustpunten waarvan a' geleidelijk de belangrijkste wordt. Een motief a'-f' klinkt vele keren in de melodie van het triplum, vaak als cadens (de belangrijkste plaatsen zijn m. 10-11, 22-23, 27-28, 56-57, 61-63, 71-72, 94-95). Hierin kunnen we wellicht een invloed van de onderstemmen zien, met name de slotcadens van de contratenor en de omkering ervan, de opening van de tenor; in m. 61-63 klinken zowel de stijgende als de dalende tertsen.

De motetus gebruikt de gehele ambitus op meer gelijkmatige wijze. Er zijn slechts enkele stemkruisingen met het triplum; de hoogste punten zijn m. 16-21, 42, 64 en 85. Zijn laagste punt bereikt de motetus in m. 30-31, waar beide tonen bovendien zijn gepliceerd. De meest opvallende overgang is die van m. 12 naar 14 waar c' en c#' door een rust zijn gescheiden; zulke chromatische overgangen komen bij Machaut zelden voor. In het algemeen is de motetusmelodie gecentreerd rond de tonen a en d', waar ook de beide fictatonen c#' en g# op wijzen. Daarnaast is f belangrijk als begin- of als doeltoon; enkele keren klinkt ook in deze stem een motief a'-f'.

In de directe nabijheid van de septiemsprong in de contratenor hebben ook beide bovenstemmen een sprong van een septiem, in m. 32-33 en 36-37. Voor alle drie stemmen is dit het grootste interval in hun melodie, zodat deze plaats in het motet sterk wordt geaccentueerd; hier is de invloed van de contratenormelodie onmiskenbaar. De motetus heeft in de volgende talea ook een sextsprong b-g', in m. 53-54, die verrassend werkt omdat in de melodische context een oplossing naar c' lijkt te zullen volgen, net zoals in m. 51; die oplossing komt echter pas drie breves later.

Contrapuntische problemen

Op grond van zijn soms problematische contrapunt wordt het motet als een enigszins onrijp jeugdwerk beschouwd (Leech-Wilkinson 1983 en 1989, 88-104). De vele problemen in het contrapunt zijn van tweeërlei aard. Enerzijds zijn er de moeilijkheden die worden veroorzaakt door het contrapunt van de onderstemmen zelf (Leech-Wilkinson 1989, 99-102);⁴⁴ anderzijds

43. Gewoonlijk wordt een dergelijke recitatiemotief voorafgegaan door een intonatieformule, meestal van onderaf. Cf. Van der Werf 1972, 47-49.

44. Machaut - aldus Leech-Wilkinson - legde zich restricties op in de keus van tonen voor de contratenor, als gevolg waarvan vele intervallen tussen tenor en contratenor imperfect zijn, met kwinten alleen tussen c'-f en a-d: 'In terms of fourteenth-century harmonic theory it is difficult to see the results as being entirely satisfactory' (p. 100). Als voorbeeld noemt Leech-Wilkinson de slotcadens. Deze is naar zijn oordeel minder bevredigend doordat eerst de tenor de slottoon f bereikt, maar tegelijkertijd klinkend met een a in de contratenor hetgeen een

is er opvallende dissonantie op sommige plaatsen, die suggereert dat de melodische zelfstandigheid van de stemmen in dit werk zeer ver gaat.⁴⁵ Niettemin zijn er inderdaad enkele passages waar alleen een onduidelijkheid of vergissing in Machauts origineel de overname in alle manuscripten afdoende kan verklaren. Zo consoneert bijvoorbeeld de toon c' in motetus m. 27 wél met de volgende tenortoon maar niet met de d in de contratenor die gelijktijdig inzet; mogelijk is d' bedoeld maar hebben de kopiïsten van Machauts werken een melodische cadens op c' verondersteld, hetgeen in de stem zelf inderdaad plausibel zou zijn. De langdurige dissonante samenklank die eruit resulteert, is zelfs in de meest ruimhartige voorstelling van veertiende-eeuws contrapunt moeilijk te accepteren. Soms ontstaan dissonanten doordat een van de onderstemmen nog klinkt en botst met een nieuwe inzet in de bovenstemmen (bijvoorbeeld m. 6, 13, 18, 30). Veel van de dissonantie zou te verklaren zijn wanneer Machauts opvatting van contrapunt inhield dat een bovenstem met minstens één van de andere stemmen moet consoneren, maar dat niet met alle tegelijk hoeft te doen; dit wordt ook als mogelijke verklaring genoemd door Leech-Wilkinson (1989, 100-101). Op de metrisch sterke plaatsen waar dissonanten voorkomen, is dit doorgaans het geval (m. 6, 37, 38 en 43; zelfs de hierboven genoemde plaats in m. 27). Machauts vroege vierstemmige chansons, zoals bijvoorbeeld de balladen 21 en 22, vertonen ook een aanmerkelijk hogere graad van dissonantie dan de driestemmige en de latere vierstemmige chansons. Het is dus mogelijk dat Machaut aanvankelijk in zijn vierstemmige composities een aanmerkelijk grotere tolerantie had voor dissonantie in het samenspel van de melodische lijnen en pas later meer bedacht raakte op controle van de verticale harmonie. De late motetten 21-23 en de mis zijn consonanter dan motet 5, maar zijn niettemin nog altijd veel sterker lineair geconcipeerd en dissonantrijker dan Vitry's vierstemmige werken (Leech-Wilkinson 1989, 105-137), een teken dat de componist altijd in horizontale termen is blijven denken.

Als gevolg van de ritmering van tenor en contratenor zetten de melodieën slechts tweemaal per talea tegelijk in, steeds precies na het midden van elke taleahelft; en slechts tweemaal is het interval niet een terts maar een kwint (muziekvoorbeeld 2). Geen van de tertsen lost volgens de gebruikelijke regel op, de kleine naar de eenklank of de grote naar de kwint. Het

zeer ongebruikelijke dubbele cadens g-f, a-f oplevert. De vraag is dan natuurlijk waarom Machaut a heeft gekozen; hetzelfde geldt voor de voorafgaande g die zich bij de tenor-g voegt. De moeilijkheden waren gemakkelijk te vermijden geweest wanneer de contratenor 'harmonischer' was gecomponeerd, door bijvoorbeeld in de contratenor als laatste drie tonen b-c'-f te kiezen. Dat Machaut belang hechtte aan de ongewone afsluiting blijkt uit de invloed ervan op de bovenstem-melodieën.

45. Beide problemen zijn uitvoerig besproken door Leech-Wilkinson (1989, 88-104), die de moeilijkheden verklaart door enerzijds een te grote zelf-opgelegde technische beperking in de compositie van de contratenor, anderzijds door berekeningsfouten tijdens de compositie te veronderstellen. Machaut zou bij zijn compositie een soort schuifbare mal hebben gehanteerd waardoor te verklaren zou zijn dat bepaalde dissonanten steeds op dezelfde plaats in de talea terugkeren. Voor een opsomming daarvan: Leech-Wilkinson 1989, 100, n.32. Dit argument wordt verzwakt door deze plaatsen te vergelijken met dezelfde plaatsen in de tweede periode, waar ze steeds consonant zijn: m. 67-68, 75-76, 83-84 (even dissonant maar direct oplossend) en 91-92. Een andere verklaring zou kunnen zijn dat Machaut in zijn contrapunt meer lineair dan verticaal dacht. Uiteindelijk komt Leech-Wilkinson ook tot deze conclusie: 'But it is important to note that whatever the dissonances between the voices, each individual part always makes excellent melodic sense in itself; and this fact seems to bear out the implications of Machaut's remarks to Peronne [nl. dat hij een stuk eerst wil horen alvorens het te laten circuleren] and of all the theoretical writings on composition. It was the combining of individual voices into a polyphonic whole that was the real test of a composer's skill.'

betekent dat aan de basis van het werk een contrapuntisch probleem bestaat.⁴⁶ Steeds heeft de contratenor de afsluitende toon van de talea en bepaalt hij daardoor de taleacadensen. Het vijfde-toonskarakter van de tenormelodie wordt daardoor aanvankelijk versluierd en pas dáár waar ook de contratenor op *F* eindigt, in de slotcadens van beide perioden, klinkt een volledige cadens op *F*. Ongewoon is deze cadens wél, doordat in beide onderstemmen samen de terts f-a voorafgaat aan de finalis. Het principe dat Fuller in andere motetten heeft aangetoond, namelijk dat de finalis pas geleidelijk tot doeltoon wordt, kan echter direct worden herkend: de taleafinales zijn die van de contratenor, achtereenvolgens *D*, *D*, *E* en *F*. De grote lijn in het contrapunt bestaat dus uit een toenemende gerichtheid op de finalis, *F*.

De grootste moeilijkheid wordt veroorzaakt door het mensurale verschil tussen onder- en bovenstemmen. Alleen waar de perfecte longa van één van de onderstemmen tegelijk begint met de even lange imperfecte modusmensuren van de bovenstemmen, komt coördinatie tussen de stemmen tot stand; dat gebeurt vooral aan begin en einde van de talea. In het middengedeelte van de talea schuiven de rustpunten in de stemmen langs elkaar heen. Het begin is extra gecompliceerd doordat de bovenstemmen, naast andere moeilijkheden, ook nog eens de indruk geven dat voor hen de modus perfect is: het triplum pauzeert drie breves lang, de motetus begint met een toon van een brevislengte en heeft op de cesuur van het vers, in m. 4, weer een brevislengte, zodat ook hier een afstand van drie breves wordt gemarkeerd.

Nemen we als voorbeeld talea I. De motetus begint gelijktijdig met de tenor maar het triplum zet een semibrevis na de contratenorlonga in (m. 4). In m. 5 zijn de stemmen even gecoördineerd, maar in m. 6 sluiten de bovenstemmen een vers af op een rustklank van een brevis die niet samenvalt met de longa in de contratenor. In m. 11 vallen de rustklank en het verseinde wél samen met de perfecte longa van de contratenor, maar niet met de imperfecte longa van de tenor. Pas vanaf m. 13 gaan alle vier stemmen samen in de taleacadens. Ook in de overige taleae komen langduriger gelijktijdige samenklanken en metrische coördinatie alleen tot stand aan het begin van de talea en in de laatste zes perfecte brevismensuren. In de tweede periode vallen de perfecte brevismensuren in onder- en bovenstemmen samen, zodat alleen de imperfecte breves van de onderstemmen de coördinatie verstoren. Het belangrijkste rustpunt is daar steeds de zesde brevismensuur, waar de frasescheidingen van triplum en motetus plaatsvinden.

Coördinatie en cadensen

Beide perioden worden op vrijwel dezelfde wijze afgesloten, namelijk met een *A-F*-cadens in de onderstemmen; eerst op de toon f in de tenor terwijl de toon a in de contratenor klinkt; dan pas sluit ook de contratenor af in *F*. De invloed van deze ongewone cadens op de bovenstemmen is duidelijk in het triplum, dat in de eerste periode als melodische cadens de tonen f'-a'-f' heeft. In de motetus wordt de cadens e'-f' gevolgd door de toon a', zodat ook het begin van de nieuwe color (f-a) in de bovenstemmen wordt weerspiegeld. Opvallend is dat de gezamenlijke beweging alleen in m. 62 tot rust komt, vóór de slottoon van de eerste color, en dat zelfs korte tijd een dissonant klinkt; de bovenstemmen komen net iets te vroeg zodat de

46. In de overige motetten met contratenor is dit in veel mindere mate het geval: daar werkt de contratenor wel complementair en bevindt zich vaak op kwint- of octaafafstand of in unisono met de tenor. Overigens vormen ook in de andere vierstemmige motetten de punten waar tenor en contratenor tegelijk een toon inzetten vaak tertsen maar deze lossen volgens de gebruikelijke regels op.

motetus-e' nog tegen de tenor-f dissonant. Pas op de slottoon van de contratenor is de *F*-samenklank geheel perfect, maar zonder gezamenlijk rustpunt in de beweging.

Aan het slot van de tweede periode heeft het triplum een cadens a'-f' boven de tenorfinalis, en e'-f' boven die van de contratenor, terwijl de motetus eerst met de tenor in kwintparallel meegaat en dan boven de contratenorcadens een ondertertsclausula heeft. Machaut heeft de opmerkelijke slotcadens van de onderstemmen dus geenszins geprobeerd te verhullen, maar de bijzonderheid ervan juist sterk geaccentueerd in het contrapunt van de bovenstemmen.

Vervolgens bespreek ik de taleacadensen. Pas in het laatste deel van de talea komt de beweging van de vier stemmen tot rust in mensurale perfectie. De cadensstructuur van het motet laat hetzelfde zien; de krachtigste cadensen staan op de laatste twee perfecte longae van de contratenor. De cadensen in de onderstemmen vormen echter geen reguliere contrapuntische oplossing. De *D*-cadensen in m. 13-15 en 29-31 hebben als voorbereiding een kleine terts e-g tussen de onderstemmen die eigenlijk naar binnen, dus naar f, zou behoren op te lossen volgens de gebruikelijke regels; wanneer de tenor-g tot fictatoon zou worden verhoogd, zou de cadens bevredigender zijn. De tenor is echter, als ontleende stem, in principe onaantastbaar (Bent 1972, 76); in m. 29 des te sterker omdat de tenor hier een eigen melodische cadens op *F* heeft.⁴⁷ In beide gevallen heeft de motetus, die op deze plaatsen met een nieuwe frase begint, wél een ficta-cadenstoon (c# of g#) die dus een probleem veroorzaakt ten opzichte van de toon g in de tenor, en de cadentiële spanning naar *D* ombuigt, de toon van de contratenor. In de eerste van deze twee cadensen heeft het triplum in m. 14 geen voorgeschreven fictatoon en is de keuze moeilijk tussen harmonie met de tenor (g) of aanpassing aan de c# van de motetus (g#); in de tweede cadens heeft het triplum in m. 29 wél een voorgeschreven c#, zodat beide bovenstemmen zich richten naar de contratenor. In de derde talea staat op het kruispunt van de onderstemmen in m. 45 een samenklank d-a-d'; deze fungeert juist als beginpunt. De samenklank opent zich naar een imperfecte e-e'-g' (m. 47), in een gang die omgekeerd is aan die van de voorgaande cadensen, van perfectie naar imperfectie. De afsluiting van de vierde talea is de al besproken slotcadens van de periode. In de tweede periode doen zich natuurlijk dezelfde problemen voor in het contrapunt tussen tenor en contratenor, maar nu zijn de *D*-cadensen minder nadrukkelijk doordat leidtonen in de bovenstemmen ontbreken; de *F*-cadensen hebben die meestal wél (m. 70, 84, 86, 92 en het slot).

De plaatsen in de eerste helft van de talea waar de onderstemmen samenvallen aan het begin van een mensuur (brevis 5) leiden veel minder vaak tot cadensen dan in de tweede helft; de kleine tertsen e-g in talea I en IV (m. 5-8 en m. 53-56) lossen regulier op in de toon f, maar met vertraging en de samenklank boven de oplossende toon is in de bovenstemmen dissonant (m. 8 en m. 55). In talea II (m. 21) vormen de onderstemmen een kwint, maar in m. 22 ontstaat een probleem; in III (m. 37) staat een kleine terts g-b \flat die niet regelmatig oplost en bovendien een dissonante aanvulling krijgt in de bovenstemmen. Hier vertoont talea III de grootste problemen.⁴⁸

47. Iets soortgelijks werd besproken in motet 1, m. 119, waar een fictatoon van het triplum tot een keuze dwingt.

48. Leech-Wilkinson verklaart dit door berekeningsfouten te veronderstellen; dan is natuurlijk de vraag waarom in de tweede periode die problemen zich niet voordoen. Kon Machaut zich de combinatie van de stemmen op kleinere schaal wél voorstellen?

Een bijzonder moeilijke passage, ten slotte, blijken de eerste *F*-cadens en zijn vervolg in de tenormelodie te zijn (m. 34-35). Juist op deze plaats heeft de contratenor de septiemsprong, omringd door septiemsprongen in de bovenstemmen (m. 32-33 en m. 36-37). In m. 35 cadenseert de motetus met de tenor; het triplum heeft een pauza. In de erop volgende mensuren ontstaan de grootste contrapuntische problemen: in m. 37, 38 en 43 botsen de bovenstemmen met elkaar aan het begin van een mensuur, vaak bovendien met één van de onderstemmen. Pas vanaf m. 45 klinken alle vier stemmen weer gecoördineerd, boven de toon *d* in de contratenor. De vergelijkbare passage in de tweede periode vertoont geen van deze moeilijkheden. De stemligging is dezelfde, in beide stemmen laag. De overgang naar de *F*-cadens in m. 82 verloopt nu echter gemakkelijk en vanaf dit punt klinkt boven elke *f* in de onderstemmen een perfecte of soms imperfecte samenklank (m. 93, m. 95).

Samenvatting van de contrapuntische structuur

Het contrapunt van dit motet is in detail zeer ongewoon. Belangrijkste oorzaken daarvan zijn het opmerkelijke contrapunt van de twee onderstemmen en de strijdige mensurering van onder- en bovenstemmen. De contrapuntische spanningen in de eerste periode zijn groter dan in de tweede. De hoofdlijn is echter wél duidelijk: er is een polaire relatie gecreëerd tussen de tonen *F* en *D*. Door de talearitmering valt de belangrijkste tonale functie toe aan de contratenor. De eerste twee taleacadensen bevestigen de toon *D*; de derde talea blijft open op *E*. Pas in de vierde wordt *F* als finalis bevestigd. Het omslagpunt ligt bij de eerste cadens op *F* in de tenor die samenvalt met de septiemsprong van de contratenor; tot deze plaats zijn de voornaamste cadensen op *D* georiënteerd, vanaf dat punt wint *F* aan kracht als finalis, maar pas na veel contrapuntische verwarring. In de tweede periode heerst een sterkere pariteit tussen beide tonale polen doordat de belangrijkste rustklanken nu als grondtonen *F*, *D*, *F* en *F* hebben (m. 70, 78, 86, 96) met, naar het slot toe, een steeds sterkere oriëntatie op *F*.

Per talea vertoont de contrapuntische spanning overeenkomst met de ritmering, waarin een strevende beweging bestaat, perfect beginnend, in imperfectie versnellend totdat de beweging weer tot rust komt in perfectie. Het imperfecte middengedeelte is in het contrapunt steeds het meest problematisch. Zowel de beweging als het contrapunt komt tot rust aan het eind van de talea: m. 15 en m. 31 zijn eindpunten van een gerichte progressie in beweging en samenklank in drie van de stemmen; in mindere mate geldt dat voor m. 46 (van perfect naar imperfect, de spanning verloopt omgekeerd) en m. 63 (waar wél de oplossing plaatsvindt, maar de beweging in het triplum doorloopt). In m. 72 is de samenklank boven de contratenortoon imperfect, maar in m. 80, 88 en 96 zijn alle eindpunten perfect; behalve aan het slot staat op al deze plaatsen een hoquetus zodat de beweging niet stabiel is.

Op deze wijze wordt in de contrapuntische structuur een grote dynamische lijn aangebracht van klimmende gerichtheid op *F*; in de beweging van het motet gaat deze samen met een groeiende versnelling in de tweede periode. Veel meer dan de tenor is het de contratenor die het verloop van het contrapunt bepaalt, met name daar waar zijn tonen onder die van de tenor liggen. De rol van de tenor in dit motet is grotendeels een ondergeschikte.

3. INTERPRETATIE

Verscheidene onzekerheden – over de herkomst van de tenor en de beoordeling van het contrapunt – bemoeilijken de interpretatie van dit motet. Een belangrijk voordeel is aan de andere kant dat, méér dan in andere motetten, Machauts compositorisch denken in dit werk aan de dag treedt door de ontleningen en door de manier waarop deze in tekst en muziek zijn verwerkt. Achtereenvolgens bespreek ik mogelijke verwantschappen en analogieën in tekstzetting en voordracht, expressie van woord en idee door contrapuntische middelen en de weergave van de basisidee van het werk in de mensurering.

Retoriek in de declamatie van de teksten

Het motet behoort tot de kleine groep van werken waarin de formele relatie tussen tekstvorm en muzikale vorm zwak is: strofe en talea komen niet overeen. In het triplum is niettemin per strofe een streven naar gelijke verdeling te herkennen: de eerste twee strofen beslaan elk 22 breves, de derde 24, de vierde 20 (dus een gemiddelde van 22) terwijl het restant van vier verzen over 8 breves is verdeeld, waardoor versnelling aan het slot ontstaat. De strofen worden echter nauwelijks door de isoritmische structuur gemarkeerd. De 28 verzen van de tekst worden door de perioden verdeeld in 17 + 11, slechts bij benadering dus de verhouding van 3:2. De vijftien verzen van de motetustekst zijn in de verhouding 2:1 over beide perioden verdeeld.

Toch is in de muzikale zetting wel degelijk rekening gehouden met de voordracht van de tekst. Vers- en rijmstructuur zijn gemarkeerd door grote waarden en frasescheiding; de integriteit van het vers blijft bewaard, al vindt in het triplum in de tweede periode de frasescheiding soms plaats op de cesuur, na het binnenrijm (frasescheiding na de vers-cesuur is in Machauts chansons echter een zeer gewoon verschijnsel). Alle triplumfrases beginnen met een recitatiemotief van drie semibreves (muziekvoorbeeld 5). Daarnaast komt nog vele keren een motief voor van drie semibreves die niet in toonhoogte gelijk blijven, maar wél het begin van de verzen onderstrepen door de scansie van lettergrepen. Dat gebeurt in m. 12 'Et je leur di', m. 16 'Mais j'ay menti', m. 30 'Ne à nul fuer', m. 42 'Par crueus cuer', m. 45 'Car, quant je voy', m. 55 'Ce m'est avis'. Tezamen vormen deze motieven wellicht een reminiscentie aan de stijl van het *trouvèrechanson*. Opvallend zijn twee momenten van vertraging van de declamatie door melismatiek op ditzelfde motief van drie semibreves, gevolgd door twee breves. De eerste is m. 30-32 'Ne à nul fuer' ('en voor geen prijs'), de tweede m. 59-60, 'J'ay .c. tans pis' ('ik heb het 100 maal erger'). De plotselinge vertraging verleent deze woorden een bijzondere nadruk.

Een dergelijke retorische versnelling of vertraging vindt veel vaker plaats waar dat in overeenstemming is met de betekenis van de tekst (zie de partituur in Appendix 2). In de motetus zien we dit in het jambische ritme in m. 22, op het woord 'contralie' ('tegenwerkt'), voorafgegaan door een kleine versnelling in m. 20 op 'assez plus' ('veel meer'). Een jambisch ritme komt verder alleen in de tweede periode voor. De belangrijkste ommekeer in het betoog, m. 41, 'Hé! Diex, que n'ont signourie' ('Ach God, waarom hebben niet de vrouwen'), en het slot van het gedicht, 'Et tels haïs qui tost' ('en hij gehaat die snel [een vriendin zou hebben]'), zijn beide plaatsen met een sterke versnelling van de tekstvoordracht. In m. 30-31 en m. 36-37 wordt de dictie daarentegen aanmerkelijk trager ('De li, einsois met sa cure'), een plaats waar ik nog op terug zal komen wegens zijn melodische bijzonderheid.

In het triplum is het gebruik van expressieve vertraging of versnelling het meest opvallend aan begin en slot. Deze stem begint na een pauza van drie breves, die heel letterlijk de tekst 'je ne chant' lijkt uit te beelden.⁴⁹ Aan het slot daarentegen, in m. 88-96, doorbreekt de muzikale versnelling de isoritmiek, precies daar waar de tekst hoop en verlangen uitdrukt: 'Quant esperer me fait ma garison' (omdat ze mij op genezing doet hopen'). De inleiding tot het aangehaalde exemplum, 'Et c'est tout cler', valt in de isoritmische hoquetuspassage; daarna wordt de isoritmiek opnieuw doorbroken in de rusteloze voordracht van de laatste verzen. Volgens het isoritmische schema zou drie mensuren voor het slot (m. 94) een pauza moeten staan; deze is echter weggelaten. De veranderingen die Machaut in zijn bronteksten aanbracht, de negatieve ten opzichte van Thibauts chanson (niet-zingen in plaats van zingen) en de positieve ten opzichte van dat van Perrin (hoop versus niet hopen), komen dus in de muzikale zetting tot uitdrukking als afwijkingen in het patroon van regelmatige declamatie: de stilte aan het begin als uitdrukking van het niet-zingen, de versnelling aan het slot als expressie van hoopvolle gevoelens.

De declamatorische versnelling in de laatste talea, die in beide stemmen plaatsvindt, heeft een tweede reden, waarop ik hiervoor al heb gewezen. In de slotcitaten wordt de formele structuur van de teksten doorbroken, in de motetus door de langere slotverzen, in het triplum door een kortere strofe; dit stemt overeen met de gebruikelijke praktijk in het dertiende-eeuwse *motet enté*. Tegelijkertijd, vanaf m. 88, worden ook het isoritmisch patroon in het triplum en de regelmaat van voordracht in de motetus doorbroken, hetgeen de afwijkingen in de versstructuur onderstreept. Terugkomend op de vragen waarom in dit motet strofe en talea niet corresponderen, en waarom de tekst niet regelmatig is verdeeld, kunnen we dus op de laatste vraag antwoorden dat zowel tekstexpressie als de traditionele techniek van het *motet enté* de reden kan zijn. Het antwoord op de eerste is moeilijker te geven. Het identieke melodische motief aan het begin van de taleae, de vele reciterende momenten en de grote onafhankelijkheid van de triplummelodie suggereren tezamen dat, binnen het strenge kader van dit wel buitengewoon gecompliceerde isoritmische motet, de componist niettemin ook de grotere declamatorische en melodische vrijheid, de *musique naturele* van een trouvèrelied wilde evoceren, al doet hij dat zonder de strofen te markeren. Intrigerend is dat de vier complete strofen, ondanks het ontbreken van correspondentie met de talea, toch ongeveer evenveel tijd beslaan; alleen de laatste, incomplete strofe vertoont een sterke versnelling.

Uitbeelding van woord en idee

Enkele woorden kunnen gemakkelijk met een muzikale gedachte worden verbonden. Zo is de Liefde zonder maat, 'sans mesure', en werkt de minnaar 'tegen'. Dit woord, 'contralie', lijkt niet alleen uitgedrukt te worden door het plotseling jambische ritme in de motetus (m. 22) maar ook, in het hele motet, door de constante ritmische tegenbeweging in tenor en contratenor, én door de verwarrende mensurering van de stemmen die 'sans mesure' lijkt te zijn. In de tweede gediminueerde talea luidt de motetustekst: 'choisissent sans mespresure' (zonder vergissing kiezen'), misschien als zinspelende op de door elkaar lopende mensureringen – de motetus heeft hier een schijnbaar tempus imperfectum dat verschoven is ten opzichte van de contratenor –

49. Een tweede verklaring waarom deze stem begint met een pauza van drie perfecte breves, is dat Machaut de verwarring in mensurering wilde accentueren: samen vormen deze (schijnbaar) een *longa perfecte perfecta*.

maar vooral omdat het in het hele motet moeilijk is 'zonder vergissing te kiezen' in de verwarring van aanwijzingen over de mensurering.⁵⁰

De idee van 'tegenwerking' vinden we ook in het contrapunt, allereerst in dat van tenor en contratenor. De melodie van de contratenor gaat meer tegen de tenormelodie in dan dat zij een aanvulling en verrijking betekent; in dit opzicht neemt de compositie ontegenzeggelijk een aparte plaats in binnen Machauts oeuvre.⁵¹ De finalis van beide stemmen is *F*, maar de cadensen wijzen aanvankelijk veeleer op *D* als hoofdtoon. Ook in het contrapunt van de vier stemmen gaan de duidelijkste cadensen tegen de melodische richting van de tenor in. Voorafgaand aan beide *D*-cadensen heeft de tenor de toon *g* (m. 13 en m. 29) die in een cadens op *D* niet past, maar, omdat de tenormelodie intact moet blijven, niet omgebogen kan worden tot *g*♯. In de bovenstemmen komt dat probleem tot uiting in hun fictatonen. Dat het triplum de eerste maal (m. 14) op de toon *g*' als tekst 'Certes, que je ne say' heeft, is wellicht letterlijk op te vatten, als een zinspel voor de zanger die niet weet of hij *g*' (met de tenor) of *g*♯' (met contratenor en motetus) moet zingen. De tweede maal, in m. 29-30, richt het triplum zich naar de contratenor en motetus, met de tekst 'A bonne Amour faire ce qui agrée', 'doen wat Liefde behaagt' (die de minnaar tegenwerkt); de tenor-*g* wordt in het contrapunt geheel geïsoleerd.

Deze tweede *D*-cadens en de overgang naar de erop volgende *F*-cadens in m. 35 vormen één van de meest opmerkelijkste passages in het motet. De bovenstemmen bevestigen beide de cadens op *D*. Melodisch wordt de passage gemarkeerd door laagte en vertraagde declamatie in de bovenstemmen, eerst in de motetus (m. 30-31), vervolgens in het triplum, en bovendien door *plicae*: tweemaal twee opeenvolgende *plicae* in de motetus (m. 30-31 en m. 35-36), één in het triplum die tegelijk klinkt met die in de motetus (m. 31). In beide stemmen wordt de toon *a* gevolgd door een septiemsprong (m. 32-33 en m. 36-37) welke omspannen worden door de septiemsprong in de contratenor, al worden diens tonen gescheiden door *pausae* (m. 31-35). Septiemsprongen zijn betrekkelijk zeldzaam in de motetten; dat er hier drie vlak op elkaar volgen is wel zeer uitzonderlijk. In m. 35 volgt een cadens op *F*, van alleen tenor en motetus. In de teksten worden in deze passage de goede minnaar en de slechte tegenover elkaar gezet. In het triplum is het de goede minnaar 'Ne à nul fuer / n'i pensasse folage' ('en voor geen prijs zou ik daar licht over denken'), in de motetus de slechte: 'De li, einsois met sa cure / En mal et en villonnie' ('die zich aan haar niets gelegen laat liggen maar eerder zich inspant voor kwaad en schurkachtigheid'). In eerder besproken motetten (zie hoofdstuk II, met name motet 17) suggereert een opvallend lage ligging de gedepremerdheid van de sprekende persoon. Dat zou ook hier een passende verklaring zijn voor de lage ligging van de stemmen. De belangrijkste inhoudelijke wending in de teksten is de passage m. 79-80. De minnaar in de triplumtekst besluit dat hij toch wil doorzetten ('Certes oïl; mais pour riens que je voie De ce peril issir je ne voudroie'); in de motetustekst wordt de *illusoire* omkering van de situatie genoemd ('S'einssi fust, je m'asseüre'). In de muziek vormt deze passage de parallel in de tweede periode van de zojuist besproken overgang van *D* naar *F* in de eerste, waar goede en slechte minnaar tegenover elkaar worden gesteld (m. 29-32). De stemligging is vergelijkbaar, in beide stemmen laag. Terwijl in de eerste periode de tegenstelling muzikaal op haar scherpst

50. Dezelfde uitdrukking, 'sans mespressure', zullen we ook in motet 2 nog tegenkomen, in een soortgelijke context van misleidende mensurering.

51. In de andere drie vierstemmige motetten heeft de contratenor veel sterker een aanvullende functie. Alleen in motet 23 eindigt de tenor op kwintafstand boven de contratenor, maar is overigens wel de bepalende stem in het contrapunt.

is – een sterke cadens op *D* en een moeizame overgang naar *F* waarbij lange tijd verwarring en dissonantie heerst – is dat nu geenszins het geval; de overgang naar de cadens op *F* in m. 82 is moeiteloos en vanaf hier klinkt boven elke *F* in de onderstemmen een perfecte of soms (m. 93, m. 95) imperfecte samenklank waar dat in de eerste periode meestal dissonanten waren. De contrapuntische ontwikkeling naar meer harmonie stemt dus overeen met de ontwikkeling in de betekenis van de tekst; aanvankelijk de tegenoverstelling van goed en kwaad, dan de keus voor het goede. Interessant is dat dit punt het motet verdeelt in de proportie 80:16, dus 5:1. Hierin is wellicht toch een spoor van een proportionele verdeling te vinden in de tekst; het basisgetal van de muzikale proporties (de talea) is immers 16.

De hierboven genoemde verbindingen van contrapuntische eigenaardigheden en betekenis van de tekst zijn tentatief. De aangehaalde plaatsen roepen vragen op omtrent hun grillige wendingen die vanuit alleen een muzikaal standpunt niet kunnen worden beantwoord, terwijl de tekst wél een verklaring biedt. De mensurale structuur die nu zal worden besproken, vertoont nog duidelijker aanknopingspunten met de betekenis van de tekst, al is de interpretatie niet gemakkelijk.

De spiegel

Het motet op de tenor *Fiat voluntas tua* vormt een complex geheel van tegenstellingen. Het hoofdthema – onderwerping aan het lijden – is uitgedrukt in de tenorwoorden *Fiat voluntas tua*; deze worden in hun bijbelse context voorafgegaan door een moment van terugschrikken, wanneer we tenminste aannemen dat de voorgestelde identificatie juist is. Net als in motet 10 fungeert de christelijke Passie als exemplum voor de passie van de aardse minnaar: na het terugschrikken voor het lijden volgt de aanvaarding ervan teneinde het hogere doel te bereiken. Het duidelijke bijeenhoren van de motetten 10 en 5 pleit voor deze tenor-identificatie.

De teksten van de bovenstemmen zijn vol van contrasten die terug te brengen zijn tot één fundamentele tegenstelling, namelijk die tussen werkelijkheid en ideaal. De werkelijkheid is het lijden van de minnaar, het ideaal wordt enerzijds geformuleerd als een wens tot verlossing uit het lijden door omkering van de situatie (motetus), anderzijds als een voornemen om aan het lijden niet te ontsnappen maar het te aanvaarden, in de hoop zo de vervolmaking van de liefde te bereiken (triplum), in overeenstemming met de tenorwoorden.

De fundamentele tegenstelling tussen onvolmaakte werkelijkheid en volmaakt ideaal lijkt symbolisch te zijn uitgedrukt in de mensurering van het motet, waar een voortdurend contrast bestaat tussen perfect en imperfect. De tenortalea is half perfect, half imperfect, de identieke maar retrograde verlopende talea van de contratenor half imperfect, half perfect. Perfect is echter, zoals we zagen, maar een relatief begrip in dit motet; werkelijke perfectie wordt niet bereikt. Ook de verhouding van diminutie is slechts een schijnbare 3:1, in werkelijkheid is deze 2:1; 96 breves imperfectae diminueren tot 32 breves perfectae. En wat betekent die spiegeling van het ritme?

Perfect blijkt op verschillende manieren te kunnen worden uitgelegd maar nooit als: geheel en al perfect. Een volledig perfecte longa, met een waarde van drie perfecte breves, komt niet voor, al wordt de waarde ervan wél bereikt in de beginpauzæ van drie perfecte breves in het triplum. Die symboliseren, zoals hiervoor verondersteld, het niet-zingen van de minnaar. De notatie maakt echter duidelijk dat de drie pauzæ niet tot één perfectie behoren. De longæ in het motet bevatten twee perfecte breves (in de bovenstemmen), óf drie imperfecte óf twee imperfecte breves (in de onderstemmen). Laten we deze compositorische gedachte van

onbereikbare perfectie eens vergelijken met de motetustekst. De tegenoverstelling van werkelijkheid en ideaal in de verzen 3-12, die ook door het gespiegelde rijmschema wordt gesymboliseerd, is door citaten omringd die elk op zichzelf een antithese vormen, maar bovendien elkaar spiegelen: de werkelijke situatie aan het begin spiegelt de illusoire aan het slot en vice versa:

Qui plus aime	x	plus endure
abaab	x	baaba
Tels est amez qui ne le seroit mie	x	Et tels haïs qui tost aroit amie.

De slechtaard, de 'imperfecte' minnaar, ondervindt veel minder tegenwerking dan de goede en leeft in de staat van vervulling, getuige het voorlaatste vers 'Tels est amez'. Zouden de zaken andersom zijn, dan zou de volmaaktheid bereikt worden door de 'perfecte', waarachtige minnaar. Nu is het tegelijkertijd zo dat de imperfecte minnaar de perfectie bereikt en de perfecte minnaar 'in imperfectie' verkeert; de volledige perfectie van het minnen bestaat alleen als illusie. De literaire bespiegelingen beantwoorden dus aan de speculaties in de mensurering, die ook letterlijk in spiegelvorm zijn weergegeven in de onderstemmen.

Ook de triplumtekst is vol van spiegelingen en paradoxen: zowel minnaar als Vrouwe vertonen een uiterlijk dat omgekeerd is aan hun innerlijk: hij ontveinst zijn verdriet, zij vertoont schijnbare welwillendheid, terwijl de waarheid bij beiden omgekeerd is. Ondanks al zijn voortreffelijke inspanningen verwacht de minnaar een weigering, en toch wil hij in de staat van onvolkomenheid van de liefde verblijven en zich dienstbaar blijven maken, om daardoor tot de volmaaktheid van het minnen te kunnen geraken. Ook hier zien we dus de tegenoverstelling van werkelijkheid en ideaal, maar binnen een continu betoog waarin de paradoxen uit elkaar voortvloeien. Ik vermoed dat het verband met de muzikale structuur als volgt kan worden gelegd. In de talea ontstaat, ondanks de spiegeling van de ritmen waarvan een statisch effect te verwachten zou zijn, in beide onderstemmen samen een strevende beweging, van perfectie via imperfectie terug naar perfectie. Deze gedachte wordt gesteund door de analyse van de contrapuntische structuur. De grote lijn ervan is te omschrijven in termen van 'onderwerping en streven': het motet begint in de tenor op *F*, cadenseert aanvankelijk vooral op *D* door toedoen van de tegenstrevende contratenor maar komt uiteindelijk toch tot oplossing op *F*, eerst in de tenor, daarna in de contratenor, een parallel van wat per talea in de ritmering gebeurt. Het streven en tegenstreven in mensurering en contrapunt, zou dan een analogie zijn van de thematische idee: na aanvankelijke klachten onderwerpt de minnaar zich (en berust hij in de staat van imperfectie) om tot perfectie te geraken.⁵²

De literaire ontleningen en de techniek volgens welke Machaut deze heeft verwerkt, zijn welsprekend. In de motetus zijn de citaten zo gekozen dat ze elkaars tegendeel vormen: werkelijkheid en ideaal staan tegenover elkaar. In het triplum ligt de zaak ingewikkelder, maar daar geven Machauts veranderingen in zijn bronteksten een duidelijke aanwijzing: hij maakt een ombuiging in negatieve richting in het begincitaat, in positieve richting in het slotcitaat; ook hier dus een tegenoverstelling.

52. Enige symboliek, naar analogie van het perfecte getal 6 in motet 1, is misschien te vinden in de nadruk op het getal 28, na 6 het eerstvolgende perfecte getal (waarvan de delers in optelling het getal zelf vormen: $28 = 1+2+4+7+14$). Dit getal komt voor in de 28 verzen van het triplum en de 28 tonen van tenor en contratenor.

Het is interessant Machauts motet, en vooral de tenorritmering ervan, te vergelijken met de karakterisering van de *grand chant* door Johannes de Grocheio, bij hem *cantus coronatus* genoemd:

Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est. Qui enim propter bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice *Ausi com l'unicorne* vel *Quant li roussignol*. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate, et ex omnibus longis et perfectis efficitur. (*Musica*, ed. Rohloff 1972, 130-131.)

Cantus coronatus is door velen een *conductus simplex* genoemd. Dit [gezag] wordt immers wegens zijn goede eigenschappen in tekst en in gezang door meesters en studerenden 'om de tonen heen be kroond', zoals in het Frans *Ausi com l'unicorne* of *Quant li roussignol*. Het wordt ook doorgaans gecomponeerd door koningen en edelen en ook voor koningen en vorsten der aarde gezongen, opdat het het gemoed van dezen tot stoutmoedigheid en kracht, grootheid van geest en vrijgevigheid beweegt, hetgeen alles tot een goed bestuur bijdraagt. Dit gezang immers, handelt over een aangename en verheven stof, zoals over vriendschap en ware liefde, en het wordt uit allemaal longae en perfecte figuren gemaakt.

Machaut opent zijn motet met citaten van een koning, Thibaut, Roi de Navarre, en besluit met een verwijzing naar de mythische ridder Ywein. Zijn onderwerpstof is, in overeenstemming met Grocheio's beschrijving, verheven, en behelst het nastreven van de ware liefde. In de ritmering van de onderstemmen zien we, precies als Johannes zegt, uitsluitend longae, maar: ondanks de schijn is géén ervan werkelijk perfect. De betekenis van het motet is hoogstwaarschijnlijk, net als in de motetten 1 en 10, dat de ware volmaaktheid is gelegen in het streven naar perfectie door onderwerping, niet in het volmaakt zijn. Deze boodschap wordt zowel in tekst als in muziek uitgedragen.

Conclusie

Uit de interactie van literaire, mensurale en contrapuntische ideeën in motet 5 resulteert een streven naar de vervolmaking aan het slot. Spanningen in beweging, voordracht en in contrapuntische structuur laten zich vergelijken met de ontwikkeling in de betekenis van de teksten. Zelfs is in dit motet de bespiegeling over perfectie en imperfectie gevisualiseerd in de notatie van de onderstemmen, die tegelijkertijd een muziektheoretische *speculatio* voorstelt over de mogelijkheden van het samengaan van die twee mensurale kwaliteiten. Wat kan Machaut ertoe hebben bewogen een zo ingewikkelde structuur te ontwerpen? Het motet vertegenwoordigt een grote compositorische uitdaging door de vierstemmigheid, de gecompliceerde mensurale structuur van tenor en contratenor en de ingewikkelde semantische constructie van de teksten. Bovendien is het werk, in zowel tekst als muziek, een verzameling van ontleningen.

Leech-Wilkinson heeft getracht overeenkomsten aan te tonen met het motet *Douce playsence / Garison / Neuma* in isoritmische structuur en, niet op overtuigende wijze, met de teksten ervan. De relatie met het werk van een tijdgenoot is op zichzelf niet zo verbazingwekkend: onderlinge relaties tussen verschillende Ars nova-motetten komen veel vaker voor.⁵³ De citaten in de teksten relativeren echter de gedachte dat Machaut in motet 5 uitsluitend Vitry's

53. Leech-Wilkinson 1982-1983, 1-22 en Kügle 1993, 139-258.

werk als model voor ogen had. Opmerkelijker misschien dan de ontlening aan Vitry zijn de ontleningen aan de oudere genres van *trouvèrechanson* en *motet enté*; dit werd in het *Ars nova*-repertoire nog niet eerder opgemerkt. Machaut heeft dus drie verschillende tradities in één werk verenigd door zijn citaten: de ethiek en thematiek alsmede de vorm en zelfs iets van de melodie van de *grand chant*, daarnaast de tekstconstructie en de stijl van het *motet enté* en, ten slotte, de compositorische virtuositeit en mensurale verfijningen van het *Ars nova-motet*. De tekstuele en muzikale ontleningen zijn versmolten en gepolijst tot een grootse *speculum amoris*. De essentie van de oorspronkelijke teksten blijft bewaard evenals die van Vitry's mensurale idee, maar door de bewerking en de fusie van de heterogene elementen wordt de strekking geheel nieuw. Het motet past in een context van competitie in poëtische en compositorische vindingrijkheid, belezenheid en virtuositeit – in wedijver met Vitry? – maar is tevens een voorbeeld van de kunst om oude inhouden en structuren tot iets nieuws te transformeren als een reflectie op het oude, iets dat in al Machauts werken kan worden geobserveerd.

De woorden van de tenor, *Fiat voluntas tua*, geven enerzijds de essentie weer van de thematiek, maar zijn anderzijds ook zeer toepasselijk in een motet dat door middel van zoveel ontleningen tracht een oude waarheid opnieuw onder woorden te brengen. De lange traditie van het motet – de stijl van de *vieus forge* (*Ars antiqua*) vervloeiend in die van de *nouvelle forge* (*Ars nova*)⁵⁴ – én de literaire traditie van de *grand chant* zijn het object van een eerbewijs, in de vorm van een subtiele bespiegeling waarmee Machaut wellicht zijn meesterproef wilde afleggen.

54. Machauts termen, in *Remede de Fortune* (ed. Wimsatt/Kibler 1988), v. 4003.

4. DE MOTETTEN 1, 10 EN 5 ALS GROEP

Welke overkoepelende conclusie kunnen we nu trekken na deze drie analyses? De meest opvallende structurele relatie bestaat tussen de motetten 1 en 10. Motet 10 heeft precies dezelfde isoritmische structuur als motet 1 met hetzelfde aantal colores en colortonen, en is half zo lang, namelijk 216 semibreves ten opzichte van de 432 in motet 1; modus en tempus zijn in de tenor perfect (echter niet in de bovenstemmen). Motet 5 – eveneens een motet met twee colores en diminutie – neemt in lengte een middenpositie in tussen deze twee (288 semibreves); de proportie in lengte tussen de drie motetten is de harmonische, 6:4:3. In de onderstemmen heerst in alle drie werken perfecte modus of, in diminutie, tempus (zij het dat deze in de onderstemmen van motet 5 steeds gelijktijdig bestaat met imperfecte modus). Daarnaast bestaat een nauwe relatie tussen de motetten 10 en 5 doordat zij refereren aan het enige Franstalige motet dat wij kennen van Philippe de Vitry, een relatie die in het eerste geval de tekst, in het tweede de muziek betreft. Er bestaat dus duidelijk reden de motetten 1, 10 en 5 te beschouwen als een nauw bijeenhorende groep binnen het corpus en een tussenbalans op te maken.

Tenores en thematiek

Wanneer we aannemen dat de tenor van motet 5 inderdaad afkomstig is – ten minste voor wat de tekst betreft – uit het responsorium *In monte Oliveti* uit de Lijdensweek, behoren de brongezangen van de drie tenores tot het hoogtepunt van het kerkelijk jaar. De betekenis komt echter op verschillende manieren tot stand. In motet 1 weerklinken de connotaties van de dag – Stille Zaterdag – en zelfs van het moment – de metten, dus het begin van de dag – in de bovenstemmen: de afwachting in vreugde en angst vlak voor de vervulling vormen het hoofdthema van de teksten. In motet 10 is de liturgische setting eveneens belangrijk – het doven van de kaarsen – maar staat de in de tekst zelf uitgesproken exemplarische betekenis toch voorop: de gehoorzaamheid van Christus tot aan het einde is voorbeeld voor de wanhopige minnaar. Diezelfde exemplarische betekenis komt ook tot uitdrukking in motet 5: de onderwerping van Christus aan de wil van zijn Vader vormt het exemplum voor de minnaar om zich te onderwerpen aan de wil van de liefde. Christus is de meest volmaakte, aan wiens voorbeeld de minnaar zich in zijn lijden kan spiegelen. Christelijke caritas en hoofse minne komen door de nevenstelling van deze verschillende werelden in het motet in elkaars verlengde te liggen, als een aardse afspiegeling van de goddelijke liefde. De vele spiegelingen in de motetten 10 en 5 die uit de analyses naar voren kwamen, kunnen misschien in dit licht worden verklaard. Het *streven* naar perfectie is het gemeenschappelijke element in de thematiek van alle drie motetten, maar met een verschillende inhoud. In motet 10 is het streven naar de vervulling, de perfectie, van de liefde zelf hoofdthema, in motet 5 daarentegen het streven naar de vervolmaking van het eigen individu, te verwerven in en door het minnaarschap; in motet 1 spelen beide een rol.

Twee van de drie werken, de motetten 10 en 5, zijn gebaseerd op ontleningen aan Vitry's Franstalige motet *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*. In motet 10 bevinden die zich in de tekst, in motet 5 in de muzikale constructie. Omdat de motetten 10 en 5 zo nauw bijeenhoren, is het niet verbazend dat beide ook de idee van spiegeling bevatten. Spiegeling is een fenomeen dat Machaut moet hebben gefascineerd; zijn bekende rondeau *Ma fin est mon*

commencement waarin tekst en muziek tezamen uitdrukking geven aan die idee, is er het meest uitgesproken voorbeeld van.

Daarnaast refereert motet 5 in zijn teksten aan een rijke verzameling *trouvèrechansons*; het is daarin trouwens niet het enige werk. Alles tezamen kunnen we stellen dat het motet een bespiegelend genre is geworden: met een sacrale tekst als uitgangspunt worden traditionele hoofds-literaire waarden heroverwogen, in een bepaalde retorische dispositie beargumenteerd en in verbinding gebracht met zowel traditionele als moderne muzikale constructieprincipes. Als we een verschil zouden willen aanbrengen tussen de twee belangrijkste componisten van de *Ars nova*, lijkt het aan Machaut eigene besloten te liggen in de ernst waarmee hij de amoureuze problemen opvat en de complicaties die hij laat zien. Vitry's teksten geven een wat afstandelijker beschouwing van de liefde; ook is zijn tenorkeuze minder veelzeggend.⁵⁵

Tekstvorm en -declamatie

De drie motetten verschillen aanzienlijk minder in lengte van de teksten dan in die van de muziek. Motet 10 bevat slechts weinig minder tekst dan motet 1, motet 5 zelfs meer. Wanneer we van een gelijkblijvende *tactus* uitgaan, betekent dit dat de snelheid van declamatie sterk verschilt in de drie werken. In motet 1 volgt de voordracht in sterke mate de natuurlijke dictie van de taal; in de motetten 10 en 5 is dat in mindere mate het geval. De strofische structuur is in motet 1 volledig in overeenstemming met de *talea*-indeling. Dit verband wordt iets losser in motet 10: in *diminutie* verandert de vorm van het *triplumgedicht* niet tegelijk met de *tenortalea*. In motet 5 gaat het verband tussen strofe en *talea* goeddeels verloren, al blijft een zekere regelmaat bestaan.

De tekstdeclamatie en de congruentie van de tekststructuur met de muzikale structuur verschillen dus sterk in deze drie werken. Wat alle drie echter gemeen hebben, is een versnelling van voordracht in de tweede periode in minstens één stem (meestal de motetus), tegelijkertijd met de *diminutie* van de tenor, waardoor de uitwisseling van gedachten intenser wordt. Versnelling en vertraging hebben in alle drie werken een expressieve functie. In hoofdstuk III bleek dat ditzelfde ook voor andere motetten geldt, zodat een principe kan worden onderkend. Hoe mechanisch de dictie in motetten soms ook aandoet, expressie van de betekenis door verstoring van de regelmaat speelt toch een rol.

Mensurering

De modale karakteristieken van de drie tenores komen sterk overeen; alle drie behoren ze tot de vijfde *modus* en hebben een betrekkelijk kleine ambitus, een sext in de motetten 1 en 10, een kwint in motet 5. Ook in de ritmeringen valt een zekere verwantschap in idee op te merken. In hoofdstuk III was de conclusie dat de *talea*ritmering vaak in formules is te splitsen welke met een bepaalde betekenis kunnen worden verbonden. Uit de analyse van motet 12 is gebleken dat de opeenvolging van drie *longae perfectae* als symbool van 'stabiliteit' kan worden geïnterpreteerd, contrasterend met een formule die 'instabiliteit' vertegenwoordigt. Wanneer we de *taleae* van alle motetten vergelijken (hoofdstuk III, muziekvoorbeeld 1) zijn er maar weinige waarin drie opeenvolgende perfecte *longae* voorkomen: dit is alleen het geval in

55. Het *Neuma*-melisme komt verscheidene malen voor in Vitry's motetten, met geheel verschillende onderwerpen: naast het genoemde werk ook in de motetten *Garrit gallus / In nova / Neuma* en *Floret / Florens / Neuma*, door Sanders aan Vitry toegeschreven (Sanders 1975).

de motetten 5, 10, 12 en 15, dus in twee motetparen. In motet 1 is de longa perfect in al haar onderverdelingen, maar daar volgen er weer nooit drie op elkaar: steeds is er een onderbreking door een pauza. In de motetten 10 en 5 zijn de longae in de mensurale context minder perfect dan ze schijnen te zijn en bovendien wordt de groep van drie longae gevolgd door een andere waarde. Steeds wordt dit patroon dus in een bepaalde context gezet, al is het streven naar de mensurale perfectie aan alle drie werken gemeenschappelijk.

Machauts motetten behoren tot een fase van het Ars nova-motet waarin het experimenteren met de mogelijkheden van het mensuraal systeem centraal stond bij de constructie. Machaut lijkt er met name door gefascineerd te zijn geweest de combinaties van verschillende mensureringen te verkennen. In de drie zojuist besproken motetten zien wij hem experimenteren met de mogelijkheden en onmogelijkheden van de mensurale perfectie in combinatie met de imperfectie. Uit de analyse van het eerste motet is gebleken dat de perfectie als het ideaal wordt gezien, maar tevens dat, om dit ideaal te bereiken, het imperfecte noodzakelijk is. Het imperfecte, vaak in de bovenstemmen, vertegenwoordigt de instabiliteit en het streven om de perfectie te bereiken. In motet 1 zijn het maar kleine momenten van schijnbare imperfectie die de strevende beweging veroorzaken. In motet 10 bestaat echter een voortdurend contrast tussen de perfecte mensurering van de tenor en de imperfecte van de bovenstemmen, eindigend in een conflict. In motet 5 liggen de verhoudingen nóg ingewikkelder: géén van de stemmen is perfect op alle niveaus van mensurering. Wél is de modus perfect in de onderstemmen (waarbij tegelijkertijd ook imperfecte modus bestaat), terwijl het tempus perfect is in de bovenstemmen. Alleen de volledig perfecte longa komt niet voor.

De proportie van diminutie is 3:1 in motet 1 (108:36 breves perfectae); in de motetten 10 en 5 is dat alleen op speculatieve wijze het geval. In motet 10 is de verhouding van de perioden 72 breves imperfectae versus 24 breves perfectae, in motet 5 zijn het 96 breves imperfectae tegen 32 breves perfectae, beide resulterend in een reële verhouding van 2:1. In combinatie met de thematiek van de teksten en het uitgangspunt: het ideaal van perfectie, kunnen deze experimenten worden verklaard als expressie van muzikaal-literaire ideeën.

Contrapunt

De analyses bevestigen Leech-Wilkinsons conclusie dat Machaut, veel meer dan Vitry, geïnteresseerd is in de combinatie van de horizontale lijnen. Niettemin is ook bij hem wel degelijk een verticale planning aanwijsbaar, zoals door Fuller aangetoond. In het contrapunt van deze drie motetten lijken beide constructieprincipes werkzaam te zijn. In de grote spanningsboog bestaat een polariteit van twee tonen die als centrum fungeren en tussen welke zich een klimmende spanning ontwikkelt. Dit is met name in de motetten 1 en 5 goed te zien, in motet 10 is het minder duidelijk. Anderzijds worden ook melodische motieven uit de tenormelodie verwerkt in de bovenstemmen, zij het minder opvallend dan bij de in hoofdstuk IV geanalyseerde chansonmotetten. De onafhankelijkheid van de bovenstemmen vertoont in elk van de drie een verschillende graad. Het meest onafhankelijk gedragen zij zich in motet 5, het minst in motet 10, terwijl in motet 1 coördinatie en onafhankelijke lijnvoering in evenwicht zijn.

Tevens blijkt dat de ritmiek op gecompliceerde wijze samenhangt met de verticale sturing van het contrapunt. In motet 1 vallen de zwaartepunten in ritmiek en contrapunt precies samen, maar in de andere twee motetten vertoont de coördinatie problemen, juist doordat de mensurering in onder- en bovenstemmen verschilt.

Samenvattend: hoewel zij een gemeenschappelijk onderwerp hebben, namelijk perfectie, in zowel tekst als muziek, laten deze drie werken daar toch heel verschillende uitwerkingen van zien. Opmerkelijk is dat de thematiek van de morele perfectie zich in de drie motetten tegengesteld ontwikkelt ten opzichte van de formele perfectie: de minnaar die in motet 1 zijn inwijding ontvangt en met de wanhoop kennismaakt, die in motet 10 in uiterste wanhoop verkeert, onderwerpt zich in motet 5 aan de grillen van de liefde teneinde het volmaakte minnaarschap te bereiken. De congruentie van vorm in tekst en muziek is in motet 1 exemplarisch, in motet 10 wordt de overeenkomst zwakker en in motet 5 is zij vrijwel verdwenen.

VIII. MOTET 6: HET SUBTIELE EVENWICHT

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

Tenor	<i>Et gaudebit cor vestrum.</i> Herkomst: responsorium <i>Sicut mater.</i> Adventus II. CAO IV, nr. 7660.
Motetus	13 heptasyllabische verzen. a b a b b a a b b a a b a 2 rijmklanken. 91 syllaben
Triplum	18 decasyllabische verzen, in 6 tercets. aab' ccb' ddb' eeb' f'f'b' ggb' 7 rijmklanken. 188 syllaben.

Muziek:

Mensurering	Tenor: modus perfectus, tempus imperfectum. Bovenstemmen: modus perfectus, tempus imperfectum, prolatio major.
Isoritmische structuur	Twee perioden, zonder diminutie. Per periode 1 color van 29 tonen, verdeeld door 3 taleae. Talealengte: in beide perioden voor de eerste twee taleae 15 breves; de derde talea in de eerste periode 18 breves, in de tweede periode 21 breves. Totale lengte: 99 breves imperfectae (48 + 51).
Ambitus	Tenor: g-d' (initium a; finalis g). Motetus: b-c". Triplum: c'-d".

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

S'il estoit nuls qui pleindre se dehus
Pour nul meschief que d'Amour receüst,
Je me devroie bien pleindre sans retraire,

Car quant premiers me vint enamourer,
Onques en moy hardement demourer 5
Ne volt laisser de ma douleur retraire;

Mais ce qui plus me faisoit resjoïr
Et qui espoir me donnoit de joïr
En regardant, sans plus dire ne faire,

Fist departir de moy; puis en prison 10
Elle me mist, où j'eus ma livrison
De ardans desir qui si m'estient contraire

Que, se un tout seul plus que droit en eüsse,
Je say de voir que vivre ne peüsse
Sans le secours ma dame debonnaire 15

Qui m'a de ci, sans morir, respité.
Et c'est bien drois, car douçour en pité
Et courtoisie ont en li leur repaire.

Als iemand zich moest beklagen
over enig kwaad dat hij van Liefde ontving
dan zou ik me wel moeten beklagen zonder terughouding;

want toen Zij me voor het eerst verliefd kwam maken
wilde Zij nooit Moed in mij doen verblijven
om over mijn verdriet te vertellen;

maar wat mij het meest deed verheugen
en wat me hoop gaf op vreugde,
door het kijken, zonder verder iets te zeggen of te doen,

deed Zij van mij vertrekken; in het gevang vervolgens
zette Zij mij, waar ik mijn portie kreeg
van Brandend Verlangen, dat me zo tegenwerkt

dat, als ik er ook maar iets meer dan redelijk is van zou krijgen,
ik zeker weet dat ik niet zou kunnen leven
zonder de hulp van mijn goede Vrouwe,

die mij hieruit heeft gered, zonder mij te laten sterven;
en 't is terecht want zoetheid in medelijden
en hoofsheid hebben in haar hun verblijf.

motetus

S'Amours tous amans joïr
Au commencement faisoit,
Son pris feroit amenrir,
Car nuls amans ne saroit
Les grans deduis qu'on reçoit
En dame d'onnour servir.
Mais cils qui vit en desir,
Et bonne Amour l'aperçoit,
En a plus qu'il ne voudroit,
Quant joie li vuet merir.
Et pour ce nuls repentir
De bien amer ne se doit,
S'Amours le fait trop languir.

5

10

Als Liefde aan alle minnaars
meteen bij het begin vreugde schonk,
zou Zij Haar prijs veel geringer maken;
want geen minnaar zou kennen
de grote vreugden die men verkrijgt
door een Vrouwe van eer te dienen.
Maar hij die in verlangen leeft,
krijgt - wanneer Liefde dat merkt -
er meer van dan hij zou wensen,
wanneer Zij hem met vreugde wil belonen.
En daarom moet niemand spijt van hebben
van het goede minnen
als Liefde hem té veel doet smachten.

tenor

ET GAUDEBIT COR VESTRUM

EN UW HART ZAL ZICH VERHEUGEN

1. TEKSTANALYSE

Tenor

Het melisme *Et gaudebit cor vestrum* behoort tot de repetenda van het Adventsresponsorium *Sicut mater*. De tekst luidt:

Sicut mater consolatur filios suos, ita consolabor vos, dicit Dominus; et de Jerusalem, civitate quam elegi, veniet vobis auxilium; et videbitis, *et gaudebit cor vestrum*.

Zoals een moeder haar zonen troost, zo zal Ik u vertroosten, zegt de Heer; en uit Jeruzalem, de stad die Ik heb uitverkoren, zal hulp voor u komen; en gij zult zien, *en uw hart zal zich verheugen*.¹

De idee van troost en toekomstige vreugde behoort vanzelfsprekend tot de Adventsgedachte, maar de profetische tekst verwijst tevens naar Gods uiteindelijke vertroosting in het hemelse Jeruzalem. Een dergelijke eschatologische betekenis is eigen aan vele Adventsgezangen.² Daardoor ontstaat een verbinding met het eerste motet, waar de tenorwoorden immers ook een eschatologische connotatie hebben. Bij de interpretatie van dat werk heb ik deze in verband gebracht met het thema van vervolmaking in de liefde – in de teksten – en met de structurele perfectie in de muziek. Ook in motet 6 zullen deze aspecten van centrale betekenis blijken te zijn.

Teksten van de bovenstemmen; interactie

De *motetustekst*, in één strofe, heeft dertien heptasyllabische verzen. In het rijmschema is een symmetrische bouw op te merken: a b a / b b a / a / b b a / a b a. De zes korte strofen van het triplumgedicht bestaan steeds uit drie decasyllabische verzen waarvan het laatste met vrouwelijk rijm, met uitzondering van de vijfde strofe waarin alle rijmen vrouwelijk zijn. Daardoor bevatten de eerste drie strofen tezamen 93 lettergrepen, het tweede drietel 95.³ Het betoog in de motetus is in algemene termen geformuleerd, zonder een lyrisch *Ik*. De tekst vormt een bespiegeling over een hoofse topos, de hoge prijs die een ware minnaar moet betalen voor de ware liefde. In de *Roman de la Rose* wordt die topos uitgebreid beschreven, in de passage waar de minnaar aan Amours vraagt hoe hij de hem aangekondigde kwellingen zal kunnen doorstaan. Amours antwoordt:

«Biaus amis, par l'ame mon pere
nus n'a bien s'il ne le compere;
s'en aime l'en mieuz le chaté

1. De tekst van het responsorium is ontleend aan Jesaja 66:13-14: 'quomodo si cui mater blandiatur ita ego consolabor vos et in Hierusalem consolabamini (14) videbitis et gaudebit cor vestrum'.

2. Cf. art. 'Advent', *LW*, k. 55-57.

3. Lühmann wijst op de afwijkende epische cesuur die in verscheidene motetten voorkomt en in dit motet in de triplumtekst het derde vers zou verlengen (Lühmann 1975, 166). Volgens Earp (1995, 288-89, met verwijzing naar Elwert 1965) wordt de extra-lettergreep (van 'devroie) echter niet geteld. Wél is dat het geval bij de vrouwelijke eindlettergrepen: dit wordt duidelijk uit Eustache Deschamps' *L'art de dictier* (Deschamps 1891, VII, 274 e.v.). Triplum v. 12, geschreven als 'De ardans' en v. 13, 'se un tout seul', moeten als regelmatige verzen met elisie worden opgevat, ook al is dat in de muzikale zetting niet het geval.

quant l'en l'a plus chier acheté;
et plus en gré sont receü
li bien ou l'en a mal eü.
Il est voirs que nus maus n'ataint
a celui qui les amanz taint;
nes qu'em puet espuisier la mer,
ne poroit nus les maus d'amer
conter en romanz ne en livre [...»].

(Ed. Lecoy 1973, v. 2583-2593.)

Vriend, bij mijn vaders ziel, op aarde / is elk goed relatief in waarde; / zo houdt men 't meeste van het slot / dat werd gekocht op zeer hoog bod / en altijd wordt het meest aanbeden / waarvoor men 't meeste heeft geleden. / Geen lijden kan het daarbij halen / bij dat wat minnaars doet vervallen. / Geen mens leegt ooit de oceaan, / zo kan er ook geen boek bestaan / dat liefdessmart echt weer kan geven. (Vert. Van Altena 1991.)

Het ware minnen heeft dus een prijs: het smachten, dat minnaars hun bleke gelaatskleur bezorgt. Machauts motetustekst heeft hetzelfde moraliserende karakter als de passage uit de *Roman* waar Amours over minnaars in het algemeen spreekt, door middel van de woorden 'nuls' en 'l'en'; Machaut gebruikt 'nuls' verscheidene keren, in beide teksten. De tenortekst is gericht tot een meervoud, 'vestrum'.

De stappen in het betoog van het gedicht zijn de volgende, geparafraseerd per twee verzen en genummerd om de voortgang te vergelijken met die in de zes strofen van de triplumtekst: 1) Als de vreugde van de liefde aan alle minnaars meteen aan het begin werd geschonken, zou 2) de prijs van Liefde worden gedevalueerd omdat 3) niemand dan zou weten welke grote vreugden men ondervindt door het dienen van een Vrouwe.

In het centrale zevende vers wordt het meervoud 'alle minnaars' versmald tot een algemeen 'hij die': 4) Maar hij die in verlangen leeft zal 5) daarvan meer krijgen dan hij wenst, als Liefde hem uiteindelijk wil belonen. De epiloog in de laatste drie verzen: 6) daarom moet hij geen spijt hebben van zijn minnen als Liefde hem té veel doet smachten.

Zowel het incipit als het slotvers worden ingeleid door het voorwaardelijke *Se*, 'als'. De argumentatie vertoont een duidelijke tweedeling die gemarkeerd is door het scheidingwoord 'mais' en door de symmetrie in het rijmschema. De tekst heeft een morele strekking: zonder moeite is de liefde niets waard; wie een waarachtig minnaar wil zijn, moet bereid zijn de 'meerprijs' van het smachten te betalen.

Met datzelfde *Se* opent ook de niet veel langere *triplumtekst*. Het onderwerp is samen te vatten als een minneklacht, waarbij aan het slot de *Je* tot aanvaarding van zijn lijden komt. De algemene 'hij-die' uit de motetustekst is nu tot de *Ik*-figuur geworden: na elkaar gelezen spitsen de teksten zich steeds meer toe op de individuele persoon van de minnaar en zijn verdienste. De lijn van het betoog is, per strofe, als volgt. 1) Het exordium van het gedicht is bijna een antwoord op de motetustekst: 'Als er iemand recht heeft om te klagen, dan wel ik. 2) Immers, Liefde wilde mij geen moed geven om te vertellen wat me bedroeft (een referentie aan het eerste motet: 'hardement ne me vost donner', motet 1, triplum v. 11). 3) De grote vreugden die ik aanvankelijk had, zijn 4) mij ontnomen en ik verkeer in de gevangenis van het verlangen.' Tussen 3 en 4 voltrekt zich de sterkste omslag in de tekst, van vroegere vreugde naar huidig verdriet. 5) 'Als ik ook maar iets meer van dat verlangen had dan terecht (redelijk) is, zou ik niet meer kunnen leven zonder de hulp van mijn Vrouwe die 6) mij heeft gered, zoals terecht is, want zij bezit voortreffelijke hoofse eigenschappen.'

De parallellie van de beide gedichten is duidelijk; alleen op het tweede punt stemmen ze niet overeen. De gedachte die in beide wordt uitgesproken – een teveel aan verlangen dat juist goed is – adstrueert Machaut door middel van een (nog niet eerder opgemerkt) citaat uit een chanson van de trouvère Perrin d'Angicourt.⁴ Enkele uitdrukkingen in het triplumgedicht zijn afkomstig uit de derde strofe van diens chanson *Biau m'est du tens de gain qui verdoie*:

Perrin

Machaut, triplum

Traïson, – Deus! et comment la feroie
vers ma dame cui j'ai fet de moi don?
Je sui bien siens, car chascun jour m'envoie [...] **sans relaschier ma droite livrison:**
ce sont desir a si tres grant foison
que, **se d'un seul la croissoit, j'i morroie;**
adonc avroie amé jusques en son!

(Ed. Steffens 1905, chanson 23, III.)

[...] elle me mist, **où j'eus ma livrison**
De ardans desir qui si m'estient contraire
Que, se un tout seul plus que droit en eüsse,
Je say de voir **que vivre ne peüsse**
Sans le secours ma dame debonnaire
Qui m'a de ci, **sans morir**, respité [...].

Verraad, – God! en hoe zou ik dat plegen ten opzichte van mijn Vrouwe aan wie ik mij geheel en al heb verbonden? Wél ben ik de hare, want elke dag zendt zij mij zonder ophouden mijn juiste portie; dat is Verlangen in een zo grote voorraad dat, als ze er ook maar iets bij zou doen, ik eraan zou sterven; op die manier zou ik gemind hebben tot in de hoogste graad.

In motet 5 wordt uit de vijfde strofe van datzelfde chanson geciteerd, en op dezelfde wijze als daar bracht Machaut een kleine, maar toch uiterst belangrijke wijziging aan in de geciteerde tekst. Perrins minnaar zal sterven, wanneer hij ook maar iets teveel van het verlangen krijgt, terwijl bij Machaut dit *onredelijke* teveel ('plus que droit') nu juist noodzakelijk is om tot afhankelijkheid van de Vrouwe – en daardoor tot leven – te komen: de minnaar zou niet verder kunnen leven als zij hem niet uit die moeilijke situatie redt; haar hulp is 'bien drois': redelijk, terecht. Het teveel aan verlangen is voor Machaut de paradoxale *quinta essentia* van de liefde; het onredelijke is redelijk.

In Perrins chanson is het thema de paradox van de volharding van de minnaar tegenover de hardheid van zijn Vrouwe. In het incipit van Machauts triplumgedicht in motet 6 klaagt de minnaar over zijn lot; en, net als in motet 5, aanvaardt hij tóch de smart van het verlangen, om in de toekomst genade te verkrijgen. De thematiek van het vijfde motet, de aanvaarding van het liefdeslijden, wordt dus in het erop volgende werk gecontinueerd met ontlening aan hetzelfde chanson. De 'ontleningen' zijn evenwel gering in omvang en wijzen niet op dezelfde specifieke vormgeving als in motet 5, dat door zijn constructie zo duidelijk aan het dertiende-eeuwse *motet enté* refereert.

Relatie met de tenorwoorden

In motet 6 wordt wél een andere dertiende-eeuwse motettradicie opgenomen, namelijk de echo van de tenorwoorden in de teksten van de bovenstemmen. Verschillende woordvarianten van dezelfde idee, *joie*, verbinden de drie teksten. Opmerkelijk is de tijdsbepaling die ermee verbonden wordt. De tenor is in het futurum gesteld (*gaudebit*), de motetus in een irrealis en een voorwaardelijke bepaling (*Se joir faisoit* en *Quant joie li vuet merir*) en in het

4. Zie ook Dragonetti 1960, 200-201.

triplumgedicht worden vreugde in het verleden en hoop voor de toekomst uitgesproken (*me faisoit resjoir* en *espoir de joir*). De gedachte die hierdoor wordt uitgedrukt is dat vreugde in de liefde altijd achter de horizon ligt en aan voorwaarden is gebonden. De nadruk komt te liggen op de prijs van de liefde die moet worden betaald om *joie* te verwerven. De motetus-tekst vult de tenorwoorden aan ('jullie zullen je verheugen, maar op voorwaarde dat'), de *Je* in triplumtekst stelt zich ten voorbeeld aan de minnaars in de motetus. De tenorwoorden bieden ten slotte vertroosting, met de belofte: 'jullie hart *zal* zich verheugen'.⁵ Wanneer de teksten na elkaar worden gelezen, ontstaat dus een cirkelgang. Toch wordt ook de parallellie geaccentueerd: beide teksten openen met 'als' en beide hebben een duidelijke scheiding in het midden; de ideeën van aanvankelijke vreugde, van de strikken van het verlangen en de overmaat ervan, en ten slotte de beloning, zijn gemeenschappelijk aan beide. Contrasten treden vooral aan begin en slot op. In de incipits staat *joir* (motetus) tegenover *pleindre* (triplum), aan het slot worden de smachtende minnaar (in de motetus) en de goede hoofse Vrouwe (in de triplumtekst) gecontrasteerd. De richting van het betoog in de stemmen is dus tegengesteld terwijl de thema's parallel verlopen, hetgeen een variant is van de dispositie in motet 10. Het motet vormt een morele les: de gemakkelijke weg in de liefde is niet de goede.

2. MUZIKALE ANALYSE

Het raadsel van motet 6 ligt, wanneer we afgaan op de literatuur over dit werk, in zijn isoritmische constructie. Volgens de analyse van Gombosi verbergt de opvallende onregelmatigheid in de talea-structuur een onderliggende symmetrie (Gombosi 1950, 220-221). Deze conclusie werd verder ontwikkeld door Powell. Hij legde de constructie uit als een speciaal geval van spiegelsymmetrie, waarbij de verhoudingen worden geregeerd door de proportie van de Gulden Snede, in de benadering daarvan in getallen van de Fibonacci-reeks (Powell 1979, 227-272). Aan het gebruik van de Fibonacci-getallen in de muziek van deze tijd wordt echter sterk getwijfeld.⁶ Ondanks de symmetrie die volgens beide analyses in de structuur van het motet bestaat, vertoont het aan de waarneembare oppervlakte een intrigerend patroon dat *nét* niet in balans verkeert en de gedachte aan symmetrie juist tegensprekt. Daarom kan men zich afvragen of de door Gombosi en Powell gevonden structuur niet eerder is voortgekomen uit een natuurlijk gevoel voor proporties, dat, misschien zelfs in een onbewust proces van Machauts mathematische geest, resulteerde in een onderliggende symmetrie ondanks de proportionele disbalans aan de waarneembare oppervlakte.

5. Poirion ziet in het motet vooral een 'pouvoir de synthèse' door de gelijktijdige bevestiging van een waarheid in bovenstemmen en tenor: 'Chacune de ces voix représente un aspect de la vérité. Par exemple le motet no. 5 applique à l'amour la résignation religieuse du «Fiat voluntas tua», le no.6 fait briller la joie mystique: «Et gaudebit cor vestrum». Cette superposition du monde profane et du monde religieux peut choquer le goût moderne. A la dispersion, à l'opposition des vérités, le poète lyrique préfère l'affirmation simultanée' (Poirion 1965, 611). Voor deze beide motetten geldt dat zeker; echter niet voor alle, zoals we zagen in motet 10 waar een tegenstelling tussen tenor en bovenstemmen bestaat.

6. Hierover: Busse-Berger 1990, 101-102 en vooral Van der Schoot 1998.

Tenormelodie, mensurering en ritmering



De melodie bestaat uit een aantal tonen dat moeilijk in de regelmaat van taleae onder te brengen is, namelijk 29. De taleae verdelen deze in $3 \times 9 + 2$; de twee tonen die resteren na de driedeling zijn – op het eerste gezicht – in het begin van een nieuwe talea ondergebracht die daarna afbreekt (muziekvoorbeeld 1). In de eerste frase van negen tonen brengt de tertssprong vanaf het initium a de melodie meteen tot c', gevolgd door een uitgebreide omspeling van deze toon. De tweede frase klimt even tot d', het hoogste punt, maar cadenseert

uiteindelijk op b. De derde frase van elf tonen daalt secundegewijs naar g, en cadenseert in de vierde talea. De melodie wordt geheel in het hexachord durum gesolmiseerd.

De color wordt tweemaal gebracht, zonder diminutie en – voor het oog – in dezelfde ritmering: de slechts eenmaal genoteerde color wordt afgesloten door een herhalingsteken (zie de afbeelding van de tenor in hs. A). De talearitmering vertoont een aantal eigenaardigheden die merendeels door Ludwig zijn besproken in zijn commentaar bij de editie (Ludwig 1929, 26). De eerste moeilijkheid – door Ludwig niet genoemd – is de bepaling van de modus, waarvoor een eenduidige aanwijzing ontbreekt. De pausae longae (twee per talea) zijn alle imperfect zodat de zanger in eerste instantie de modus als imperfect zal hebben gezien; alteratie vindt dan niet plaats. Het contrapunt met de bovenstemmen wijst echter uit dat de tenor in perfecte modus moet worden gelezen. Een tweede punt van verwarring is de pausa longa die de genoteerde color besluit, maar – alweer blijktens het contrapunt – het begin van de tweede color blijkt te zijn en niet de afsluiting van de eerste. Doordat ze bij de herhaling aan de melodie voorafgaat, ontstaan door de eigenaardigheden van het mensuraal systeem andere combinaties van pausae en breves binnen de perfecties; ook de plaats van alteratie verschuift in de tweede color. Het gevolg is dat de tweede color in ritmische structuur verschilt van de eerste en bovendien een perfecte longamensuur langer is geworden (zie muziekvoorbeeld 1; in plaats van de slotpauza werd vermoedelijk de laatste brevis aangehouden tot een perfecte longa). De mensurering is: modus perfectus, tempus imperfectum en in de bovenstemmen prolatio major.

Door deze constructie wordt het motet in twee ongelijke perioden verdeeld, de eerste met een lengte van 48 breves (16 longae) en de tweede met 51 breves (17 longae).⁷ Dit is uitzonderlijk omdat een tweede periode in het isoritmisch motet ten hoogste even lang maar doorgaans door diminutie beduidend korter is dan de eerste. De taleae zijn 15 breves lang, het begin van de vierde talea is 3, in de tweede periode 6 breves lang.

7. Günther classificeert het motet als 'unipartite', ondanks de veranderde tenorritmiek, op grond van de herhaling van dezelfde patronen en strofische vormen in beide perioden. De verandering is echter, hoe klein ook, essentieel, zoals uit de analyse zal blijken (Günther 1958, 30).

Tekstzetting en isoritmiek in de bovenstemmen

In dit motet geeft de tekstzetting de duidelijkste aanwijzingen over de isoritmische constructie. In het merendeel van Machauts motetten komt de strofe overeen met de talea, doorgaans met een faseverschil. Uit de analyse van motet 5 bleek dat deze congruentie soms ontbreekt; als regel is die er echter wel (Reichert 1956). In motet 6 bestaat een regelmatige correspondentie tussen triplumstrofe en talea met een faseverschil van drie breves (Reichert 1956, 201; Wernli 1977, 16-19). Het slot van de eerste triplumstrofe valt in de eerste drie brevismensen van talea II, het slot van de tweede op de overeenkomstige plaats in talea III, terwijl het begin van talea IV het restant van de derde strofe bevat. In de tweede periode gebeurt hetzelfde met de overige drie strofen. De motetustekst heeft dertien verzen, zodat ten opzichte van de strofen van het triplum een onregelmatige verdeling zou moeten plaatsvinden. Hoewel de motetus enigszins vooruitloopt op de triplumstrofe (twee lettergrepen in periode 1, vier in periode 2), blijft niettemin een regelmatige afstand bewaard; het dertiende vers blijkt pas in de laatste vijf mensen van het motet te zijn gezet, zodat aan het slot een versnelling van declamatie ontstaat, die de afsluitende passage intensiveert. Het aantal lettergrepen van beide teksten is zeer gelijkmatig verdeeld over beide perioden, met een licht overwicht in de tweede: de motetus heeft één lettergreep meer (45-46), het triplum twee (93-95).

In het volgende overzicht zijn de fraselengten van de motetus gerekend per twee verzen, die van het triplum volgens de strofen. In de motetus worden de eerste twee syllaben van het volgende vers door een *pausa longa* geïsoleerd van de rest van het vers zodat ook deze *pausa* een grote insnijding vormt. In de triplumtekst is het derde vers steeds van de eerste twee gescheiden door een *pausa brevis*.

Periode 1			
	tenor	motetus	triplum
fraselengte	15-15-15-3	13-15-15-5	18-15-15 breves
verzen		2-2-2- + 3 syll.	3-3-3
Periode 2			
	tenor	motetus	triplum
fraselengte	15-15-15-6	12-15-18-6	18-15-18
verzen		4 syll.+ 1-2-2-1	3-3-3

In beide stemmen bestaat in de tekstzetting een faseverschil van drie breves met de tenortalea; de motetusfrase eindigt drie breves vóór, het triplum drie breves ná de taleagrens. Zij verschillen dus zes breves ten opzichte van elkaar. Bovendien heeft elk van beide een *pausa* op de plaats waar in de andere stem de frase wordt afgesloten. De pan-isoritmiek is geconcentreerd in dit gedeelte van de talea, breves 12-15 en 1-3. De pan-isoritmiek bestaat uit *pausae*, hoquetusfiguren in het triplum en een motief van twee lange tonen in de motetus. Bijzonder is dat de hoquetus beperkt blijft tot het triplum, tegen grote waarden in de motetus; de beweging van de stemmen contrasteert het sterkst in precies dit gedeelte. In de tweede periode begint het patroon een *mensuur* eerder, maar de procedure is dezelfde: de taleagrens wordt omgeven door pan-isoritmiek en de stemmen contrasteren nog sterker in beweging doordat de motetus nu drie motieven van twee tonen heeft. In de triplumtekst vallen de slotrijmen, die in alle zes strofen gelijk zijn, in het pan-isoritmische gedeelte. Door de zesvoudige herhaling vormen ze een duidelijk eindsignaal. Als de tenortalea drie brevismensen langer zou zijn, zou ze de volledige pan-isoritmische sectie en een complete triplumstrofe bevatten.

In dit regelmatige faseverschil is de verklaring te vinden voor de bijzondere isoritmische structuur van de tenor, met het begin van een vierde talea. De signalen in het triplum dat de talea haar einde heeft bereikt, geven inderdaad de afsluiting aan: de eerste triplumtalea duurt dus 18 breves, die van de tenor 15, zodat de tenor vooruitloopt. Het verschil wordt in de volgende talea gecontinueerd waarbij de triplumfrase nu ook 15 breves duurt, en pas na de derde talea volgen de drie mensuren die het tekort aanvullen en waarbinnen de derde triplumstrofe eindigt. Dat wil zeggen dat dit motet een unieke eigenschap heeft: per periode zijn twee van de drie tenortaleae verkort, terwijl alleen de laatste volledig uitloopt. Het begin van de vierde talea is niet werkelijk een begin maar vormt de completering van de derde, terwijl in de eerste twee taleae de mensuren 16-18 en 1-3 zijn getelescopeerd en een dubbelfunctie vervullen: ze vormen zowel het einde van de ene als het begin van de volgende talea (muziekvoorbeeld 2).⁸ Zelfs verschijnt even een isoritmisch patroon in het triplum wanneer we breves 1-3 van talea I en breves 4-6 van taleae II en III vergelijken.⁹ In de partituur in Appendix 2 is de telescopering zichtbaar gemaakt door breves 1-3 van de volgende talea ook weer te geven als de – imaginaire – breves 16-18 van de vorige. Hetzelfde proces vindt plaats in de tweede periode, waarbij de ritmering licht verschilt: de pan-isoritmische sectie begint een brevis eerder en ook de isoritmische figuren in het triplum zijn iets verplaatst; dat is te zien bij een vergelijking van talea I, breves 2-4 met talea II, brevis 4-7. In de allerlaatste talea verdwijnt ook deze overeenkomst en blijft alleen het pan-isoritmische gedeelte over. Hier gebeurt echter iets bijzonders: de derde talea loopt niet alleen opnieuw volledig uit, maar is zelfs een perfecte longa langer. Op de verklaring daarvoor kom ik terug aan het slot van de analyse.

De telescopische constructie blijkt dus vooral uit de tekstzetting en uit de isoritmiek van het triplum. De motetus speelt echter een wat verwarrende rol die samenhangt met de contrapuntische zetting.

Contrapunt

Motieven uit de tenormelodie zijn de bovenstemmen van dit werk moeilijk aanwijsbaar, behalve in de lange 'signaal'-tonen in de motetus die meestal in hetzelfde register liggen als de tenor en soms in unisono met de tenor klinken (eenzelfde akoestisch affect als in motet 1). Ook lijkt de afsluiting van de eerste talea in het triplum de derde frase van de tenormelodie te voorspellen, de versierde daling c'-b-a-g. Opvallend is – wanneer we bedenken dat thematiek en trouvère-citaten van motet 5 in motet 6 worden gecontinueerd – dat het triplum net als in motet 5 begint met een 'recitatie'-motief van drie in toonhoogte gelijke semibreves. Deze staan echter in een ander mensuraal verband; in motet 5 is het tempus perfect en past het motief binnen één mensuur; hier is het tempus imperfect en de derde semibrevis valt in de volgende mensuur.

Het meest gespannen melodische moment ontstaat in het triplum, waar een c♯', bereikt in een tritonussprong (m. 60), de stabiliteit van de tenor dreigt te ondermijnen die hier een nadrukkelijke C-cadens heeft. Deze c♯' klinkt opnieuw in m. 90, maar nu in een reguliere cadens op g.

8. Wernli lijkt op grond van de strofische vorm uit te gaan van drie taleae, maar trekt de uiteindelijke consequentie van deze gedachte voor de vorm van het motet niet en blijft een 'vierde' talea onderscheiden (Wernli 1977, 16-19). In mijn artikel uit 1993 heb ik gewezen op de telescopering van de taleae (Boogaart 1993).

9. Dit werd al opgemerkt door Machabey (1955, II, 77-79).

De cadensen zijn eenvoudig. De eerste color wordt alleen in triplum en tenor afgesloten, terwijl de motetus de muzikale beweging continueert. De tweede color krijgt de sterkste cadens. De taleacadensen volgen ditzelfde patroon: de hoquetus van het triplum vormt de afsluitende cadens, die plaatsvindt in de getelescopeerde mensuren terwijl de motetus pauzeert en na de cadens aan een nieuwe frase begint. In de tweede periode cadenseren beide bovenstemmen op de laatste tenortoon en continueren zij de beweging boven de tenor-pauze in de getelescopeerde longamensuur.

Het contrapunt boven de beide colores is zeer gevarieerd. Bij herhaling van de tenor is bijna boven geen van de tonen de samenklank gelijk; op de weinige plaatsen waar dat wél het geval is, is toch ten minste de stemligging verwisseld (zie bijvoorbeeld m. 1-51, 6-55, 21-70, 39-88), met als enige uitzondering het midden van beide perioden (m. 24-73). De samenklanken zijn overwegend consonant en in de bovenstemmen vinden vele stemkruisingen plaats; de bovenstemmen beginnen zelfs in stemkruising. Bijzonder is dat de motetus nooit de hoogliggende tenor kruist, ook niet bij de veelvuldig voorkomende toon b in de tenor die in andere motetten dikwijls door stemkruising met de motetus wordt gemaskeerd.

Ondanks de variëteit is er een tendens tot overeenkomstige spanning op gelijke plaatsen in de talea. In periode 1 zijn de samenklanken in breves 6-12 vaak imperfect en dwingen tot voortgang, met een oplossing in de rustklank van brevis 12, waarna in brevis 13 een ontwikkeling vanuit een nieuwe, consonante rustklank begint (m. 12-13, 27-28 en 42-43). Brevis 13 is derhalve een plaats van sterke scheiding. In de tweede periode ligt dit punt een brevis eerder, tussen breves 11 en 12 (m. 59-60, 74-75 en 89-90). Ook is er het verschil dat in de tweede periode zowel de afsluitende samenklank in m. 59 en 89 als het nieuwe begin in m. 60 en 90 imperfect zijn, met een sterke spanning door fictatonen. Deze scheidingspunten worden tevens, in beide perioden, verscheidene keren gemarkeerd door een groot registerverschil tussen de motetus, die een frase afsluit, en het triplum, dat een frase begint. De contrapuntische constructie accentueert derhalve de afsluiting van de frase van twee verzen in de motetustekst. Tegelijkertijd geven de beide lange en lage tonen van de motetus die daarop volgen een nieuw 'signaal' dat zowel een begin als een afsluiting aan kan geven. In de tweede periode klinkt dit signaal zelfs driemaal achtereen, in breves 10-11, 13-14 en 16-17 (=1-2); alleen in de laatste talea wordt dit patroon doorbroken.

Vorm van het motet

Alles tezamen wordt bij de luisteraar en de uitvoerenden het gevoel voor regelmaat enerzijds geprikkeld door de afsluitingssignalen, anderzijds verward door de verschillende plaatsen waar deze klinken: de motetusfrase lijkt te eindigen met brevis 12, de tenortalea met brevis 15 en de triplumstrofe met brevis 18. De exacte plaats blijft in het ongewisse totdat de 'vierde talea' de aanvulling en afsluiting van de derde blijkt te zijn; de plaats van afsluiting is dus brevis 18. In de eerste periode eindigt het triplum samen met de tenor op dit punt (m. 47) en heeft de motetus erna een verbindend zinnetje dat de overgang vormt naar de tweede periode; pas aan het slot van de tweede periode vormen beide bovenstemmen samen de slotcadens.

De spanning is in de tweede periode groter dan in de eerste. De fraselengte van de motetus is door de verdubbeling van de 'signaal'-motieven onduidelijk. In de eerste periode klinken onder het slotvers van de triplumstrofe de eerste twee syllaben van het nieuwe vers in de motetus; in de tweede periode zijn het er vier. Het laatste, dertiende vers van de motetus is in zijn geheel in de laatste vijf brevismensuren ondergebracht en klinkt samen met de laatste twee lettergrepen van het triplum. De eerste twaalf verzen zijn dus regelmatig verdeeld over de

taleae, maar uiteindelijk blijft toch één vers over, dat in de laatste mensuren van het motet wordt 'gepropt'. De laatste talea is in haar geheel afwijkend van de overige: de isoritmiek in de bovenstemmen verdwijnt grotendeels en de motetus heeft een aanzienlijke versnelling in declamatie. Dit valt des te meer op doordat de voordracht van de motetus overwegend melismatisch maar hier syllabisch is; het triplum heeft op deze plaats juist een van zijn weinige melismen. Het slot is het hoogtepunt van het motet, zowel declamatorisch als contrapuntisch.

Ook al is het probleem van de onregelmatige constructie opgelost, toch blijft een probleem van proporties bestaan in dit motet dat zo onmiskenbaar met het gevoel voor evenwicht en gelijkheid van lengte speelt. Zouden de zangers/luisteraars zich concentreren op de meest regelmatige figuren in tekst en muziek – de strofen en de hoqueti van het triplum –, dan wordt hun gevoel voor proporties – de gelijkheid van de frasen – pas op het allerlaatst bevredigd. Immers, de allereerste triplumtalea heeft een lengte van 18 breves, maar de beide volgende hebben er maar 15 (m. 19-33, 34-48), zodat een onevenwichtigheid blijft bestaan. In de tweede periode lijkt hetzelfde te zullen gebeuren: het triplum begint weer met een talea van 18 breves, gevolgd door een van 15. Aan het slot komt het proportieprobleem echter tot oplossing: de laatste talea loopt uit tot de verwachte 'gevoels'-lengte van 18 breves door de toevoeging van de schijnbaar overtollige longa. Machaut heeft, zo blijkt, een muzikale paradox gecomponeerd: de tweede periode heeft een overwicht van één longa (drie breves) ten opzichte van de eerste periode. Het gevoelsmatige tekort dat de talealengte veroorzaakt, wordt juist door dit overwicht hersteld. De verwachtingspatronen en het spel met het gevoel voor tijd en regelmaat in dit zeer strak gecomponeerde motet brengen dus de muzikale dynamiek tot stand.

3. INTERPRETATIE

Twee perioden: twee wegen

Onderwerp van het werk is de noodzaak van het smachten als prijs voor de vervolmaking van de liefde. Door de tenorwoorden wordt vreugde in het vooruitzicht gesteld. Beide teksten van de bovenstemmen behandelen het thema van het 'verdienen van de beloning', maar op verschillende wijze: in de motetus als een belering, gericht tot minnaars die de volmaaktheid van de liefde te snel willen bereiken; in het triplum als een verwachtingsvolle ervaring van de *Ik*-figuur. Beide teksten vertonen een scherpe tweedeling.

Het motet is verdeeld in twee perioden die vrijwel gelijk zijn; de color wordt tweemaal doorlopen. Ogenschijnlijk zijn de 'wegen' die de zanger moet gaan gelijk, tenminste in de tenor, maar in werkelijkheid zijn ze zeer verschillend. De tweede weg blijkt de langere van 'afwachting' te zijn. Dit wordt muzikaal concreet weergegeven door de aan de herhaling van de color voorafgaande pausa en vervolgens door de ritmische verandering die deze veroorzaakt. De slotpausa van de color is dus, in combinatie met het herhalingsteken, een essentieel middel bij de betekenisvorming in het motet. De twee aanduidingen werken als een iconisch teken, aangevend dat de zanger, zoals in de teksten de minnaar, moet wachten – de pausa – en zijn weg op andere wijze nog eens afleggen: de melodie wordt herhaald, maar in gewijzigde notenwaarden als gevolg van het wachten. In de tweede periode groeit het contrast

tussen de stemmen; de rustklanken zijn frequenter maar tevens gespannener, en de motetus heeft een grote versnelling van declamatie in het laatste vers. De muzikale spanning neemt merkbaar toe; de tweede 'weg' is niet alleen anders maar ook moeilijker.

Betekenis van de getelescopeerde talea

In detail bestaat spanning tussen de taleastructuur en de frasen van de bovenstemmen. Het duidelijkste afsluitingspunt ligt na brevis 18 van de talea, het slot van de triplumstrofen, maar de nieuwe tenortalea begint na brevis 15, terwijl de motetusfrase zelfs nog eerder eindigt (in brevis 12) en het sterkst verschilt van het triplum in de pan-isoritmische sectie. Alles tezamen veroorzaakt dit een gevoel van onzekerheid: waar eindigt de talea? Het antwoord op deze onzekerheid schijnt door aan het slot van de eerste periode, maar wordt pas definitief duidelijk aan het eind van de tweede: de lange talea is de ware, zij behoort 18 breves te bevatten. Het eigenlijke slot van de talea blijft echter in onzekerheid tot aan het einde van het motet. De in het Ars nova-motet conventionele maskering van de taleagrens door een faseverschil tussen de frasen van tenor en bovenstemmen is dus in dit motet tot compositie-technisch onderwerp geworden. Het gevoel van een grenslijn die steeds aan de waarneming ontsnapt, een voortdurend uitstel, vertoont tevens een opmerkelijke analogie met het thema van de toekomstige beloning, één van de belangrijkste literaire gedachten in het werk. De techniek van getelescopeerde taleae, uniek in het isoritmisch motet (een ander voorbeeld is mij althans niet bekend), heeft dus een dubbele functie, namelijk zowel een muzikale – waarbij ze het statische vormconcept van het isoritmisch motet tot een dynamisch maakt – als een expressieve, als weergave van de tekstidee.

Woorduitdrukking en de pointe

De woorden die in de getelescopeerde gedeelten staan, hebben vaak betrekking op de muzikale techniek. Aan het slot van de eerste talea klinken in het triplum de woorden 'sans retraire', 'zonder terughouding' als een zinspelend op de muzikale structuur: de eerste talea loopt in het triplum volledig uit tot 18 breves. De rijmklank 'traire' keert nog tweemaal terug. De woorden 'plus qu'il' (m. 64), 'trop' (m. 96, beide in de motetus) en 'un tout seul plus que droit' (m. 67-69, triplum) betekenen alle drie een 'teveel' aan verlangen. In de motetus staan die woorden inderdaad in de getelescopeerde mensuren van de talea, in het triplum echter daar nog voorbij, aan het begin van de nieuwe strofe, alsof hier al de excessieve lengte van de laatste talea wordt aangekondigd. Opmerkelijk is de zetting van de motetustekst; aanvankelijk klinkt in de getelescopeerde longamensuur slechts één lettergreep, in de tweede periode zijn het er twee geworden, maar aan het slot klinkt op die plaats in de talea het gehele laatste vers 'S'Amours le fait trop languir', op zeer nadrukkelijke wijze, doordat het syllabisch is gezet. Deze versnelling van tekstdeclamatie aan het slot herinnert aan de overeenkomstige plaats in motet 5, waar door middel van de declamatorische versnelling de idee van hoop wordt uitgedrukt.¹⁰ Het vers eindigt op de 'overmatige' slotlonga en de tekst vat de essentiële gedachte van het motet samen. De tweede periode heeft immers een longa teveel ten opzichte van de eerste: het laatste vers van de motetus drukt het teveel aan smachten en tegelijkertijd ook de noodzaak ervan uit. Het muzikale 'smachten', uitgedrukt in de onzekerheid over de

10. Ook het begin van het triplum, met een recitatiemotief van drie in toonhoogte gelijkblijvende semibreves, sluit aan bij motet 5, waar het een isoritmische motief is.

talealengte en de verhoogde spanning van de tweede periode, eindigt in overmaat. De laatste longamensuur doet in werkelijke lengte een overwicht ontstaan, maar herstelt de imaginaire tijdsproporties tot een paradoxaal evenwicht; het 'trop languir' in de motetus krijgt daardoor de betekenis van 'paire', dat aan het slot in het triplum klinkt (met de betekenis 'gelijk', maar behorend tot het woord 're-paire'). Deze paradox vormt de pointe van het motet.¹¹

Conclusie

De tekst vertoont een zeer nauwe analogie met de muziek. Egidius de Murino's voorschrift om de woorden op gelijkmatige wijze over de muziek te verdelen is precies nagevolgd: de lettergrepen zijn bijna precies gelijk verdeeld over de twee perioden, met een licht overwicht in de tweede. Dezelfde structuurgedachte bepaalt de muzikale constructie. In dit motet zouden we dus kunnen spreken van een terugkeer naar het ideaal van motet 1, namelijk precieze congruentie van tekstvorm en -inhoud met de muzikale structuur, al is het op een ongewone wijze. Bijzonder is dat nu geen diminutie plaatsvindt – die verkorting van de talea teweeg zou brengen – maar juist een kleine verlenging. De spanning van het werk ligt in de isoritmische vorm van de muziek; contrapuntische spanningen die het smachten zouden uitdrukken, lijken een geringere rol te spelen. Ondanks, of liever dankzij de ogenschijnlijke rigiditeit van zijn werkwijze is de componist er in geslaagd een dynamische vorm te bewerkstelligen, waarin de verwachtingen van de uitvoerenden voortdurend worden verward teneinde hen op het spoor te brengen van de idee die tekst en muziek gelijkelijk beheerst. Tot het laatst worden zij in spanning gehouden omtrent de betekenis van de constructie. De muzikale dynamiek is evenwaardig aan de dynamiek van het literaire betoog. Tekst en muziek samen omschrijven de voortstuwende kracht van de liefde, het smachten naar toekomstige vreugde, door een instabiele staat van evenwicht in de vorm van het motet te creëren.

11. Aangezien dit motet in thematiek de continuering vormt van motet 5, krijgt de lengte ervan, 99 breves, een bijzondere betekenis in verband met de idee van overmaat: motet 5 is 96 breves lang. De breves van motet 6 zijn echter imperfect, die van motet 5 perfect.

IX. MOTET 2: CONFLICT TUSSEN NATURE EN AMOUR

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

Tenor	<i>Suspiro</i> . Herkomst, zoals verondersteld in de literatuur: responsorium <i>Antequam comedam suspiro</i> . <i>Historia de Job</i> . Kal. Sept.-med. Sept. CAO IV, nr. 6106.
Motetus	14 heptasyllabische verzen. a b' a b' b' a a b' b' a b' a b' a 2 rijmklanken. 105 syllaben.
Triplum	34 hepta- en pentasyllabische verzen, in drie dizains plus een quatrain. a7b5a7b5'c7c7b5'd7d7b5' e7b5'e7b5'f7f7b5'g7g7b5' h7b5'h7b5'i7i7b5'k7k7b5' c7c7i7i7 11 rijmklanken. 226 syllaben.

Muziek:

Mensurering	Tenor: modus major imperfectus, modus minor perfectus; in diminutie modus imperfectus, tempus imperfectum (volgens de edities 4 mensuren tempus perfectum plus 4 mensuren tempus imperfectum). Bovenstemmen: modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio major.
Isoritmische structuur	Twee perioden, de tweede in diminutie van deels 2:1, deels 3:1. Per periode 1 color van 28 tonen, verdeeld door 4 taleae. Talealengte: 24 breves imperfectae, gediminueerd tot 10 breves imperfectae. In de laatste talea ontbreekt de slotpauza, waardoor de werkelijke lengte 9 breves wordt. Totale lengte: 136 (135) breves imperfectae (96 + 40 [39]).
Ambitus	Tenor: e-d' (initium a, finalis f). Motetus: a-b.' Triplum: c'-c''.

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

<p>Tous corps qui de bien amer Vuet avoir la cure Doit par raison encliner, Et c'est sa droiture, Là où son cuer esmouvoir Se vuet, quant à bien avoir. Pour ce li miens cure Qui de Nature est formés, Et obeissance assés Vuet faire à Nature</p>	<p>1 5 10</p>	<p>Iedereen die om goed te minnen zijn persoon wil inzetten, moet zich noodzakelijkerwijs buigen, dat is terecht, daarheen waar zijn hart zich wil begeven om het goed te hebben. Daarom spant mijn Ik zich in, dat door Natuur is gevormd en zijn gehoorzaamheidsplicht wil voldoen aan Natuur,</p>
<p>Et à celle qui m'a point De male pointure, Puis que n'a de pité point Dou mal que j'endure, Qui me fait en desirant Languir, quant vois remirant La douce faiture De son tres gracieus vis, Par qui mes cuers est ravis Et mis en ardure.</p>	<p>20</p>	<p>én aan haar die mij heeft gestoken met kwade steek omdat ze geen mededogen heeft met de kwaal die ik verduur, en die mij in mijn verlangen doet smachten wanneer ik bewonderend kijk naar het zoete maaksel van haar zeer bevallig gelaat, waardoor mijn hart gestolen is en in brand ontstoken.</p>
<p>Et comment qu'Amours m'ait fait Souffrir la morsure De ses griés maus sans meffait Et sans mespresure, Ne lairay ja que secours Ne quiere de mes dolours A ma dame pure, Car bien puis avoir merci Selonc ce que j'ay servi; A ce m'asseüre;</p>	<p>25 30</p>	<p>En hoewel Liefde mij heeft doen lijden de wonde van zijn zware smarten, zonder dat ik misstap of vergissing beging, zal ik zeker niet nalaten hulp te vragen voor mijn smart aan mijn reine Vrouwe, want wél mag ik genade verkrijgen op grond van hoe ik heb gediend, daarvan ben ik zeker;</p>
<p>Et en ce qu'on dit, pour voir, Miex vient en joie manoir Par proier, qu'adès languir Par trop taire et puis morir.</p>	<p>30</p>	<p>en, naar men zegt, voor waar: beter is het in vreugde te verkeren door te smeken dan steeds te smachten door teveel te zwijgen en vervolgens te sterven.</p>

motetus

De souspirant cuer dolent
Me pleing, et bien le doy faire,
Car, quant j'ay pris hardement
De ma grant douleur retraire,
Lors m'estuet il tout coy taire.
Si sui pris en regardant,
Et pour ce que je doubt tant
Refus, qui ne me doit plaire,
Et Dangier, mon adversaire,
Qui me livre estour si grant
Que d'amours m'estuet retraire,
Ou merci procheinement
De ma dame debonnaire,
Ou morir en languissant.

1 Met zuchtend, treurend hart
beklaag ik me, en moet dat wel doen,
want: nu ik moed gevat heb
mijn groot verdriet te vertellen,
5 (juist) nú moet ik geheel zwijgen.
Zo word ik dan gegrepen door de aanblik;
en omdat ik zo beducht ben
voor Weigering die me niet welgevallig kan zijn
en voor Gevaar, mijn tegenstander,
10 die mij een zo zwaar gevecht levert
dat ik van de liefde moet terugtrekken:
ófwel genade op korte termijn
van mijn goede Vrouwe,
óf in mijn smachten sterven.

tenor**SUSPIRO****IK ZUCHT**

1. TEKSTANALYSE

Tenor

De tenor *Suspiro* is niet met zekerheid geïdentificeerd. Huot heeft haar interpretatie van de teksten van dit motet gebaseerd op de veronderstelling dat het responsorium *Antequam comedam suspiro* uit de *Historia de Job* de bron is (Huot 1994a, 225).¹ De muzikale verwantschap van responsorium en tenor zal bij de analyse van de muziek worden besproken, maar Huots belangrijkste argument – het woord 'suspiro' komt slechts eenmaal in de Vulgaat voor en wel in het boek Job – is overtuigend genoeg om deze context in de interpretatie te betrekken. De tenor van motet 3 (door Huot in hetzelfde artikel besproken als een met motet 2 gepaard werk), is met zekerheid ontleend aan een responsorium uit dezelfde *Historia* die in de eerste weken van september wordt gelezen. De tekst van het responsorium luidt:

Antequam comedam *suspiro*, et tamquam inundantes aquae sic rugitus meus, quia timor quem timebam evenit mihi, et quod verebar accidit. Nonne dissimulavi, nonne silui? et jam quievi, et venit super me indignatio tua, Domine. *V.* Nolo multa fortitudine contendat mecum, nec magnitudinis suae mole me premat, aequitatem proponat contra me.²

In plaats van mijn voedsel komt mijn zuchten, en mijn schreeuwen is als de verdrinkende watervloeden; want waarvoor ik vreesde, dat heeft mij overvallen, en wat ik dachtte, dat heeft mij getroffen. Heb ik het niet ontveinsd, heb ik het niet verzwegen? En reeds werd ik rustig, en toen kwam uw verontwaardiging over mij, Here. *V.* Ik wens niet dat Hij mij met grote kracht bestrijdt, noch dat Hij mij bedrukt met het gewicht van Zijn grootheid, maar dat Hij mij gerechtigheid in het vooruitzicht stelt.

In deze context heeft het woord 'suspiro' de connotatie van een onverdiend lijden dat dient om de morele kracht en standvastigheid van de rechtvaardige mens te beproeven. Op Huots interpretatie zal ik terugkomen na de bespreking van de thematiek.

Teksten van de bovenstemmen; interactie

In het incipit van de *motetustekst* klinkt een echo van het tenorwoord *Suspiro*: 'De *souspirant cuer dolent*'. Dit verschijnsel komt in vele dertiende-eeuwse motetten voor en Machaut volgt hiermee dus een oude traditie (in het hiervoor besproken motet 6 zagen we hetzelfde). Had eerste motet 1 de aanvang en vervolmaking van de liefde tot onderwerp, met motet 2 krijgt dit thema een vervolg met een van de bekendste topoi, het 'zuchten van liefde'. In de *Roman de la Rose* beschrijft Amours, bij zijn voorspelling aan Amant hoe het hem in de liefde zal vergaan, het zuchten als een van de eerste tekenen van verliefdheid:

A une part iras tot seus,
lors te vendront soupirs et plaintes,
friçons et autres dolors maintes;
em plusors sens seras destroiz,

1. Ook Clark neemt aan dat dit responsorium de bron is geweest voor de tenor (Clark 1996, 54-55).

2. De tekst is een compilatie van Job 3: 24-26 : 'antequam comedam suspiro et quasi inundantes aquae sic rugitus meus / quia timor quem timebam evenit mihi et quod verebar accidit / nonne dissimulavi nonne silui nonne quievi et venit super me indignatio'; en 23: 6-7: 'nolo multa fortitudine contendat mecum nec magnitudinis suae mole me premat / proponat aequitatem contra me et perveniat ad victoriam iudicium meum'.

une eure chaut, autre eure froiz,
vermaus une eure, et autre pales; [...]

(Ed. Lecoy 1973, v. 2262-2267.)

[...] en trekt je in een hoekje terug / waar je ten prooi geraakt aan steunen, / aan huiveringen en aan
kreunen / en aan nog heel wat dieper leed: / nu heb je 't koud en dan weer heet, / je bent vaalbleek, rood
als een toorts [...] (Vert. Van Altena 1991.)

En even verder (v. 2313-2316):

Lores seras a grant meschief
et te vendront tot de rechief
soupleurs et pointes et friçons,
que poignant plus que herisons.

Weer stort je je in medelijden / en wéér beland je in groot lijden / van zucht en rilling, hartestrikken /
die meer dan egelsvellen prikken. (Vert. Van Altena 1991.)

In deze passages uit de *Roman* wordt de contrastrijkheid van het zuchten van liefde benadrukt die, zoals we zullen zien, van wezenlijke betekenis is voor de interpretatie van het motet. In Machauts eigen werken is het zuchten een van de onmisbare tekenen van het ware minnaarschap. In de *Remede de Fortune* beschrijft hij, als onderdeel van de lange onderwijzing van Amant door Esperance, hoe een verlegen minnaar behoort te zuchten:³

[...] Et qu'il lui couvient recoper
Ses paroles et sincoper
Par souspirs puisiez en parfont
Qui mut en taisant le parfont [...]

(Ed. Wimsatt/Kibler 1988, v. 1761-1764.)

[...] en dat hij zijn woorden moet afbreken en ze onderbreken door zuchten, uit het diepst van zijn wezen
geput, die hem geheel stom en zwijgend maken [...]

Saches que tantost a sa guise
Congnoist qu'il aime sans faintise
De vray cuer d'ami; c'est la somme.

(v. 1773-1774.)

Weet, dat zij direct uit zijn gedrag begrijpt dat hij zonder huichelarij mint, met het ware hart van een
vriend; dat is de slotsom.

De inhoud van de motetustekst is, kort samengevat, de volgende. De minnaar klaagt omdat hij, juist nu hij zijn verlegenheid heeft overwonnen (die in het eerste motet het struikelblok vormde),⁴ hij zijn verdriet moet verzwijgen. Het zien van de Vrouwe grijpt hem echter zo aan, dat hij, ondanks de dreiging van Refus en Dangier – de allegorische personages die de

3. Zie ook Cerquiglini 1985, 194-195.

4. In motet 1, triplum v. 11: 'hardement ne me vost donner', in motet 2, motetus, v. 3: 'car quant j'ay pris hardement'.

afwijzende houding van de Vrouwe voorstellen – een ultimatum stelt: óf vervulling op korte termijn óf hij zal in smachten sterven.

Het rijmschema vertoont een zekere symmetrie, deels met spiegeling:

ab ab / ba ab ba / ba ba

Het tweemaal voorkomende woord 'retraire' is symmetrisch geplaatst (even ver van het begin als van het slot) namelijk in de verzen 4 en 11, en wordt in twee betekenissen gebruikt: 'vertellen over' (mijn liefdessmart) en 'zich terugtrekken van' (de liefde). Of Machaut in het laatste geval ook een transitieve betekenis als 'terugnemen' – misschien zelfs, de ultimatieve toon van de slotverzen in aanmerking genomen, in de zin van 'afdwingen' – kan hebben bedoeld, blijft onduidelijk.⁵ Het slot van het gedicht vormt anders een elliptische constructie, die wellicht op contrapuntische wijze wordt aangevuld door het tenorwoord 'suspiro': 'ófwel genade ... ófwel sterven, ... zucht ik'. Uit het tweeledige gebruik van 'retraire' blijkt opnieuw, net als in het eerste en tiende motet, hoezeer het equivoque een rol speelt.

De zelfpresentatie van de minnaar in de *triplumtekst* verschilt sterk van die in de motetus. In de aanhef van zijn betoog, de eerste strofe, geeft hij een algemene waarheid over de liefde, als een door Nature opgewekt gevoel. De *Ik*-figuur, en met name zijn fysieke zelf, wil als iedereen ('*tous corps*') zijn gehoorzaamheidsplicht volbrengen ten opzichte van Nature die hem heeft geschapen. Vermoedelijk klinkt hierin een echo van de klachten van Natura bij Alain de Lille en Jean de Meun: Natura beklagt zich omdat de mens zich van haar wetten niets aantrekt.⁶ Het woord 'droiture' benadrukt de juistheid van het verlangen om zichzelf te buigen ('*encliner*')⁷ naar de wens van Nature. Zij wordt voorgesteld als een Vrouwe aan wie de minnaar zijn 'obeissance' wil voldoen.

De tweede strofe brengt contrast. De minnaar wil tegelijkertijd ook zijn geliefde gehoorzamen. Deze heeft echter geen medelijden, heeft hem integendeel 'met kwade steek gestoken' (het woord herinnert aan de zuchten bij Guillaume de Lorris 'que poignant plus que herisons', v. 2316) zodat hij in smachtend verlangen leeft. De Vrouwe behoort tot de wereld van de *hoofse* liefde, die contrasteert met de *natuurlijke* liefde en de minnaar verplicht tot een 'onnatuurlijke' toestand van smachten. Toch kan deze staat van gedwongen onthouding wel in dienst staan van de uiteindelijke liefdesvervulling. In de *Roman de la Rose* neemt Nature immers alle middelen te baat om haar doeleinden te bereiken en wijst zij zelfs, al is het met wantrouwen, niet de hulp af van *Faus Samblant* en *Abstinence contrainte*. Hoofse en natuurlijke liefde sluiten elkaar niet uit, maar staan wel op gespannen voet met elkaar.⁸

In de derde strofe refereert de minnaar aan zijn dienst ten opzichte van Amours. Hij is er van overtuigd dat hij het recht heeft hulp te vragen aan zijn Vrouwe, op grond van zijn verdiensten. De epiloog – de laatste vier verzen die afwijken van de strofische vorm – heeft een sententius karakter. De uitspraak wordt ingeleid door een *on dit* en is vermoedelijk een

5. Onder de vele betekenissen die Tobler-Lommatzsch' *Altfranzösisches Wörterbuch* geeft (VIII, k. 1159-1173), zijn naast 'erzählen' de volgende transitief: 'zurücknehmen, zurückkaufen, wieder aufnehmen'.

6. Alain de Lille, *De planctu naturae* en Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vv. 16699-19375, *Confession de Nature*. Ook in het tiende motet komt de onnatuurlijkheid van de onthouding aan de orde, in de slotverzen van het triplum.

7. Mogelijk een referentie aan *Roman de la Rose*, v. 18969-971 waar Nature de dieren prijst, in tegenstelling tot de mens, omdat zij haar wetten gehoorzamen: 'Ne me plain des autres bestes, / cui je faz *anclines* les testes / et regardanz toutes ver terre'.

8. Cf. over deze thematiek bij Jean de Meun en Machaut o.a. Kooper 1985, 74-116.

(nog niet geïdentificeerd) citaat: 'beter in vreugde verkeren door te vragen dan te smachten in zwijgen en vervolgens te sterven'.⁹

Het triplumgedicht eindigt dus, net als het begon, met een algemene uitspraak. De houding van de minnaar is zelfverzekerder en optimistischer dan in het motetusgedicht. Er klinkt geen echo van het tenorwoord *Suspiro*, maar wél is het zuchten geïmpliceerd in het woord 'languir', in het midden en aan het slot van de tekst. De spanning tussen zijn natuurlijke gevoelens en de hoofse codes doet de minnaar smachten en zuchten; gaandeweg raakt hij ervan overtuigd dat hij, door deze gevoelens te verduren, heeft verdiend dat zijn geliefde hem te hulp komt.

Ondanks hun grote verschillen vullen de teksten elkaar aan. Enkele voorbeelden op structureel belangrijke plaatsen zijn de volgende. De incipits van het motet, 'de souspirant cuer' in de motetus en 'tous corps' in het triplum, duiden de geestelijke en de fysieke kant van de minnaar aan. In de hoofse lyriek is het minnen 'de corps et cuer', met de hele persoon, een topos; door 'cuer' en 'corps' te verdelen over de incipits suggereert Machaut de verscheurdheid van de persoon van de minnaar. Een ander belangrijk contrast is het begin van de tweede periode, waar de woorden 'morsure' in het triplum en 'Amours' in de motetus samenklinken. In klank is 'morsure' verwant aan zowel 'Amours' als aan 'Mors'; 'morsure' en 'amours' zijn zelfs vrijwel elkaars anagram (anagrammen zijn, net als het equivoque, van groot belang in Machauts poëtische taalgebruik).¹⁰ De dood is een bedreiging: aan het slot drukken de woorden 'morir en languissant' (motetus) en 'morir' (triplum) de vrees van de minnaar uit te zullen sterven door het smachten. In het triplumgedicht hoopt hij hieraan te ontkomen; voor de minnaar in de motetustekst is de dood het enige dat hem rest wanneer hem geen vervulling wordt toegezegd. Beide teksten bevatten aan het slot een uitdrukking die een keuze aanduidt. In het triplum luidt die: 'beter in liefde te verblijven ... dan te smachten', in de motetus klinkt het – veel wanhopiger – als een ultimatum: 'óf genade ... óf sterven'. Wellicht is dit bedoeld als een herinnering aan motet 1, waar beide stemmen een voorkeur uitspreken door een 'j'aim mieux'. Het motet evocert dus de twee aspecten van de zuchtende minnaar zoals die zijn beschreven in de *Roman de la Rose*, 'nu eens heet, dan weer koud, soms rood, dan weer bleek'. Optimistisch-pessimistisch, lichamelijk-geestelijk, natuurlijk-hoofs, liefde-dood: de teksten zijn vol van elementaire tegenstellingen. De thematiek kan worden samengevat als de heftige en contrasterende gevoelens bij het zuchten van liefde.

Relatie met het tenorwoord

In hoeverre beantwoorden de teksten aan de betekenis van het responsorium uit de *Historia de Job*? De belangrijkste overeenkomst is dat de minnaar zich, als Job, gestraft weet door een onverdiend lijden en om gerechtigheid vraagt. Misschien speelt ook de idee van de Tegenstander een rol ('Dangier mon adversaire' in de motetustekst; Satan in het verhaal van Job) die met de minnaar 'een zwaar gevecht levert', dat dient om zijn standvastigheid te beproeven. Ook de triplumtekst suggereert die gedachte: de minnaar wil doorzetten, ondanks het lijden waaraan Amour hem onderwerpt. Huot trekt, op grond van de uitleg die aan de

9. De uitdrukking is niet bekend als refrein. In motet 5, waar in beide teksten citaten het betoog besluiten, is de vorm aan het slot van de gedichten eveneens afwijkend ten opzichte van de rest, hetgeen terug te voeren is op de stijl van het *motet enté* in dat werk.

10. Op de betekenis van het anagram in Machauts esthetiek wordt op vele plaatsen gewezen in Cerquiglini 1985.

geschiedenis van Job werd gegeven (met name in Gregorius de Grotes *Moralia in Job*)¹¹, de volgende parallel tussen de teksten van motet 2 en de geschiedenis van Job:

In both [beide teksten van het motet], a male persona sighs with an as yet unfulfilled longing, one linked to the contemplation of an all-good and all-powerful object of desire and adoration. He laments that silence and the repression of his baser desires have resulted only in suffering and the realizations of his fears, but clings to the belief that the entity responsible for his suffering, towards whom his love and hope as well as his laments are directed, will eventually accord him the justice he deserves. The position of the courtly lover *vis-à-vis* his lady is thus analogous to that of the pious Christian *vis-à-vis* God. These parallels, together with the verbal echo – a single word, but, again, one that appears nowhere else in the Vulgate – and the musical correspondence in the first talea, point to the strong likelihood that Machaut did in fact have the figure of Job, and the responsory *Antequam comedam. Nolo multa fortitudine*, in mind when he composed motet 2. The tenor, like those in Machaut's other motets, invites meditation on the possible conflation or differentiation of courtly and devotional models (Huot 1994a, 226-227).

De parallellie zou dus bestaan in de wens naar gerechtigheid die zowel Job als de minnaar uitspreken. Anderzijds staan de betekenis van het tenorwoord en de teksten van de bovenstemmen ook tegenover elkaar. De geschiedenis van Job vormt een exemplum van volharding en aanvaarding van de meest extreme tegenslagen. Machaut zelf voert in *Le confort d'ami* Job op als voorbeeld van *patientia* en *humilitas* – al is dat niet in een amoureuze context.¹² De minnaar in het motet geeft er echter bepaald geen blijk van dat hij zijn lijden nederig aanvaardt, en nog minder is hij geduldig als Job; integendeel, hij poogt inlossing van zijn verlangen af te dwingen. Huot ziet de functie van de tenor in het motet als een manifestatie van een kritische houding ten opzichte van de hoofse minnaar.

But the interpretative framework of Jobian piety, and the resulting question of moral and immoral fortitude, allow us to distinguish between the positions taken in each motet respectively [nl. de motetten 2 en 3, die Huot tegenover elkaar stelt]. From this perspective, the persona of motet 2 is one who clings to the desires of the flesh in spite of the pain that such desire causes; he is unable to transpose his longing into the desire for God that is represented in the tenor (Huot 1994a, 229).

Ik zou de tenorwoorden eenvoudiger willen uitleggen; het geduld van Job fungeert als exemplum voor de ongeduldige minnaar, op vergelijkbare wijze als in motet 10. In eerder in deze studie besproken motetten waarvan de tenoridentificatie wél vaststaat, blijkt de parallellie van de tenorwoorden en hun context met de gedichten van de bovenstemmen echter nauwer en de uitwerking rijker te zijn dan in motet 2, waar de samenhang wat algemeen van aard is. Naar analogie van die werken zou men bijvoorbeeld mogen verwachten dat de in de

11. Geciteerd in Huots artikel. In de eerste weken van september worden lezingen uit Job en uit Gregorius' *Moralia* afgewisseld.

12. Machauts eigen visie op de figuur van Job is misschien veelzeggender dan de exegese van Gregorius de Grote, waarvan wij niet weten in hoeverre die aan Machaut bekend was. 'Après, ami, en pacience, / Dois penre et avoir souffissance / Es biens, es maus que Dieus t'envoie, et dois tenir la droite voie / Que Job tenoit, quant essilliez / Fu et si mal aparilliez / Qu'il perdit tout, c'est chose voire, / Fors que le corps et le memoire [...] Mais tant ot a Dieu son cuer qu'il ne / Dist onques chose de sa bouche / Qui peüst tourner a reprouche / De son Dieu, einsois humblement / Le looit et devotement (*Le confort d'ami*, ed. Hoepffner 1921, v. 1703-1720. 'Vervolgens, vriend, moet je geduldig accepteren en voldoening vinden in het goed en kwaad dat God je zendt; en je dient de rechte weg te volgen, zoals Job die volgde toen hij door verwoestingen bezocht werd en zo weinig meer had dat hij alles verloor – waarachtig – behalve lichaam en verstand [...]. Maar zijn hart was God zozeer toegewijd dat nooit een woord uit zijn mond kwam dat op een verwijt kon lijken aan zijn God; integendeel, hij loofde Hem op nederige en vrome wijze').

gedichten zo benadrukte contrasterende en prikkelende aspecten van het zuchten op een of andere wijze in de context van het tenorwoord te vinden zouden zijn. Enig voorbehoud bij de tenor-identificatie blijft daarom bestaan.

2. MUZIKALE ANALYSE

Tenormelodie, mensurering en ritmering

De color bestaat uit 28 tonen en wordt tweemaal gebracht, de tweede maal in diminutie. De taleae verdelen de melodie in vier frasen (muziekvoorbeeld 1). De melodie wordt geheel in hexachord molle gesolmiseerd; $b\flat$ is vrijwel steeds genoteerd.¹³

De eerste frase omvat het volledige hexachord (f-d'); de tweede reikt tot c'. De derde frase gaat tot weer een toon lager en komt een halve toon onder de finalis. De vierde frase heeft de kleinste omvang; de ambitus van de frasen loopt van sext via kwint, verminderde kwint tot een kwart. De tenores van het eerste en tiende motet hebben dezelfde contour van een per frase kleiner wordende ambitus. Kenmerkend is dat de laatste drie frasen eindigen met eenzelfde melodische figuur, een dalend laddertje.



Het responsorium *Antequam comedam suspiro* (van de zevende toon) vertoont volgens Huot overeenkomst met de color doordat zeven vrijwel opeenvolgende tonen van het responsorium overeenkomen met de eerste talea van de tenormelodie; Machaut zou naar aanleiding van deze tonen een nieuwe melodie hebben geconstrueerd.¹⁴ De ontlening, die al gering in omvang is, zou bovendien midden in het voorafgaande woord 'comedam' beginnen en ook niet het hele melisme omvatten (zie voorbeeld 1b). Dit zou bij Machaut een zeer ongewone werkwijze zijn, die in de tenores van welke we de herkomst wél kennen, niet

voorkomt. Daarom kan niet worden uitgesloten dat een nog onbekende versie of zelfs een ander, nog te identificeren, gezang de bron is geweest. Het zeer regelmatige karakter van de vier frasen van de melodie doet aan een hymne denken; ik heb echter geen zodanige bron in dat repertoire kunnen vinden.

13. In de handschriften C en A staat het b -teken, na introductie ervan direct voor de eerste b , steeds vooraan de balk; in G hebben alleen de eerste b 's van de colores een teken. In Vg en B waar de balken de hele breedte van het blad beslaan, wordt b na introductie niet in dezelfde balk herhaald maar wel vooraan de volgende; E noteert b op dezelfde plaatsen als G. De handschriften zijn dus eenduidig over de eerste b van de color, de enige problematische toon in het contrapunt. Op alle andere plaatsen is onmiskenbaar b bedoeld.

14. Huot 1994a, 225: 'Musically, the tenor has always eluded identification. Significantly, however, its first seven notes – that is, the first of its four *taleae* – do correspond to the setting of the words *comedam suspiro* in a responsory based on Job's lament' [gevolgd door de tekst van het responsorium]. Clark geeft dezelfde argumenten (Clark 1996, 54-55).

De talea heeft een lengte van acht longamensuren in perfecte modus. Ze opent met een motief van een longa met pausa brevis dat tweemaal wordt herhaald; de herhaling van het motief is een opvallend kenmerk van de ritmering. Daarna volgen vijf perfecties waarin de melodische lijn niet meer wordt onderbroken: een longa perfecta, een jambische figuur van brevis met brevis altera en tenslotte een maxima gevolgd door een pausa longa. Door deze ritmering komt de melodische lijn van iedere talea moeizaam op gang en ontplooit zij zich na drie mensuren om te culminereren in de lange slottoon (muziekvoorbeeld 1).

De diminutie is bijzonder – althans in vergelijking met Machauts overige motetten – doordat de componist via een kunstgreep, die mogelijk wordt gemaakt door het notatie-systeem, de ogenschijnlijk regelmatige diminutie in een onregelmatige heeft veranderd (muziekvoorbeeld 2; cf. ook de afbeelding van de tenor uit hs. A hierboven). Onregelmatige diminutie komt in de aan Vitry toegeschreven motetten dikwijls voor, is bij Machaut echter uitzondering.¹⁵

In ongediminueerde vorm wordt de talea in perfecte modus gelezen. De modus major is imperfect: de enige manier waarop het aantal van acht longae op regelmatige wijze in modus major kan worden gelezen is in imperfecte mensuur. De enige maxima staat dan in syncopische positie.¹⁶ De waarde van de brevis, dus het tempus, wordt door de bovenstemmen bepaald; de tenor heeft (in *integer valor*) geen kleinere waarde dan de brevis. Deze is in de bovenstemmen imperfect.

Zou het tempus perfect zijn geweest, dan zou de diminutie in tripla-proportie zijn verlopen. Bij het doorlezen van zijn partij zou de zanger inderdaad op de gedachte kunnen worden gebracht dat het tempus perfect is (zie de afbeelding van de tenor). Het gediminueerde beginmotief suggereert namelijk tempus perfectum, waardoor ook van de ongediminueerde brevis kan worden gedacht dat ze perfect is. Maar vooral de diminutie van de slotpausa van de talea wekt de gedachte aan diminutio tripla: de perfecte pausa longa van drie spatia aan het slot van de talea verandert in een pausa brevis van één spatium. Er ontstaat echter een probleem bij diminutie van de talea. De waarden zijn, als gebruikelijk, vervangen door de eerstvolgende kleinere: de maxima door de longa, de longa door de brevis, de brevis door de semibrevis en de brevis altera (in waarde gelijk aan een longa imperfecta) door de brevis recta. Hierdoor verandert echter, bij de geldende leesregels, de samenstelling van de talaritmiek: gelezen in tempus perfectum vormt, na drie brevis-perfecties, de losse semibrevis samen met de voorgaande brevis ook een perfectie. Daarna verandert het tempus in imperfect. Dit gebeurt op de plaats waar de tenor een volle breviswaarde heeft; deze brevis blijkt maar twee in plaats van drie semibreves waard te zijn. De kwaliteitsverandering van het tempus blijkt alleen uit de lengte van de brevis van de bovenstemmen, die met de brevis in de tenor samenklinken en imperfect zijn (hetgeen op zichzelf een onvoldoende argument is, want in de gediminueerde periode van motet 10 heeft de tenor perfecte brevis, tegen imperfecte van de bovenstemmen); vooral het contrapunt maakt de verandering duidelijk. De tempusverandering is echter niet door rubricatie aangegeven, zoals wél gebruikelijk is in Ars

15. In motet 6 is een verwante procedure gevolgd.

16. De twee edities delen geen van beide in naar modus major, hoewel Ludwig in diminutie wel modus onderscheidt. Beide geven een grillige mensurale indeling. Ludwig (p. 8): 'I: 4 Perioden (je 48 semibreves) von je 8 Takten im mo. pf., tp. imp., pr. ma.; II: das Gleiche unregelmäßig diminuiert (je 20 semibreves) in je 3 Takten von je 6 semibreves (in Tenor je 2 Takte im mo. imp., tp. pf. und ein 3. Takt im mo. pf., tp. imp.; im Oberbau je 3 Takte im mo. pf, tp. imp., pr. ma.) und einem Schlußtakt im tp. imp.' Schrade (*Commentary* p.75): 'Mod. perf., tp. imp. prol. ma., and diminished. Isorhythm: 4 taleae, consisting of 8 L each, 4 taleae in diminution, each consisting of 6 Brp and 1 Bri (in mod. imp.); the upper parts maintain tp. imp. and prol. ma. with mod. perf., against the mod. imp. in T.'

nova-notatie (bij Machaut komen de tekens C en O vrijwel nooit voor; in de motetten nergens).

Er is echter ook een andere leeswijze mogelijk, die beter verklaart waarom de tempuswijziging niet door rode noten wordt gesignaleerd. De gediminueerde talea kan namelijk ook in haar geheel in imperfect tempus worden gelezen, waarbij syncopatio plaatsvindt, zowel op het niveau van de brevis als op dat van de longa (muziekvoorbeeld 2). Dit is eenvoudiger en daarom aantrekkelijker als verklaring, want de brevis *blijft* imperfect in de tweede periode en de vraag waarom de verandering niet door rubricatie is aangegeven, hoeft niet te worden beantwoord. Interessant is dat door deze kunstgreep de maxima, hoewel ze binair is, in diminutie tot longa tweederde van haar waarde verliest (dus als ternair wordt gediminueerd), net als de daaropvolgende pausa longa. Door de onregelmatige diminutie vermindert de lengte van de talea van 24 naar 10 breves: de proportie houdt precies het midden tussen dupla (24:12) en tripla (24:8) waarbij de vier mensuren met (schijnbaar) tempus perfectum in proportio dupla zijn gediminueerd, de vier imperfecte grotendeels in tripla (behalve de groep brevis-brevis altera).¹⁷ De tenorritmering is een voorbeeld van theoretische subtiliteit: diminutio tripla (met vervanging van de waarden door de eerstvolgende kleinere) is theoretisch namelijk alleen mogelijk wanneer alle niveaus van waarden ternair zijn.¹⁸ In dit motet is het tempus imperfect, dus zou de diminutie geheel in proportio dupla behoren plaats te vinden. Door Machauts werkwijze wordt de oorspronkelijke structuur voor het oog exact verkleind, maar in werkelijkheid aanzienlijk vertekend.

Mensurering en ritmiek in de bovenstemmen

Zoals meestal vormt de bepaling van tempus en prolatio in de bovenstemmen geen probleem. Dit ligt anders voor wat de modus betreft. In het triplum dat met negen breves pausa begint, zijn deze pausae in alle handschriften genoteerd als in modus imperfectus, in vier groepen van twee spatia, gevolgd door een pausa brevis. Aangezien het voor de hand had gelegen drie pausae van drie spatia te schrijven als de componist modus perfectus had bedoeld, is de conclusie, in tegenstelling tot wat de edities suggereren, dat in het triplum de modus imperfect is; begin en slot van de overige frasen geven even duidelijk modus imperfectus aan (een pausa longa van twee spatia tussen twee longae). Voor de motetus is hetzelfde niet met zekerheid te zeggen aangezien de longae zo zijn geplaatst dat beide mogelijkheden openblijven; ze zijn steeds imperfect, maar zouden, in perfecte modus, kunnen gelden als geïmperficeerd door de volgende of door de voorafgaande breviswaarde. Het openingsmotief van de motetus, dat het begin van de tenortalea in breviswaarden imiteert, suggereert echter modus imperfectus; de mensurale tegenstelling is door het zeer open begin duidelijk te horen. Aangenomen dat in

17. Een vergelijkbaar voorbeeld is Vitry's *Firmissime / Adesto / Alleluya benedictus*. De lengteverhouding tussen de color in integer valor en die in diminutie is 3:1, maar de maxima wordt gediminueerd tot een brevis, in de proportie 4:1, de longa eveneens tot een brevis, dus in de proportie 2:1.

18. Zie Johannes de Muris, *Libellus cantus mensurabilis*, CS III, 58: 'Tertio notandum est quod, quando tenor est de modo perfecto et tempore imperfecto, etiam diminutio fit directe per medietatem, sicut: pro longa valente tres breves ponuntur breves valente tres semibreves'. De Muris noemt niet de mogelijkheid perfecte longae (zes semibreves) door imperfecte breves (twee semibreves) te vervangen, waarschijnlijk omdat dan de diminutie niet meer 'directe' geschiedt. Machaut speelt hier met beide mogelijkheden van diminutie.

beide bovenstemmen imperfecte modus heerst, staan vrijwel al hun longae en pausae longae in syncopische positie, net als de maxima in de tenor (zie de partituur in Appendix 2).¹⁹

De frasen van beide stemmen eindigen steeds met een pausa longa imperfecta, bij diminutie van de tenor een pausa brevis. Het faseverschil van de bovenstemfrasen met de tenortalea is in de eerste periode aanmerkelijk groter dan in de tweede, namelijk drie breves voor het taleaeinde in de motetus en vijf in het triplum tegen respectievelijk één en twee in de tweede periode.

Van beide bovenstemmen is de motetus het sterkst isoritmisch; alleen breves 7, 9 en 12-13 van iedere talea vertonen varianten. Het triplum is, ook afgezien van de openingspauasae, in de overige taleae alleen isoritmisch in het motief longa-pausa longa-longa dat het einde van de vorige en het begin van de nieuwe frase markeert. De tweede periode is vrijwel volledig isoritmisch. De hoquetus – in de motetten altijd isoritmisch weerkerend – neemt hier een grote plaats in, namelijk de helft van iedere talea. Opmerkelijk is dat het openingsmotief van de motetus in gediminueerde vorm terugkeert, maar met een variant (een extra pausa na het motief). Een dergelijke terugkeer van een isoritmisch motief in de tweede periode is ongewoon. Door de toegevoegde pausa lijkt, in contrast met de imperfecte modus in de eerste periode, nu tempus perfectum te heersen; de notatie van de pausae in de handschriften duidt erop dat alle scriptores hier tempus perfectum hebben gelezen in plaats van het eigenlijke tempus imperfectum.²⁰

De notatie maakt duidelijk dát de bepaling van de modus en vooral van het tempus in de tweede periode deel uitmaakt van het probleem van het motet: in de eerste periode veroorzaakt het motief van de motetus, in imperfecte modus, een mensuurconflict met de perfecte modus van de tenor; in de tweede wekt het motief juist de suggestie van tempus perfectum, in coördinatie met het al even schijnbare tempus perfectum in de tenor, terwijl beide stemmen in werkelijkheid tempus imperfectum hebben. De motetus speelt dus door zijn sterk gelijkende motief steeds een verwarrende rol ten opzichte van de tenor.

De beide secties van de talea in de tweede periode gaan samen met de 'wisseling' van tempus, namelijk zes mensuren van bijna continu hoqueteren en vier mensuren in grote notenwaarden. De onzekerheid in de mensurering in de tenor in het eerste gedeelte van de talea wordt in de bovenstemmen versterkt door de hoquetusritmiek.

Tekstzetting en declamatie

De fraaie getalsverhoudingen tussen tekst en muziek zoals we die aantreffen in het eerste, tiende en zesde motet zijn verdwenen; motet 2 hoort met de motetten 3 en 5 tot een groep waarin de formele verhouding tussen tekst en muziek tamelijk los is. Dit blijkt al meteen bij een vergelijking van het aantal triplumstrofen (drie strofen van tien verzen, plus vier verzen) en taleae (vier, plus vier gediminueerde); maar ook de veertien motetusverzen kunnen

19. Dit heeft beide uitgevers er waarschijnlijk van overtuigd dat modus perfectus is bedoeld, maar zelfs in dat geval staan de triplumpausae in syncopische positie. De tekens zijn in alle handschriften op dezelfde wijze genoteerd zodat de bedoeling van de scriptores, en daarmee hoogstwaarschijnlijk die van de componist, ondubbelzinnig is.

20. De twee opeenvolgende pausae semibreves staan op dezelfde lijn, vlak naast elkaar, hetgeen gewoonlijk wijst op tempus perfectum. Bij imperfect tempus worden beide pausae samen als één pausa brevis weergegeven tenzij ze, zoals hier, tot verschillende mensuren behoren maar dan staan ze gewoonlijk op verschillende lijnen. Cf. Apel 1962, 385.

moeilijk exact worden verdeeld over de acht taleae, temeer daar de diminutie onregelmatig is. Enige correlatie is er overigens nog wel: taleae I + II beslaan strofe 1, III + IV strofe 2, i + ii + iii strofe 3, en ten slotte bevat talea iv de resterende vier verzen. Het volgende overzicht toont de snelheid van voordracht en de verhouding daarvan tot de lengte van beide perioden:

	Periode 1	Periode 2	verhouding
lengte	96 B. imp.	39 B. imp.	12:5
motetusverzen	10	4	5:2
triplumverzen	21	13	21:13
syllaben motetus	77	28	11:4
syllaben triplum	142	84	71:42
verh. brevis:vers motetus	ca.10:1	10:1	1:1
verh. brevis:vers triplum	ca. 9:2	3:1	3:2

De declamatie van de motetus versnelt nauwelijks in de tweede periode, die van het triplum enigszins. Overigens begint het triplum met 9 *pausae breves*, zodat 21 verzen in de eerste periode over 87 *breves* worden verdeeld. Dit maakt de declamatorische versnelling minder groot dan het overzicht suggereert, van ca. 4:1 naar 3:1. Het volgende overzicht geeft een vergelijking van fraselengte in *breves* (corresponderend met de talealengte) en het aantal syllaben:

Motetus	syll.	verzen	Triplum syll.	verzen
21 B.	15	2	19 B.*	13 2
24	21	2, + 6 syll.	24	40 6
24	18	2, + 4 syll.	24	46 7
24	21	2, + 6 syll.	24	36 5, + 3 syll.
12	8	1	13	23 3, + 4 syll.
10	7	1	10	18 2, + 4 syll.
10	8	1	10	22 3, + 2 syll.
10	7	1	11	28 4

* waarvan 9 *pausae breves*

In de motetus alterneren de aantallen syllaben op tamelijk regelmatige wijze. Aangezien de mate van isoritmiek in deze stem zeer sterk is, vallen vooral de verschillen tussen de frasen in de eerste periode op. In de tweede periode zijn er meer tonen dan lettergrepen, zodat de tekstzetting enigszins onzeker is, al is wel duidelijk dat één vers per talea is gezet; de versies in de handschriften verschillen in enkele details.²¹

De terugkerende 'zuchtmotieven' van de motetus onderbreken de voordracht in grote waarden waarmee elke frase (behalve de eerste) begint. In de eerste periode komt de motetus in iedere talea moeizaam op gang en heeft daarna een sterk melismatische declamatie tot aan het dalende motief in *semibreves*, waar de tekst syllabisch is gezet. Het triplum wordt gekenmerkt door een opklimming van declamatiesnelheid gedurende het gehele motet. Deze stem begint met een lang stilzwijgen waarna de voordracht fluctueert: het aantal syllaben loopt op tot een maximum in de derde talea en wordt dan weer minder; in de tweede periode groeit de snelheid van voordracht tot een maximum in de vierde talea.

21. In de transcriptie is de versie van hs. A gevolgd.

In beide stemmen vallen de afsluitingen van vers en frase niet altijd samen. Voor de motetus geldt dat in de eerste periode; in de tweede periode heeft deze stem een vers per frase. In het triplum worden de verzen juist in de tweede periode onderbroken door de frase-afsluitingen. Een blik op de motetuspartij (muziekvoorbeeld 3) leert echter dat er toch systeem in de wanorde zit: wanneer talea I en II worden gecombineerd, wordt dezelfde tekstzetting zichtbaar als in III + IV; hetzelfde geldt voor de tweede periode. Ook is de isoritmiek in de motetus sterker per twee taleae, dezelfde procedure dus als bij de zetting van de triplumstrofen.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

Het tweede motet is een van de wonderlijkste uit het corpus voor wat het contrapunt betreft. De oorzaak daarvan komt grotendeels op het conto van de motetus, met name door toedoen van twee melodische motieven die zeer sterk contrasteren met de tenormelodie (zie muziekvoorbeeld 3), maar er toch van afgeleid lijken te zijn. Op het ritmische zuchtmotief volgt steeds een stijgend halve-toonsmotief, dat in taleae II, III en IV wordt bereikt door een tritonussprong vanaf de voorgaande toon en tot zeer gespannen samenklanken leidt. Tweemaal, in m. 29 en m. 53, begint het motief op de toon g♯', die het uiterste vertegenwoordigt van *musica ficta*²² in deze tijd en die, zeker ten opzichte van de tenor, extreem kan worden genoemd, omdat hij ofwel tegelijk mét, of vlak vóór een b♭ in die stem klinkt. Het andere melodisch motief bestaat uit een dalende ladder in breves 17-19 van iedere talea, driemaal vooraf gegaan door een halvetoonmotief in grote waarden (m. 14-16, 38-40 en 86-88). Beide motieven zouden geïnspireerd kunnen zijn op de tenormelodie, waarin de halvetoonschrede niet minder dan vijfmaal voorkomt, al is het steeds in dalende vorm; het stijgende halvetoonsmotief in de motetus zou dan een tegenbeweging voorstellen. Drie tenorfrasen (taleae II, III en IV) eindigen met een dalende ladder.

In het triplum klinken niet zulke pregnante motieven. Wél heeft deze stem in de eerste periode vaak per semibrevis gelijke toonhoogten, soms zelfs ook in de eropvolgende minima (zie bijvoorbeeld m. 20-25, 28-30, 34-37, 38-39, 46-48, 83-87), hetgeen de melodie een sterk declamerend karakter verleent. Sprongen komen zeer weinig voor. Een enkele maal lijkt het triplum vooruit te grijpen op een motief van de motetus, bijvoorbeeld in m. 56-57; deze wending klinkt vervolgens in grotere waarden in de motetus, m. 65-67. Het contrast in de tweede periode is groot; de melodische lijn is daar juist rijk aan sprongen, niet alleen in vergelijking met de triplummelodie in de eerste periode maar ook ten opzichte van de motetusmelodie. De overgang naar de tweede periode bestaat uit een stijgende ladder in semibreves (m. 94-96), een tegenbeweging ten opzichte van het motief in de motetus dat even ervoor klonk (m. 89-91).

Het motet bevat opvallend veel *plicae*: het triplum opent met twee *gepliceerde breves* en heeft verder *plicae* in m. 31, 77, 81 en 92-93 (een *plica longa* in twee handschriften, **Vg** en **B**). In de motetus staan *plicae* in m. 16, 32 en 36.

Contrapuntische problemen

22. De schrijver van het Berkeley-traktaat noemt g♯ zelfs niet bij zijn opsomming van *conjunctae*, wel a♭ (*Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 53-67).

De opening, een zeer langzame hoquetus met vrijwel identieke maar metrisch contrasterende motieven in tenor en motetus, is zeer ongewoon en aandachttrekkend. Na de opening met het interval a-e' tussen tenor en motetus wordt de hoofdtoon van het motet, *F*, het eerst in de motetus bereikt (m. 6), als oplossing van de sext g-e', waarna ook de tenor op f inzet (m. 7). Drie mensuren later, bij de inzet van het triplum, keert de begintoon a weer terug in de tenor; het vervolg van de tenormelodie gaat echter in stijgende richting en het contrapunt bereikt de grootste spanning in m. 14, waar de toon b in de motetus de dragende toon van het contrapunt is, onder de hoogste toon d' van de tenor. De talea eindigt, na in klank langdurig te zijn bepaald door de maxima c' in de tenor (m. 16-20), weer op de toon b ♯, nu als octaaf tussen motetus en triplum. De eerste talea vertoont dus een spanningsveld tussen *F* en B ♯. De tweede talea begint met een samenklank op *F*, waarna het contrapunt zich ontwikkelt in de richting van B ♭ (m. 28) die verrassend werkt ten opzichte van de voorgaande B-klanken in m. 23-24. Het halvetoonsmotief g ♯'-a' van de motetus in m. 29 snijdt dwars door deze spannende ontwikkeling heen en vormt een extreem interval met de tenor, een overmatige sext.

Een nog sterkere confrontatie vindt plaats in de derde talea. Hier ontstaat een consonantieprobleem dat haast nog groter is dan de impasse in motet 1, m. 119 (zie hoofdstuk V): de combinatie van g ♯' in de motetus in m. 53 met g en g' in de andere stemmen is nauwelijks tolerabel, maar anderzijds wordt aanpassing van deze tonen aan de g ♯' van de motetus vrijwel uitgesloten door de direct volgende b ♭ in de tenor; dan zou immers in deze ontleende stem de onmogelijke toonopeenvolging f-g ♯-b ♭ ontstaan. Ook in het vervolg van deze passage zijn enkele bijzondere plaatsen aan te wijzen. De samenklank op de toon b ♭ wordt gevolgd door een sterke en langdurige *G*-cadens (m. 61). Via een opeenvolging van imperfecte samenklanken wordt de laatste tenortoon e bereikt; deze krijgt c ♯' respectievelijk g ♯' boven zich in m. 67-68. Deze sterke cadensklank lost echter niet, zoals te verwachten zou zijn, op in d-d'-a maar in f'-a', in triplum en motetus, boven een pauza in de tenor, zodat de spanning juist wordt vergroot.

In de eerste drie frasen hebben de bovenstemmen steeds b ♯', in contrast met het uitgesproken molle-karakter van de tenormelodie. In de vierde talea ontstaan verscheidene moeilijke keuzemomenten. De toon f ♯' van de motetus (m. 77), die tot het isomelodische halvetoonsmotief behoort, suggereert een fictatoon c ♯' in het triplum, maar in dat geval zou ook vlak daarvoor in beide stemmen c ♯' moeten worden gezongen, hetgeen weer nieuwe fictaproblemen zou opleveren (zulke chromatistische passages komen bij Machaut nooit voor): waarschijnlijk is dus in m. 77 een tritonus bedoeld. De f ♯' in de motetus wordt pas in m. 94 ontkracht door een b-teken in vrijwel alle handschriften. Daarom moet, in tegenstelling tot wat de edities suggereren, in de motetus m. 80 hoogstwaarschijnlijk b ♯ worden gezongen,²³ hoezeer deze toon ook contrasteert met de triplummelodie waar b ♭' in de belangrijkste handschriften is voorgeschreven.²⁴ Er ontstaat dus op deze plaats een tegenstelling van b ♯' en b ♭' (de hexachorden durum en molle) in de bovenstemmen.

Coördinatie en cadensen

23. De b ♭ die Schrade hier suggereert (zowel als voorgeschreven toon als editoriaal boven de balk) is in geen van de handschriften genoteerd.

24. Namelijk in C, A en G. De verwarring uit zich ook in de handschriften: de scriptores van Vg, B en E hebben op deze plaats het triplum van een ♯ voorzien in plaats van een b. Ook is denkbaar, aangezien in deze handschriften de tenor-b ♭ niet is genoteerd (maar wél de f het b-teken krijgt, in motetus m. 84), dat zij vrijwel de hele passage in durum hebben gedacht.

De talea-cadensen zijn merendeels vrij zwak: in talea I op c' (m. 14-16), in talea II op g (imperfect, m. 38-40), in talea III op e (een vreemde imperfecte oplossing, m. 62-64) en ten slotte op f (imperfect, m. 86-88), die tevens de afsluiting vormt van de eerste color. In de tweede periode zijn de afsluitingen op de laatste toon van de talea steeds perfect (m. 103-104, 113-114, 123-124 en 133-134), maar het triplum pauzeert en komt pas een mensuur later met de oplossing, behalve in de slotcadens; hierdoor blijft ondanks de perfectie van de oplossing steeds enige spanning bestaan die pas in de slotcadens wordt opgelost. De cadensen vormen dus geen sterke interpunctie in het motet.

Wanneer we de taleae als een geheel van contrapunt en ritme beschouwen, veroorzaakt de motetus door zijn ritmisch beginmotief spanning ten opzichte van hetzelfde motief in de tenor. Deze wordt versterkt door het contrapunt; er volgt een tijdelijke oplossing in de derde longamensuur (brevis 7-9). Daarna wordt boven de verder niet meer onderbroken melodische lijn van de tenor opnieuw spanning opgebouwd tot aan de maxima; de samenklank boven deze toon krijgt, zoals we zagen, meestal geen perfecte oplossing. Opvallend is de eensgezindheid van de bovenstemmen tijdens de overgang naar de tweede periode, m. 91-94, waar twee unisoni elkaar vrijwel in parallel volgen. In de tweede periode ontstaat vooral ritmische spanning: de hoquetus wordt gevolgd door een sterk contrast – een bijna-stilstand op een cadensklank – en een contrapuntische oplossing in de motetus; in het triplum klinkt de oplossing pas na de pauza waarna de melodische draad weer wordt opgenomen.

Plaatsen van spanning zijn breves 4-6, 10-12, 14-16 in de eerste periode; brevis 7 in de tweede. Vooral gedurende breves 10-16 van de ongediminueerde talea is de spanning bijna continu, met slechts zelden een tussentijdse oplossing. Het sterkst is deze gedurende brevis 5 en breves 14-15; alleen in de eerste talea is er een oplossing in perfectie boven de tenormaxima. Op de longa in de tweede periode klinkt daarentegen steeds een perfecte oplossing in de bovenstemmen; veel meer dan de maxima in de eerste periode werkt deze longa als rustpunt.

Het isomelodische motief van de motetus in brevis 5 van iedere talea veroorzaakt dus vele contrapuntische problemen, die echter door de componist berekend moeten zijn geweest; aan vergissingen valt juist door de *iso*-melodie en -ritmie nauwelijks te denken.²⁵ De conclusie is dat het melodische aspect voor Machaut voorop moet hebben gestaan. Het is binnen de termen van het toenmalige contrapunt ondenkbaar dat samenklanken als in m. 29 of m. 53 kunnen hebben behoord tot een uit te werken compositieschets van samenklanken; ze kunnen alleen worden verklaard als *gevolg* van een onafhankelijke stemvoering. De lijnen zijn op zichzelf logisch, maar door het contrast met de tenormelodie is het contrapuntische resultaat hier en daar extreem, met name daar waar g# en b \flat tegelijk of vlak na elkaar klinken (m. 29, m. 53-55). In de tweede periode verdwijnen de dissonantie-veroorzakende motieven en zijn de harmonische spanningen geringer; het belangrijkste is nu de ritmische spanning die wordt veroorzaakt door de verwarrende mensurering.

25. Leech-Wilkinson denkt bij zijn analyse van Machauts vierstemmige motetten aan een soort schuifbare 'mal' van de talea, waardoor steeds op dezelfde plaats in de talea berekeningsfouten zouden kunnen ontstaan, die in het geval van motet 5 de vreemde samenklanken zouden verklaren (Leech-Wilkinson 1989, 140-141). Het is echter moeilijk te bedenken bij welke verschuiving de tonen in motet 2 een consonant geheel zouden vormen.

3. INTERPRETATIE

Ostinato van een woord-illustrerend motief

Hoofdtthema van het werk is het zuchten van liefde. Door de talearitmering wordt het woord *Suspiro* op plastische wijze weergegeven. Het beginmotief dat driemaal achtereen klinkt, een longa gevolgd door een pausa brevis, imiteert de fysieke beweging van het zuchten, en is tegelijkertijd een woordspeling: Machaut refereert ermee aan de traditie. Oorspronkelijk waren immers de *suspiria* de punten in het organum waar door de zangers adem werd genomen. Deze onderbrekingen werden aanvankelijk niet in tijd gemeten;²⁶ later werden de *suspiria* de kleinste rusten. Pausae die een frase onderbreken bij het woord 'zuchten' zijn tot een muzikale topos geworden, waarvan we hier een van de eerste voorbeelden zien.²⁷ Machaut liet het echter niet bij de illustratie van het woord en heeft het motief op gecompliceerde wijze verder ontwikkeld. De motetus, waarvan de tekst begint met 'De souspirant cuer' heeft dezelfde ritmische figuur als de tenor aan het begin van elk van zijn frasen, maar in een andere mensurering, als gevolg waarvan de twee zuchtmotieven in contrast dooreen klinken. De betekenis van het mensurale verschil zal hierna worden besproken, maar vanaf het begin drukt het een stempel op het werk: de motieven keren in iedere frase terug, zodat het motet in het teken staat van zuchten én van contrast. Het triplum voegt daaraan nog een derde laag toe. Deze stem opent met een zeer lange pausatio, maar heeft niet eenzelfde isoritmisch motief als tenor en motetus, noch komt in de tekst het woord 'zuchten' voor. De reden voor de zwijgende opening is wellicht te vinden in de motetustekst ('juist nu ik moed heb gevat mijn verdriet te vertellen, moet ik geheel zwijgen'): het zwijgen behoort tot de karakteristieke houding van de verlegen minnaar en de pausatio illustreert dus de tekst op weer een andere wijze.²⁸ Ook in de triplumtekst zelf wordt over 'zwijgen' gesproken, maar pas aan het slot: 'beter in vreugde verkeren dan *teveel* te zwijgen [zoals bij de opening] en vervolgens te sterven'.

Expressieve tekstvoordracht

De congruentie van strofe en talea is in dit werk minder duidelijk dan in andere motetten. Wél is het zo dat de eerste twee triplumstrofen ongeveer samenvallen met twee ongediminueerde

26. Oorspronkelijk had het teken daarvoor, een streepje, geen tijdswaarde. Anonymus IV zegt hierover: 'Est et alia pausatio, quae videtur esse pausatio et non est, et vocatur suspirium. Nullum vero tempus habet de se, sed capit suum tempus ex diminutione alicuius soni ante immediate. Quod quidem quandoque fit, quando cantores canunt, sive fuerit ibi tractus in libris sive non' (ed. Reckow 1967, 61:14); 'And there is another rest, which seems to be a rest but is not, and it is called *suspirium*. And it has no time in itself, but takes its time by diminishing the note immediately before it. And this sometimes occurs, when singers sing, whether there is a *tractus* there in the books or not' (vert. Yudkin 1985, 54-55).

27. Ook in Philippe de Vitry's *Douce playsence / Garison / Neuma* worden pausae op deze wijze gebruikt; zie de mensuren (55-60) van dat motet waar tweemaal de tekstdeclamatie wordt verbroken door pausae, na de woorden 'souponer' en 'souponers'.

28. Het zwijgen wordt in motet 5 op dezelfde manier weergegeven, door een beginpauza van het triplum ter uitdrukking van 'je ne chant'.

taleae, de derde drie gediminueerde taleae beslaat, terwijl het restant van vier verzen in de vierde talea is gezet. Ook de motetus vertoont regelmaat van tekstzetting: vijf verzen per twee taleae en één vers per gediminueerde talea. Voordracht en tekstzetting zijn onregelmatig: zelfs vallen de afsluitingen van vers en frase niet altijd samen. Een zo onregelmatige tekstzetting is zeer ongewoon en behoeft dus een verklaring; als regel corresponderen namelijk in Machauts motetten (en in het algemeen in het Ars nova-motet) strofe en talea en wordt de eenheid van de verzen gerespecteerd in de frasebouw.

De tekst verklaart niet alleen de zuchtmotieven maar ook de ongewone muzikale zetting: diepe zuchten en een hakkelende, onderbroken wijze van spreken behoren tot de houding van de smachtende minnaar, zoals door Machaut zelf beschreven in de eerder aangehaalde passage uit *Remede de Fortune* (v. 1761-1764): 'En dat hij zijn woorden moet afbreken en onderbreken door uit het diepst geputte zuchten die hem geheel stom en zwijgend maken'. De onderbroken frasen van de motetus zijn daarvan een duidelijke illustratie.

In hun tekstvoordracht vertonen de bovenstemmen een sterk verschil in karakter. De declamatie van de motetus is aarzelend aan het begin van iedere frase, door toedoen van het *soupir*-motief, en komt pas daarna op gang, tot het begin van de volgende frase. Het triplum bouwt daarentegen zijn voordracht op vanuit de lange stilte aan het begin (een gevolg van de 'zuchten, die hem *geheel stom en zwijgend* maken'), en versnelt in de tweede periode tot het declamatorisch hoogtepunt aan het slot wordt bereikt; in deze stem vindt dus een langzame climax plaats. De contrasten in voordracht reflecteren de houdingen van hoop en wanhoop die in de teksten worden uitgedrukt, vergelijkbaar met de gevoelens van de minnaar in de *Roman de la Rose*, 'une eure chaut, autre eure froiz; vermaus une eure, et autre pales.' De groeiende zekerheid van de minnaar in de triplumtekst wordt weerspiegeld door de versnelling; in de motetus blijft het *soupir*-motief, waarmee ook in de tweede periode elke frase begint, de voortdurende onzekerheid uitdrukken.

Woord- en tekstuitdrukking door het contrapunt

Het contrapunt is zeer verrassend en soms zelfs extreem. Verscheidene malen wordt dit veroorzaakt door de melodische 'gebaren' van de motetus, met name waar de toon g# door middel van een tritonussprong wordt bereikt; g# vertegenwoordigt bij Machaut immers het uiterste van *musica ficta*. Enerzijds kunnen deze plaatsen worden uitgelegd als tekstillustraties: van 'hardement' in m. 29, van 'male pointure' in m. 53 (hoewel deze woorden tot de triplumtekst behoren en de problematische toon in de motetus klinkt). Ook de krasse tegenstelling van h en b in de bovenstemmen in m. 77-83 kan op grond van de tekst worden verklaard, als uitdrukking van de tegenstand: 'et Dangiers mon *adversaire* qui me livre estour si grant'.

De *iso*-melodiek van het motetusmotief duidt er op dat de spanningen niet slechts incidenteel (woordgebonden) maar ook structureel zijn en behoren tot een compositorische gedachte die het hele motet beheerst. Elke motetusfrase (behalve de allereerste) begint met twee lange tonen, waarbij het *soupir*-motief de voordracht onderbreekt. Dan volgt de melodisch gewaagde sprong van de tritonius waaruit een dissonant ten opzichte van de andere stemmen resulteert. Pas daarna komt de eigenlijke voordracht van de tekst op gang; elke frase eindigt met een motief van dalende semibreves met syllabische declamatie. Dit mondt dan weer uit in een nieuwe zuchtfiguur. Ritmiek en melodische wendingen vormen samen onmiskenbaar een concrete weergave van gevoelens in tekst en muziek die men eerder in een zeventiende-eeuwse opera dan in een veertiende-eeuws motet verwacht: aanvankelijk een hakkelend

verbreken van het zwijgen, dan een zeer boud melodisch gebaar, waarna de minnaar zijn gevoelens begint te verwoorden maar weldra weer in het hakkelen terugvalt.

Dezelfde beschrijving is ook van toepassing op het contrapunt van de drie stemmen als geheel, als een vergroting van de frase van de motetus. De tenor opent met drie grote zuchten waarbij boven de middelste enige cadenswerking ontstaat. De contrapuntische spanning neemt toe boven de volgende tonen van de tenor die in lengte toenemen. Het zuchten en smachten wordt voelbaar door de toenemende spanning van de samenklank. Boven de maxima ebt de spanning langzaam weg, waarna weer een volgende 'zucht' op gang komt. Het *soupir*-motief vormt dus slechts het begin van een beeldende muzikale metafoor die de gehele talea omvat.

In het midden van het werk (m. 68) vindt de gemoedsaandoening die het zuchten veroorzaakt uitdrukking in een zeer gespannen cadensklank: de *longa-g#*' van het triplum op het woord 'languir' na de *c#*' van de motetus en boven de *e* in de tenor. Deze samenklank zou op reguliere wijze moeten oplossen in *d-d'-a*', maar wordt in plaats daarvan gevolgd door *f'-a*' in triplum en motetus, wat een zeer sterk strevend effect teweeg brengt, een welsprekende uitdrukking van het smachten.²⁹

Het motet is opvallend rijk aan *plicae*, wat het vermoeden bevestigt dat de functie ervan een expressieve is. In motetus m. 16 verbindt de *gepliceerde* toon op 'et' de woorden 'me pleing' en 'bien le doy faire'. In m. 32 en m. 36 accentueren *plicae* de tekst: 'De ma grant douleur retraire'. Het triplum opent met twee *gepliceerde* tonen (op 'tous corps'); vrij snel daarna volgt nog een *plica* (m. 14) op 'vuet', en in m. 31 op hetzelfde woord 'vuet'. Ten slotte klinkt, in m. 77 en 81, op de woorden 'gracieu' en 'mes cuers' een *plica*. Het zijn niet altijd de belangrijkste woorden van de zin die een *gepliceerde* toon krijgen; waarschijnlijk wordt de emotionele betekenis van de gehele frase door de *plicae* onderstreept. Datzelfde heb ik ook in andere werken verondersteld, met name bij de eveneens aan *plicae* rijke motetten 16, 17 (hoofdstuk II), en 5 (hoofdstuk VII).

De pointe

De belangrijkste idee van dit expressieve motet is neergelegd in de mensurering en de notatie ervan. Het *soupir*-motief, op zichzelf genomen een eenvoudige woord-illustratie, vormt de kern van een groter concept. Tenor en motetus imiteren elkaar maar verschillen in mensurering, een contrast waarvan de luisteraar zich meteen bij het begin bewust wordt. In de tenor is de *modus perfect*, in motetus en triplum *imperfect*. Het gevolg hiervan is dat vrijwel alle *longae* in de bovenstemmen in *syncopische* positie staan, zoals trouwens ook de langste toon van de tenortalea, de maxima. Daardoor wordt een beeld van aarzeling en verwringing opgeroepen dat tot het zuchten behoort; voor Machaut uit zich het smachten van de minnaar – zie het citaat hierboven uit de *Remede* – in 'ses paroles *recoper* et *sincoper* par soupirs' ('zijn woorden afbreken en onderbreken door zuchten'). Het 'recoper' wordt door de *soupir*-motieven bewerkstelligd die de voordracht steeds afbreken; de suggestie van onderbreking en verwringing, 'sincoper', komt tot stand door de muzikale *syncopatio*; deze heeft als effect dat de regelmaat van de ritmiek wordt verschoven, ofwel: 'verwrongen'.

De moeizame manier waarop het motet opent, vormt het begin van een mensuraal contrapunt dat in de tweede periode wordt versterkt en versneld. Het probleem is geconcentreerd in de notatie en mensurering van de tenorpartij. De ongediminueerde talea is eenvoudig te begrijpen; in *diminutie* ontstaan echter moeilijkheden. Ogenschijnlijk vindt regelmatige

29. De *g#* komt vrijwel altijd voor in combinatie met de toon *d*', als leidtoon voor de kwint *a*'.

verkleining van de talea plaats, van *modus perfectus* naar *tempus perfectum*, maar in werkelijkheid wordt de ritmering aanzienlijk veranderd, waarbij pas gaandeweg blijkt welke mensurering eigenlijk is bedoeld: de tenorpartij moet, ondanks de aanvankelijke schijn van het tegendeel, geheel in *imperfect tempus* worden gezongen. De eerste maal dat de moeilijkheid optreedt luidt de triplumtekst 'sans mespressure', 'zonder vergissing', misschien een woordspeling van de componist ten opzichte van de zanger die zich hier niet dient te vergissen.³⁰ Het resultaat is dat de eerste helft van de gediminueerde talea tweemaal zo snel gaat als de ongediminueerde terwijl de tweede helft in snelheid verdrievoudigt: de diminutie verloopt half in dupla-, half in triplaproportie. De imperfecte lezing is de beste maar niet de gemakkelijkste, omdat de zo ontstane syncopationes twijfel doen rijzen of dit wel de juiste weg is. In beide teksten van de bovenstemmen wordt aan het slot over een alternatief gesproken – 'óf...óf' in de motetus en 'liever...dan' in het triplum – en het muzikale alternatief lijkt dit keuzemoment te weerspiegelen. Het is zelfs denkbaar dat de muzikale gedachte de tekst aanvult: 'kies de moeilijker weg van imperfectie'. Bij de interpretatie van de motetten 1, 5 en 10 werd een analogie geconstateerd van de muzikale perfectie met de literaire thematiek van de vervulling; de betekenis van die werken ligt in de gedachte dat imperfectie noodzakelijk is voor het bereiken van liefdesvervulling.

De proportionele vertekening, veroorzaakt door de onregelmatige diminutie, refereert wellicht aan de idee van onnatuurlijkheid. *Modus perfectus* met *tempus imperfectum* leidt als regel tot diminutie in proportio dupla. Hier geeft de pausa aan het slot van de talea daarentegen duidelijk *diminutio tripla* aan, terwijl de werkelijke proportie van diminutie in dit werk verwrongen is, half binair, half ternair. Nature, in de aanhef van de triplumtekst genoemd als degene aan wie de minnaar wil gehoorzamen, vertegenwoordigt de juiste proporties; de vervorming in de tweede periode kan dan worden uitgelegd als analogie van de spanning die de hoofse codes teweegbrengen in de gevoelens van de minnaar. De woorden die op de periodengrens klinken: 'Amours' (motetus) en 'morsure' (voorafgegaan door 'Amours'), en die vrijwel elkaars anagram vormen, zijn daarom veelzeggend: de wond die Liefde de minnaar heeft toegebracht, is de oorzaak van die onnatuurlijke spanning.

Conclusie

Machauts tweede motet is een voorbeeld van verwarring in tekst en muziek in een genre waarin juist de rationele coördinatie van beide de norm is. In de teksten worden de contrasterende gedachten van de zuchtende minnaar uitgedrukt. De mensurale niveaus contrasteren en syncopationes zijn talrijk. De tekstzetting is ontregeld, het contrapunt extreem. Toch maakt de wanorde een zeer berekende, dus rationele indruk. De samenhang in dit werk, dat zowel in mensurering als in contrapunt soms bijna uit elkaar dreigt te vallen, blijft bewaard door het ostinato van de zuchten in de isoritmische motieven van tenor en motetus, en door de isomelodische motieven. Deze conclusie is belangrijk: Machaut kon zich de vérgaande dissonantie en metrische tegenstrijdigheid permitteren binnen een strenggenormeerd compositorisch kader. De mensurale berekening, de scherpe contrasten in het contrapunt, de oppositie van beide teksten wijzen enerzijds op directe expressie en schildering van gevoelens, maar anderzijds ook op theoretische speculaties: zowel de gevoelens van de minnaar als de muzikale ideeën worden tot voorwerp van bespiegeling.

30. Handschrift C heeft vlak daarvoor een veelzeggende verschrijving, 'sans mesure' in plaats van 'sans meffait'.

Weinig werken uit de veertiende eeuw zijn zo extreem in samenklank en toch lijkt geen twijfel mogelijk dat dit bedoeld is. Wanneer de teksten buiten beschouwing worden gelaten, zouden het contrapunt en de ingewikkelde mensurering echter moeilijk anders dan als bizarre maniërismen te verklaren zijn. De veronderstelling dat het motet berekeningsfouten bevat,³¹ zou uitgaan van de weinige contemporaine contrapuntregels die wij kennen en op praktische voorbeelden buiten het werk van Machaut (met name dat van Philippe de Vitry); het is echter zeer de vraag of die eenvoudige regels nog op Machauts componeren van toepassing zijn. Binnen zijn oeuvre is het motet weliswaar extreem, maar dan vooral door de *isoritmische* terugkeer van de botsingen; als incidenten zijn zulke snijdende passages op vele plaatsen in zijn werken te vinden. Eerder dan van bizarheid, getuigt het werk van een radicale logica in taal en muziek die zich ver van de basale contrapuntregels verwijderd en erop gericht is om uitdrukking te geven aan ideeën én gevoelens, met behulp van een complexe metafoor, waarin woorden en tonen door hun combinatie nieuwe betekenis krijgen. Eens te meer wijst dit op een 'publiek' van kenners, als degenen die Machauts overschrijdingen van de norm zouden kunnen begrijpen en waarderen.

31. Zie de analyse van motet 5 door Leech-Wilkinson (1989, 102).

X. MOTET 3: SPECULUM MORTIS

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

Tenor	<i>Quare non sum mortuus.</i> Herkomst: responsorium <i>Inclinans faciem. Historia de Job.</i> Kal. Sept.-med. Sept. CAO IV, nr. 6947.
Motetus	14 octosyllabische verzen. a b a b b a a b b a a b a b. 2 rijmklanken. 112 syllaben. ¹
Triplum	47 verzen, in elf quatrains met vers coupé; het laatste quatrain incompleet. a7'a7'a7'b3 b7b7b7c3 c7c7c7d3 d7d7d7e3 e7e7e7f3 f7f7f7g3 g7g7g7h3 h7h7h7i3 i7i7i7a3' a7'a7'a7'k3 k7k7k7a3' a7'a7'a7' 10 rijmklanken. 296 syllaben.

Muziek

Mensurering	Tenor: modus major perfectus of imperfectus, modus minor imperfectus; in diminutie modus perfectus of imperfectus, tempus imperfectum. Bovenstemmen: modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio major.
Isoritmische structuur	Twee perioden, de tweede in diminutie 2:1. Per periode 1 color van 25 tonen, verdeeld door 4 taleae, waarvan de laatste fragmentarisch is. Talealengte: de eerste drie taleae 22 breves imperfectae, de vierde 12 breves imperfectae; gediminueerd tot respectievelijk 11 en 6 of 4 breves imperfectae (de slotpauasae ontbreken in alle handschriften, behalve in A). Totale lengte: 117 (115) breves imperfectae (78 + 39 [37]).
Ambitus	Tenor: d-b♭ (initium f, finalis d). Motetus: g-a'. Triplum: a-b'.

1. De aantallen genoemd in Earp 1995, p. 324 moeten op een vergissing berusten: Earp noemt als bijzonderheid van het motet de precieze 2:1-verhouding van 154 + 77 syllaben in de motetus, maar geeft in het rijmschema wel het correcte getal van 8 syllaben per vers.

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

Hé! Mors, com tu es haïe De moy, quant tu as ravie Ma joie, ma druerie, Mon solas,	1	O Dood, hoe word je door mij gehaat nu je hebt geroofd mijn vreugde, mijn verliefdheid, mijn troost;
Par qui je sui einsi mas Et mis de si haut si bas Et ne me poviés pas Assaillir.	5	jij door wie ik zo terneergeslagen ben en van zo hoog zo laag gevallen; en je kon me niet aanvallen!
Las! miex amasse morir Qu'avoir si grief souvenir Qui moult souvent resjoïr Me soloit,	10	Helaas! liever zou ik wensen te sterven dan zo'n smartelijke verbeelding te hebben die mij zeer dikwijls te verheugen placht;
M'amour en pensant doubloit, Mon desir croistre faisoit Et toudis amenuisoit Mes dolours.	15	mijn liefde verdubbelde ze door gedachten, mijn verlangen deed ze groeien en gestaag deed ze verminderen mijn smarten.
Mais c'est dou tout à rebours, Car croistre les fait tous jours En grans soupirs et en plours, Pour m'amour	20	Maar het is helemaal andersom, want zij doet ze nog elke dag groeien, in diepe zuchten en in tranen, om mijn liefde
Que scens par avoir valour, Scens, courtoisie et honnour. Or sçai bien que sans retour Perdu l'ay		die ik voel doordat ze Waarde heeft, Verstand, Hoofsheid en Eer. Nu weet ik dat ik die onherroepelijk heb verloren
Et que la mort en aray, Quant amours delaisseray Ne remirer ne porray Son acueil,	25	en er de dood door zal krijgen, wanneer ik van de liefde af zal zien en niet meer zal kunnen aanschouwen haar welwillendheid,
Qui met en moy si grant dueil Que riens ne desir ne vueil Fors la mort, s'aray mon vueil Acompli.	30	hetgeen in mij zo grote rouw brengt dat ik niets meer verlang of wil dan de dood, en dan zal ik mijn wens vervuld krijgen.
Et se il en estoit en mi De ma mort ou de merci, Dou tout metroie en oubli Ma vie,	35	En als ik het voor het zeggen had over mijn dood of over genade, dan zou ik helemaal niets geven om mijn leven;
Car en moy joie n'est mie. Et on dit, je n'en doubt mie, Qui bien aime à tart oublie. Bien l'ottroy;	40	want in mij is geen enkele vreugde; en men zegt – ik trek het niet in twijfel - wie zeer mint vergeet maar langzaam. ik ben het er mee eens;
Et pour ce qu'il ha l'ottroy		en daarom wat hem betreft die 't trouwwoord heeft

D'amours, soit sages de soy
Et si serve en bonne foy,
Sans folie,

van liefde, hij weze verstandig
en diene toch in goede trouw
zonder dwaasheid;

Car il n'est, pour voir l'affie,
Nulle si grief departie,
Com c'est d'ami et d'amie.

45 want er is – ik verzeker dat het waar is –
 geen zo zwaar afscheid
als dat van vriend en vriendin.

motetus

Fine Amour, qui me vint navrer
Au cuer, m'a fait grant desraison,
Quant elle ne voloit saner
Mon mal en temps et en saison,
Mais tant me fait en sa prison
Les tres griés peignes endurer;
Car dès or mais reconforter
Ne me puet fors que nuire non,
Car Fortune ma garison
M'a tollu pour moy plus grever.
Helas! or me puis dementer,
Plourer et pleindre à grant foison,
En atendant, pour bien amer,
La mort en lieu de guerredon.

1 Verfijnde Liefde, die mij kwam verwonden
 in het hart, heeft mij groot onrecht gedaan,
 omdat Zij niet wilde genezen
 mijn lijden op de daarvoor geschikte tijd;
5 integendeel, Zij laat mij in Haar gevangenis
 de zeer zware smarten verduren;
 want mij troosten kan Zij voortaan
 niet, slechts schaden;
 want Fortuna heeft mij mijn genezing
10 ontnomen om mij nog meer te kwetsen.
 Helaas! nu kan ik buiten zinnen raken,
 schreien en klagen in overvloed,
 in afwachting van, voor het goede minnen,
 de dood in plaats van beloning.

tenor

QUARE NON SUM MORTUUS

**WAAROM BEN IK NIET GESTORVEN
WAAROM IK NIET GESTORVEN BEN**

1. TEKSTANALYSE

Tenor

Het tenormelisme behoort tot de repetenda van het responsorium *Inclinans faciem*, uit de *Historia de Job*. De tekst van het responsorium bestaat uit een vermenging van passages uit het boek Job (9:28-29, de bekende klacht uit 3:11 en, in het vers, de letterlijke tekst van 6:11).²

Inclinans faciem meam ingemisco, commovebor omnibus membris meis; scio enim, Domine, quia impunitum me non dimittis; et si sum impius, *quare non sum mortuus* sed laboro? *V.* Quae est enim fortitudo mea ut sustineam, aut quis finis meus ut patienter agam?

Mijn gelaat buigend kreun ik; ik zal over al mijn leden beven. Immers, Here, ik weet dat Gij mij niet ongestraft laat gaan; en, als ik dan zondig ben, waarom ben ik niet gestorven maar doe ik moeite? *V.* Wat is immers mijn kracht dat ik het verdraag of welk mijn einde opdat ik in geduldigheid handel?

In het responsorium betekenen de woorden *Quare non sum mortuus* niet, als in de bijbelse tekst, een verlangen om gestorven te zijn, maar vormen zij een uiting van wanhoop en vertwijfeling. Die dubbele betekenis zal van belang blijken te zijn voor de interpretatie.

Huot, de enige auteur die op de teksten van het motet ingaat, heeft motet 3 geanalyseerd in samenhang met motet 2, wegens de veronderstelde tenorverwantschap. Met betrekking tot de betekenis van de tenores wijst zij op de belangrijke plaats van zowel het boek Job als van de exegese daarvan, de *Moralia in Job* van Gregorius de Grote, in de lezingen van het Dodenofficie. De liturgische tijd zelf van de *Historia* – die in de eerste weken van september tijdens de metten wordt gelezen – lijkt geen aanknopingspunt te bieden voor de interpretatie. De tenorwoorden duiden volgens Huot enerzijds op een verlangen naar de rust van de dood, in overeenstemming met de tekst van Job 3:13;³ maar anderzijds betekent de tekst van het vers van het responsorium in de exegese volgens Gregorius' *Moralia* een uiting van morele kracht (Huot 1994a, 228-229).

Bij haar interpretatie van de teksten van de bovenstemmen is Huot uitgegaan van de veronderstelling dat de triplumtekst een klacht is over een gestorven geliefde.

Motet 3 also treats of sorrow in love, though of a different type [dan motet 2, dat daarvóór is behandeld]. The triplum is the lament of a man whose lady has died; he enumerates her many qualities and expresses the wish that he too might die, since he has lost all hope of joy. [...] The motetus, without specifying that the loved one is dead, states that the lyric persona has lost all hope of joy in love, owing to the ravages of Fortune. Again, he looks forward only to his own death [...] (Huot 1994a, 227-228).
[...]

The persona of motet 3, on the other hand, is one who maintains a selfless love completely detached from any possibility of sensual gratification. It is true that, limited by the rhetoric of courtly love, the lyric persona sees only the cruelty of Fortune and the pain that he experiences as a result. He does not look beyond the cycle of fortune and misfortune to the larger context of divine Providence. In this respect, however, he is not very different from Job himself before his encounter with the voice of God speaking from the whirlwind. And the source text cited by the tenor of motet 3, rather than suggesting a

2. Job 3:11: 'Quare non in vulva mortuus sum, egressus ex utero non statim perii?'. Job 9: 28-29: 'Verebar omnia opera mea, sciens quod non parceres delinquenti. Si autem et sic impius sum, quare frustra laboravi?'

3. 'Nunc enim dormiens silerem, et somno meo requiescerem'.

renunciation or sublimation of the persona's sentiments, underscores the wretchedness of earthly life and the moral strength needed to resist despair (Huot 1994a, 229).

Huot betoogt vervolgens dat het motet op twee manieren kan worden geïnterpreteerd, afhankelijk van de waarde die aan de tenor wordt toegekend. Enerzijds vat de tenor de gevoelens die in de andere teksten worden uitgesproken krachtig samen: ik wens te sterven. Anderzijds betekenen de tenorwoorden een 'corrective *dépassement*' van de bovenstemmen, doordat zij eraan herinneren dat men uit de gevangenis van verlangen en pijn kan ontsnappen door zich tot God te wenden, volgens de exegese van Gregorius. Ook de referentie aan Fortuna in de motetustekst zou in deze zin moeten worden opgevat. De Fortuna-thematiek is, zoals Huot verderop in haar artikel opmerkt, nauw verbonden met *De consolatione philosophiae* van Boethius. In combinatie met – in de tenor – de geschiedenis van Job, die als zeer verwant werd beschouwd aan Boethius' *De consolatione*, zou het motet dan een morele les vormen, met als thema de aanvaarding van de tegenslagen van het lot.

The poetry of the upper voices is beautiful, but remains obsessively within the endless cycle of desire and pain. It is in fact a commonplace of courtly love lyric that the distraught lover, in singing, vents his sorrow and renews his commitment to love. The rhetoric of courtly love serves, as Philosophy stated, not to release a man from passion but only to accustom him to its rigours. Within the motet, however, the tenor leads outside the closed system of courtly rhetoric, pointing the way to scriptural consolation that, in the case of motets 2 and 3, addresses some of the same issues as the *De consolatione philosophiae*. Reading the motets through the lens of the tenor rather than that of the upper voices entails a reorientation of perspective very like that outlined at the beginning of the *De consolatione* (Huot 1994a, 233).

Teksten van de bovenstemmen; interactie

Het is echter de vraag of Huots uitgangspunt – dat het motet een rouwklacht voorstelt – juist is. Zeker de *motetustekst* geeft daartoe geen enkele aanwijzing, zoals Huot zelf ook al opmerkt. In het incipit van deze tekst klaagt de minnaar dat 'Fine Amour', Volmaakte Liefde,⁴ onrechtvaardig is geweest. Het betoog leidt tot de conclusie dat hij de dood verwacht als beloning voor zijn trouwe dienen. Het slotvers is gelijkkluidend aan het slot van Machauts *lay Par trois raisons* (ed. Chichmaref 1909, 322-329): 'comment qu'aie de guerredon / Pour s'amour qui en moy engendre / Voloir d'endurer et d'attendre / *La mort en lieu de guerredon*' ('wat ik ook als beloning krijg wegens mijn liefde voor haar, die in mij de wil verwekt om te verduren en de dood in plaats van beloning te verwachten'). Deze topos is tevens te vinden in een chanson dat ook in de motetten 5 en 6 wordt geciteerd. Het slotvers van de eerste strofe van Perrin d'Angicourts 'Biau m'est du tens de gaïn qui verdoie' luidt namelijk: 'Et si m'ocit en lieu de guerredon' (ed. Steffens 1905, chanson 23).

In de motetustekst zijn drie tijdsmomenten aanwijsbaar. De uitdrukking 'En temps et en saison' herinnert aan het verleden toen 'genezing op de juiste tijd' nog mogelijk was; 'mais tant me fait ... endurer' verplaatst de aandacht naar het heden waarin deze illusie is verdwenen. Vanaf 'dès or mais' klinkt vrees voor de toekomst, met de uiteindelijke verwachting van de dood. De wanhoop van de minnaar wordt veroorzaakt door Fortune, symbool van tegenslag in de liefde.

4. Dit is de enige maal in de motetten dat Amours met het adjectief *Fine* wordt benoemd; doorgaans wordt zij *Amours* of *Bonne Amours* genoemd.

De constructie van het gedicht, op het eerste gezicht tamelijk onregelmatig, vertoont een vorm van spiegelsymmetrie. De twee rijmklanken '-er' en '-on' wisselen op zodanige wijze af in de veertien verzen dat, vanaf het begin en het einde gerekend, hetzelfde schema ontstaat, maar met omkering van rijmklank: a b a b b a a \rightsquigarrow \leftarrow b b a a b a b.

De symmetrische constructie is functioneel voor de betekenis van het gedicht. Het middelpunt markeert de ommekeer; in vers 7, 'Car dès or mais reconforter' ontvalt de minnaar 'voortaan' alle hoop en kan Amours hem 'nog slechts schade toebrengen' ('Ne me puet fors que nuire non'), in samenwerking met Fortune. Fortune betekent hier dus de ommekeer in de liefde, van hoge verwachtingen naar desillusie.⁵

De betooglijn in de *triplumtekst* verloopt, te oordelen naar incipit en slotvers, in omgekeerde richting ten opzichte van de motetustekst; dit is eenzelfde constructie als in het tiende motet. De triplumtekst begint met een aanroeping van de Dood en eindigt met 'ami et amie'; de motetus opent met de woorden 'Fine Amour' en eindigt met 'la mort en lieu de guerredon'. Opvallend is de bij Machaut ongebruikelijke spelling *Mors* in plaats van *Mort*, misschien als een verwijzing naar de dertiende-eeuwse motetten die zijn afgeleid van de clausula *Mors*? We zullen hieronder – bij de interpretatie van de gegevens – zien dat deze wellicht ook in muzikale zin invloed hebben gehad op Machauts motet. Een andere reden kan een anagrammatische zinspeling op de klank van de naam *Amours* zijn geweest. Het contrast van Liefde en Dood keert verscheidene malen terug in de triplumtekst; zo in v. 9 ('miex amasse morir'), v. 25-26 ('la mort en aray / quant amours delaisseray'), v. 34 ('de ma mort ou de merci', de dood van de minnaar óf acceptatie als alternatieven).⁶

De polariteit van *Mors* en *Amours* is dus bepalend voor het gedicht, maar de precieze betekenis en de verandering van perspectief die in het betoog plaatsvinden, zijn tamelijk ingewikkeld. Met de apostrofe in het incipit geeft de minnaar uiting aan zijn haat jegens de Dood, die hem van zijn vreugde heeft beroofd. De beeldspraak 'mis de si haut si bas' suggereert dat hij slachtoffer is van de slagen van Fortunes rad (Fortune wordt hier niet, maar in de motetustekst wél bij name genoemd). Hij geeft er de voorkeur aan te sterven, liever dan zich de voorstelling ('souvenir') voor de geest te halen die hem vroeger gelukkig maakte en zijn verdriet verminderde.

Souvenir heeft, volgens Cerquiglini, in de veertiende eeuw meestal niet de betekenis van 'herinnering' (zoals het doorgaans wordt vertaald); het woord betekent vooral de verlangende en hoopvolle voorstelling of verbeelding van het afwezige, dus het imaginaire (Cerquiglini 1986, 108-109): 'Force qui actualise le virtuel, qui rend présent l'absence, qui convoque ce qui n'est pas mais que l'esprit peut imaginer'. *Souvenir* is verbonden met *Espérance*: 'Essentiellement, *Souvenir*, de même qu'*Espérance*, entretient le désir. Par cette conjuration du manque qu'il réalise dans l'imaginaire, il permet à l'amour de vivre.' 'Verbeelding' of 'voorstelling' benaderen die betekenis misschien het dichtst. Pas later – na Machaut – krijgt het de betekenis van 'herinnering' die verbonden is met de melancholie (id. 1986, 110-112).⁷ Iets van die overgang naar melancholie is echter al in dit motet op te merken. In v. 17 vindt

5. *Remede de Fortune*, een vrije adaptatie van Boëthius' *De consolatione*, is het bekendste voorbeeld in Machauts werken waar de figuur van Fortuna de schuld draagt van de liefdesproblemen. Cf. de inleiding bij de editie van Wimsatt/Kibler 1988, 37-39.

6. Het keuzemoment herinnert aan het ultimatum aan het slot van het tweede motet

7. Volgens Cerquiglini vindt die betekenisverandering juist bij Machaut plaats, met name in *Le Livre dou Voir Dit*.

een belangrijke ommekeer plaats: nu is alles omgekeerd ('à rebours'; nog eens een zinspelings op Fortunes rad?) want diezelfde Souvenir is oorzaak dat zijn verdriet verdubbelt. De minnaar is ervan overtuigd dat hij het object van zijn zoete verbeelding verloren heeft ('perdu l'ay' slaat vermoedelijk terug op 'pour m'amour', als contrast met 'm'amour en pensant doubloit'). Als hij de liefde laat varen, zal dat de oorzaak van zijn dood zijn.

De structuur van het betoog vertoont dus in grote lijn wel enige correspondentie met de strofische vorm: in de eerste twee strofen de apostrofe van de Dood, in de volgende twee de evocatie van het gelukkige verleden, dan twee strofen die de ommekeer van het geluk beschrijven, gevolgd door twee strofen waarin de minnaar de dood aanvaardt als prijs voor *merci*: de betooglijn in deze acht strofen vormt vrijwel een spiegelbeeldige voorstelling van zaken in tweemaal vier strofen.

Dan volgt weer een verandering van perspectief, na de woorden 'riens ne desir ne vueil / Fors la mort, / s'aray mon vueil acompli.' (v. 30-32). Als de minnaar de keus had tussen leven zonder liefde of sterven in genade, zou hij zijn leven gemakkelijk opgeven, want het biedt hem geen vreugde meer. Deze wending is een zeer belangrijke omdat ze betekent dat de minnaar zijn angst overwint en bereid is te sterven voor zijn liefde.

De gebruikelijke auctoriale bevestiging aan het slot is in dit motet is ongewoon sterk: een drietal sententieuze uitdrukkingen vormt een lange epiloog van tien verzen. De eerste, 'Qui bien aime à tart oublier', 'wie zeer mint, vergeet maar langzaam', is een bekend refrein,⁸ dat Machaut na aan het hart moet hebben gelegen, aangezien hij het in verschillende werken aanhaalt.⁹ Daarop volgt een waarschuwing aan de gelukkige minnaar die erin is geslaagd zijn doel te bereiken ('qu'il ha l'ottroy d'amours') om verstandig te zijn zonder 'folie', zonder dwaasheid of exces (een verwijzing naar het 'dementer' uit de motetustekst?), mogelijk eveneens een citaat, dat ik echter niet heb kunnen traceren. De triplumtekst eindigt met de woorden: 'Nulle si grief departie, Com c'est d'ami et d'amie',¹⁰ 'er is geen zo zwaar afscheid als dat van vriend en vriendin'. Deze woorden zijn waarschijnlijk terug te voeren op een chanson van Thibaut de Champagne (overigens met twijfelachtige toeschrijving). Het chanson heeft als thema de klacht van een minnaar die zijn geliefde om redenen van geheimhouding niet mag zien:

I Onkes ne fut si dure **departie**
 Comme de ceauls ki aiment par amor.
 Quant li amans se depart de s'amie
 C'est une **mors** et une teils dolors
 Ke cil ki l'ont present moult pouc lor vie,
 Car li solais, li biens et li dousors
 K'il ont entre eaus esprovee et sentie
 Lor torne plus a poene k'a secors.

(Ed. Wallensköld 1925, Appendice, Chanson VII.)

8. Van den Boogaard 1969, refrain 1585. Volgens Günther zou motet 3 het enige zijn waarin dergelijke citaten voorkomen (Günther 1972, 53); zoals in de voorgaande hoofdstukken duidelijk is geworden, is dit echter veel vaker het geval.

9. Als incipit van de *Lay de plour*, in *Remede de Fortune* (v. 4256) en op drie plaatsen in zijn *Livre dou Voir Dit* (ed. Imbs/Cerquiglioni, Lettre X, Lettre XXX, en v. 7299).

10. 'D'ami et d'amie' komt voor als refrein (met muziek) bij Jehan de Lescorel (ed. Wilkins 1966 nr. 33, v. 7; Van den Boogaard 1969, refrain 450).

Nooit was er een zo hard afscheid als dat tussen hen die met ware liefde minnen. Wanneer de minnaar van zijn vriendin vandaan gaat betekent dat een dood, en een zo grote droefheid, dat zij die het ondergaan maar weinig meer voor hun leven geven, want de troost, het welvaren en de zoetheid die zij onderling hebben ervaren en gevoeld, verkeren voor hen meer in een straf dan dat zij hulp bieden.

De dood (ook hier met de spelling *mors*) symboliseert in Thibauts chanson het smartelijke afscheid van de geliefden. Zou dit chanson inderdaad Machauts inspiratiebron zijn geweest, dan valt zeer te betwijfelen of de triplumtekst een rouwklacht voor een dode geliefde is, zoals Huot veronderstelt. Bepaalde formuleringen hebben waarschijnlijk tot die uitleg geleid: 'Mors ... quant tu as ravie ma joie, ma druerie' (v. 2-3), 'perdu l'ay' (v. 24). De woorden waarmee de dichter zijn geliefde aanduidt, 'ma joie', 'ma druerie', 'm'amour', kunnen echter ook, en misschien eerder, letterlijk worden opgevat: 'Dood, nu je mijn vreugde en verliefdheid hebt geroofd', 'ik heb haar ('mijn liefde') verloren'.

Het betoog vertoont zelfs – en dat lijkt Huots veronderstelling te bevestigen – trekken van een klassieke rouwrede, waarin een schildering van het tegenwoordige verdriet, een herinnering aan een gelukkig verleden en een evocatie van de sombere toekomst tot de vaste figuren behoren; een dergelijke retorische bouw zagen we ook in de triplumtekst van motet 16 (zie hoofdstuk II).¹¹ Er zijn dus dezelfde drie tijdsaspecten aan te wijzen als in het motetusgedicht. De 'rede' bestaat uit een exordium: de verwensing van de Dood (v. 1-8), een herinnering aan het verleden (v. 9-16) en een verzuchting om het heden (v. 17-24); een uiting van angst voor de toekomst (v. 25-28) en van verlangen naar de dood (v. 29-31). Daarna volgt de belangrijkste antithese: de minnaar wil de dood ondergaan omdat zonder liefde zijn leven hem niets waard is (v. 31-36). De conclusie wordt bekrachtigd door de in drieën verdeelde epiloog (v. 38-40, 41-44 en 45-47).

Eén bijna onmisbare topos van de rouwrede ontbreekt echter; nergens klinkt een verwijzing naar de concrete tekenen van de dood: het lijk, de baar of de tombe. De hiervoor genoemde *Lay de plour*, onmiskenbaar geschreven als een *plainte funèbre*, heeft zulke verwijzingen wél.¹² De Vrouwe beweent in dat werk haar dode vriend met de woorden: 'Dous amis, seur ton *sarcueil* / Sont mi plaint / Et mi complaint [...]' (v. 129-31); 'Dous amis, tant ay grevance, / Tant ay grief souffrance, / Tant ay dueil tant ay pesance, / Quant *ja mais ne te verray* [...]' (v. 159-162); en '*Ta mort* tant me contralie [...]' (v. 203). De *Lay de plour* is in verscheidene handschriften direct na de *Jugement dou Roy de Navarre* geplaatst, een werk dat Huot eveneens aanhaalt. In dat grote werk wordt een kwestie van liefdescasuïstiek besproken: wie is er slechter aan toe, een minnaar die bemerkt dat zijn vriendin hem ontrouw is of een Vrouwe die haar vriend heeft verloren. Het oordeel valt ten gunste van de Vrouwe uit; de *Lay de Plour* illustreert haar klagen. Als Machauts triplumtekst werkelijk een rouwklacht zou zijn, is het moeilijk te begrijpen waarom de minnaar er aan vasthoudt 'merci' te verkrijgen (v. 33-34 'et se il en estoit en mi / de ma mort ou de merci').

Het idioom van een *plainte funèbre* wordt in de teksten van motet 3 dus wel geëvoceerd – met name door de tijdsaspecten – maar de werkelijke betekenis is, vermoed ik, toch

11. De contrasten tussen verschillende tijden als pathetisch effect vormden een vast bestanddeel van de klassieke rouwklacht die in de Westerse traditie lang is doorgegaan. Cf. Thiry 1978; over de topoi van de rouwklacht in de klassieke en Byzantijnse rhetorica: Maguire 1981, 91-108.

12. Ed. Chichmaref 1909, 459-466. De *Lay* wordt door Huot niet aangehaald hoewel zij de met dat werk verbonden *Jugement dou roy de Navarre* wél aanhaalt. Zij trekt een parallel tussen Machauts beide *Jugements* (*dou Roy de Behaingne* en *dou Roy de Navarre*) en de motetten 2 en 3, als gepaarde werken die een tegenoverstelling van waarden betekenen (Huot 1994a, 229-232).

gecompliceerder. De teksten verwoorden de uiterste wanhoop van een minnaar, die vreest te zullen sterven doordat hij gescheiden is van zijn geliefde, maar die anderzijds zijn leven zou willen opgeven als prijs voor de vervulling van zijn illusies: gaandeweg verandert de wanhoop in een verlangen naar de dood. Diezelfde gedachtengang vinden we in de volgende passage uit de *Roman de la Rose*, die voor Machaut mogelijk, naast Thibauts chanson, inspiratiebron is geweest:

Si te dirai fiere merveille:
tel foiz sera qu'il t'ert avis
que tu tendras cele au cler vis
entre tes braz trestote nue
ausi con s'el fust devenue
dou tot t'amie et ta compaigne.
Lors feras chastiaus en Espagne
et avras joie de noiant
tant con tu iras foloiant
en la pensee delitable
ou il n'a que mençonge et fable;
mes poi i poras demorer;
lors comanceras a plorer
et diras: "Dex, qu'ai je songié?
Qu'est or ce? Ou estoie gié?
Ceste pensee, dont me vint?
Certes le jor .X. foiz ou vint
voudroie qu'ele revenist;
el me pest tot et replenist
de joie et de bone aventure;
mes ce m'a *mort* que poi me dure.
Diex! verai je ja que je soie
en itel point que je pensoie?
G'i voudroie estre par covent
que je *moruse* maintenant;
la *mort* ne me greveroit mie,
se je *moroie* es braz m'amie.

(Ed. Lecoy 1973, v. 2424-2450.)

En ik onthul je nog een wonder: soms zal het zijn of zij vol lust / ook waarlijk in jouw armen rust, / naakt in jouw bed; of deze schone / voorgoed bij jou is komen wonen / en als vriendin je huis wil delen. / Dan bouw je aanstonds luchtkastelen, / je voelt een diep, maar loos, genot / zolang als je jezelf bedot / en van die lustdroom blijft genieten / die niets dan leugen is en mythe; / maar té snel is die droom verdwenen / en daarop vang je aan te wenen / en zeg je: 'God! wat droomde'ik daar? / Wat is dit toch? Waar was ik? Wáár?! / Hoe kwam ik dan tot zulk een dromen? / O, als dat nog eens terug kon komen / en liefst tien, twintig keer per dag, / daar het mij troost schonk, mij voorzag / van een volmaakte vreugdekuur, / maar *dódelijk* was de korte duur. / O God! zou mij zo'n toekomst wachten / als ik zag in mijn droomgedachten? / Om zulk geluk ooit te verwerven / zou 'k hier en nu zelfs willen *sterven*. / De *dood* was mij geen ongerief / als 'k *stierf* in de'armen van mijn lief. (Vert. Van Altena 1991.)

In deze passage wordt het illusoire karakter benadrukt van de voorstellingen die de minnaar zich maakt (de 'chastiaus en Espagne' die 'mençonge et fable' zijn). De korte duur van zijn droom heeft de minnaar 'gedood'; maar tegelijkertijd was die zo schoon dat hij tevreden zou sterven als dat de prijs zou zijn om zijn droom tot waarheid te maken. Guillaume de Lorris beschrijft, op een wat speelsere en minder zwaarmoedige manier, maar met dezelfde nadruk op het woord *dood* de contrasterende aspecten ervan als Machaut. Door de apostrofe in het

triplum-incipit en door de personificatie van de Dood treft Machaut op directe wijze de toon van zijn onderwerp. De minnaar geeft de voorkeur aan sterven boven het koesteren van een smartelijke voorstelling ('grief souvenir', v. 9); het is vergelijkbaar met de verscheurde droom in de *Roman*. De dood zal het gevolg zijn wanneer hij afziet van de liefde (v. 25); maar uiteindelijk wenst de minnaar niets anders meer (v. 30). Moest hij echter kiezen tussen verder leven zonder verbeelding en hoop, en de dood door 'merci', dan zou hij gemakkelijk afstand doen van zijn leven. Dat laatste is een echo van het tweede aspect van de dood in de *Roman*, de dood als prijs voor vervulling van de liefde. Voorwerp van bespiegeling in het motet zijn dus de verschillende kanten van het sterven uit liefde.¹³ De reminiscenties aan het genre van de *plainte funèbre* zijn verbale kleuren in het donkere palet dat Machaut heeft gekozen. Niet het verlies van zijn geliefde maar de gevoelens van de minnaar zélf geven aanleiding tot de klacht, gevoelens die fluctueren tussen de uitersten van Liefde en Dood. Zijn liefdesgevoelens dreigen ten grave te worden gedragen omdat de vervulling ervan slechts een droom is, maar tegelijkertijd wil de minnaar de dood aanvaarden als prijs om zijn droom tot werkelijkheid te maken.

Relatie met de tenorwoorden

In de tenor vinden we diezelfde uitersten, van wanhoop én doodsverlangen. Belangrijk voor de interpretatie is het woordje *non*. De woorden 'Quare *non* sum mortuus' betekenen de wanhoop van de gelovige die niet begrijpt waarom zijn God hem zo zwaar bezoekt zónder hem te doen sterven (het responsorium), maar ook het verlangen om gestorven te zijn teneinde vrede te hebben (de klacht uit Job 3). Ook in Jobs geschiedenis is de dood niet een werkelijke dood: essentieel is immers dat God aan Satan de vrije hand geeft om Zijn dienaar met beproevingen te slaan, maar met als voorwaarde dat Jobs leven gespaard blijft. De morele les van het motet is dat de minnaar – als Job – moet leren om de ondoorgrondelijke wegen van zijn God te aanvaarden; hij wordt beproefd tot het uiterste maar zal, ondanks de dreiging, niet sterven. In die zin bieden de tenorwoorden ook een hoopvol perspectief voor de minnaar in de Franse teksten.

De drie teksten kunnen als een opeenvolging worden gelezen. De wanhoop van de responsoriumtekst in de tenor is het thema in de motetus; deze tekst eindigt met de verwachting van de dood. De triplumtekst neemt deze gedachte op maar voegt er het verlangen naar de dood aan toe, als de hoogste prijs die de minnaar wil betalen voor vervulling.

De kruisgang in het betoog van beide bovenstemmen – de oppositie van Dood en Liefde aan het begin en het einde – bepaalt het onderwerp van het motet. De teksten vertonen dezelfde drie tijdsaspecten, verbonden met emoties: het gelukkige verleden, het droevige heden en de angstige toekomst. Toch is er een essentieel verschil: de positieve wending uit de triplumtekst ontbreekt in de motetus waar alleen wanhoop heerst. De gedichten van beide stemmen ontvouwen alle mogelijkheden die in de tenorwoorden besloten liggen. Volgens Huot staan, wanneer men de geestelijke betekenis van de tenor laat overwegen, de motetten 2 en 3 tegenover elkaar: in motet 2 vertoont de minnaar een zelfzuchtig verlangen naar vervulling, in motet 3 is zijn liefde onzelfzuchtig omdat hij zijn geliefde verloren heeft (Huot 1994a, 229). Huot's interpretatie is echter gebaseerd op de gedachte dat motet 3 een rouwklacht voor een dode geliefde is; de juistheid daarvan heb ik hierboven in twijfel getrokken. Ook is niet met

13. Hetzelfde geldt voor Machauts *Lay mortel* die een soortgelijk thema behandelt (Chichmaref 1909, 371-379).

zekerheid vast te stellen of de tenor van motet 2 aan dezelfde *Historia* is ontleend, al is het wel waarschijnlijk; de context blijkt in dit werk echter minder veelzeggend te zijn dan in motet 3. Beide motetten horen thematisch zeker bijeen, niet zozeer als een tegenstelling maar vooral als een opvolging, zoals die wordt aangekondigd in de motetustekst van het eerste motet (v. 14-15). Daar verklaart de minnaar zich bereid om zijn geliefde te dienen tot het uiterste, *languir et morir s'il vous agrée*. De moeilijkheden daarvan zijn voorwerp van bespiegeling in de motetten 2 en 3.

2. MUZIKALE ANALYSE

Tenormelodie, mensurering en ritmering

Ten opzichte van het melisme, zoals het is overgeleverd in bijvoorbeeld het *Antiphonale van Worcester*, wijkt de melodie enigszins af en het is zeer wel mogelijk dat Machaut een andere versie tot zijn beschikking had, óf de melodie enigszins heeft aangepast voor zijn doeleinden (Clark 1996, 57). De color bestaat uit 25 tonen en bevat uitsluitend toonschreden. Er vindt één mutatie plaats, van hexachord molle naar naturale, op de veertiende toon. De melodie



vertoont een gevarieerde herhaling wanneer ze wordt verdeeld in twee grote secties (van veertien respectievelijk elf tonen) met deze mutatie als scheidingspunt, waarbij de secties respectievelijk tot de vijfde en de eerste modus behoren (zie muziekvoorbeeld 1 en het

facsimile uit hs. A waar de eerste sectie de gehele eerste balk beslaat). De eerste sectie vertoont een langzame stijging tot het hoogtepunt $b\flat$, dat wordt bereikt in een mi-fa-mi-motief, en daalt dan weer tot f , een evenwichtige boogvorm. De tweede sectie begint, als een herhaling van de eerste een halve toon lager, eveneens met een stijging, imiteert het mi-fa-mi-motief maar een kwart lager dan de eerste maal en cadenseert ten slotte op d ; de tweede sectie is gespannener dan de eerste, doordat de mi-fa-schrede vaker voorkomt. De melodie krijgt zo, na de aanvankelijke stijging, een overwegend dalend karakter.

Door de pausae in de ritmische zetting wordt de color in zeven segmenten verdeeld, die deels parallelie, deels spiegeling vertonen. Segment *a* van vier tonen keert als *a'* een halve toon lager terug, terwijl ook een andere intervalstructuur ontstaat door het mi-fa-begin. Segment *b* van drie tonen, mi-fa-mi, klinkt de tweede maal (*b'*) een kwart lager. Dan volgt weer een segment van vier tonen, *c*, die de tweede maal, als *c'*, een melodische spiegeling vormt ten opzichte van de eerste. Aan het slot van de eerste sectie klinkt ten slotte nog een segment *d* van drie tonen, aan het slot waarvan de mutatie plaatsvindt. De talea-indeling is in overeenstemming met deze melodische structuur maar toch bijzonder: Machaut heeft de 25 tonen verdeeld over vier taleae waarvan de vierde sterk is bekort; de eerste drie bevatten zeven tonen, de laatste nog maar vier. Taleae I en II vormen samen de eerste sectie, III en IV de tweede. De twee melodische secties worden door de taleae elk verdeeld in een opklimmend

gedeelte eindigend op het motief mi-fa-mi, en een dalend gedeelte dat cadenseert op de finalis (*F* respectievelijk *D*). De transformatie is zo opvallend dat een ingreep van de componist in de oorspronkelijke melodie tamelijk waarschijnlijk lijkt; hoever deze ging is echter moeilijk te zeggen.¹⁴

De beweging van de tenor is uiterst langzaam, passend bij de zich zeer geleidelijk ontplooiende melodische lijn. De melodie is geritmeerd in patronen van longae en één maxima per talea, onderbroken door pausae, in de zeldzame mensurering van uitsluitend modus major, die in diminutie modus minor wordt. De modus minor is imperfect: dat de longae imperfect zijn blijkt uit de pausatekens van twee spatia. Het is echter onmogelijk uit te maken of de modus major perfect of imperfect is.¹⁵ In de tenor wordt de groep longa-maxima niet door een punctus afgesloten die een perfecte leeswijze duidelijk zou maken. Ik ga daarom in de transcriptie uit van modus major imperfectus. Als dit het geval is, staat de maxima in gesyncopeerde positie in de talea. Er blijft altijd een rest bestaan, doordat het aantal van 11 longae – de lengte van de talea – noch door 2 noch door 3 deelbaar is. In beide mensureringen vormt de maxima een punt van stilstand in de gelijkmatige beweging en, in imperfecte lezing, bovendien een punt van spanning, door de syncopatio. Spanning komt ook hierin tot uiting dat de maxima tweemaal de fa van de mi-fa-schrede vormt.

De spanning die de maxima teweegbrengt, wordt gereflecteerd in de bovenstemmen, hetgeen weer invloed heeft op de isoritmische structuur. In de frasen van de bovenstemmen, waarin als altijd pausae het einde van de frasen signaleren, is namelijk opmerkelijk dat deze isoritmisch samenvallen; motet 3 is hierin uniek (motet 2 heeft enkele simultane pausae maar daar maken ze geen deel uit van de isoritmische structuur). Gewoonlijk volgen de pausae elkaar op korte afstand op, maar nu veroorzaken ze een opvallende insnijding in de continuïteit van klank van het motet. Deze insnijding vindt plaats boven de tweede helft van de maxima, op brevis 17; alleen de tenor klinkt nog op die plaats en voorkomt zo dat de muzikale beweging geheel en al tot stilstand komt. Dit punt van minimale beweging en maximale spanning komt driemaal voor in de eerste periode, aangezien de vierde talea zo sterk is bekort dat het niet meer wordt bereikt. In de tweede periode vallen de pausae van de bovenstemmen niet samen, maar volgen vlak na elkaar.

Door deze opvallende driemaalige stop in de eerste periode ontstaat voor de luisteraar een symmetrische vorm, in frasen van 17 + 22 + 22 + 17 breves. De taleastructuur wordt zo ondergeschikt aan een symmetrische constructie die door de bovenstemfrasen wordt bepaald. In de gediminueerde periode komt de insnijding niet tot stand, doordat hier de pausae elkaar wél opvolgen. Op deze wijze wordt het motet verdeeld in drie grote stukken van elk 39 breves.

14. Clark noemt geen andere bron dan *Ant. Worcester*; kennelijk heeft zij geen bron kunnen vinden die Machauts omgeving dichter benadert.

15. Ludwig noch Schrade tonen in hun transcripties de indeling volgens modus major. Ludwig deelt in diminutie wel in volgens modus minor perfectus. Schrade geeft modus imperfectus aan, gediminueerd tot tempus imperfectum: dat is onjuist omdat in de eerste periode de longa niet wordt onderverdeeld, evenmin als in de tweede de brevis. Machaut heeft beide mogelijkheden opengelaten. Traditioneel is de maxima een duplex longa, maar in de *Notitia* van Johannes de Muris kan ze ook ternair zijn, de eerste en grootste waarde in zijn systeem. Apel baseert zijn argument dat de modus major perfect is op het feit dat de scriptor van G de eerste drie longae als een ligatuur heeft geschreven; maar de scriptor deed dat slechts die ene maal, en naar het mij toeschijnt, toevalligerwijs. De meeste kopiïsten schrijven de longae als simplices (Apel 1962, 391).

Net als in motet 6 kan het afbreken van de laatste talea dus worden verklaard als functioneel binnen een bijzondere constructie, welke in dit motet waarschijnlijk werd geïnspireerd door de melodie. De symmetrische bouw beantwoordt namelijk bijna precies aan de verdeling van de color in twee grote secties; de scharniertoon f klinkt aan het begin van de tweede sectie (m. 41). Het resultaat is een spel van parallelie en spiegeling in een uiterst langzame, soms tot stilstand komende, beweging met als hoogste ritmische spanning de syncopisch geplaatste maxima (zie muziekvoorbeeld 1).

Mensurering en ritmiek in de bovenstemmen

De waarden van de motetus lopen uiteen van perfecte longae tot minimae. De grootste waarden staan aan begin en eind van de frasen en keren isoritmisch terug. De frasen worden gescheiden door een pausa longa imperfecta. De beweging van de motetus is in het algemeen vrij langzaam door de vele longae; deze stem houdt het midden tussen de zeer langzame tenor en de snelle prolatiebeweging in het triplum. Binnen de modus imperfectus zijn de longae perfectae, brevis 12-14 van de eerste drie taleae, opvallende verschijningen; de perfectie is door een punctus perfectionis¹⁶ aangegeven. Zijn de longae als overschrijdingen van de juiste maat te beschouwen of als momenten van perfectie, in welk geval de imperfecte modus 'onvolkomen' wordt geacht?

In het triplum komt slechts één longa voor, afgezien van de slotlonga, een imperfecte in m. 65-66. De ritmische zetting van deze stem bestaat grotendeels uit een onregelmatige afwisseling van groepjes van twee semibreves en afwisselingen van semibreves en minimae. Alleen aan de frase-einden en op enkele andere plaatsen doorbreken breves dit patroon. De bewegingsstructuur van het motet is dus tamelijk hiërarchisch, hetgeen ook te zien is aan de verschillende isoritmische pausae, alle imperfect: pausa maxima in de tenor, pausa longa in de motetus en pausa brevis in het triplum (zie de partituur in Appendix 2).

De bovenstemmen vertonen verder vrij weinig isoritmiek, alleen rond de frase-scheidende pausa, en in de motetus (brevis 12-20) iets sterker dan in het triplum (brevis 14 en 16-19). In de tweede periode is de isoritmiek geconcentreerd rondom de hoquetuspassage en de slotpausae. Het gezamenlijke frase-einde dat door de pausa wordt gemarkeerd, vertoont een aanzienlijk faseverschil met de tenortalea, van vijf mensuren. In de tweede periode loopt dit terug tot drie in de motetus, twee in het triplum. De bij diminutie gebruikelijke hoquetus klinkt aan het begin van de taleae (breves 2-3), duurt slechts twee mensuren en wordt, hetgeen bijzonder is, in de vierde talea zelfs ingekort om plaats te maken voor de slotcadens, vermoedelijk om enige declamatorische nadruk aan de slotwoorden te verlenen. De finalis van beide bovenstemmen is als gebruikelijk genoteerd als longa; dit geeft echter een probleem. Aangezien de tenor slechts een brevislengte heeft, lijkt het mogelijk dat de bovenstemmen zich hebben aangepast (net als in motet 5). Als wél een longa wordt aangenomen, dan kan dat, gezien de imperfecte modus, geen perfecte longa zijn als in de edities van Ludwig en Schrade.

16. Johannes de Muris onderscheidt in de *Libellus* slechts twee puncti, namelijk de *punctus perfectionis* en de *punctus divisionis*. 'Duplex est punctus, scilicet perfectionis et divisionis. Punctus perfectionis perficit longam [in] utroque modo, brevem in utroque tempore, semibreve in utraque prolatione. Punctus divisionis imperficit longam dividendo breves, et imperficit brevem dividendo semibreves et imperficit semibreve dividendo minimas. [...] Quando punctus ponitur post longam perfectionis esse dicitur. Quando vero immediate post minimam divisionis esse dicitur.' (CS III, 53).

Tekstzetting en declamatie

De poëtische vorm van het triplum wordt in de muzikale structuur niet gevolgd: de talea-grenzen doorsnijden de verzen op een manier die de strofische vorm weinig recht doet.

	periode 1	periode 2	verhouding
breves	78	39 (38)	ca. 2:1
verzen motetus	9	5	9:5
verzen triplum	34	13	ca. 5:2
syllaben motetus	71	41	ca. 7:4
syllaben triplum	209	86	ca. 5:2

In de tweede periode treedt een lichte verlangzaming op in het triplum en een lichte versnelling in de motetus. Per frase is de tekstzetting als volgt:

frase		verzen motetus	verzen triplum	syllaben motetus	syllaben triplum
1	17 B	2	6	16	41
2	22 B	2	9	16	55
3	22 B	2, 4 syll.	10, 3 syll.	20	61
4	25/26 B	4 syll., 2	4 syll., 8	19	52
5	11	1, 2 syll.	4	10	26
6	11	6 syll., 1	4	14	26
7	7/6	1	2	8	16

Enkele verzen worden door pausae gesplitst, met name in de derde en vierde frase (de vierde frase loopt over de periodegrens heen; triplum en motetus beëindigen daar hun frasen niet meer tegelijkertijd). De tekst is niet gelijkmatig over het geheel verdeeld: in de derde en vierde frase neemt de declamatiesnelheid toe doordat in beide stemmen per frase een half vers méér is gezet dan in de eerste twee frasen. In de motetus gebeurt dat nog eens in de vijfde en zesde frase. De veertien verzen van de motetus kunnen niet in de verhouding 2:1 worden verdeeld en de overblijvende verzen zijn in deze frasen geconcentreerd, zodat zo min mogelijk verzen worden gebroken. Het feit dat de doorbreking van verzen beperkt blijft, laat zien dat de integriteit van het vers zelfs in een onregelmatige zetting als deze toch norm op de achtergrond blijft. In het triplum valt het vrijwel ontbreken van melismen op; omdat ook weinig grotere waarden dan de semibrevis voorkomen is de voordracht zeer gelijkmatig. De declamatiesnelheid neemt alleen in de frasen 3 en 4 iets toe; aan begin en eind is ze het geringst.

Melodieën van de bovenstemmen

De melodische lijnen van de bovenstemmen zijn rijk aan spanningsmomenten. Kort na de opening met de tonen f' en c' keren deze tonen in m. 4 terug, maar met alteratie in het triplum die vermoedelijk ook een fictatoon in de motetus meebrengt, zodat de eerste cadens in beide stemmen een toon hoger ligt dan de begintoon, g' respectievelijk d' (m. 7), een door de

ritmische nadruk bijna chromatische wending.¹⁷ De toon a' is het belangrijkste rustpunt in de triplummelodie en wordt voor het eerst in m. 13 bereikt. Niettemin is g#' slechts tweemaal genoteerd, in m. 69 en m. 114; soms kan deze fictatoon worden verondersteld, vooral waar de motetus c'# heeft (m. 34, 46). Tweemaal wordt a' bereikt via een sextsprong, voorafgegaan door een identieke melodische figuur (m. 30-32 en 41-43). Ten opzichte van de frequente rusttoon a' klinkt b', in m. 47-49, bijna excessief. De laatste frase in de eerste periode (m. 62-79) is uitzonderlijk: eerst een omspeling van a', daarna de enige longa in het triplum op diezelfde toon; dan volgt een driemaalige snelle wisseling tussen d' en a' (een zeer uitzonderlijke melodische figuur in de snelle prolatiebeweging), gevolgd door een brevis-g#': alles is in het werk gesteld om deze frase een speciale klank te geven. De oplossing wordt gevolgd door een secundegewijze daling vanaf a'. Aanvankelijk eindigt deze op d', maar een gevarieerde reprise ervan sluit verrassenderwijs af op f' in m. 79.

In de motetusmelodie vallen de registerveranderingen door grote sprongen op, in m. 23-24, 29-30 en vooral die in m. 55-56 (sext, octaaf, septiem), op steeds langere tonen, én de uiterste laagte van de longa in m. 69-71. Bij de sprongen stijgt de motetus tot boven het triplum; de laagste toon g# lijkt een antwoord te zijn op g#, die in het triplum twee mensuren eerder klonk, en brengt in de samenklank een maximum aan spanning (deze toon komt verder niet voor in de motetus).

Vergeleken met de dramatische melodievoering aan het slot van de eerste periode brengt de tweede minder bijzondere momenten, al heeft ook hier het triplum enkele snelle kwart- en kwintsprongen (met name m. 92-93). Bepaalde momenten herinneren aan het begin van de eerste periode, zoals het contrast tussen f' en f#' in triplum m. 88-90. Het scherpste contrast tussen beide bovenstemmen ontstaat in m. 107-109, waar c#' direct wordt gevolgd door c'.

Het uiterst gelijkmatige karakter van de tenormelodie wordt door beide bovenstemmen dus geenszins weerspiegeld. Zij reflecteren vooral de spanningen die in die melodie bestaan, de mi-fa-mi-schreden, en dramatiseren het dalende karakter van de tweede sectie.

Coördinatie en cadensen

De perioden worden gescheiden door een korte cadens in m. 78-79. De twee grote secties van beide colores worden eveneens van elkaar gescheiden door een weinig nadrukkelijke cadens (m. 40-42 en m. 97-99).¹⁸ Het contrapunt van de bovenstemmen versterkt het contrast tussen de twee secties van de tenormelodie. De stemligging van de bovenstemmen is beide malen namelijk omgedraaid: de motetus stijgt tot boven het triplum. Op het moment van mutatie in de color, middelpunt van de symmetrische constructie, wordt de idee van omkering dus ook door de ligging van de bovenstemmen weergegeven.

De beginmensuren van de taleae zijn in de eerste periode door toenemende spanning per talea gekarakteriseerd: in talea I door de cadens op *G* in m. 4-7, in II eveneens cadenserend op *G* maar eerder in de talea, in m. 24-25, en met een sextsprong van de motetus naar de leidtoon; in III door een cadensbeweging die naar *D* lijkt te leiden maar in een dissonant op *F* uitmondt,

17. Fuller behandelt deze passage als voorbeeld hoe de eerste cadens verschilt van de opening en een bepaalde tonale verwachting kan scheppen (Fuller 1992, 233-34).

18. De rustklank van m. 42, na de cadens, bevat een contrapuntische moeilijkheid door de toon d' in de motetus, die in alle handschriften wordt gegeven en daarom vermoedelijk terug is te voeren op een fout in Machauts eigen exemplaar. Melodisch is de bewuste toon volkomen logisch; de eruit resulterende samenklank echter onacceptabel, zelfs in Machauts ruimhartige opvatting van contrapunt. Schrades emendatie is de meest voor de hand liggende, c'; een andere, ook melodisch plausible oplossing is moeilijk te bedenken.

m. 46-47; en in IV door de krachtige en op één plaats (m. 71-72) zeer dissonante cadens die op *D* eindigt.

Talea IV wordt door allerlei middelen – de springerige melodische lijn in het triplum, de nadruk op de toon *g*♯ in beide stemmen, dissonantie en extreme ligging van de stemmen – als de meest bijzondere plaats van het motet gekarakteriseerd. De cumulatie van spanningen is vermoedelijk bedoeld om de afsluiting van de eerste periode zo sterk mogelijk te maken. In vergelijking met deze afsluiting klinken alle overige cadensen, inclusief die aan het slot van het motet, zwakker. Anderzijds wordt de eerste colorcadens niet bevestigd door ritmische rust; het eerstvolgende punt van gezamenlijke rust ligt aan het begin van de tweede color (m. 79).

Op de maxima in de tenor is de samenklank bijna steeds imperfect en wordt bovendien onderbroken door de simultane pausae waarna de contrapuntische streefwerking wordt gecontinueerd; de oplossing komt pas op de laatste longa van de talea. In m. 63 is zelfs deze oplossing niet perfect. Het contrapunt volgt dus de ritmische spanning van de syncopische maxima.

In de tweede periode is het spanningsverloop eenvoudiger dan in de eerste coloruitwerking. Een karaktersverschil ontstaat vooral door de veranderde bewegingsverhoudingen; tenor en motetus zijn sneller geworden (in de motetus komen zelfs groepjes van drie minima voor). De frasescheidingen zijn ontspannender dan in de eerste periode. Er heerst ook geringere spanning op de gediminueerde maxima, de longa (waarbij de samenklank imperfect is in m. 88, m. 98 en m. 110). Interessant is hoe de slotcadens wordt voorbereid, vergeleken met de eerste color. Doorgaans heerst juist vlak voor de definitieve afsluiting van het motet de sterkste spanning; maar het einde van de eerste periode is in dramatiek moeilijk te overtreffen. Al in m. 107 lijkt de slotcadens te beginnen, maar door de onverwachte toon *c'* van het triplum in m. 108, die een vervreemdend chromatisch effect teweegbrengt, wordt deze nog even uitgesteld. De krachtige declamatie van beide refreinen onderstreept de definitieve afsluiting in wijde ligging. De nadruk in de slotfrase van het triplum op de toon *g'*, en – iets minder sterk – op *c'* in de motetus maakt dat de penultima-samenklank een vergelijkbaar chromatisch effect brengt, hetgeen wordt versterkt door de (vermoedelijk) korte finalis.

3. INTERPRETATIE

Een symbolisch motief

Net als in motet 2 functioneert een muzikaal motief als symbool van het onderwerp; en zelfs het daartoe gebruikte middel is hetzelfde, namelijk de pausa. Het effect ervan is in motet 3 echter heel verschillend. De simultane pausae van de bovenstemmen, uniek voor dit motet, die een zo sterke insnijding in de klankstructuur veroorzaken, lijken bedoeld als een evocatie van de dood, door de abrupte stop in de langzaam voortschrijdende beweging. Een precedent van dit klanksymbolische effect – maar dan met gelijktijdige pausae in alle drie stemmen – is te vinden in het dertiende-eeuwse motettencomplex gebaseerd op de clausula *Mors*,¹⁹ wellicht

19. De clausula *Mors* en het daarop gebaseerde motet *Mors a primi patris / Mors que stimulo / Mors morsu nata / Mors* dat in verschillende versies is overgeleverd, worden geïnterpuncteerd door een patroon van simultane pausae in alle drie stemmen; alleen in de versies met quadruplum overlapt deze stem de pausae van de andere stemmen. De numerieke verhouding tussen pausae en tonen is opvallend: de twee colores hebben een lengte van

waren deze werken Machaut bekend en verwijst niet alleen dit gebruik van 'gaten' in de klankstructuur maar ook het triplum-incipit – als verbale zinspeling – naar de motetten met het onderwerp *Mors*. Dat zou er opnieuw op wijzen hoezeer Machaut, net als in enkele hiervoor besproken motetten, aanknoopt bij de muzikale traditie van het dertiende-eeuwse motet. In motet 3 wordt echter, in tegenstelling tot de *Mors*-motetten, de muzikale draad nét niet verbroken doordat in de tenor de maxima nog doorklinkt. Ook blijft de contrapuntische spanning bestaan en wordt deze na de pausa gecontinueerd; het effect is dat van een onderbreking.

Het afbreken van de laatste talea is vermoedelijk eveneens bedoeld als symbool, namelijk van het afbreken van liefde en leven. De tekst in en na de vierde talea suggereert het althans sterk; in de motetus 'Car Fortune ma gari // -son M'a tollu' ('want Fortune heeft mij // mijn genezing ontnomen'); in het triplum 'Et se il en estoit en mi de ma mort ou de merci // dou tout metroie en oubli ma vie' ('en als ik het voor het zeggen had over mijn dood of over genade, // dan zou ik om mijn leven niets geven'). Ook de slotverzen van beide stemmen (in talea iv) duiden hierop: 'La mort en lieu de guerredon' ('de dood in plaats van beloning', motetus); 'Nulle si grief departie, Com c'est d'ami et d'amie' ('geen zo zwaar afscheid als dat van vriend en vriendin', triplum).

Beide structuurmiddelen, de pausa en het afbreken van de laatste talea, in combinatie met de zeer langzame beweging, hebben dus, net als in motet 2, het effect van onmiddellijke betekenisvorming: het thema van de Dood wordt geëvoceerd door de isoritmisch terugkerende bijna-stilte, het afbreken van het leven wordt gesymboliseerd door de incomplete vorm. Gaandeweg wordt echter duidelijk dat de pausae en de incomplete talea een tweede functie hebben in de muzikale structuur door de symmetrische vorm die ze tot stand brengen, een vorm die juist wél compleet is. Op de betekenis daarvan kom ik terug aan het slot van de interpretatie.

Expressieve tekstvoordracht

De tamelijk gelijkmatige voordracht in beide bovenstemmen versnelt enigszins in de derde en vierde frase – de tweede sectie van de ongediminueerde periode (vanaf m. 39) en het begin van de gediminueerde periode – terwijl in het contrapunt de intensiteit sterk toeneemt. De lengte die de lettergrepen in de muzikale zetting krijgen, speelt een rol bij het benadrukken van bepaalde woorden. In het triplum verloopt de declamatie bijna continu in semibrevis-minima-patronen, en wordt slechts enkele malen door een grotere waarde onderbroken; zo in m. 42 'dou tout', m. 56 'retour', m. 60 'amours';²⁰ m. 65 met de grootste waarden in het triplum op 'porray', m. 69 'moy'. Daarna wordt de stroom van declamatie niet meer door een grotere waarde onderbroken en krijgt een sterk doorgaand karakter; pas op de eerste toon van de tweede periode stopt de beweging. Ook in de motetus neemt de voordrachtsnelheid iets toe, met name in m. 52 op de tekst 'les tres griés peinnes'. Naar het slot neemt de intensiteit weer enigszins af en de slotverzen worden relatief rustig voorgedragen. De conclusie vormt dus nu

66 respectievelijk 84 longae terwijl de verhouding van het aantal pausae tot het aantal tonen van de tenor 84:66 is (color 1 bevat 41, color 2 43 tonen). Editie in Tischler 1982, vol. I, nr. 39.

20. Alle met de klank 'ou', zoals aan het begin van de triplumtekst veelvuldig de klank 'as' is gebruikt; de klank van de woorden lijkt, zeker in dit motet, een waarde aan de betekenis toe te voegen. Gezien de onzekerheden omtrent de uitspraak laat ik dit aspect echter buiten beschouwing. In de lays speelt de klank van de taal een veel grotere rol; zie bijvoorbeeld in de *Lay mortel*, strofe V (ed. Chichmaref 1909, 373) het ostinato-rijm 'as' gedurende twintig verzen; maar bijna elke lay bevat zulke verbale kleureffecten.

niet een declamatorisch hoogtepunt na toenemende versnelling, zoals het geval is bij de slotcitaten in motet 5. De grootste intensiteit wordt bereikt in de vierde talea van de eerste periode, het belangrijkste retorische moment in de triplumtekst, waar de minnaar het sterven aanvaardt als prijs voor de vervulling.

Het meest opvallend in de overwegend langzaam bewegende motetus zijn de slotmotieven van de frasen met de bijzondere perfecte longae, achtereenvolgens op de woorden 'desraison' (m. 12-16),²¹ 'en saison' (m. 34-38) en 'dès or mais' (m. 56-60). De eerste en laatste van deze woorden zijn bijna elkaars anagram, op de verwisseling tussen de letters *n* en *m* na. Op zichzelf zou dit een detail zonder veel betekenis zijn, maar de muziek wekt eveneens de gedachte op aan een anagram: de motieven klinken namelijk boven de beide mi-fa-mi-schreden in de tenor. Zoals de tweede daarvan een transpositie is van de eerste, zo lijken ook deze woorden bedoeld als 'transpositie', waarbij het eerste naar onrecht in het verleden ('m'a fait grant desraison'), het tweede naar wanhoop voor de toekomst verwijst ('dès or mais reconforter'). Tijdens de tekstanalyse zagen we het belang van die retorische tegenstelling tussen verleden en toekomst in het betoog.

Ook de pauza aan het einde van de frasen van de bovenstemmen heeft een retorisch effect, doordat het betoog wordt onderbroken, meestal tussen twee verzen, maar soms met doorsnijding van een vers:

triplum

Et mis de si haut si bas - Et ne me poviés pas
 Et toudis amenuisoit - Mes dolours. Mais
 Quant amours - delaisseray
 Car en moy joie n'est mie - Et on dit
 Et pour ce qu'il ha l'ottroy - D'amours
 Car il n'est, pour voir l'affie, - Nulle si grief

motetus

grant desraison - Quant elle ne voloit
 et en saison, - Mais tant
 Car desormais - reconforter
 pour moy plus grever. - Helas
 Plourer - et pleindre
 pour bien amer - La mort en lieu de guerredon.

Vooral in de eerste periode waar ze samenvallen, werken de pausae als zuchten en verscherpen ze de tegenstellingen; slechts enkele malen markeren ze het einde van een zin, vooral in de motetus. De ritmische én melodische structuur van de tenor draagt bij aan dat effect doordat op deze plaatsen de maxima staat, tweemaal met de mi-fa-schrede, eenmaal dalend naar het mutatiepunt. Beide, zowel de lengte van de toon als het klaaglijke effect van de mi-fa-schrede, lijken dus in dienst te staan van de tekstexpressie. In de tweede periode is het effect minder sterk, doordat de pausae niet samenvallen. Niettemin hebben de pausae vóór het slotvers van beide teksten duidelijk de functie van een dubbele punt.

Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt

Bepaalde melodische eigenaardigheden in de bovenstemmen vestigen de aandacht op belangrijke onderdelen van het betoog. Enkele voorbeelden in het triplum: de woorden 'De moy' worden geaccentueerd door de f#¹ in m. 5, de verrassende cadens direct na het begin die de oorspronkelijke toon *F* naar *G* ombuigt. In m. 31-32 krijgen de woorden 'M'amour en pensant doubloit' ('mijn liefde verdubbelde door het denken'; triplum) nadruk door de sextsprong. Na een zeer lage melodische frase ('et toudis amenuisoit mes dolours': 'en steeds

21. Misschien kunnen de excessieve perfecte longae binnen de imperfecte modus worden verklaard als zinspel op het woord 'desraison'?

verminderde zij mijn verdriet') wordt deze laagte eerst gecontinueerd bij 'Mais c'est dou tout' ('maar nu is het helemaal ...') met herhaling van de sextsprong op 'à rebours' (... andersom), waarna de melodie tot excessieve hoogte stijgt op 'Pour m'amour'; de grote melodische fluctuaties reflecteren de gevoelsbewegingen in de tekst. In de slotfrase van de eerste periode klinken de meest dramatische zinnen in het triplum, van 'delaissaray' tot 'de ma mort ou de merci' (m. 63-79) meeslepend, door de steeds terugkerende neerwaartse lijnen en het melodische pendelen tussen d' en a', dat misschien ook zinspeelt op Fortuna aan welke figuur de motetustekst immers refereert.²² Het woord 'moy' krijgt opnieuw een fictatoon, nu de extreme g#. De gang van a' naar d' klinkt tweemaal, maar de tweede maal eindigt de frase op f' in plaats van d'. Eenzelfde verschil zien we in de betekenis; vanaf m. 73 vindt de grote ommekeer in het betoog plaats: aanvankelijk uiterste depressie, dan de uiting van de bereidheid te sterven als prijs voor de liefde.

De grote sprongen in de motetus markeren eveneens expressieve plaatsen in de tekst: 'quant elle / ne voloit saner' ('omdat zij *niet* wilde genezen', m. 20-21), 'mon / mal' ('mijn verdriet', m. 29-30) en 'car / dès or mais' ('want voortaan', m. 56-57). Het meest dramatische punt in de tekst, 'fors que nuire *non*' ('slechts schaden') wordt onderstreept door de extreme lage toon g# (m. 71), een antwoord op g# even ervoor in het triplum. De twee plicae in de motetus zouden de expressieve waarde van een woord kunnen benadrukken: m. 19-20 (niet alle handschriften geven deze plica) '*Quant elle* (ne voloit saner)' en m. 57 '*Car dès or mais*'.

De symmetrische vorm

Zoals zovele van Machauts motetten is ook dit werk gebouwd op een elementaire tegenstelling, van Liefde en Dood. Amours en Mors spiegelen elkaar aan begin en einde van beide teksten; de ontwikkeling speelt zich tussen deze polen af. In de melodieën en hun contrapunt worden twee tonen gecontrasteerd, *F* en *D*, de finales van beide secties van de color. Het lijkt niet té ver te gaan om te veronderstellen dat deze twee polen het muzikale equivalent vormen van de literaire tegenstelling en dat Machaut de tonale tegenstelling in het melisme ten bate van tekstuitdrukking heeft uitgebuit. Bijna precies in het midden van tekst en muziek van het triplum, v. 25-26 (m. 58-62), worden Dood en Liefde gecontrasteerd: 'Et que la mort en aray / Quant amours delaissaray'; de motetus heeft hier: 'car dès or mais / reconforter' (v. 7). Volgens beide teksten dreigt alle hoop de minnaar te verlaten. In de tenor klinkt de laatste *F* van de eerste color, waarna een in het contrapunt sterk gedramatiseerde daling naar *D* volgt. Zoals uit de analyse naar voren kwam, ligt het hoogtepunt van de spanningen hier, in de vierde talea van de eerste periode.

De tegenstelling tussen Liefde en Dood in het motet betekent tevens de tegenstelling tussen hoopvolle verbeelding en sombere verwachting. Deze tegenstelling wordt geaccentueerd door de symmetrische vorm. Daar waar de mutatie plaatsvindt (in segment *d* dat de overgang vormt tussen de twee secties van de color), vindt in het betoog van beide stemmen de ommekeer plaats; in de motetus: 'en saison / *Mais* tant me fait en sa prison', in het triplum 'Et toudis amenuisoit mes dolours / *Mais* c'est dou tout à rebours'. Het punt van omslag wordt sterk gemarkeerd door dat dubbele 'mais' in m. 41 op de scharniertoon *F*. In beide teksten worden

22. Zulke opvallende kwart- en kwintsprongen zijn ook in verscheidene ballades te vinden in verband met Fortuna, bijvoorbeeld in ballade 23 *De Fortune*, ballade 31 *De toutes flours* en tevens in motet 8 *Qui es promesses / Ha Fortune / Et non est qui adiuvat* (vooral in de tenormelodie maar ook in het triplum), besproken in hoofdstuk III. Over de Fortuna-ballades: Mulder 1978, 74-78.

zo het verleden waarin de illusie nog mogelijk was en het droevige heden tegenover elkaar gesteld, als. In de tweede periode ontstaat op het scharnierpunt juist een scherp contrast tussen de bovenstemmen: in het triplum een minnaar die uitzicht heeft op vervulling ('qu'il ha l'ottroy d'amours') en in de motetus de wanhoop van de *Ik*-figuur ('Plourer et pleindre à grant foison'); boven de toon *F* klinken 'amours' en 'pleindre' tegelijkertijd.

Verleden en heden worden ook geëvoceerd in de teksten van de segmenten *c* en *c'* van de color (het begin van taleae II en IV) die een melodische spiegeling van elkaar vormen. In het eerste segment luidt de motetustekst 'ne voloit saner Mon mal en temps et en saison' ('omdat ze mijn lijden niet wilde genezen toen het er de tijd voor was'), in het tweede: 'fors que nuire non, Car Fortune...' ('ze kan me nog slechts schaden, want Fortune...'). In het triplum is de tegenstelling 'Qu'avoit si grief souvenir Qui moult souvent resjoir Me soloit, M'amour en pensant doubloit' ('dan zo'n smartelijke voorstelling te hebben die mij zeer dikwijls placht te verheugen en mijn liefde door het denken verdubbelde') en 'Son acueil, Qui met en moy si grant dueil Que riens ne desir ne vueil Fors la mort' ('haar welwillendheid, hetgeen mij in zo grote rouw brengt dat ik niets meer wil dan de dood'). In die laatste passage, in talea IV, wordt de zeggingskracht van de teksten door de muziek versterkt: de melodieën zijn uitgesproken dramatisch van karakter en de contrapuntische spanning bereikt een uiterste. De twee tijdsaspecten worden dus, net als de melodische segmenten van de color, als spiegelbeelden gecontrasteerd: een verwijzing naar het gelukkige verleden, een sombere toekomst. In de tweede periode, taleae ii en iv, is een dergelijk contrast niet aanwijsbaar; maar wél zijn dit precies de plaatsen waar in het triplum de citaten klinken.

Conclusie

Het motet heeft een aantal bijzondere muzikale karakteristieken: de melodische transformatie in de tenor die uit parallelle en spiegeling bestaat, de zeer langzame tenorbeweging, de taleaconstructie met de afbreking aan het slot van de periode, en de tweede, symmetrische vorm die tot stand wordt gebracht door de simultane pausae van de bovenstemmen. De langzame beweging in modus major, die in iedere talea tot stilstand komt, lijkt een bijna vanzelfsprekende associatie met het onderwerp Dood te zijn. Het muzikale afbreken symboliseert, al even vanzelfsprekend, het afbreken van liefde en leven. De symmetrische vorm betekent echter een negatie van dat afbreken: de vierde talea is daarbinnen immers functioneel. De dubbele vorm heeft een diepere zin welke ik in verband zou willen brengen met de op twee manieren op te vatten betekenis van de tenorwoorden.

De woorden *Quare non sum mortuus* zijn te begrijpen als uiting van wanhoop én van verlangen. In de motetus is wanhoop het belangrijkste affect; in de triplumtekst eveneens, maar tevens wordt in deze stem een verlangen naar de dood uitgedrukt, eerst als uitdrukking van diepste depressie, dan als bereidheid om het uiterste te geven in dienst van de liefde. Juist in die bereidheid schuilt de morele kern van het motet, wanneer we de bijbelse context van de tenor in de interpretatie betrekken: pas wanneer de minnaar bereid is te sterven voor zijn liefde en zijn leven niet acht, wordt hij, als de geduldige en nederige Job, tot een trouw dienaar van zijn God die zijn leven uiteindelijk zal sparen. Het punt in het motet waar de minnaar die bereidheid uitspreekt, is precies na de periodengrens, 'Dou tout mettroie en oubli ma vie' in het triplum, 'ma garison m'a tollu' in de motetus. De belangrijkste wendingen in het betoog staan dus op éénderde en tweederde van het motet, m. 39, het middelpunt van de symmetrische vorm, en m. 78, de grens tussen beide perioden. Zo komt een driedelige proportionering van het motet tot stand.

De interpretatie van de compositie luidt dan in het kort dat Machaut door zijn keuze van de melodie (en door de mogelijke manipulatie ervan) waarin een langzame transformatie plaatsvindt, én door de op twee manieren te begrijpen vorm die hij daarmee heeft verbonden, de betekenisverandering van de tekstidee in de tenor 'waarom ben ik niet gestorven' tot uitdrukking heeft willen brengen. De vele spiegelingen maken het werk tot een *speculum mortis*, als tegenhanger van de *speculum amoris* van motet 5.

4. DE MOTETTEN 6, 2 EN 3 ALS GROEP

De drie motetten 6, 2 en 3 vertonen alle een ongewone structuur, ongewoon ten opzichte van de gebruikelijke constructie. Het 'standaardmotet' en het 'ideaal van de perfectie', aan de hand van welke norm inderdaad kan worden gesproken van 'afwijkingen', waren het onderwerp in de hoofdstukken V, VI en VII. Motet 1 benadert het ideaal het dichtst, de motetten 10 en 5 staan daar al verder van af, hoewel ze in compositiewijze nog veel verwantschap met het eerste motet vertonen. Nu zijn drie motetten besproken die weliswaar uit twee perioden bestaan, maar waarvan er twee nauwelijks nog een correlatie van strofe en talea hebben. Motet 6 heeft die wél, maar daar is de talea zo gebouwd dat een zeer ongewone en spannend relatie met de strofische vorm ontstaat. Tevens blijken de concepten van 'diminutie' en 'talea' elastisch te zijn. In alle drie motetten wordt een spel met de vorm gespeeld, door gebruikmaking van verwachtingspatronen. De motetten 2 en 3 klinken in contrapuntisch opzicht soms zeer experimenteel en laten de contemporaine basisregels ver achter zich. In motet 6 blijft in dit opzicht de orde bewaard en staat het contrapunt in dienst van de formele structuur. Het wijst erop dat in de motetten 2 en 3, meer dan in motet 6, de expressie van de emotionele aspecten in de tekst voorop heeft gestaan.

De drie motetten hebben gemeen dat de muzikale eigenaardigheden moeilijk te verklaren zijn zonder de tekst bij de interpretatie te betrekken; deze is essentieel voor het begrijpen van de muzikale structuur. Zelfs is het zo dat muziek en teksten samen tot conclusies leiden die op geen andere wijze te trekken zouden zijn: de les hoe te streven naar de toekomstige vreugde in motet 6, de aanwijzing om imperfectie te prefereren in motet 2, de verandering van perspectief in de betekenis van de tenorwoorden in motet 3, komen alle voort uit de samenwerking van tekst en muziek.

Typerend voor de drie motetten is het spelen met de muzikale verwachtingspatronen die eigen zijn aan het isoritmisch motet; stereotiepe signalen als *pausae*, lange tonen en *hoqueti* wekken door hun regelmatige terugkeer een bepaalde tijdsverwachting. Het middel dat Machaut in deze drie werken vooral heeft gebruikt, is de *pausa*. In motet 6 is de werking ervan het meest op het intellect gericht, in motet 2 is die wellicht het meest met gevoelsexpressie verbonden, terwijl in motet 3 beide aspecten even belangrijk lijken te zijn. Een simpel teken als de *pausa* heeft toch een verrassend complexe werking die per motet verschilt: in motet 6 maakt ze de tweede *color* fundamenteel anders, in motet 2 geeft ze het verschil in mensurering tussen tenor en bovenstemmen aan en in motet 3 brengt ze een symmetrische structuur en een driedelige vorm tot stand, terwijl tegelijkertijd de concrete functies – respectievelijk wachten, adem halen en afbreken – intact blijven. Hieraan kan het gebruik van de *pausa* in motet 5 worden toegevoegd, waar ze én de functie heeft de mensurering te compliceren én het zwijgen te symboliseren.

Op deze wijze wordt de kernidee aan de basis geconcretiseerd. De bovenstemmen compliceren de gedachte door hun ritmisch contrapunt, dat soms in de tenorritmiek ingrijpt en er vaak mee contrasteert. Hetzelfde geldt voor het melodisch contrapunt, dat zich in de motetten 2 en 3 soms op uiterste afstand van de tenor begeeft, anderzijds vrijwel ondenkbaar is zonder diezelfde tenor.

In hun teksten vormen deze werken ook bespiegelingen over tijd en gebeurtenissen in de tijd, herinneringen, verwachtingen en, daaruit voortvloeiend, verlangen en streven. Muziek is de kunst bij uitstek van de hoorbaar gemaakte en in de beleving veranderbare tijd. Zij bewerkstelligt deze flexibiliteit door het gebruik van patronen, van herhaalde ritmen die verwachtingen wekken; hierdoor wordt het mogelijk een verwachting niet direct in te lossen maar uit te stellen en verrassingen te scheppen. Ook het contrapunt kan door cadensvorming, leidtoonwerking, eigen doeltonen per stem en door de verwachte progressie van de samenklank op grond van conventionele voortgangen de luisterverwachting beïnvloeden. In zijn motetten heeft, zo blijkt uit de zes tot dusver besproken werken, Machaut deze kunst tot grote hoogten gevoerd. Hoewel het concept van de 'dynamische vorm' misschien een anachronistische term lijkt voor middeleeuwse muziekwerken, is hij toch zeer toepasselijk. Uit elk van de zes analyses komt het concept van een 'tönend bewegte Form' naar voren, met een probleemstelling aan het begin, een ontwikkeling en ten slotte een dwingende gang naar de conclusie, terwijl de betekenis van die muzikale vorm in ieder werk een andere is en pas in samenhang met de tekst duidelijk wordt.

XI. MOTET 7: DE SPIEGEL VAN NARCISSUS

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

- Tenor *Ego moriar pro te.* Herkomst: antifoon *Rex autem David. Historia de libris regum.* CAO III, nr. 4650.
- Motetus 18 octosyllabische verzen, in drie quatrains en drie rimes plates.
a'a'bb a'a'bb a'a'bb a'b ba' ba'
153 syllaben. 2 rijmklanken.
- Triplum 35 verzen, in negen quatrains met vers coupé, het laatste incompleet.
aaa10b4 aaa10b4 bbb10a4 bbb10a4 ccc10d4 ccc10d4 ddd10c4 ddd10c4
ccc10
302 syllaben. 4 rijmklanken.

Muziek:

- Mensurering Tenor: modus major imperfectus, modus minor imperfectus, tempus imperfectum; in diminutie modus imperfectus, tempus imperfectum. Bovenstemmen: modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio minor.
- Isoritmische structuur Twee perioden, de tweede in diminutie 2:1. Per periode 2 colores, samen verdeeld door 3 taleae (2 C = 3 T). Talealengte: 38 breves imperfectae, gediminueerd tot 19 breves imperfectae (de slot-pausa longa ontbreekt in de laatste gediminueerde talea). Totale lengte: 171 (169) breves imperfectae (114 + 57 [55]).
- Ambitus Tenor: d-c' (initium a, finalis d). Motetus: g-a'. Triplum: a-b'.

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

<p>J'ai tant mon cuer et mon orgueil creü Et tenu chier ce qui m'a deceü Et en vilté ce qui m'amoit heü, Que j'ai failli</p>	<p>1</p>	<p>Zo zeer heb ik in mijn hart en in mijn trots geloofd en gekoesterd wat mij heeft teleurgesteld en als laag behandeld wat mij minde, dat ik heb gemist</p>
<p>Aus tres dous biens dont Amours pourveü Ha par pité maint cuer despourveü, Et de la tres grant joie repeü Dont je languy.</p>	<p>5</p>	<p>de zeer zoete dingen waarvan Liefde voorzien heeft, uit mededogen, menig hart dat in ontbering verkeerde en het met die zeer grote vreugde heeft vervuld, waarnaar ik smacht.</p>
<p>Lasse! einsi m'a mes felons cuers trahi, Car onques jour vers mon loial ami 10 Qui me servoit et amoit plus que li N'os cuer meü</p>	<p>10</p>	<p>Helaas! zo heeft mijn trouweloze hart mij verraden, want geen dag heb ik op mijn trouwe vriend die mij diende en minde, meer dan zichzelf, mijn hart gericht,</p>
<p>Que de m'amour li feïsse l'ottri. Or say je bien qu'il aime autre que my Qui liement en ottriant merci L'a receü.</p>	<p>15</p>	<p>zo dat ik hem van mijn liefde toezegging deed. Thans weet ik wel dat hij een ander dan mij mint die, blijde hem genade gunnend, hem aangenomen heeft.</p>
<p>Si le m'estuet chierement comparer, Car je l'aim tant c'on ne puet plus amer. Mais c'est trop tart: je ne puis recouvrer La soie amour;</p>	<p>20</p>	<p>En dus moet ik het duur bekopen, want ik min hem zo zeer dat men niet méer kan minnen; maar 't is te laat: herwinnen kan ik niet zijn liefde;</p>
<p>Et s'ay paour, se je li vueil rouver, Qu'il ne me deingne oïr ne escouter Pour mon orgueil qui trop m'a fait fier En ma folour;</p>	<p>20</p>	<p>en ook ben ik bang, als ik hem wil smeken, dat hij mij niet wil aanhoren of naar mij luisteren vanwege mijn trots, die mij teveel heeft doen vertrouwen op mijn dwaasheid;</p>
<p>Et se je li vueil celer ma douleur, Desirs esprits d'amoureuse chalour Destraint mon corps, et mon cuer en erreur Met de finer.</p>	<p>25</p>	<p>en als ik hem mijn smart wil verbergen dan martelt Verlangen, ontstaan uit liefdesgloed, mijn lichaam en brengt mijn hart in onzekerheid of het niet zal sterven.</p>
<p>S'aim miex que je li die ma langour, Qu'einsi morir, sans avoir la savour 30 De la joie qu'est parfaite douçour A savourer;</p>	<p>30</p>	<p>Dus wil ik hem liever van mijn smachten vertellen dan zo te sterven, zonder deel aan de smaak der vreugde te hebben, die volmaakte zoetheid is om te genieten;</p>
<p>Et dou dire ne me doit nuls blamer Qu'amours, besoins et desirs d'achever Font trespasser mesure et scens outrer.</p>	<p>35</p>	<p>en laat niemand mij laken dat ik het uitspreek, want liefde, nood en verlangen naar vervolmaking doen [mij] de maat overschrijden en het verstand te buiten gaan.</p>

motetus

Lasse! je sui en aventure De morir de mort ainsi dure Com li biaux Narcissus mori, Qui son cuer tant enorguilly,	1	Helaas! ik loop gevaar een net zo harde dood te sterven als welke de schone Narcissus stierf, die in zijn hart zo trots werd
Pour ce qu'il avoit biauté pure Seur toute humeine creature, Qu'onques entendre le depri Ne deingna de Echo, qui pour li	5	– omdat hij zuivere schoonheid bezat meer dan enig menselijk schepsel – dat hij zich niet verwaardigde te horen het smeken van Echo, die om hem
Reçut mort amere et obscure. Mais bonne Amour d'amour seüre Fist qu'il ama et encheri Son ombre et li pria merci,	10	een bittere en duistere dood ontving. Maar goede Liefde maakte, met trefzekere liefde, dat hij minde en koesterde zijn weerschijn en die om genade vroeg,
Tant qu'en priant mori d'ardure. Lasse! et je criem morir ainsi,		zozeer dat hij in zijn smeken door liefdesgloed stierf. Helaas! en ik vrees net zo te zullen sterven,
Car onques de mon dous amy, Quant il m'amoit de cuer, n'os cure.	15	want nooit trok ik mij van mijn zoete vriend, toen hij mij van harte minde, iets aan.
Or l'aim et il me het, aymy! Tele est des femmes la nature.		Nu min ik hem en hij haat mij, wee mij! Zo is der vrouwen natuur.

tenor

EGO MORIAR PRO TE

**IK ZAL IN JOUW PLAATS STERVEN
MOGE IK IN JOUW PLAATS STERVEN**

1. TEKSTANALYSE

Tenor

Het tenormelisme is ditmaal niet afkomstig uit een responsorium maar uit een antifoon, *Rex autem David*. De tekst is een parafrase van II Samuel 18:33, koning Davids klacht over de dood van zijn zoon Absalom.¹

Rex autem David, cooperto capite incedens, lugebat filium suum, dicens: Absalon fili mi, fili mi Absalon, quis mihi det ut *ego moriar pro te*, fili mi Absalon?

Koning David, met bedekt hoofd heen en weer lopend, beweende zijn zoon, zeggende: Absalom, mijn zoon, mijn zoon Absalom, wie zou mij geven dat ik in jouw plaats mocht sterven, mijn zoon Absalom?

We kennen een belangwekkende uitlating van een theoreticus over het affect van dit gezang: Johannes van Afflighem (ca.1100) zegt dat de antifoon 'niet alleen in woorden maar ook in klanken verdriet lijkt uit te drukken'.²

Het gezang behoort tot de *Historia de Libris Regum*, die in de weken na Pinksteren wordt gelezen. Net als in het geval van de motetten 2 en 3 lijkt ook bij deze tenor de liturgische tijd van minder belang te zijn dan in de motetten met tenores die ontleend zijn aan de gezangen van de vasten- en lijdenstijd. Volgens Clark is bij de uit *Historiae* afkomstige tenores vooral de bijbelse context belangrijk om te bepalen hoe de tenorwoorden zijn gerelateerd aan de teksten van de bovenstemmen.³ Zij noemt motet 7 niet als voorbeeld, hoewel de invloed daar juist zeer sprekend is. De woorden van II Samuel 19:6, de verwijtende reactie op Davids klacht van zijn veldheer Joab, die Absalom heeft gedood: 'diligis odientes te et odio habes diligentes te', 'u hebt lief die u haten en haat die u liefhebben', worden namelijk geparafraseerd in de triplumtekst (v. 2-3).

In de antifoon betekenen de woorden dat de rouwende David uit liefde verlangt te sterven in de plaats van zijn zoon. In de tenor van het motet is het woord 'ut' weggelaten, hoewel het tot het melisme hoort (muziekvoorbeeld 1b). Door die weglating krijgt 'moriar' een tweede betekenis: naast 'moge ik in jouw plaats sterven' ook die van een futurum, 'ik zal in jouw plaats sterven'.⁴ Ook de – eveneens tot het melisme behorende – woorden 'fili mi' zijn

1. 'Contristatus itaque rex, ascendit cenaculum portae, et flevit. Et sic loquebatur, vadens: "fili mi Absalom, fili mi Absalom: quis mihi tribuat ut ego moriar pro te, Absalom fili mi, fili mi Absalom"?'.

2. 'Ista autem ant. *Rex autem David* non tantum in verbis sed etiam in cantu moerorem sonare videtur' (*De musica cum tonario*, ed. Smits van Waesberghe 1950, cap.xviii, 13). Stevens legt Johannes' commentaar echter uit als een 'in de melodie lezen' van zijn eigen emotionele respons op de woorden (Stevens 1986, 408). Zie ook Vellekoop 1998, 88 over de tegenstelling tussen modus en affect in dit voorbeeld.

3. Clark 1996, 83: 'For the four post-Pentecost chants, however I have not yet been able to determine whether liturgical placement in any unique way relates to the subject matter of the associated motets. In fact, especially for the three taken from *historiae*, the Biblical context is doubtless the primary one.' In n.18 verwijst Clark naar het artikel van Huot 1994a dat bij de bespreking van de motetten 2 en 3 werd aangehaald.

4. Eenzelfde dubbele betekenis heeft ook, zoals in het vorige hoofdstuk bleek, de tenor van motet 3 *Quare non sum mortuus*, een motet waarmee motet 7 tevens de thematiek van het sterven gemeen heeft.

weggelaten; daardoor verdwijnt de directe referentie aan de geschiedenis van David en krijgen de woorden 'ego pro te', 'ik in jouw plaats', algemenere strekking.⁵

Teksten van de bovenstemmen

Motet 7 is een van de twee vrouwenklachten in het corpus van motetten. De andere, motet 16, dat gebaseerd is op het thema van de *malmariée*, werd besproken in hoofdstuk II. In motet 7 zijn de 'Dame orgueilleuse' en haar wroeging onderwerp.

'Orgueil' geldt als een van de hoofdzonden in de hoofse liefde en is, volgens Cropp, verbonden met het evenwicht-verstorende en buitensporige, 'desmesure'. De tegenpool van 'orgueil' is 'umilité' ('umblesse').⁶ Vermoedelijk ligt in deze polariteit de verbinding van het thema 'orgueil' met de figuur van David in de tenor: Cropp heeft gewezen op de parallelie van de hoofse begrippen 'orgueil' en 'umilité' met de christelijke 'superbia' en 'humilitas'; deze spelen in de geschiedenis van David een rol.⁷ 'Umblesse' is een belangrijk literair motief in het hierna te behandelen motet 4, waarin de tenorfiguur eveneens David is. Deze twee motetten vormen in verscheidene opzichten een complementair paar, zoals zal blijken.

Het thema van de 'orgueilleuse' behoort tot de *topoi* van het *trouvère*-repertoire. Gezien de vele ontleningen aan het werk van Perrin d'Angicourt in de motetten 5 en 6, is het niet onwaarschijnlijk dat Machaut ook in beide teksten van motet 7 een *chanson* van deze *trouvère* parafraseert, de tweede strofe van *Chançon vueil fere de moy*.

Perrin d'Angicourt		Machaut, motet 7
D'amer, he lasse! pourquoi sui si nouveliere?	triplum (4)	Que j'ai failli Aus tres dous biens dont Amours pourveü [...]
Car onques amer ne poi celui qui m'ot chiere; or aime il autre que mi	(10)	Car onques jour vers mon loial amy Qui me servoit et amoit plus que li/ N'os cuer meü Or say je bien qu'il aime autre que my [...]
s'ai a tele amour failli par mon orgueil orendroit.	(23)	Pour mon orgueil [...]
Je sui fame a droit, car je n'amai onques celui qui m'amoit!	motetus (17)	Or l'aim et il me het, aymy! Tele est des femmes la nature.

(Ed. Steffens 1905, *Chanson* 20.)

5. Clark meent dat door de weglating van 'fili mi' een mogelijk conflict tussen de thematiek in de tenor en die in de bovenstemmen wordt vermeden; zij ziet een tegenstelling tussen de relatie van David en Absalom en die van Vrouwe en minnaar in de bovenstemmen. De tweede mogelijke betekenis, die van het futurum 'moriar' die ontstaat door de weglating van 'ut', noemt zij niet; volgens haar zou de tekst zonder de weglating geen zelfstandige grammaticale betekenis hebben (Clark 1996, 59-61).

6. Cropp 1975, 169-172: 'L'orgueil détruit l'équilibre délicat d'un amour réciproque; de plus, il s'oppose à l'humilité, qualité maîtresse appartenant à la fois à la dame et à l'amoureux. C'est ainsi que l'orgueil se rapproche de la démesure et des autres vices. [...] C'est l'humilité qui impose la mesure et qui enlève l'orgueil. Cette opposition n'est pas un phénomène exclusivement courtois. Dans la tradition chrétienne, l'opposition entre *humilitas* et *superbia*, 'orgueil', représente le combat entre la vertu et le péché mortel.' (170). Cf. ook Dronke 1968, I, 158-162.

7. De mogelijke associatie zou liggen in de typologische gestalte van de psalmist als beeld van de Nederigheid. Als zodanig wordt hij door Dante 'l'umile Salmista' genoemd (*Purgatorio* X, 65), welke passage betrekking heeft op II Sam. 6:16-22: David danst voor de ark en wordt geminacht door zijn vrouw, Sauls dochter Michol, die hem vanuit een venster gadeslaat. Davids antwoord op haar honende woorden is: 'ero humilis in oculis meis et cum ancillis de quibus locuta es gloriosior apparebo'.

Waarom, helaas, ben ik zo onstandvastig in het minnen? Want nooit kon ik diegene liefhebben die mij aanbad; nu mint hij een ander dan mij. Zo ben ik die liefde misgelopen, precies door mijn trots. Wel terecht heet ik vrouw, want ik had nooit lief wie mij minde.

Bij Perrin eindigt het chanson, nadat de *orgueilleuse* tot inzicht is gekomen en haar spijt betuigt, in de vijfde strofe met een toezegging van trouw aan haar minnaar: 'Ja, pour nul de mes amis / n'iere mariee / se je n'ai prochainement / celui qui j'aim loiaument' ('nooit zal ik trouwen, voor geen van mijn vrienden, als ik niet binnenkort degene krijg die ik trouw min'). In de teksten van Machauts motet wordt niet over een huwelijk gesproken, maar wél eindigt de Vrouwe, in de triplumtekst, met een bekentenis van haar liefde. De motetus eindigt met een sententieuze uitspraak: 'Tele est des femmes la nature', misschien een citaat uit een ander chanson, maar waarschijnlijk vooral een zinspeling op het voorlaatste vers van de geciteerde strofe van Perrin: 'Je sui fame a droit'.

Het incipit van de *motetustekst* is een uitroep van de *orgueilleuse* die het gevaar te sterven onder ogen ziet. Zij haalt zich de geschiedenis van Narcissus voor de geest (v. 3-13) en betreft deze op zichzelf (v. 14-17). De schone Narcissus versmaadde de liefde van de nimf Echo, werd, als straf voor zijn trots, verliefd op zijn eigen spiegelbeeld in een bron en stierf door de onbereikbaarheid van zijn verlangen; zijn straf spiegelt dus het lot dat de door hem versmaad Echo had ondergaan. In de *Roman de la Rose* wordt het verhaal verteld in de verzen 1423-1600. De afloop wordt als exemplum voorgehouden aan de vrouwen, een waarschuwing om hun minnaars niet te lang te laten wachten en niet te trots te zijn.

Dames, cest essample aprenez,
qui vers vos amis mesprenez,
car se vos les lessiez morir
Diex le vos savra bien merir.

(Ed. Lecoy 1973, v. 1505-1508.)

Gij vrouwen die uw minnaars wreed / bejegent, pas toch op en weet / dat als ge hen verkommeren laat, /
God u wel met zijn wrake slaat. (Vert. Van Altena 1991.)

Bij Machaut neemt de *orgueilleuse* zich het exemplum ter harte: omdat zij, net als Narcissus, haar minnaar eerst uit trots versmaad heeft, vreest ze nu zélf door hem versmaad te worden en te zullen sterven.

De motetustekst vertoont in zijn strofische structuur overeenkomst met die van motet 1: drie strofen van vier verzen en drie van twee. Vorm en inhoud dekken elkaar echter niet, zoals wél in dat motet; naar inhoud zou een indeling in viermaal drie en driemaal twee verzen meer voor de hand liggen. Er kunnen twee grote delen worden onderscheiden, met als hoofdpersonen Narcissus en de Vrouwe. In de eerste strofen van beide delen worden verhaal en moraal op elkaar betrokken, onderstreept door de uitroep *Lasse!* Beide delen worden verbonden doordat in het eerste vers de *orgueilleuse* zichzelf voorstelt en vervolgens het verhaal van Narcissus vertelt, terwijl in v. 13 de dood van Narcissus wordt beschreven en daarna de aandacht weer op de sprekende persoon valt. Hieronder is de tekst weergegeven volgens deze indeling.

1 **Lasse! je sui en aventure**
 De morir de mort ainsi dure
 Com li biaux Narcisus mori,

- 5 Qui son cuer tant enorguilly,
Pour ce qu'il avoit biauté pure
Seur toute humeinne creature,
- Qu'onques entendre le depri
Ne deingna de Echo, qui pour li
Reçut mort amere et obscure.
- 10 Mais bonne Amour d'amour seüre
Fist qu'il ama et encheri
Son ombre et li pria merci,
- Tant qu'en priant mori d'ardure.
Lasse! et je criem morir einssi,**
- 15 Car onques de mon dous ami,
Quant il m'amoit de cuer, n'os cure.
- Or l'aim et il me het, aymy!
Tele est des femmes la nature.

De structuur van de twee grote delen is als volgt:

Narcissus

1. (1-3): exclamatie *Lasse!*; vergelijking *orgueilleuse*-Narcissus
2. (4-6): trots en schoonheid van Narcissus
3. (7-9): afwijzing en dood van Echo
4. (10-12): de wraak van Amour

l'Orgueilleuse

5. (13-14): vergelijking *Narcissus-orgueilleuse*; exclamatie *Lasse!*
6. (15-16): afwijzing van de vriend
7. (17-18): de omkering van de afwijzing; sententieuze uitspraak

Ook verbergt zich een spiegelvorm in de rijmstructuur: in het schema van de eerste vier 'strofen' volgens bovenstaande indeling bestaat een dubbele spiegeling, die als referentie aan het verhaal van Narcissus kan worden uitgelegd:

aab baa bba abb

De eerste twee korte strofen, die erop volgen, vertonen eveneens spiegeling van rijm, en alleen in de laatste strofe wordt de rijmvolgorde van de voorlaatste strofe herhaald:

ab ba ba

Opvallend, bij al deze referenties aan spiegeling, is dat de spiegel zelf niet wordt genoemd, alleen het woord 'ombre', weerschijn'.

In de *triplumtekst* treden de ideeën van spiegeling, omdraaiing en contrast nog sterker naar voren dan in de motetus, zowel naar inhoud als naar vorm. De structuur, in negen strofen waarvan de laatste onvolledig blijft, toont verwantschap met de *complantes* in de *triplumteksten* van de motetten 3 en 16: een reeks (hier van acht) *quatrains* met vers coupé, terwijl in de negende strofe het slotvers ontbreekt. De wisseling van rijmklank vindt plaats in het korte vers. Het rijmschema van de strofen 1 + 2 en 3 + 4 is gelijk, op de omwisseling van rijmklank na; hetzelfde geldt voor de strofen 5 + 6 en 7 + 8. Alleen de laatste strofe valt buiten die regelmaat en herhaalt de rijmklank '-er'. Enerzijds ontbreekt een laatste vers coupé,

maar anderzijds vallen de laatste drie verzen buiten de symmetrie van het rijmschema en vormen daardoor een teveel.

aaab aaab / bbba bbba // cccd cccd / dddc dddc // ccc

Ook in deze tekst is de tot inkeer gekomen *orgueilleuse* de sprekende persoon. Het gedicht, kan, net als de motetustekst, in twee delen worden verdeeld, met in de eerste zes strofen als hoofdthema inzicht in en berouw over haar trots (een vervolg op de motetustekst); in de laatste drie strofen bekent de Vrouwe haar liefdesverlangen. Het betekenisverloop van de tekst is in overeenstemming met de vorm: in driemaal twee strofen worden argumenten ontvouwd, terwijl enjambementen de strofen verbinden; daarna wisselt het onderwerp per enkele strofe. Deze indeling komt overeen met de muzikale zetting in de taleae. In de eerste drie strofenparen zijn 'trots' en 'berouw' de centrale ideeën.

Inzicht en berouw

Talea I, strofe 1 en 2. De trots: de Vrouwe heeft 'lief gehad wie haar versmaadde en voor laag gehouden wie haar minde' (v. 2-3). De referentie aan de bijbelse context van de tenorwoorden – 'diligis odientes te et odio habes diligentes te' – die al doorschemerde in de motetustekst is in deze parafrase van de Schriftwoorden evident. De *orgueilleuse* heeft tevergeefs een andere liefde nagestreefd en haar ware vriend geminacht. Daardoor heeft zij het goede der liefde gemist en moet nu smachten.

Talea II, strofe 3 en 4. Ook hier ingeleid door de uitroep *Lasse!* wordt dezelfde omkering van de verhoudingen geschilderd als in de motetustekst v. 15-17, in een parafrase van Perrins verzen. Uit trots heeft zij de liefde van haar vriend versmaad, met als gevolg dat hij een andere vriendin heeft verkozen. De omkering wordt gemarkeerd door het hetzelfde woordje 'Or' als in v. 17 van de motetustekst.

Talea III, strofe 5 en 6. De Vrouwe realiseert zich dat zij haar trots duur moet bekopen, aangezien zij nu degene is die hevig mint, terwijl zij vreest dat haar vriend háár zal versmaden. Dit vormt de overgang naar het tweede thema van de tekst, haar verlangen.

Verlangen

Talea i, strofe 7. De *orgueilleuse* zou wensen haar liefde te verheimelijken, zoals het hoort volgens de hoofse codes; maar haar verlangen is te groot en zij verkeert in onzekerheid of het haar hart niet te gronde zal richten.⁸

Talea ii, strofe 8. Daarom wil zij liever haar liefde openlijk bekennen.

Talea iii, strofe 9. De epiloog van het gedicht bevat een referentie aan het Narcissus-thema uit de motetustekst. De gebruikelijke auctoriale bevestiging aan het slot herinnert namelijk sterk aan een vers uit een passage uit de *Roman de la Rose*, die hieronder uitgebreider zal worden aangehaald; in Machauts tekst gaan 'liefde, nood en verlangen tot vervolmaking *verstand en maat* te buiten' (v. 35, 'Font trespasser mesure et sens outrer'). Volgens de conventie van 'honnour' is het ongepast dat een Vrouwe haar liefde openlijk bekent; dat zij nu toch haar verlangen bekend maakt, heet daarom een 'te buiten gaan van verstand en maat'. Het incompleet blijven van de strofe kan volgens Earp als een zinspeling op de betekenis van die

8. Zie Dragonetti 1960, 125 voor de betekenis van 'error' als 'onzekerheid' in een chanson van Adam de la Hale (Spanke 1955, R 1711, III): 'De cheste erour asseürés seroie, S'un seul resgart d'humileté flouri de ses dous ius en trespassant avoie', door Dragonetti vertaald als: 'Je serais rassuré de cette incertitude [...]'.

laatste woorden worden uitgelegd.⁹ Het incomplete slot kan echter op twee manieren worden uitgelegd: enerzijds ontbreekt een vers, wellicht als zinspeling op het 'desir d'achever', maar anderzijds vallen de laatste drie verzen ten opzichte van het rijmschema juist buiten de symmetrische bouw van de tekst, als een overschot, net zoals inhoudelijk sprake is van een overschrijding ('trespasser mesure et scens outrer'). *Beide* gedachten die onder woorden zijn gebracht, worden weergegeven door de bouw van de tekst.

Ook in de inhoudelijke constructie van de triplumtekst zijn spiegeling en verwisseling dus essentieel. De bron van Narcissus vormt een motief op de achtergrond, door een zinspeling op het exemplum uit de *Roman de la Rose* en op de bron der Liefde. Deze bron is uiterst gevaarlijk door de ontregelende uitwerking van de dubbele kristallen spiegel op haar bodem. Narcissus' weerspiegeling in het water is bij Guillaume de Lorris tot een magisch object geworden:

C'est li miroërs perilleus
ou Narcisus, li orgueilleus
mira sa face et ses ieuz vers
dont il jut puis morz toz envers.
Qui en ce miroër se mire
ne puet avoir garant ne mire
que il tel chose as ieuz ne voie
qui d'amors l'a mis tost en voie.
[...]
Ci sort as genz noveile rage,
ici se changent li corage,
ci n'a mestier sens ne mesure,
ci est d'amer volenté pure, [...].

(Ed. Lecoy 1973, v. 1569-1584.)

Dat is de spiegel, zo riskant, / waarin Narcissus, trots galant / zo van 't eigen gelaat genoot, / dat hij er ruggelings neerviel, dood. / En al wie in die spiegel ziet / helpen beschermheer, dokter niet, / geen jaagt voor hem van 't liefdespad / de door hemzelf geplaatste schat. / [...] Een nieuwe dwaasheid speelt hier parten, / want hier veranderen de harten, / hier falen rede, maat en rust, / want hier regeert slechts liefdeslust [...]. (Vert. Van Altena 1991.)

In de motetustekst wordt het verhaal expliciet genoemd, in de triplumtekst herinneren de slotwoorden aan Guillaume de Lorris' beschrijving van de bron van Narcissus. 'Li miroërs perilleus', hoe belangrijk ook als motief op de achtergrond, blijft echter zélf ongenoemd, in beide teksten van het motet.

Interactie tussen de teksten; relatie met de tenorwoorden

In alle drie de teksten van het motet staat een persoon centraal die enerzijds de liefde versmaadt van wie hem of haar dient, maar die anderzijds door liefde is bevangen. Het perspectief waarin de begrippen liefde en sterven zijn geplaatst, is echter per stem verschillend. In de tenor klinkt Davids wens te sterven in plaats van zijn zoon waarbij hij, in

9. Zie Earp 1995, 329: [...] 'note that the final two lines [door Earp vertaald als : 'that love, need, and desire to be finished cause measure and reason to be exceeded'] can be understood as a playful reference to the irregularity of the end of the strophe.'

de context van de woorden, de liefde van zijn trouwe dienaar veronachtzaamt. In de motetustekst sterft Echo uit liefde voor Narcissus, die vervolgens sterft uit onvervulbare liefde voor zichzelf; deze personages worden vergeleken met vriend en Vrouwe.¹⁰ In de triplumtekst vindt een verdubbeling plaats: aanvankelijk minde de Vrouwe iemand die haar versmaadde, dan wordt zij verliefd op degene die zij eerst minachtte; nu weet zij dat deze inmiddels op een ander verliefd is en háár zal versmaden, met als gevolg dat zij in zijn plaats zal sterven. Een dergelijke 'perspectivische' constructie zagen we ook in de teksten van het andere motet waar de Vrouwe de sprekende persoon is, motet 16 (besproken in hoofdstuk II).

In de richting van het betoog in beide teksten bestaat een zekere spiegeling. In de motetustekst klinken de bekentenis van trots en het inzicht aan het slot, in de triplumtekst worden ze al aan het begin onder woorden gebracht. Het meest op elkaar betrokken zijn motetus v. 15-17 en de triplumstrofen 3 en 4, de passages die vermoedelijk teruggaan op Perrins chanson. Ook deze fragmenten staan tamelijk ver van elkaar (in de muzikale zetting: triplum m. 39-76, motetus m. 132-162).

Het contrapunt van de teksten maakt duidelijk dat de Vrouwe, door de straf van Narcissus te ondergaan, tevens het lot van Echo zal delen. Aan het begin van talea II (m. 45-59) klinken in de verzen van de motetus: 'Pour ce qu'il avoit biauté pure / Seur toute humeinne creature' tegelijkertijd met in het triplum 'Car onques jour vers mon loial amy / Qui me servoit et amoit plus que li / N'os cuer meü / Que de m'amour li feïsse l'ottri'; hier is de *orgueilleuse* als Narcissus. Vanaf m. 60 worden de rollen omgedraaid, in een woordenspel met 'amer'.¹¹ In de motetustekst is Narcissus te trots om zich iets aan te trekken van de liefde van Echo, die uit liefde voor hem een duistere en *bittere* dood krijgt ('reçut mort amere'; v. 9); in het triplum vreest de Vrouwe dat ze haar trots duur moet betalen, want zij mint haar aanvankelijk versmade aanbieder nu zozeer ('je l'aim tant') dat méér ('plus amer'; v. 18) niet mogelijk is. In het tekstcontrapunt klinken 'amere' en 'l'aim' tegelijk, 'amer' volgt direct daarna (m. 83 en 85). Dan klinkt in m. 90-91 – in een bij Machaut slechts hoogst zelden voorkomende simultaneïteit – in beide teksten hetzelfde woord: *Amour* als wrekende godheid (motetus v. 10) en 'amour' als verloren liefde (triplum v. 20). Dit wordt in m. 92-93 gevolgd, als een echo, door een samenvallen van 'amour' (motetus v. 10) en 'paour' ('vrees', triplum v. 21). Daarna wordt de straf van Narcissus beschreven (motetus, v. 11-13), terwijl de Vrouwe vreest dat haar vriend niet meer naar haar wil luisteren (triplum, v. 21-22). De verzen 7-9 van de motetus in talea II (m. 61-70) weerklinken in de triplumverzen 21-22, op dezelfde plaats in de volgende talea (m. 98-108):

motetus

Qu'onques *entendre le depri*
Ne deingna de Echo, qui pour li
 Reçut mort amere et obscure.

triplum

Et s'ay paour, *se je li vueil rouver,*
Qu'il ne me deingne oïr ne escouter

In het tweede gedeelte van het motet wordt verteld hoe Narcissus stierf in liefdesgloed ('mori d'ardure', motetus), terwijl (in het triplum) de Vrouwe door een 'amoureuse chalour' wordt gedreven haar liefde te bekennen; tegelijkertijd vreest ze te sterven zonder de 'zoetheid der

10. Cf. voor een beschouwing over de rollen van Narcissus en Echo bij de trouvères Dragonetti 1960, 202-204. Aanvankelijk vergeleken de trouvères zich graag met Narcissus, die een onbereikbare liefde nastreeft; later indetificeren zij zich vaker met Echo.

11. De woordspeling *amer-amer* (minnen=bitter) heeft essentiële betekenis in motet 1; zie hoofdstuk V.

liefde te hebben gesmaakt' (triplum), dus eigenlijk door dezelfde 'bittere dood' als Echo. De conclusie is in het triplum echter positiever dan in de motetus, omdat in de gevoelens van de Vrouwe een ontwikkeling heeft plaatsgevonden, van een besef van haar fout tot een verlangen naar vervolmaking van de liefde. In essentie wordt de *onvolmaaktheid* beschreven, onder twee aspecten: de onvolmaaktheid door de zonde van *orgueil*, én de onvervuldheid van het verlangen, doordat haar liefde geen gehoor meer vindt.

Het affect van verdriet, door Johannes van Afflighem toegekend aan woorden en tonen van de antifoon, wordt weerspiegeld in de affecten die in de teksten van de bovenstemmen worden uitgesproken en die klachten zijn over het gemis van de geliefde. Maar Machaut verwerkt de woorden van de antifoon ook op een meer intellectuele wijze: de rolwisselingen die uit de analyse naar voren komen, zijn een evidente uitwerking van de woorden *ego pro te*. Van de twee mogelijke betekenissen van *moriar* – futurum of optatief – is in de gedichten echter alleen de eerste concreet aanwijsbaar: de Vrouwe vreest te *zullen* sterven zoals Narcissus (motetus, v. 14, triplum v. 30). Alleen de woorden 'desirs d'achever' (triplum, v. 34), met als primaire betekenis natuurlijk het verlangen naar de vervolmaking van de liefde, wijzen misschien onderhuids toch ook in de richting van een verlangen om te sterven. Dan zouden de tenorwoorden als een tweede exemplum in het motet kunnen worden opgevat, naast het waarschuwende voorbeeld van Narcissus: de Vrouwe moet, net als David, bereid zijn te sterven voor de geliefde. Hoe het ook zij, in de tenorwoorden, gelezen in hun bijbelse context, klinkt een *verlangen* om te sterven *voor* de ander uit liefde, in hun nieuwe context spreekt er daarentegen de vrees uit te *zullen* sterven *in plaats van* de ander door een onvervuld verlangen *naar* die ander.¹² Beide betekenissen spiegelen elkaar. Tussen de woorden *ego* en *pro te* – de verwisseling en spiegeling van situatie – staat *moriar* dat die beide betekenissen van verlangen en vrees in zich sluit.

De betekenis-kern van het motet is misschien in dit woord geconcentreerd. Bij de analyse van de teksten bleek dat het woord 'spiegel', 'miroër' of 'miroir', daar niet voorkomt; merkwaardig omdat de spiegel steeds op de achtergrond aanwezig is en zijn werking uitoefent. Kan voor Machaut – groot liefhebber van anagrammen – de nabijheid in klank van de woorden 'moriar-miroir' een rol hebben gespeeld? Dat transformatie van begrippen door het spelen met klankverwantschap grote betekenis voor hem had, is uit de literatuur welbekend en we zijn dit ook in vorige analyses tegengekomen. De gedachte om juist de spiegel – waarvan reflectie en omkering de voornaamste eigenschappen zijn – in zo'n spel met klank en betekenisverandering te betrekken ligt bijna voor de hand.¹³ In het tenorwoord *moriar* zou dan de spiegel verborgen zijn, tussen *ego* en *pro te*. De omkering in de verhoudingen is een effect van dezelfde 'miroërs perilleus' die in de *Rose* oorzaak was van de dood van 'Narcisus li orgueilleus'.

12. Clark leest een 'zelfopoffering voor de geliefde' in de tekst: 'Two levels of compositional manipulation may therefore be present in this tenor: on the one hand, the selection of a larger melodic fragment than the manuscripts suggests, perhaps to link more firmly though silently, the Lady's sacrifice for her beloved to David's would-be sacrifice for his son, a type of Christ's sacrifice for humankind [...]' (Clark 1996, 61). De gedachte aan zelfopoffering is echter op geen enkele wijze in de teksten van de bovenstemmen te herkennen. Zie ook noot 5.

13. Zie vooral Hoepffner 1906 en Cerquiglini 1985 (met name op p. 233 e.v. maar ook op vele andere plaatsen in dit werk).

2. MUZIKALE ANALYSE

Tenormelodie, mensurering en ritmering

De tenormelodie van 21 tonen zoals Machaut haar geeft (muziekvoorbeeld 1a), verschilt sterk van alle bekende bronnen, die overigens ook onderling vele varianten vertonen (muziekvoorbeeld 1b, de melodie in het Parijse breviarium Paris, B.N., f. lat. 748).¹⁴ Het is heel goed mogelijk dat Machaut veranderingen heeft aangebracht in de versie van zijn bron. Er zijn drie frasen te onderscheiden. In de eerste frase van zes tonen stijgt de melodie tweemaal snel naar het hoogste punt c'. De tweede frase, van zeven tonen, vormt een directe tegenstelling en daalt vanaf a naar de laagste toon d; de derde, van acht tonen, vormt een door toonherhaling vertraagde en gevarieerde herhaling van diezelfde daling. De melodie wordt gesolmiseerd in de hexachorden durum en naturale. De toon a vormt de schakel tussen de drie frasen van de melodie en bepaalt tevens, in haar relatie tot d, de eerste modus. De toon g vormt het precieze midden van de ambitus en is tevens het mutatiepunt. De melodische spiegeling van begin en eind: *durum: re mi fa // naturale: fa mi re*, én het contrast tussen de frasen zullen, met het oog op de thematiek, de keuze van dit melisme wellicht aantrekkelijk hebben gemaakt.

Het motet bestaat uit twee perioden, waarvan de tweede in diminutie. Per periode wordt de color tweemaal gebracht. De periode – dus twee colores samen – wordt verdeeld door drie taleae van veertien tonen (in formule: 2C = 3 T). De melodie krijgt daardoor een prachtige spanningscurve: in de eerste talea wordt de tegenstelling geëxponeerd tussen de langzaam stijgende en de snel dalende frase, in de tweede wordt de spanning verhevigd door het contrast tussen de langzaam dalende en de snel stijgende frase, terwijl de melodie weer tot rust komt in de afsluitende derde talea, die in haar geheel door de dalende lijnen wordt bepaald (muziekvoorbeeld 2).

De mensurering is volledig imperfect. Motet 7 is het enige motet met volledig imperfecte mensuur; binnen het corpus vormt het werk daardoor de tegenhanger van de geheel perfect gemeten motetten 1 en 20. De scala van waarden is groter dan gewoonlijk en loopt uiteen van maxima tot brevis, in diminutie van longa tot semibrevis. De modus major (de mensurering van de maxima) is in de bestaande edities als perfect weergegeven. Zoals ik hieronder zal argumenteren, is dit op zijn minst problematisch: waarschijnlijk is deze eveneens imperfect.

De bewegingsstructuur en het punt waar de tweede color begint, suggereren een verdeling van de talea in twee delen, a en b in muziekvoorbeeld 2. Het scheidingspunt valt na de tweede maxima, zodat elk van beide gedeelten zeven tonen bevat; de secties vallen nagenoeg samen met de hiervoor beschreven melodische frasen. De beweging is gedurende de elf longamensuren van deel a (brevis 1-22) langzaam doordat geen kleinere waarde dan de longa optreedt. De overige acht mensuren (brevis 23-38), deel b, worden gekenmerkt door bewegingsversnelling: de pausa brevis geeft de aanzet tot een ritme dat allengs syncopisch wordt, uitmondend in een langzame beweging. Ritmische spanning ontstaat eigenlijk al door de syncopische plaatsing van de tweede maxima. Color 1 bestaat uit a-b-a en color 2 uit b-a-b:

14. Zie over de herkomst van de tenor Fuller 1990, 223 en Clark 1996, 59 en 192 (overzicht van de bronnen in Appendix 1). Clark: 'M7 [...] is another motet whose tenor appears to maintain only the broad outlines of its chant source, though it should be emphasized that this is not a stable chant; no two of its versions agree in all particulars'.

color 2 vertoont dus een omkering van de groepering van waarden ten opzichte van color 1 (zie muziekvoorbeeld 2). Terwijl het langzame deel a in color 1 tweemaal voorkomt, heeft color 2 als kenmerk dat begin en eind dynamischer van beweging zijn én dat hij korter is, in een verhouding van 10:9 (60:54 breves) tot color 1. Hetzelfde vindt natuurlijk plaats in de gediminueerde waarden van de tweede periode waarbij aan het slot bovendien de pausae wegvallen. Er is dus sprake van een zeer geleidelijke bewegingsclimax naar het slot (muziekvoorbeeld 2), terwijl de hiervoor genoemde melodische contrasten worden verscherpt.

Het probleem van de modus major

In de edities wordt de modus major als perfect weergegeven, gediminueerd tot modus perfectus (muziekvoorbeeld 3a).¹⁵ Dit lijkt echter onjuist. De slotpauza van de talea is een pauza maxima imperfecta, volgens gebruik genoteerd als twee pausae longae vlak naast elkaar tussen dezelfde lijnen; de pauza maxima wordt gediminueerd tot één pauza longa (zie onderstaand facsimile van de tenor uit hs. A). In de edities wordt deze pauza gesplitst en de



laatste van de twee pausae longae wordt ondergebracht in een overblijvende mensuur; hetzelfde geldt, bij diminutie, voor de pauza longa die wordt weergegeven als twee pausae breves, behorend tot verschillende mensuren. In dat geval hadden er echter twee pausae op verschillende lijnen moeten staan; de splitsing is dus onterecht.

Als bij diminutie de modus perfect zou zijn, zou volgens de eerste basisregel van mensurering – *similis ante similem perfecta* – bovendien de tweede van de

aan deze pauza longa voorafgaande breves moeten worden gealtereerd, omdat beide breves samen met de pauza geen perfectie kunnen vormen; mutatis mutandis geldt dat eveneens voor de modus major in integer valor. Ook verder geeft de notatie geen aanwijzing dat modus van kwaliteit verandert. De conclusie is daarom dat de modus major – en in diminutie de modus minor – imperfect is (muziekvoorbeeld 3b). Niettemin lijkt, ondanks de imperfecte mensurering, de metriek ternair te zijn; het syncopische ritme Longa-Brevis-Longa-Brevis-Longa klinkt duidelijk als twee mensuren in modus perfectus, tempus imperfectum. Het is daarom misschien beter het zo te stellen, dat de imperfecte mensurering een driedelig metrum in zich bergt.

Het getal van 19 longae is noch door 2 noch door 3 deelbaar, en de componist heeft met deze talea een mensuraal probleem gecreëerd; hetzelfde zagen we bij motet 3 met een talea van 11 longae (zie hoofdstuk X). In imperfecte mensuur is er een longa te weinig of resteert er een,¹⁶

15. Ludwig deelt in naar modus major perfectus respectievelijk (in diminutie) modus minor perfectus met wisseling naar modus major imperfectus, modus minor perfectus; hij voert zelfs in de bovenstemmen enkele maten tempus perfectum in (m. 13-14 van de gediminueerde talea) waardoor zijn editie op een ander maten-aantal uitkomt dan die van Schrade die niet van tempusverandering uitgaat. Zie ook de commentaar bij de edities.

16. Sanders spreekt over het getal 38 in dit motet als een 'excessive number' (Sanders 1973, 559 n. 259).

een probleem dat vermoedelijk deel uitmaakt van het concept van het hele motet, aangezien het rijmschema van de triplumtekst eveneens een tekort vertoont. Het is aannemelijk dat de overschietende toon de laatst klinkende longa is; de slotpauza is immers een pauza maxima die een mensuur vult. Deze excessieve longa vormt bij diminutie tot brevis tevens de slottoon van het motet; in de handschriften is na de finalis geen pauza meer genoteerd. Het is de vraag of de finalis als longa moet worden opgevat (zoals in de bovenstemmen) óf als brevis (als in de tenor). In motet 5, waar zich dezelfde vraag voordeed, suggereert de getalsmatige samenhang met de motetten 1 en 10 dat de tenor bepalend is. Analoog daaraan ligt het in de rede ook in motet 7 de waarde van een brevis aan te nemen voor de slottoon. In dat geval is de lengte van het motet 169 breves. De structuur volgens het isoritmische plan wordt dus aan het slot verstoord door weglating van de pauza; bij consequente doorvoering zou het motet 171 breves lang zijn geweest, een punt dat belangrijk zal blijken te zijn bij de interpretatie.

Bovenstemmen: frasebouw en isoritmiek

De met de taleae corresponderende frasen van de bovenstemmen bestaan uit twee gedeelten, die duidelijk zijn gecoördineerd met de twee ritmisch contrasterende delen van de tenortalea. Boven het langzame gedeelte a vertoont de bovenstemritmering de gebruikelijke patronen van tempus imperfectum, prolatio minor, waarbij in de motetus de beweging in breves en semibreves, in het triplum in minimae overheerst. Dit gedeelte krijgt een zeer nadrukkelijke afsluiting boven de syncopische maxima in de tenor (brevis 19-22) waar beide bovenstemmen een frase beëindigen; in de motetus met een patroon brevis-longa-pauza brevis, in het triplum brevis-pauza longa-brevis (partituur m. 19-22 en corresponderende plaatsen in de overige taleae). Beide stemmen hebben hier dus modus-syncopatio in een langzame hoquetus, die samenvalt met de syncopisch geplaatste maxima. Enerzijds ontstaat door de grote waarden een rustpunt, maar anderzijds brengt de syncopatio juist spanning teweeg. Boven het gedeelte b van de tenor met snellere beweging en syncopische ritmiek (vanaf brevis 23) hebben de bovenstemmen een hoquetus in kleinere waarden, gevolgd door een syncopisch ritme in het triplum en daarna in een ritmische *Stimmtausch* hetzelfde in de motetus.¹⁷ Het geheel beslaat acht brevismensen (brevis 23-30). Na deze stuwung volgt een snelle isoritmische passage in beide bovenstemmen, die ook melodisch vrijwel precies gelijk is in iedere talea en daardoor als een afsluitend refrein functioneert.¹⁸

De syncopische maxima in de tenor (brevis 19-22) vormt dus de overgang naar een ritmisch instabiel gedeelte in alle drie de stemmen, zodat per talea een climax van ritmische spanning wordt opgebouwd, uitmondend in het refrein van de bovenstemmen.¹⁹ Een bijzondere

17. Doorgaans bestaan de isoritmische patronen óf uit hoqueti óf uit syncopationes, maar zelden beide na elkaar.

18. Kleine afwijkingen komen in elk van beide stemmen voor. In de motetus verschilt de slottoon van talea II, in motetus én triplum het begin van het refrein van talea III. De fictatekens die in de motetus bij het eerste refrein en in het triplum bij het derde zijn geplaatst, zijn moeilijk te duiden: gelden ze alleen voor die plaats of zijn ze op de andere plaatsen vergeten? Hetzelfde probleem doet zich voor in de triplumrefreinen van motet 17 waar alleen in het eerste refrein # is genoteerd.

19. Günther (1990, 83-84, ex.4) stelt voor de syncopische passages in de tweede periode in tempus perfectum te transcriberen (bijvoorbeeld m. 127-1281/2 en 1282/2-129). Hoe plausibel de gedachte aan een 3/4 maat ook is, op grond van de notatie bestaat geen reden om tempus perfectum aan te nemen. Hetzelfde geldt voor de refreinpassages van periode 1 die Günther in twee mensuren van tempus perfectum (brevis 35-37) wil lezen; de laatste brevis zou dan weer imperfect zijn. Het grote nadeel van zulke maatindelingen is dat de tijdsindeling wordt verduisterd.

eigenschap van dit motet bestaat erin dat in diminutie de passage van acht mensuren met hoquetus en syncopatio in verkleinde vorm terugkeert (brevis 12-15 van de gediminueerde talea). Het talearefrein ontbreekt, maar het slot van de gediminueerde talea in beide stemmen is wél isoritmisch.

Gedurende de eerste periode zijn de bovenstemmen op kleine uitzonderingen na geheel isoritmisch. De 'pan'-isoritmiek wordt korte tijd gemaskeerd door de gebruikelijke faseverschuiving. Boven de eerste talea verschilt de isoritmiek in de bovenstemmen aanvankelijk met een breviswaarde ten opzichte van de volgende twee (m. 1 = m. 40 in plaats van 39 enzovoort); vanaf brevis 3 is de motetus isoritmisch en vanaf brevis 14 ook het triplum, met kleine afwijkingen in de eerste talea. Het faseverschil met de tenor wordt gecreëerd door invoeging van een pausa aan het begin van de frasen van de bovenstemmen, vanaf de tweede talea.²⁰ Bijzonder is hoe het faseverschil verandert in de gediminueerde periode; de motetus houdt in de eerste gediminueerde talea het verschil van een brevis maar de frase eindigt al in m. 131, zodat in talea ii het faseverschil terugschuift (muziekvoorbeeld 4). In de triplumfrasen wordt de isoritmiek eveneens verschoven, door invoeging van een brevis in talea i (m. 116): m. 117-125 is ritmisch vrijwel gelijk aan m. 135-143. Bovendien zijn er in de tweede periode meer uitzonderingen op de pan-isoritmiek. Ook dit is ongevoel omdat doorgaans de mate van pan-isoritmiek bij tenordiminutie juist toeneemt.

Alles tezamen blijkt dat de tenorritmiek sterke invloed uitoefent op de bovenstemmen. De syncopische spanning van de tenormaxima die de delen a en b van de talea scheidt, werkt door in de ritmiek van de bovenstemmen doordat zij eveneens een langzame syncopatio hebben (brevis 19-22); daarna vertonen alle drie de stemmen ritmische instabiliteit door middel van hoqueti en syncopationes, terwijl boven de grote waarden aan het slot van de talea de ritmiek zich weer stabiliseert. Het proces wordt in diminutie tweemaal zo snel herhaald. Door de gelijkvormigheid van de opvallendste ritmische figuren is het versnellingsproces in dit motet sterk merkbaar.

Tekstzetting en declamatie

Elke ongediminueerde talea bevat één vierregelige strofe van de motetustekst en twee strofen van het triplum; in diminutie worden dit twee verzen respectievelijk één strofe. Motetus en triplum staan – ook dit is een bijzondere eigenschap van het motet – qua strofische bouw en syllabenaantal vrijwel in een exacte verhouding van 2:1 tot elkaar; alleen het ontbreken van een laatste vers in het triplum verstoort deze verhouding. De aantallen lettergrepen vertonen geen eenvoudige proportie tot de aantallen breves, maar wél is er een overeenkomst in die zin dat de lettergrepen veelvoud van 17 vormen, de muzikale getallen veelvoud van 19.²¹

Periode 1

Periode 2

Verhouding

20. Zie over het begrip faseverschil Reichert 1956, 210.

21. Beide getallen zijn voor een aantal motetten structuurbepalend. Motet 7 vormt, zoals ik zal argumenteren, een complementair paar met motet 4 dat een talea van 17 longae heeft.

breves	114 (6x19)	55 (i.p.v. 57)	ca. 2:1 ²²
verzen motetus	12	6	2:1
verzen triplum	24	11	ca. 2:1
syllaben motetus	102 (6x17)	51 (3x17)	2:1
syllaben triplum	204 (12x17)	98 (i.p.v.102)	ca. 2:1
verhouding syll./breves motetus	17:19	17:19	declamatie blijft gelijk
verhouding syll./breves triplum.	34:19	bijna 34:19	declamatie blijft gelijk

In de eerste periode bestaat een groot verschil in declamatiesnelheid tussen triplum en motetus. De eerste strofe van het triplum beslaat 14 breves, de tweede 24; in de motetus is de verhouding net andersom: 22 breves (per halve strofe) tegen 16. In de motetus ontstaat dus versnelling, in het triplum vertraging van voordracht in iedere talea. Aan het begin van de frasen (boven gedeelte a van de tenor) lopen de declamatiewaarden van triplum en motetus daardoor ver uiteen, in het tweede gedeelte (b) liggen ze dicht bij elkaar.

Behalve in de meest opvallende isoritmische patronen – hoquetus en syncopatio – is in de eerste periode de voordracht tamelijk gevarieerd in beide stemmen. In de motetus is het meest intensieve punt m. 52, waar de lettergrepen per minima zijn gezet; het wordt bij wijze van contrast gevolgd door het langste melisme in deze stem. Alle verzen, behalve v. 1, 5 en 9, worden afgesloten met een grote waarde, minstens een brevis; vele – maar niet alle – verzen beginnen eveneens met een grote waarde. Het vers met de grootste declamatiewaarden – dat daardoor de sterkste nadruk krijgt – is het voorlaatste van iedere strofe; dit vers valt vrijwel geheel samen met het hoquetus- en syncopatiopatroon en de declamatie ervan is in iedere talea gelijk. In het triplum eindigen de eerste twee verzen en het vierde vers van elke strofe op een breviswaarde; alleen het derde en het vierde vers sluiten op elkaar aan in een ritme van doorlopende minima. Door deze ritmische markeringsen wordt de versstructuur van de tekst benadrukt. In de tweede periode wordt de declamatie van de motetus iets onregelmatiger; oorzaak daarvan is de verschuiving van het faseverschil. Daardoor wordt v. 14, 'Lasse! et je criem morir eins!' sneller voorgedragen, evenals het slotvers (muziekvoorbeeld 4, de motetus).

Recente analyses van het contrapunt

Het motet is verscheidene malen geanalyseerd, door Kühn (1972, 155-188) en door Fuller (1990, 223-230). Kühn spreekt over een harmonisch rijk motet; de samenklank 'ist nicht mehr an den Tenor gebunden, muß nicht mehr wenigstens in Umrissen die der Tenormelodie immanente Harmonik entfalten, sondern kann freie Klangfolgen setzen.' Deze conclusie baseert Kühn op de volgende observaties. Perfecte samenklanken met de duur van een longa komen alleen voor op *A* en *D*, in de eerste talea en aan het slot; met de duur van een brevis ook op *G* en *C*. Imperfecte samenklanken (in Kühns terminologie 'semiperfekt') komen op alle tonen voor. Volgorde en dosering van samenklanken blijken uiterst gevarieerd en geraffineerd te zijn, door middel van reductie van het stemmenaantal, door imperficerende momenten na het begin van een samenklank en door de harmonische wrijvingen die in de gesyncopeerde frasen optreden.²³ Het merendeel van de perfecte samenklanken staat in de eerste talea en hier

22. Het ontbreken van de slotpauza verstoort de precieze proportie van 114-57 die echter, zoals nog ter sprake zal komen, wél in de analyse betrokken dient te worden.

23. Bij Kühn staat de analyse in het kader van de vraag naar progressiviteit in de geschiedenis van het compositieproces en wordt het motet vergeleken met een veel consonanter contemporain Engels motet. Kühns conclusie is dat Machauts harmonisch zeer rijke schrijfwijze op zich niet richtinggevend is geweest voor de latere ontwikkeling van de contrapuntiek maar dat een dergelijke manier van vrij compositorisch denken wel van groot

vindt ook het duidelijkst een harmonische progressie van *A* naar *D* plaats (in de tweede color klinkt deze overgang in het gesyncopeerde deel van de talea). Kühn geeft voorbeelden van Machauts harmonisch raffinement, waarbij de maten 66-69 voor hem exemplarisch zijn. Kühn beschouwt de structuur zuiver verticaal; volgens hem ging de concentratie op de harmonie zelfs ten koste van de melodie.²⁴

Fuller toont via haar analyse aan dat het eerste-toonskarakter van de melodie – dat in het melisme duidelijk is maar door de talea-ritmering niet wordt benadrukt – geprononceerd naar voren komt door Machauts ritmische en harmonische uitwerking van de tenormelodie in de bovenstemmen:

The coincidence of rhythmic and harmonic factors does not appear to be accidental. Rather, rhythms, sonorities, and pitch emphases must have been worked out together to produce the carefully regulated tonal design of this motet and to set up the culminating final cadence. The bare *talea-color* arrangement rather veils the tenor *D* and does little in itself to project *D* as final. Only through compositional choices subsequent to (or imagined concurrently with) the initial stage of tenor organization is the motet's tonal structure brought into line with the foundation of the chant and made to reflect its *a-D* orientation. But whereas in the chant the orientation is accomplished through linear means and through the position held by the infrequent *D*'s, in the motet it is accomplished through rhythmic and harmonic means (Fuller 1990, 230).

Deze middelen bestaan in de eerste plaats in het uitsparen van de sterkste cadens voor het slot, de enige *D*-cadens met twee leidtonen. In de tweede periode neemt de nadruk op *D* gaandeweg toe, maar ook in de loop van het werk is *D* al vaak doel van een gerichte ontwikkeling, meer dan waartoe de tenormelodie aanleiding zou geven en ook vaker dan zwakke metrische positie van de tonen *D* zou doen vermoeden. Fuller gaat echter uit van de door de Schrade-editie gesuggereerde perfecte modus major. In imperfecte modus valt de laatste *D* van elke periode op de 'overschietende' longa 17 (m. 109), en krijgt dus juist een sterke positie; bij Fuller is deze toon tweede van een mensuur van drie longae. In diminutie blijft bij imperfecte modus de laatste *D* zonder slotpauza en krijgt daardoor een nog sterkere positie: de slottoon is dus tevens ritmisch zwaartepunt.

De bevindingen van Kühn en Fuller lijken elkaar aan te vullen. Waar voor Kühn het motet als voorbeeld dient van Machauts harmonische verscheidenheid, legt Fuller Machauts contrapuntische schrijfwijze uit als een strategie om een op zichzelf zwakke grondtoon geleidelijk tot tonaal oriëntatiepunt te maken. Fuller beschrijft het sterker wordende streven naar het slot, Kühn benadrukt vooral de diversiteit onderweg.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

Wat men echter mist in bovengenoemde analyses, is een evaluatie van de melodische lijnen en hun contrapunt waaruit die samenklanken ontstaan; beide auteurs gaan uit van het omgekeerde: een compositie gebaseerd op samenklanken die met elkaar zijn verbonden door melodische figuratie. *D* en *A* zijn volgens hen de belangrijkste punten van stabiliteit.

belang is in de geschiedenis van de westerse muziek.

24. Kühn (1972, 188), naar aanleiding van een vergelijking met een motet van Alanus: 'Doch zeigt der Vergleich auch, auf welche Kosten diese Kunst der Kombinatorik ging: Auf Kosten der Melodik. Die Melodik, die Alanus erfunden hat, weist in manchen Zügen auf die Niederländer hin. Machauts Melodik hingegen ist formelhaft.'

Melodisch bezien geeft de opening echter een ander beeld. De motetusermelodie begint, hoe verrassend dat ook is als opening, als een cadensfiguur eindigend op d' (m. 3), zonder dat de tenor daartoe aanleiding geeft.²⁵ Deze afsluiting wordt onmiddellijk gevolgd door een sterk contrasterende c' in m. 5. Na een daling naar g' waarmee de motetus zelfs onder de tenor komt (m. 9), wordt in m. 10 d' hernomen, waarna de melodie opnieuw op c' komt te rusten (m. 15). De frase eindigt even open als ze begon (op de toon e' in een *A*-samenklank). Het vervolg van de melodie (m. 12-16) maakt het contrast nog scherper: aanvankelijk een omcirkeling van c', dan een cadens op d', terwijl de talea weer afsluit op c'. Daardoor ontstaat in het refrein een bijna chromatisch contrast tussen c' en c#'.

Het begin van de triplummelodie kan enerzijds worden gezien als een versierde gang van a' naar g' (m. 1-4), anderzijds kan g' ook als tussenstap worden gezien binnen een gang van a' naar d' (m. 1-9); ook hier dus een 'open' begin. De prominente b in de tenor maakt f# noodzakelijk; de triplummelodie wordt tot m. 21 sterk gekleurd door deze (genoteerde) fictatoon en door de hoge ligging van de melodie. Als een sterk contrast volgt de tweede frase die in essentie bestaat uit de tertsgang f'-g'-a' (m. 22-31) waarbij in hs. **G** de toon f een expliciet b-teken heeft gekregen.

Om terug te komen op de verhouding van verticaal en horizontaal aan het begin: terwijl de openingsamenklank op *A* perfect, dus stabiel is, zijn de melodieën dat geenszins; zij vertonen spanning door een contrast tussen twee tonen, a' en g' in het triplum, d' en c' in de motetus. Deze tonen zijn verbonden met de polen *D* en *C* uit de tenormelodie, waarbij in het geval van *D* de motetus zich een octaaf, het triplum een duodeciem boven de tenor beweegt (zie bijvoorbeeld m. 31, 58, 91, 108), terwijl bij *C* de motetus in unisono is met de tenor en het triplum een kwint daarboven ligt (zie m. 5, 15, 64, 69). De spanning tussen de polen *D* en *C* die het hele werk beheerst, is duidelijk geïnspireerd door de tenormelodie; de tonen d en c' vormen de uitersten van haar ambitus; begin en slot spiegelen elkaar.

Dat het contrast tussen *D* en *C* zelfs onafhankelijk van de tenormelodie werkzaam blijft, blijkt het duidelijkst in de isoritmische en -melodische talearefreinen, welke door hun driemaalige terugkeer zeer bepalend zijn voor het klankbeeld van het motet als geheel. Deze refreinen zijn niet van de tenor afhankelijk (die daar pauseert) en vertonen toch hetzelfde contrast tussen *D* en *C*. Overigens lijken de triplumrefreinen tevens geïnspireerd door het melodische refrein van het chanson waaruit in de tekst wordt geciteerd; de melodische gang is vrijwel gelijk, alleen een toon lager (voorbeeld 5). Dit is uiterst interessant, aangezien we nog niet eerder een melodische ontlening zagen bij Machauts trouvère-citaten.

De contrapuntische spanning is doorgaans het grootst waar *C* in de tenor overheerst. Illustratief is daarvoor het begin van color 2 (m. 62-70). Het begin van talea II wordt nog bepaald door de naderende slotcadens van color 1 (m. 57-58), met name in de triplummelodie. Vanaf m. 61 neemt de spanning sterk toe door de fictatonen (de merkwaardige wending g#'-a'-g') en de hoge ligging van de triplummelodie, versterkt door de syncopische ritmiek in dit gedeelte van de talea. De *C*-cadens wordt op vreemde wijze bereikt, meer als een nevenstelling van *A* en *C* dan als een gerichte progressie.

In de tweede periode zijn de spanningen rond *C* minder groot. Hier is het een vaste plaats in de talea – nu dus niet door de melodie maar door de ritmiek bepaald – waar spanningen optreden, namelijk het scheidingspunt tussen beide delen van de talea, waar de motetus alle

25. Het aanscherpen van c tot c# in de wending d-c-d is volgens alle theoretici gebruikelijk wanneer de laatste toon ritmisch tot stilstand komt; tevens rechtvaardigt het voorkomen van f# in het triplum deze fictatoon.

drie keren een fictatoon heeft. Daardoor verandert zelfs de stabiele *D*-samenklank in m. 143 in een imperfecte, met als gevolg dat de contrapuntische continuïteit binnen de talea sterker wordt; de plaats is veel minder dan in de eerste periode een punt van stilstand. Toch doet ook hier het melodische aspect en met name de spanning tussen *D* en *C* zich gelden. Talea ii begint in de motetus met een omcirkeling van *c'*, gaat dan over in een *D*-cadens, om – in stemkruising met het triplum – te eindigen op *g'*, boven *c'* in de tenor (m. 149). De *f#'* in m. 143-144 werkt dus als leidtoon binnen *C*.

Registerveranderingen in de melodie van de motetus ontstaan doorgaans door kwint- of kwartsprongen (zie muziekvoorbeeld 4 en de partituur in Appendix 2). Het hoogste punt *a'* wordt pas bereikt in talea III (m. 91) waar de motetus zelfs boven het triplum uitstijgt; daarna klinkt de toon nog in m. 104 en m. 148. Het laagste punt *g* klinkt al tamelijk in het begin (m. 8-9), in stemkruising met de tenor. Een van de meest opvallende wendingen is de passage m. 135-137 met twee plicae kort na elkaar; plicae komen doorgaans niet voor in een gediminueerde periode. Het toenemend aantal stemkruisingen met het triplum (m. 9-10, 16, 40, 88, 92-93, 96-97, 117-118, 132-133, 145-146, 152-154, 159-160) maakt deel uit van een ontwikkeling. In het triplum bestaat namelijk een opmerkelijk verschil tussen de allereerste talea waar de melodie steeds hoog ligt en de allerlaatste waar ze haar laagste punt bereikt. Het triplum beweegt zich hoofdzakelijk tussen *d'* en *a'* (de uitzondering wordt gevormd door de al genoemde m. 151-161), vaker dan nodig zou zijn om in harmonie te blijven met de tenortoon *D*; mede daardoor ontstaat de versterking van *D* waarop Fuller heeft gewezen.

Beide bovenstemmen zijn rijk aan motivische figuren waarbij opvalt dat het triplum in de hoquetus- en syncopensectie vaak tertsprongen heeft, contrasterend met in de motetus schredegewijs verlopende melodische cadensen; alleen in talea III kruisen tertsfiguren in beide stemmen elkaar (m. 105-106). Deze secties steken in melodisch opzicht overigens steeds af tegen het eerste deel van de talea, door contrast van *f* en *f#* of andere bijzondere tonen (cf. m. 67). De ritmische tegenstelling in de beide delen van de talea wordt dus door de melodie versterkt.

Musica ficta.

Een moeilijkheid die bij Fuller onbesproken blijft is *musica ficta*, die voor de cadensen belangrijk is en veel uitmaakt voor de kracht ervan. De veel voorkomende toon *a'* in de bovenstemmen wordt maar in twee gevallen vanaf een genoteerde *g#'* benaderd (m. 67, 168) en staat doorgaans niet waar men haar verwachten zou, in *D*-cadensen (behalve in de slotcadens); in enkele gevallen is een fictatoon te veronderstellen door aanpassing aan een alteratie in de andere bovenstem. Waar *g#'* voorkomt is het vaak de vraag of ook de voorafgaande *f* moet worden gealtereerd, als in een getransponeerd hexachord. Waar in de tenor *b* klinkt, komt in de bovenstemmen verscheidene malen *f* voor die vermoedelijk zal zijn aangepast aan de tenortoon; aan het begin van het werk is tenminste steeds *f#'* genoteerd. Omdat *g#'* een uiterste vertegenwoordigt (het Berkeley-traktaat noemt deze toon zelfs niet) en deze fictatoon ook in andere motetten slechts spaarzaam wordt ingezet, lijkt het raadzaam haar niet veel vaker te veronderstellen dan wordt geïmpliceerd door perfectie *causa necessitatis* in rustklanken. In het geval van de *D*-cadensen bieden andere motetten met deze finalis vergelijkingsmateriaal, met name motet 16 dat iets rijker is aan fictatekens, en motet 3. In motet 16 wordt *g#'* doorgaans voorgeschreven boven *c#* in de tenor, soms boven *e* in cadenssituaties. In motet 3 is ze driemaal genoteerd boven tenor-*e* in een *D*-cadens (m. 69, 71 en 114). Op grond van dit vergelijkingsmateriaal zouden de volgende plaatsen in aanmerking komen voor ficta: m. 30, m. 90 (in beide gevallen wegens *c#'* in de motetus), misschien m. 107-109, alle in het triplum; m. 129 motetus, m. 141 triplum. De toon *g#'* in m. 67 blijft niettemin opvallend, omdat ze vrijwel onmiddellijk wordt gevolgd door *g'*. Deze plaats vormt een wel zeer abrupte overgang van *A* naar *C*; bovendien is het *h*-teken niet in alle handschriften genoteerd.

Coördinatie en cadensen

Waar er niet minder dan vier colores en zes taleae zijn die op verschillende punten eindigen, is het de vraag in hoeverre deze alle als harmonische coördinatiepunten fungeren. Hieronder volgt een overzicht van de cadensen van colores en taleae:

	Periode 1	Periode 2
Colorcadensen	color 1, m. 56-57; perfecte rustklank ficta in geen van beide bovenstemmen genoteerd	color 3, m. 142-144 afsluiting op imperfecte rustklank d-f#'-d' in m. 144
	color 2, m. 107-109 rustklank e-e'-g' naar d-a'; rustklank in m. 109	color 4, m. 168-169 e-c#'-g#' naar d-d'-a', zeer sterk
Taleacadensen	periode 1	periode 2
I	vanuit d'-d' via a-f (#) naar c'-g'	c#'-e' naar e'-d', oplossend in d'-d'
II	vanuit d'-d' via a-f (#)' naar g-g'	c (#)'-e' naar d'-d'
III	vanuit d'-d' via a-f#' naar c'-g'	samenvallend met colorcadens

Zowel colores als taleae worden dus sterk afgesloten, door tenminste een rustklank. Opvallend is dat in periode 1 alle taleacadensen beginnen op de eenklank d'-d' maar afsluiten op c' of g, terwijl ze in de tweede periode juist de eenklank d'-d' bereiken, zónder rustklank (behalve de slotcadens). Dit is in overeenstemming met Fullers opmerking dat *D* enerzijds meer contrapuntische versterking krijgt dan op grond van de tenormelodie te verwachten zou zijn en dat anderzijds diezelfde toon pas gaandeweg het motet tot oriëntatiepunt wordt gemaakt.

Tussencadensen komen vooral in de eerste periode voor en vallen dikwijls samen met een vers-begin of -einde, hetgeen wil zeggen dat versstructuur en contrapunt nauw verbonden zijn. Een van de belangrijkste cadensen is die in talea III, aan het slot van de triplumstrofe in m. 91. Daar kan in het triplum g#' worden verondersteld aangezien de motetus c#' heeft. Deze perfecte rustklank brengt een zeer sterke interpunctie aan, mede doordat beide bovenstemmen op de lettergreep '-mour' (van 'Amour') eindigen.

De tweede periode bevat veel minder cadensen: de strevende werking van het contrapunt die tot uitdrukking komt in de imperfecte samenklanken in het midden van de taleae (m. 124, 143 en 162) is geheel gericht op de komende perfectie van de slotsamenklank.

Daarnaast zijn er tal van plaatsen waar de stemmen elkaar juist ontlopen of tegenwerken. Dit is met name het geval in de syncopische passages waar vele dissonanten wringen en de oplossing des te sterker maken: de cadensen aan het eind van deze passages behoren tot de sterkste (m. 31, 69, 107 met toenemende imperfectie van het contrapunt; in de tweede periode m. 130, 149 en het slot die alle perfect zijn).

De conclusie is dat in de eerste periode de ritmisch stabiele gedeelten van de talea door slechts enkele cadensen worden geïnterpuncteerd, en dat de ritmisch instabieler hoquetus-syncopatio aan begin en slot juist steeds een duidelijke omkadering door middel van cadensen heeft: contrapunt en ritmering vullen elkaar aan. Boven het ritmisch stabiele gedeelte van de talea hebben de bovenstemmen doorlopende declamatie en benadrukt het contrapunt *A* en *D*, boven het instabiele gedeelte vertraagt de declamatie en wordt de muzikale werking van ritmische verplaatsing en contrapuntische dissonantie belangrijker. De color-afsluitingen worden gaandeweg minder sterk waardoor kracht wordt opgespaard voor de slotcadens: color 1 en 4

hebben de sterkste cadensen. De talea-afsluitingen zijn wel zeer geprononceerd, maar hebben *C* of *G* als doeltaal. Daardoor contrasteren ze met de colorafsluitingen en komen pas aan het slot daarmee tot overeenstemming. De polariteit van *C* en *D* is het meest merkbaar in het contrast tussen de afsluitingen van de taleae en de colores.

Het contrapunt maakt dus de isoritmische geleiding van het motet zeer duidelijk. De taleagrenzen vervagen overigens enigszins in de tweede periode doordat de taleae niet meer met een rustklank eindigen. Daartegenover staat dat *D*, de hoofdtoon van het motet nu veel geprononceerder als doeltaal fungeert en de polariteit ten opzichte van *C* minder sterk wordt.

3. INTERPRETATIE

Isoritmische structuur en de betekenis van de tekst

In tegenstelling tot de meeste hiervoor besproken motetten komt de strofische vorm van de teksten overeen met zowel eenheden van betekenis als, in de muziek, met de isoritmische vorm; het werk is daardoor volledig in overeenstemming met de norm van het 'modelmotet' 1 (besproken in hoofdstuk V).

Allereerst articuleren de perioden, waarin talea en color tot een gezamenlijk einde komen en waarin dus een groter geheel afgesloten wordt, ook het duidelijkst de inhoud van de tekst. Dit is te zien in bepaalde herinneringen. In de motetus grijpt de eerste tweeregelige strofe (in de gediminueerde periode) terug op de eerste grote strofe, door het woord 'Lasse!' en door het woord 'mori' in talea i, dat op vrijwel dezelfde plaats staat als 'morir' in talea I (vergelijk m. 14-121 en m. 30-128). Zelfs kan het tweede gedeelte van de tekst in zijn geheel als een reflectie van het eerste worden beschouwd: de *orgueilleuse* trekt lering uit het exemplum van Narcissus. Die 'spiegeling' treedt ook op in de muziek, zeer opvallend zelfs, namelijk in de hoquetus- en syncopenpassage die in de tweede periode exact verkleind terugkeert. In het triplum bestaat tussen beide perioden de overeenkomst van *erkenning*: in de eerste periode erkent de *orgueilleuse* haar fout, de afwijzing van de trouwe minnaar, in de tweede erkent zij haar verlangen naar zijn liefde.

Periode 1	Periode 2
motetus <i>exemplum</i> : trots en straf van Narcissus	<i>moraal</i> : vrees voor hetzelfde lot
triplum <i>erkenning</i> van fout	<i>erkenning</i> van verlangen

De versnelling in de tweede periode draagt bij tot het expressieve effect. Dat komt tot uitdrukking in de onregelmatige declamatie van de motetus, die in v. 14: 'Lasse! et je criem morir eins' tweemaal zo snel is ten opzichte van v. 3 'Com li biaux Narcissus morir'. Ook de conclusie: 'Tele est des femmes la nature', heeft versnelling van declamatie. V. 15, 'Car onques de mon dous amy', wordt daarentegen juist langzamer voorgedragen dan gemiddeld (muziekvoorbeeld 4); hier klinken ook de enige plicae van het motet. Versnelling en vertraging van declamatie, in afwijking van het pan-isoritmische schema, lijken dus ook in dit motet factoren van expressie te zijn.

De passages waar beide teksten refereren aan het chanson van Perrin d'Angicourt beginnen op ongeveer dezelfde plaats in beide perioden, namelijk iets voor het midden. In het triplum klinken die woorden in talea II (m. 45-76), in de motetus in talea ii + iii (m. 132-163). Er is

zelfs een kleine melodische overeenkomst: beide stemmen hebben een omspeling van de wending d'-f#'-g', die afsteekt tegen de omgeving (muziekvoorbeeld 6).

De periode wordt verdeeld door drie taleae en twee colores. De taleae zijn, zoals meestal, gecoördineerd met de strofische vorm. De colores verdelen beide teksten echter eveneens op een wijze die zinvol is voor de betekenis. Bij de bespreking van de teksten zagen we dat de eerste twaalf verzen van de motetustekst volgens inhoud en spiegeling van rijmschema per drie verzen verloopt; de eerste twee colores verdelen de tekst in tweemaal zes verzen. Daardoor wordt de tegenoverstelling van Narcissus en Echo, van trots en versmading benadrukt. In de tweede periode ligt het scheidingspunt in v. 16, bij 'm'amoit': het moment dat haar vriend de Vrouwe nog minde maar zij hem niet, even later gevolgd door 'Or l'aim et il me het', de omkering van de situatie.

De triplumtekst wordt door de taleae op zinrijke wijze gearticuleerd, zoals bleek bij de bespreking van de tekst. Maar ook de colores markeren belangrijke momenten: hetzelfde woord 'Or', dat de tijdsaanduiding in het betoog van verleden aan heden schakelt, bevindt zich precies op het grenspunt van color 1 en 2 ('Or say je bien qu'il aime autre que my'). De scheidlijn tussen color 3 en 4 valt tussen v. 30-31: 'sans avoir la savour / De la joie qu'est parfaite douçour'. Ook is dit een moment van wezenlijk belang; de *orgueilleuse* vreest dat de zoetheid van de liefde haar voor altijd zal ontsnappen. De verdeling ziet er, schematisch, als volgt uit:

color	C1		C2		
talea	I	II		III	
strofen motetus	aabb	aabb		aabb	
'strofen' motetus	aab	baa	bba		abb
strofen triplum	1,2	3,4	<i>Or</i>	5,6	
	C3		C4		
	i	ii		iii	
strofen motetus	a	b	b	a	b
strofen triplum	7	8	<i>joie</i>	9	

Alle isoritmische geledingen blijken dus zinvol te zijn met betrekking tot de dispositie van het betoog in de stemmen. Daarom kan het bijna niet anders dan dat de compositie van de tekst werd ontworpen in nauw verband met de muzikale en strofische structuur.

Imperfectie en onregelmatigheid als gemeenschappelijke idee in tekst en muziek

De meest opvallende eigenschap in de muzikale structuur van het motet is de nadruk op de imperfectie; geen ander motet vertoont die in zo sterke mate. Alle vier niveaus van mensurering zijn imperfect en ook de diminutie is natuurlijk in proportio dupla. Het motet vormt daardoor een tegenpool ten opzichte van de motetten 1 en 20 die juist volledig perfect in mensurering zijn. Deze drie werken vormen een uitzondering op de voor het overige

gemengde mensureringen in het corpus (zie hoofdstuk I). Ook de teksten vertonen ten opzichte van elkaar een (aan het slot weliswaar verstoorde) 2:1-verhouding: de triplumtekst zou, afgezien van het ontbrekende laatste vers, precies tweemaal zolang zijn als die van de motetus. Die vorm-'imperfectie' treedt ook op in de muziek: in de laatste talea ontbreekt de slotpauza waardoor de regelmaat wordt verstoord. Daarnaast zijn de 'buitenmatige' – want noch door 2 noch door 3 deelbare – getallen 19 en 17 beide belangrijk in de structuur, het eerste in de muziek, het tweede in de tekst. Wat betekent deze nadruk op het imperfecte en buitenmatige?

In het eerste motet wordt het streven naar de volmaaktheid van de liefde symbolisch weergegeven door de muzikale perfectie. Hetzelfde maar in negatieve zin zou ik in motet 7 willen veronderstellen. Bij de interpretatie van de teksten was immers de conclusie dat het hoofdthema de *onvolmaaktheid* is, op twee manieren: de onvolmaaktheid van de zonde van *orgueil*, in meer positieve zin de onvervuldheid van het verlangen, doordat de *orgueilleuse* tot inkeer komt maar nu geen gehoor vindt voor haar liefde. De imperfecte mensurering benadrukt die idee van onvolmaaktheid.²⁶ Het ontbreken van een laatste afsluitend triplumvers en van de slotpauza wijzen in dezelfde richting: de structuur zou volmaakt zijn wanneer het schema tot het einde was volgehouden, maar aan het slot wordt het verstoord.

Een tweede belangrijk thema dat in de teksten wordt geëvoceerd – 'Qu'amours, besoins et desirs d'achever / Font trespasser mesure et scens outrer' – is *desmesure*. Bij de analyse van de teksten heb ik herinnerd aan de traditionele verbinding van *orgueil* en *desmesure*. Dat laatste begrip vindt een equivalent in de – muzikaal gesproken – irrationele structuurgetallen 19 en 17. De talea van 19 longae drukt *desmesure* uit doordat ze niet regelmatig kan worden verdeeld volgens *modus major perfectus* of *imperfectus*; opnieuw een aanwijzing dat de talaritmering expressieve waarde heeft. Daarnaast zijn er in de bovenstemmen de opvallende passages in *hoquetus* en *syncopatio* die boven het instabiele gedeelte van iedere talea terugkeren, ook in gediminueerde vorm, en tezamen zes keer klinken. Alleen het afsluitende vers van het triplum ('Font trespasser mesure et scens outrer') vertoont werkelijk analogie van tekst en muziek, in die zin dat het overschrijden van de maat door de *syncopatio* wordt weergegeven. De combinatie van de instabiele ritmiek met de opvallende drieklankssmelodiek in de bovenstemmen is echter ook te vinden in motet 8, het volgende in de serie, waar de onbetrouwbaarheid en instabiliteit van Fortuna door middel van diezelfde ritmische en melodische figuren wordt weergegeven (zoals besproken in hoofdstuk III). Wellicht betekenen de figuren in motet 7 dan dat de trotse Vrouwe, net zoals Fortuna, onbetrouwbaar is.

De langzame beweging in *modus major* is wellicht niet toevallig gekozen; in hoofdstuk III werd daarover al opgemerkt dat daardoor wellicht de thematiek van het sterven wordt gesymboliseerd; verscheidene motetten waarin de dood een belangrijk thema is, hebben die langzame beweging in grote waarden; met name het begin van de talea van motet 3 vertoont sterke gelijkenis met deze talea. Alles tezamen evoceert de talaritmering de verschillende thematische ideeën: een aanvankelijk trage beweging (refererend aan de angst om te sterven), die versnelt maar tegelijk onregelmatiger wordt (het verlangen) en uiteindelijk de maat overschrijdt ('*desmesure*').

Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt

26. Opnieuw een aanwijzing dat perfect en imperfect voor Machaut, net als voor De Muris, niet als gelijkwaardig golden (dit punt werd besproken in hoofdstuk I).

De taleae zijn, zoals al opgemerkt, gecoördineerd met de strofische vorm en deze weer met de inhoud. Doordat cadensen de taleae duidelijk omkaderen, worden de strofische vorm en het betoog dus ook door het contrapunt gearticuleerd. Dit geldt zelfs voor de alternatieve indeling van het motetusgedicht in strofen van drie verzen: de eerste strofe sluit af met een *D*-cadens in m. 31, het slot van de tweede valt samen met de afsluiting van de eerste color, dus eveneens een *D*-cadens. De enige uitzondering is de afsluiting van de derde van deze strofen in m. 88, die niet door een *D*-cadens wordt geaccentueerd; cadens en rustklank volgen pas bij de naam 'Amour' in de volgende versregel, in m. 91. De betekenis van dit uitstel zal hieronder duidelijk worden gemaakt. Het einde van de vierde strofe valt samen met de afsluiting van de tweede color, dus weer op *D*. In de tweede periode, met strofen van twee verzen in de motetus, valt het einde van het eerste in iedere talea samen met een imperfecte samenklank (m. 124, 141 en 162: dus niet op een isoritmische plaats maar wél steeds met de toon *c*♯', in samenklanken van *A*, *E* en *A*) en wordt het tweede vers afgesloten met een perfecte cadens (m. 130, 149 en 169; *D*, *C* en *D*).

De triplumtalea bevat in de eerste periode twee strofen; de eerste daarvan wordt eveneens vrijwel steeds met een rustklank afgesloten; het einde van de tweede valt samen met de talea-afsluiting. Alleen de eerste maal, in m. 15, staat de rustklank op de eerste lettergreep van de volgende strofe; de andere afsluitingen klinken in m. 53 en 91. De sterkste afsluiting is die in m. 91, welke in de motetus juist niet met een strofe- of vers-einde samenvalt.

Zoals steeds is het meest onzekere punt in de interpretatie de mogelijke uitbeelding van woorden en benadrukking van hun expressieve waarde door melodie en contrapunt. Ook in motet 7 zijn enkele bijzondere plaatsen aan te wijzen die wellicht kunnen worden verklaard als uitdrukking van een woord of begrip.

Extreme toonlaagte en -hoogte – en in het algemeen sterke registerwisselingen – fungeren vaak als teken van gedeprimeerdheid respectievelijk opwinding, zo bleek uit eerdere analyses (zie met name de hoofdstukken II en IV). De motetus daalt tweemaal tot de laagste toon, *g*, namelijk in m. 8-9 en 76-77. In de eerste passage luidt de tekst: 'je sui en *aventure* de morir', in de tweede 'Echo, qui pour *li* reçut mort amere'. In beide verzen gaat het om de dood: het gevaar te sterven, de dood van Echo. Op beide plaatsen is de toon tevens in sommige handschriften als een *plica longa* genoteerd (in m. 8 alleen in de handschriften *C* – een duidelijke *plica* – en *G*, in m. 76 in de handschriften *C*, *Vg*, *B* en *G*), waarbij dit teken door de uitgevers, terecht of niet, als *longa* met opwaartse *cauda* is geïnterpreteerd. Driemaal schiet de motetus omhoog tot *a*', in m. 92, 104 en 148, met als tekst respectievelijk 'd'amours', 'ama' en 'cure', alle drie woorden die betrekking hebben op de liefde. Afgezien van de twee al genoemde *plicae longae* (m. 8-9 en 76-77, motetus) komen *plicae* alleen voor in de tweede periode (hetgeen opvallend is, aangezien in de gediminueerde gedeelten doorgaans geen *plicae* worden gebruikt). Ze staan in m. 135-137 (motetus) bij de tekst 'Car onques *de mon* dous amy, Quant il m'amoit': de Vrouwe haalt zich haar vriend voor de geest. De hele passage m. 132-149 is bijzonder van klank. Boven de langzaam dalende frase van color 3 worden de samenklanken steeds sterker imperfect. De *D*-cadens krijgt aanvankelijk alleen in motetus en triplum perfectie (m. 142), zonder rust; boven de daaropvolgende tenor-*D* brengt de *f*♯' van de motetus een sterke strevende werking teweeg, zodat de color geen perfecte afsluiting krijgt. Binnen deze passage functioneren de *plicae* als bijzonder expressieve tonen.

In het triplum klinken de uitersten van de ambitus op de volgende tekstplaatsen: de laagste toon, *a*, is pas tegen het einde van het motet te horen, bij de verzen 'Et dou dire ne me doit nuls blamer / Qu'amours, besoins et desirs d'achever' (m. 154-163). De hoogste toon, *b*', komt

op drie plaatsen voor: m. 10-13 'Et en vilté ce qui m'amoit heü Que j'ai failli' en kort daaropvolgend in m. 18 'dont Amours pourveü'; ten slotte in m. 66, bij 'autre que my'. In de lage passage in talea iii klinkt de bekentenis van liefde van de Vrouwe; de hoge tonen leggen nadruk op het uitspreken van haar gemis. In de laatstgenoemde passage, triplum m. 66-69, wordt de hoogste toon b' gevolgd door een vreemde, bijna chromatische wending, g#'-a'-g'. Het zou een illustratie kunnen zijn van het woord 'autre', en tegelijkertijd de angst voor die 'autre' kunnen uitdrukken.²⁷

Ik wees hiervoor al op de melodische gelijkens bij een overeenkomstige passage in de teksten, de ontlening aan Perrin (muziekvoorbeeld 6). Het betreft de passages triplum m. 51-53 ('amoit plus que li N'os cuer meü') en motetus m. 142-145 ('Quant il m'amoit de cuer N'os cure'). In beide is de wending d'-f#'-g' opvallend ten opzichte van de omringende melodie. In de triplumpassage heeft de Vrouwe haar hart niet ontroerd jegens haar vriend (*li*, m. 51); in de melodie wringt f#' met f in de tenor, waarbij deze toon nauwelijks kan worden aangepast zonder de tenormelodie ernstig te ontwrichten.²⁸ Op de vergelijkbare plaats in de motetus klinkt een nadrukkelijke f#' op het woordje *il*, die pas na lang uitstel oplost in g'. In beide stemmen 'verwijst' de fictatoon naar de vriend.

Toonhoogte en -laagte, vreemde tonen in het contrapunt en melodische herinneringen onderstrepen dus de expressieve betekenis van belangrijke verzen en woorden.

Getallen en spiegelingen; conclusie

Uit het voorafgaande blijkt dat in de constructie van het motet een grote mate van rationaliteit heerst: isoritmische vormgeving en contrapunt werken samen om vorm en inhoud van de teksten te articuleren. Anderzijds wordt in de teksten juist *desmesure* gethematiserd: volgens de triplumtekst doen de gevoelens van vrees voor de dood en verlangen naar liefde en vervolmaking de trotse Vrouwe 'de maat overschrijden en het verstand te buiten gaan'; de motetus eindigt met 'Tele est des femmes la nature', waarmee waarschijnlijk ook op het irrationele wordt gedoeld. Tussen de precisie van de vormgeving en de emotionele materie bestaat een gespannen relatie. Alle veranderingen en problemen, zo bleek uit de analyse van de tekst, zijn geconcentreerd in de spiegeling van de situatie van Narcissus en Echo, en van Vrouwe en minnaar. In hoeverre komt déze gedachte naar voren in de muzikale structuur? Enkele aanwijzingen dat 'spiegeling' een rol speelt in de compositie werden tijdens de analyse genoemd. In de isoritmische structuur worden de syncopische gedeelten in de bovenstemmen gediminueerd herhaald, zodat de tweede periode een afspiegeling wordt van de eerste, tweemaal zo snel. Ook kan de polariteit van *D* en *C* die het contrapunt van het motet beheerst, worden teruggevoerd op een spiegeling, namelijk van begin en slot van de tenormelodie (durum re-mi-fa versus naturale fa-mi-re), terwijl de tonen c' en d de uitersten van de ambitus vormen. Zelfs is er een moment van melodische spiegeling in de bovenstemmen, in m. 104-105, waar de melodieën van triplum en motetus opvallend in drieklanken tegen elkaar in lopen; dit is precies de plaats waar de rolwisseling duidelijk wordt die uit de analyse van de tekst naar voren kwam: de trouwe vriend is nu degene geworden die het smeken van de Vrouwe niet wil horen.

27. Niet alle handschriften geven overigens het #-teken; zie de analyse.

28. In motet 1 veronderstel ik op een soortgelijke plaats (m. 119) een impasse, zowel in de tekst als in de muziek. Dat zou ook hier het geval kunnen zijn.

Verborgen in het motet is echter bovendien een bijzondere 'spiegeling' aanwezig, die het hele werk overspant. Deze blijkt echter pas uit de analyse van tekst en muziek samen. Een inhoudelijk-dramatisch uiterst belangrijk punt is m. 90-92. In de motetustekst straft *Amour* Narcissus (v. 10), in het triplum vreest de Vrouwe haar liefde – *amour* – niet te kunnen herwinnen (v. 20). Dit ten opzichte van de isoritmische verdelingen willekeurig lijkende punt wordt, behalve door de simultane woordklank, ook geaccentueerd door een *D*-cadens. Bovendien neemt de motetus in m. 92 de hoge toon a' over van het triplum, terwijl de rustklank die het einde van de derde strofe had moeten vormen tot m. 91 is uitgesteld. Dit punt nu, waar het woord *amour* in beide bovenstemmen tegelijkertijd klinkt, zou het motet precies in de verhouding 10:9 (90:81) verdelen als het isoritmisch plan consequent was doorgevoerd, dus wanneer de verkorting aan het slot buiten beschouwing wordt gelaten. Het is een verrassende verdeling omdat zij niet door de isoritmische structuur wordt bepaald, maar uitsluitend door de simultaneïteit van *amour* die wordt benadrukt door de cadens en de rustklank.²⁹ Even later (m. 93) klinkt nog een echo door het samenvallen van *paour* en *amour*. Binnen de isoritmische structuur ligt vast dat de colores de lengteverhouding 10:9 tot elkaar hebben, terwijl de taleae 19 longae (of breves) lang zijn, met twee ritmisch sterk contrasterende delen. Op het scheidingspunt van de perioden en van de colores vindt eveneens een omslag plaats in de betekenis, zoals we hiervoor hebben gezien. Tezamen ontstaat dan het volgende schema van de proportionering van het motet:

Gehele motet	<u>10</u>	'amour'	<u>9</u>		90-81
Periode / Colores	<u>10</u>	'or'	<u>9</u>	<u>10</u>	'savour' <u>9</u> 60-54 30-27
Taleae	<u>3x 19 L</u>		<u>3x 19 B</u>		9x 19 B

Het motet vertoont dus een door het getal 3 beheerste proportionering, op basis van de meest evenredige deling van het getal 19 in 10 en 9: 90-60-30 : 81-54-27. Deze perfecte verhoudingen in het plan van het werk vormen precies het tegendeel van de volledig imperfecte mensurering. Wat is de betekenis van de verborgen '3' in dit door '2' beheerste motet en wat betekent het getal 19 dat de basis ervan vormt? Het woord dat op het snijpunt van het motet staat, het dubbele 'amour' in m. 91, geeft de sleutel. De volmaaktheid (3) van de liefde verbergt zich onder de onvolmaaktheid (2) aan de buitenkant: door haar onvolmaaktheid in te zien (de lering uit het exemplum van Narcissus) krijgt de Vrouwe het verlangen naar de vervolmaking, 'desirs d'achever'. De klankverwantschap 'moriar-miroir' die aan het slot van de analyse van de teksten als verklaring naar voren kwam voor het ontbreken van het woord 'spiegel' is in dit verband veelzeggend: het woord 'moriar', het sterven, bevat toch ook de liefde, 'amor'. 'Amour' brengt een deling tot stand waarin de 2 en de 3, symbolen

29. Omgekeerd is het motet natuurlijk ook in 9:10 te verdelen, het scheidingspunt is dan m. 82. In de motetus staat hier het woord 'mort', de tegenhanger van 'amour', en, in het triplum, 'comparer': de Vrouwe moet haar trots betalen met de dood. Een curiositeit, maar wellicht geen toeval, is de verhouding in de aantallen lettergrepen van de motetustekst die ontstaat door zowel de 10:9-deling als omgekeerd de 9:10-deling: in het eerste geval 81:72, in het tweede 71:82, vrijwel elkaars omgekeerde en vrijwel 9:8. Voor het triplum geldt dit niet; in deze stem is de verhouding 170:132 respectievelijk 145:157.

van imperfectie en perfectie, elkaar spiegelen. Op dezelfde wijze is misschien ook het ternaire metrum in de imperfecte mensurering te verklaren.

De vraag naar de betekenis van 19 staat hiermee in verband. Het getal is gecombineerd met 17: het grondtal van de tekst is 17, dat van de muziek 19. In optelling vormen deze twee getallen 36, het getal waarin de 2 en de 3 verenigd zijn als 6^2 ; 36 is in het meest perfecte motet, nummer 1, het getal van de talea. Van 36, rationeel te verdelen door 2 en 3, vormen 17 en 19 een 'irrationele' deling waarin beide componenten niet meer door 2 of 3 deelbaar zijn.

De 3 die de constructie beheerst, wijst op de volmaaktheid; de onvolkomenheid in de structuur doet de proporties echter weer verloren gaan. De hierboven beschreven verhouding bestaat immers alleen in de ideale vorm van het motet: slechts de consequente uitvoering van het isoritmische plan zou leiden tot een lengte van 171 breves. De laatste talea echter verkort; de slotpauza ontbreekt. Ook in de teksten wordt de precieze getalsmatige verhouding op basis van het getal 17 tussen triplum en motetus verstoord door het ontbreken van het slotvers in de triplumtekst. Wat is de betekenis van deze rafels in de structuur? De vraag voert terug naar de tekst, naar het 'desirs d'achever', het verlangen óm tot vervolmaking te komen. De kerngedachte aan het slot van motet 7 is de onvervuldheid van het verlangen, die de juiste maat doet overschrijden. De perfectie blijft verborgen in de ideële structuur van het motet, aan de oppervlakte is alles imperfect, onvolmaakt.³⁰ Perfectie en imperfectie weerspiegelen elkaar op dezelfde wijze als vrees en verlangen in de tenorwoorden *ego moriar pro te*.

30. Misschien speelt ook getalssymboliek een rol. De plaats waar de drie buiten de symmetrie vallende slotverzen van het triplum beginnen is m. 154; tot daar is het motet dus 153 breves lang. Dit getal heeft de symbolische betekenis van heil en uitverkiezing (het speelt ook een rol in de motetten 4 en 20 waarvan het het lengtegetal is). Hierover: Meyer/Suntrup 1987, 814-817. De motetustekst vóór m. 153 luidt: 'Or l'aim', erna: 'et il me het, aymy'; in het triplum vóór m. 153: 'De la joie qu'est parfaite douçour A savourer'; na m. 153 volgen de drie slotverzen. Tot m. 153 is dus sprake van liefde en volkomen zoetheid, daarna van haat en van verlangen naar die zoetheid.

XII. MOTET 4: HET GULDEN MIDDEN

OVERZICHT VAN DE STRUCTUUR

Teksten:

Tenor	<i>Speravi</i> . Herkomst: introïtus <i>Domine, in tua misericordia speravi</i> . Dom. I post Pentecosten. <i>GR</i> , p. 278-279.
Motetus	15 heptasyllabische verzen. a' b a' b a' a' b a' b a' a' b a' b b 113 syllaben. 2 rijmklanken.
Triplum	27 decasyllabische verzen, in rimes plates met afsluitend tercet. aa bb cc dd ee ff gg ee dd hh ii kk ll 270 syllaben. 11 rijmklanken.

Muziek:

Mensurering	Tenor: modus imperfectus, tempus imperfectum; in diminutie tempus imperfectum. Bovenstemmen: modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio major. In de motetus enkele passages in modus perfectus.
Isoritmische structuur	Twee perioden, de tweede in diminutie 2:1. Per periode 2 colores, samen verdeeld door 3 taleae (2 C = 3 T). Talealengte: 34 breves imperfectae, gediminueerd tot 17 breves imperfectae. Totale lengte: 153 breves imperfectae (102 + 51).
Ambitus	Tenor: f-b \flat (initium f, finalis f). Motetus: c'-c". Triplum: b-d".

TEKSTEN EN VERTALING

triplum

<p>De Bon Espoir, de Tres-Dous Souvenir Et de Tres-Dous Pensers contre Desir M'a bonne Amour maintes fois secouru, Quant il m'a plus aigrement sus couru; Car quant Desirs plus fort me destraingnoit, 5 Moul't doucement Espoirs m'asseüroit, Et Souvenirs me moustroit la biauté, Le Scens, l'Onneur, le Pris et la Bonté De celle dont li amoureux penser Mon dolent cuer venoient conforter. 10 Las! or m'assaut Desirs plus qu'il ne suet. Mais durement endurer le m'estuet, Car je sui près de perdre le confort, De Bon Espoir dont je me desconfort; Et Souvenirs me fait toudis penser 15 Pour mon las cuer faire desesperer, Car Grace, Amour, Franchise, Loyauté, Pité, Doctrine et Debonnairété Sont pour moy seul si forment endormi Car Dangiers est souverains de Merci 20 Et que ma dame, à qui je sui rendus, Croit à Durté et orgueilleus Refus, Pour ce, sans plus, que m'amour ne mon cuer N'en vueil ne puis departir à nul fuer. Mais puis qu'estre ne puet ore autrement, 25 Face de moy tout son commandement, Car malgré li l'ameray loyaument.</p>	<p>1 5 10 15 20 25</p>	<p>Met Goede Hoop, met Zeer Zoete Illusie en met Zeer Zoete Gedachte, tegen Verlangen heeft Goede Liefde mij menigmaal ondersteund wanneer dat mij het hevigst aanviel; want, wanneer Verlangen mij het meest in' t nauw bracht, stelde Hoop mij zeer zoet gerust en Illusie toonde mij de Schoonheid, 't Verstand, de Eer, de Waarde en de Goedheid van haar, de verliefde gedachten aan wie mijn treurend hart kwamen vertroosten. Helaas! nu valt Verlangen mij meer dan gewoonlijk aan; maar op harde wijze moet ik het verduren, want ik ben er na aan toe de troost te verliezen van Goede Hoop, waardoor ik mij verdrietig voel en Illusie laat me steeds zó denken dat het mijn moe hart tot wanhoop brengt; want Gratie, Liefde, Oprechtheid, Trouw, Mededogen, Welgemanierdheid en Minzaamheid zijn, voor mij alleen, zo stevig ingeslapen dat Gevaar meester is boven Genade en dat mijn Vrouwe, aan wie ik mij heb overgegeven, gelooft in Hardheid en trotse Weigering, alleen maar omdat ik mijn liefde noch mijn hart van haar kan of wil scheiden, op geen enkele wijze. Maar omdat het nu eenmaal niet anders kan zijn, moge zij alles met mij doen wat ze wil, want haars ondanks zal ik haar trouw minnen.</p>
---	--	---

motetus

Puis que ¹ la douce rousée	1	Omdat [nu eenmaal] de zoete dauw
D'umblesse ne vuet florir		van Bescheidenheid niet met bloemen wil sieren
Pitez, tant que meürée		[het boompje van] Mededogen, zólang tot gerijpt is
Soit Mercy que tant desir,		Genade naar welke ik zozeer verlang,
Je ne puis avoir durée,	5	kan ik geen rust of duur hebben;
Car en moy s'est engendrée,		want in mij is ontstaan
Par un amoureux desir,		door een verlangen, ingegeven door liefde,
Une ardeur desmesurée		een onmatige gloed
Qu'Amours, par son dous plaisir,		die Liefde door Haar zoet plezier
Et ma dame desirée,	10	en mijn Vrouwe naar wie ik verlang
Par sa biauté coulourée,		door haar blozende schoonheid
De grace y ont fait venir.		er bij gratie hebben doen ontstaan.
Mais puis qu'einsi leur agrée,		Maar omdat het hun [nu eenmaal] aldus behaagt,
Je vueil humblement souffrir		wil ik nederig ondergaan
Leur voloir jusqu'au morir.	15	hun wil, tot aan mijn dood.

tenor**SPERAVI****IK HOOP
IK HEB GEHOOPT**

1. Chichmaref geeft de emendatie 'puisque'en'; deze versie wordt door geen van de handschriften gesteund. Volgens Tobler-Lommatzsch's *Altfranzösisches Wörterbuch* kan 'florir' ook transitief worden gebruikt.

1. TEKSTANALYSE

Tenor

Vrijwel alle tenores van Machauts motetten zijn – voor zover de herkomst bekend is – ontleend aan een responsorium of antifoon uit het officie. De tenor van motet 4 met als tekst *Speravi* vormt hierop een uitzondering: de bron ervan is een antifoon uit het proprium van de mis, de introïtus van de eerste zondag na Pinksteren.² De liturgische tijd van de tenores – het begin van het Tempus per Annum – verbindt de motetten 7 en 4; de antifoon *Rex autem David* is afkomstig uit de *Historia de libris regum* die in de weken na Pinksteren wordt gelezen. Ook is de figuur van de klagende David gemeenschappelijk aan beide tenores, David als koning in motet 7, als de psalmist in motet 4.

De tekst van de introïtus luidt:

Domine, in tua misericordia *speravi*: exultavit cor meum in salutari tuo: cantabo Domino, qui bona tribuit mihi. *Ps.* Usquequo Domine oblivisceris me in finem? usquequo avertis faciem tuam a me?

Heer, op Uw medelijden heb ik mijn hoop gesteld; mijn hart heeft gejuicht over Uw verlossing: ik zal de Here zingen omdat Hij mij heeft welgedaan. *Ps.* Hoelang, Here, zult Gij mij voortdurend vergeten? Hoelang zult Gij Uw aangezicht voor mij verbergen?

De woorden zijn vrijwel letterlijk die van het laatste en het eerste vers van psalm 12. In het woord *speravi* klinkt hoop en vertrouwen op Gods goedheid en mededogen en op toekomstige vreugde. Uit de tussenliggende tekst van de psalm – de context van het tenormelisme – spreekt daarentegen aanvankelijke wanhoop omdat God de dichter vergeten lijkt te zijn (v. 1) en de vijand oppermachtig is.

v. 2-5: Quamdiu ponam consilia in anima mea dolorem in corde meo per diem? Usquequo exaltabitur inimicus meus super me? Respice et exaudi me Domine Deus meus. Inlumina oculos meos ne umquam obdormiam in mortem: Nequando dicat inimicus meus: praevalui adversus eum. Qui tribulant me, exultabunt si motus fuero.

Hoelang zal ik plannen koesteren in mijn ziel, kommer hebben in mijn hart, dag aan dag? Hoelang zal mijn vijand zich boven mij verheffen? Aanschouw toch, antwoord mij, Here, mijn God! Verlicht mijn ogen, opdat ik niet inslape ten dode, opdat mijn vijand niet zegge: Ik heb hem overmocht; opdat mijn tegenstanders niet juichen wanneer ik wankel.

Het begrip 'hoop' in het melisme *Speravi* heeft dus, gelezen in de context, een sterke connotatie van aanvankelijke 'wanhoop' temidden van oppermachtige vijanden, een gegeven dat belangrijk is voor de interpretatie van de teksten van de bovenstemmen.

Teksten van de bovenstemmen

2. Zie over de liturgische context: Clark 1996, 82 n.17. Na vaststelling dat de liturgische toewijzing minder stabiel is door de plaatsing van het Drievuldigheidsfeest op de eerste zondag na Pinksteren is haar conclusie: 'Nevertheless, the original assignment of this chant is to the Sunday after Pentecost. The point remains in any case that the liturgical marking of this chant is not strong.'

De *motetustekst* behoort tot de grote groep van moteti met een rijmschema van slechts twee rijmklanken. Een vrijwel strofische vorm ontstaat wanneer de tekst in driemaal vijf verzen wordt verdeeld.³ Deze komt op geen enkele wijze overeen met de talea-indeling die in de meeste motetten correspondeert met de strofische vorm. De taleae verdelen de tekst in 3 x 3 + 3 x 2 verzen, waarbij het rijmschema steeds verschilt.

'strofen'	a' b a' b a'	a' b a' b a'	a' b a' b b
taleae	a'ba'	ba'a'	ba'b a'a' ba' bb

Naar de betekenis valt de tekst echter uiteen in secties van vijf, zeven en drie verzen, zonder overeenkomst met bovengenoemde twee indelingen. In v. 1-5 wordt het probleem gesteld, geparafraseerd: omdat de Vrouwe nog geen teken geeft van welwillendheid, kan de minnaar geen rust vinden. In v. 6-12 wordt de uitleg gegeven: want in hem is een overmatig verlangen ontstaan, door toedoen van Liefde en Vrouwe. Ten slotte is, in v. 13-15, de gevolgtrekking: omdat dit hun nu eenmaal behaagt, wil hij zich nederig onderwerpen.

Begin en slot corresponderen met elkaar door enkele woorden en begrippen.

1	<i>Puis que</i> la douce rousée	13	Mais <i>puisqu'</i> einsi leur agrée,
2	<i>D'umblesse ne vuet</i> florir [...]	14	Je <i>vueil humblement</i> souffrir
		15	Leur <i>voloir</i> jusqu'au morir

Deze inhoudelijke symmetrie wordt wél gereflecteerd door het rijmschema; met uitzondering van het eerste en laatste vers is het schema namelijk spiegelsymmetrisch (een vergelijkbare 'binnen'-symmetrie zagen we in het motetusgedicht van motet 5 waar zij een zeer belangrijke inhoudelijke functie heeft; zie hoofdstuk VII).

a' [b a' b a' a' b a' b a' a' b a' b] b

Binnen die symmetrische constructie vormt v. 8, 'Une ardeur desmesurée' de as, het centrale motief van de tekst. Aan het begin van het gedicht wordt de oorzaak van de 'onmatige gloed' beschreven die de minnaar kwelt, aan het slot de onderwerping aan het lijden. Ontstaan én gevolg van het verlangen worden ingeleid door het causaal-temporele 'puis que'.

Het incipit bevat een van de zeer zeldzame natuurbeelden in Machauts motetten: de zoete dauw van 'umblesse' wil nog niet [het boompje van] Mededogen met bloemen sieren zodat Genade kan rijpen in de Vrouwe; dat wil zeggen, er is nog geen enkel teken dat zij haar gemoed heeft verzacht en hem toezegging van haar liefde zal doen. Waar komt deze – in het kader van de motetten – verrassende natuur-allegorie vandaan die herinnert aan de *Natureingang* bij de trouvères? We zagen in de motetten 3, 5, 6 en 7 hoezeer Machaut teruggrijpt op dertiende-eeuwse chansons. 'Florir' wordt in de trouvèrepoëzie geassocieerd met de ontluiking van vreugde in de minnaar, die uiteindelijk vruchten zal dragen en daarom worden verbonden met de idee van hoop in het tenorwoord, ook al wordt 'espoir' of 'esperance'

3. Dit is de vorm zoals Earp die weergeeft (Earp 1995, 308).

in de motetus niet genoemd.⁴ Vermoedelijk is, net zoals in motet 5, een chanson van Thibaut de Champagne Machauts inspiratiebron geweest. Thibaut vergelijkt in een van zijn chansons de ontwikkeling van zijn liefdesgevoelens met een ent, die door de besprenkeling met water groeit en bloeit:

- 1 Tout autresi con l'ente fet venir
 Li *arrouzers* de l'eve qui chiet jus,
 Fet bone amor nestre et croistre et *florir*
 Li ramenbrers par coustume et par us.
5 D'amours loial n'ert ja nus au desus,
 Ainz li couvient au desouz maintenir.
 Por c'est ma douce dolor
 Plaine de si grant poor,
 Dame, si faz grant vigor
10 De chanter, quant de cuer plor.

(Ed. Wallensköld 1925, Chanson XXI.)

Net zoals de besprenkeling met het water dat erop valt de ent doet opkomen, wordt goede liefde geboren en groeit en bloeit zij door de voortdurende en steeds weerkerende herinnering. In trouwe liefde zal niemand zomaar het hoogste bereiken, nee, hij moet juist in de laagte (nederig) blijven. Daarom is het mijn zoete smart, vol van grote angst, Vrouwe, en wend ik toch al mijn krachten aan om juist dan te zingen wanneer ik in mijn hart ween.

Over dit beeld merkt Thibauts uitgever Wallensköld op (1925, p. 71): 'Cette observation concernant l'effet de l'arrosage sur la greffe n'a pas été signalée ailleurs dans la poésie lyrique du moyen âge'. Toch is in motet 4 een echo van dit chanson te herkennen. Een sterke aanwijzing dat Machaut het chanson kende, vinden we in een beeld uit de tweede strofe van zijn *Lay de Plour* waarvan de bewoordingen duidelijk refereren aan die van Thibaut.⁵ Machaut vergelijkt zijn liefde met een ontwortelde boom waarvan de takken toch weer uitlopen door de besprenkeling met water (de referenties aan Thibauts chanson zijn geursiveerd).⁶

Qu'envis peut on desraciner
Un grant arbre, sans demourer
De la racine
Qu'on voit puis *flourir* et porter
Et ses branches croistre et geter
En brief termine.

Certes, ainsi est il d'amer;

4. 'Umblasse' en 'florir' worden ook door Adam de la Hale gecombineerd (ed. Marshall 1971, chanson VII, iii): 'De ceste erreur aseürés seroie, / S'un seul resgart *d'umelité flouri* / De ses dous iex en trespassant avoie, [...]'. In Dragonetti's parafrase: 'Je serais rassuré de cette incertitude, si j'obtenais, en passant, de ses doux yeux, un seul regard que l'humilité adoucit' (Dragonetti 1960, 122-126).

5. In motet 3 wordt het spreekwoord aangehaald waarmee deze lay begint: 'Qui bien aime à tart oublie'.

6. Fascinerend – met het oog op de Job-tenores in de motetten 2 en 3 – is dat de allegorie van de hoop als de door besprenkeling met water weer uitbottende boom eveneens te vinden is in het boek Job, namelijk in hoofdstuk 14: 7-9: 'Lignum habet spem: si praecisum fuerit, rursum virescit, et rami eius pullulant. Si senuerit in terra radix eius, et in pulvere emortuus fuerit truncus illius, ad odorem aquae germinabit, et faciet comam quasi cum primum plantatum est.'

Car quant mes cuers se vuet *enter*
En amour fine
Envis puet s'amour oublier,
Einsois adès par *ramembrer*
A li s'encline.

Car l'iave qui chiet desseure
La racine qui demeure
Fait renverdir et *florir*
Et porter fruit;
Tout ainsi mes cuers qui pleure
Parfondement a toute heure
Acroistre mon souvenir
Fait jour et nuit.

(Ed. Chichmaref 1909, 459-460.)

Want met moeite kan men een grote boom ontwortelen zonder dat iets van de wortel overblijft en toch zien dat deze vervolgens bloeit en vrucht draagt en takken doet groeien en uitbotten in korte tijd. En zeker is het ook zo met de liefde; want wanneer mijn hart zich wil enten op de volmaakte liefde, kan het met moeite die liefde vergeten, en toch neigt het er dan weer toe, juist door de herinnering. Want het water dat op de wortels valt die nog over zijn, doet hem weer groen worden en bloeien en vrucht dragen; net zo doet mijn hart, dat te allen tijde weent, mijn verbeelding dag en nacht groeien.

Als dit chanson inderdaad Machauts inspiratiebron was, heeft hij wellicht ook het motief 'umblesse' ontleend aan dat werk, namelijk aan de tegenstelling 'desus' en 'desouz' uit v. 5-6: de minnaar moet liever 'laag' (nederig) in zijn smart willen verkeren dan het hoogste willen bereiken.

'Umblesse' wordt echter in twee betekenissen gebruikt. Als eigenschap van de Vrouwe – aan het begin van de motetustekst (in v. 2) – betekent het haar gedisponeerdheid tot het verlenen van 'merci'. Aan het slot (v. 14) betekent het woord 'humblement' de nederige onderwerping van de minnaar aan de wil van Vrouwe en Amour.⁷ 'Umblesse' is in de hoofse lyriek de tegenpool van 'orgueil' (Cropp 1975, 169-172), onderwerp van het hiervoor besproken motet 7; deze relatie vormt, naast de tenorverwantschap, een aanwijzing voor de complementariteit van beide motetten. In motet 4 klinkt het woord 'trots' alleen in de triplumtekst, als '*orgueilleus refus*' (v. 22); wellicht ook een motief dat aan Thibauts chanson is ontleend, zoals hieronder zal worden uitgelegd.

Het uitblijven van 'umblesse' bij de Vrouwe – met behulp van de triplumtekst te interpreteren als '*orgueilleus refus*' – heeft 'desmesure' van verlangen in de minnaar tot gevolg, het motief dat, zoals we zagen, centraal in de tekst staat ('une ardeur desmesurée'). Om de waarde van dit begrip bij Machaut te bepalen herinner ik aan twee hiervoor besproken motetten waarin 'desmesure' méér inhoudt dan alleen de topos dat Liefde zich niet aan redelijke maten houdt.⁸ In motet 6 is een teveel aan smachten en verlangen noodzakelijk voor de minnaar om tot onderwerping aan de Vrouwe te komen; in het hiervoor besproken motet 7 brengen het verlangen en de gloed van liefde in de Vrouwe haar ertoe 'de maat te overschrijden' door haar liefde te bekennen, eveneens een positieve wending. De onzekerheid en het onmatige verlangen van de minnaar in motet 4 resulteren in rusteloosheid: hij kan geen 'durée' hebben

7. Zie Cropp 1975, 120-121 en 172-74; tevens Dronke 1968, 158-62, een excursus over *umiltà*.

8. In motet 5 is Amours 'sans mesure'; in motet 17 veracht Liefde de maat, 'spenat mensuram'. Verder komt dit motief alleen in motet 8 voor, in verband met Fortuna die eveneens 'sans mesure' is.

omdat zijn liefdesgloed buitenmatig is, maar uiteindelijk brengt dit hem tot 'umblement servir'. De 'desmesure' van het verlangen blijkt dus voor Machaut in de grond van de zaak een positief begrip te zijn omdat ze minnaars beproeft en hun leert zich te onderwerpen; het verlangen is een noodzakelijk lijden ter loutering. Het belang van het motief 'verlangen' wordt onderstreept doordat het woord 'desir' (eenmaal in de vorm 'desirée') zesmaal voorkomt, vaker dan in enig ander motet, en driemaal op de rijmpositie staat.⁹

'Voloir' (waarvan de verschillende vormen viermaal in het motet voorkomen, tweemaal in de motetus) is gerelateerd aan 'desir'. Enerzijds betekent 'voloir' de wil van Vrouwe en Liefde, anderzijds, aan het slot van de tekst, de actieve wil van de minnaar om zich aan hen te onderwerpen. In deze laatste betekenis ligt 'voloir' in het verlengde van 'desir', de wil tot het goede dienen komt voort uit het verlangen waaraan de minnaar is onderworpen: 'desir' wordt tot 'voloir'.¹⁰ De bewoordingen van het gedicht benadrukken de aanvankelijke passiviteit van de minnaar ten opzichte van het ontstaan van het verlangen: 'en moy s'est engendrée' (v. 6) en 'y ont fait venir' (v. 12), terwijl het actieve streven naar het lijden wordt omschreven als 'je vueil souffrir'. Binnen de symmetrie van vorm en bewoordingen ontstaat dus toch een richting in het betoog, een ontwikkeling van passief onderworpen zijn aan het verlangen naar een actieve wil tot onderwerping aan Vrouwe en Liefde, hetzelfde proces als we zagen in motet 1.

De *triplumtekst* heeft geen specifieke vorm: de taleae verdelen de tekst in 3 x 6 en 3 x 3 verzen, maar op zichzelf bestaat het gedicht slechts uit een opeenvolging van rimes plates, met aan het slot een rijmtercet. Met die van de motetten 11, 12, 20 en 22, is dit een van de weinige niet-strofische triplumteksten in het corpus.¹¹

Kort samengevat wordt de strijd beschreven van de minnaar tegen zijn verlangen en zijn uiteindelijke onderwerping aan de Vrouwe. Het Verlangen wordt voorgesteld als een tegenstander die de minnaar aanvalt. Aan een gevecht herinnert ook de uitdrukking 'Ma dame à qui je sui *rendus*' (v. 21); oorspronkelijk is 'rendu' een feodale term die de overgave aan de overwinnaar aanduidt.¹² In deze strijd treedt een hele reeks allegorische personages in verschillende groepering op. Drie van hen zijn hulpvaardige manifestaties van de liefde: Bon Espoir, Dous Souvenir en Dous Penser;¹³ Bon Espoir refereert natuurlijk aan het tenorwoord *speravi*. In het verleden waren deze de minnaar tot steun en toonden hem vijf waardevolle eigenschappen van zijn Vrouwe: Biauté, Scens, Onneur, Pris en Bonté. Desir valt hem nu heviger dan anders aan en de minnaar dreigt bovendien de hulp te verliezen van Bon Espoir, Dous Souvenir¹⁴ en Dous Penser, zodat hij op eigen kracht is aangewezen; zij werken hem nu

9. In zowel motet 1 als in motet 20, de hoekstenen van Machauts ordening, komt 'desir' viermaal voor.

10. Vgl. Cropp 1975, 271-274, waar zij vaststelt dat bij de troubadours het verschil tussen 'dezir' en 'voler' niet groot is. In motet 1 troffen we hetzelfde verschil aan: de wil is een positieve activiteit, het verlangen een kracht ten opzichte waarvan de houding van de minnaar passief is.

11. Ondanks de poging van Ziino (1978, 444, n.13) om de triplumtekst als strofisch uit te leggen, wordt dit toch niet duidelijk uit het rijmschema zelf, maar brengt alleen de muzikale structuur een zekere vorm aan. Zie ook Lümann 1978, 157-172, speciaal 170: 'Versgruppierungen kommen in Gegensatz zur weltlichen Dichtung in der Motette jedoch erst durch die Komposition zustande. Die Versgliederung ist also stets zweckgebunden und nicht im Sprachlichen, im "strophischen" Bau begründet.' Lümann neemt voor alle motetten aan dat de tekstvorm van de muziek afhankelijk is, welke bewering in haar algemeenheid geen standhoudt (in de motetten 2, 3 en 5 heeft de strofische vorm zelfs nauwelijks een relatie met de talea), voor dit motet echter klopt.

12. Dragonetti 1960, 72-73.

13. In Machauts *Prologue* zijn Dous Penser, Playsence en Esperance hulpvaardige 'kinderen' van Amour.

14. Over het begrip Souvenir als 'verbeelding': zie de bespreking van de triplumtekst van motet 3 in hoofdstuk X, en Cerquiglini 1986, 108 e.v.

zelfs tegen.¹⁵ Ook zijn zeven (weer andere) goede kwaliteiten van de Vrouwe 'ingeslapen' en als enigen blijven Dangier, Durté en Refus over, die haar afwerende houding voorstellen. Wat de minnaar rest, is slechts aanvaarding: het gedicht besluit met het uitspreken van onderwerping aan de wil van de Vrouwe.

Als de eerste strofe van Thibauts chanson inderdaad de inspiratiebron is geweest voor de motetustekst, zou enige invloed van de vierde strofe van datzelfde chanson kunnen worden gezien in de triplumtekst, al zijn er nauwelijks letterlijke referenties (misschien v. 34: 'Que cruauté vaint merci et prier'; bij Machaut v. 20: 'Car Dangiers est souverains de Merci'). De strekking van die strofe is echter vrijwel gelijk aan die van de triplumtekst: tegen de trots van de aanbedene bestaat geen ander middel dan *zonder hoop* te wachten, en slechts weinigen zijn daar tot het einde tegen bestand. Thibaut haalt, om dat te benadrukken, de autoriteit van de Schrift aan (I Timotheüs 4:1-2 volgens Wallensköld in zijn commentaar bij het chanson, hoewel dit geen profetische tekst is).

- 31 La [sic] prophete dit voir, qui pas ne ment
Que en la fin faudront li droituriez,
Et la fins est venue voirement,
Que cruauté vaint merci et prier,
35 Ne servises n'i puet avoir mestier,
Ne bone amour n'atendre longuement,
Ainz a plus orgueus pouoir
Et beubanz que douz vouloir,
N'encontre Amor n'a savoir
40 *Qu'atendue sanz espoir.*

(Ed. Wallensköld 1925, Chanson XXI.)

De profeet, die niet liegt, zegt naar waarheid dat aan het einde de rechtvaardigen ver te zoeken zullen zijn; en het einde is waarlijk gekomen, want wreedheid overwint genade en smeken, en goed dienen heeft geen zin meer, noch lang wachten noch goede liefde; integendeel, zij heeft meer trotse macht en arrogantie dan zoete wil; tegen Liefde is geen ander kruid gewassen dan afwachting zonder hoop.

In Machauts sterk allegorische tekst wordt duidelijk gemaakt dat de minnaar alleen door eigen morele kracht, zonder enige hulp en zonder hoop, zich de liefde waardig moet betonen; op de individuele verdienste wordt nog eens de nadruk gelegd door de uitdrukking 'pour moy seul' (v. 19). Het betoog wordt gekarakteriseerd als een retorische klaagrede door de tegenoverstelling van een evocatie van een gelukkig verleden en een klacht over het ongelukkige heden, zoals we ook eerder, in de motetten 3 en 7 zagen; de exclamatie 'Las! or', in v. 11, markeert de overgang. De conclusie wordt ingeleid, net als in de motetustekst, door het causaal-temporele 'mais puisque', waarna het voornemen om trouw te dienen in de toekomstige tijd wordt geformuleerd ('l'ameray').¹⁶ De onderdelen van het betoog worden aaneengeschakeld door het voegwoord 'car', in de verzen 5, 13, 17 en 20.

Evenals in de tekst van de motetus komen de door de taleae bepaalde insnijdingen in de triplumtekst niet overeen met eenheden van betekenis. Wél is het zo dat steeds de laatste twee verzen van de eerste drie taleae aansluiten bij de volgende (gearticuleerd door de woorden v. 5

15. Ook in de triplumtekst van motet 3 is Souvenir aanvankelijk hulpvaardig maar werkt vervolgens tegen de minnaar.

16. Tussen temporele en causale conjuncties is de grens vaak vaag; zie Zumthor 1972, 225-226.

'Car', v. 11 'Las!' en v. 17 'Car'); een zekere regelmaat in de dispositie van de tekstinhoud is dus aanwijsbaar.

Opvallend is de nadruk op aantallen en opsommingen in de triplumtekst: er worden drie helpende krachten in de liefde genoemd, vijf goede eigenschappen van de Vrouwe, vervolgens nog eens zeven; tégen de minnaar vechten Desirs in hemzelf en drie figuren die de afwijzing door de Vrouwe betekenen en Genade verhinderen. Dat zijn twintig verschillende allegorische personages, uitzonderlijk veel in deze niet zeer lange tekst.¹⁷ De plaatsing van die personages vertoont een bepaald plan: in de eerste periode – de drie ongediminueerde taleae met v. 1-18 – wordt de minnaar gesteund door de drie hulpvaardige krachten van Amours en aangetrokken door de twaalf goede eigenschappen van de Vrouwe; zijn tegenstander is Desir. In de laatste drie taleae met v. 19-27, de tweede periode van het motet, wordt de impuls van zijn verlangen tegengewerkt door de drie tegenstanders, manifestaties van de afwijzende houding van de Vrouwe. In de eerste periode staan de minnaar en zijn verlangen op de voorgrond, in de tweede de afwijzing door de Vrouwe. Ten slotte onderwerpt de minnaar zich aan haar wil. Dezelfde ontwikkeling wordt geëvoceerd als in de motetus, van passief onderworpen zijn aan het verlangen naar de actieve onderwerping aan Vrouwe en Liefde.

Interactie tussen de teksten; relatie met het tenorwoord

De teksten vertonen een ongewoon grote mate van overeenstemming. Beide beschrijven hoe de minnaar onderhevig is aan een overmaat van verlangen (motetus: 'une ardeur desmesurée', triplum: 'or m'assaut Desirs plus qu'il ne suet') en eindigen met aanvaarding van dat lijden, teneinde door onderwerping de ware liefde te bereiken.¹⁸ De teksten komen zelfs tot een zeldzaam eensluidende afsluiting: beide conclusies beginnen met 'Mais puis que'.¹⁹ In beide teksten is ook sprake van een elementair gevoelscontrast tussen 'zoet' en 'hard' dat met de tijdsbepaling samenhangt. Het woord 'dous' of een samenstelling daarvan komt vijfmaal voor, samenstellingen met 'dur' treden viermaal op. De motetustekst begint met de vaststelling dat het moment van *zoete* toestemming ('la douce rousée d'umblesse') nog niet is aangebroken, die van het triplum met een *zoete* voorstelling in het verleden ('Dous Souvenir', 'Dous Penser', 'doucement m'asseüroit'). Vervolgens belichten de teksten de hardheid (triplum: 'durement endurer', 'croit à Durté') en buitenmatigheid (motetus: 'une ardeur desmesurée' waarmee misschien op dezelfde klank 'dur' wordt gezinspeeld).²⁰ Uit de conclusie ten slotte spreekt een voornemen tot toekomstige onderwerping: door middel van 'vueil' in de motetus, door 'ameray' in het triplum. De zoetheid is met het verleden, de toekomst en de hoop verbonden, de hardheid met het heden en de wanhoop.²¹

17. Hierdoor ontstaat een relatie met motet 10, in de triplumtekst waarvan eveneens een opsomming van figuren plaatsvindt.

18. De werkwoordsvormen in de tenorwoorden van de motetten 4, 5 en 6 die alle drie als thema 'onderwerping' hebben, vertonen een interessante opklimming: *Speravi*, *Fiat voluntas tua* en *Et gaudebit cor vestrum*: perfectum, optatief en futurum.

19. De conjunctie 'puis que' komt in de teksten van de motetten niet vaak voor: eenmaal in motet 2, tweemaal in motet 12 en eenmaal in de motetten 14 en 16. Het driemaal herhaalde 'puis que' in motet 4 is daarom een teken van sterke nadruk.

20. Doorgaans gebruikt Machaut de vorm 'ardure' die de woordspeling met 'dur(e)' gemakkelijker toelaat; dat hij daar hier van afwijkt heeft vermoedelijk te maken met het aantal lettergrepen.

21. Cf. Zumthor 1972, 241-243, met een schema dat de positie van de Ik en het Nu in het chanson courtoise weergeeft ten opzichte van de assen van tijd en wens, en die van hoop en vrees.

Naast duidelijke overeenkomsten zijn er ook enkele verschillen in gezichtspunt en tijdsbepaling. Dit wordt duidelijk in het verloop van de opeenvolgende taleae, die, in plaats van strofen, de teksten structureren:

I. In de eerste talea spreken beide teksten over zoetheid, in de motetus over een zoetheid die nog niet is, in het triplum over een zoete troost die was. Er bestaat dus contrast in tijd.

II. In de motetustekst kan de minnaar geen 'duur' hebben omdat in hem een 'onmatige gloed is ontstaan'; de triplumtekst refereert nog steeds aan het verleden en pas in v. 11 blijkt uit het woord 'or' een verschuiving naar het heden.

III. Het verlangen is door liefde ingegeven en gaat de maat te buiten (motetus); in het triplum verliest de minnaar zijn hoop, zodat wanhoop ontstaat. De enige tijdsaanduidingen zijn 'je sui près de perdre le confort' en 'toudis' waarmee de voortdrijving van de toestand is aangegeven.

i. In de eerste gediminueerde talea contrasteren de schoonheid van de Vrouwe (motetus) en Dangiers, haar afwijzende houding (triplum).

ii. Het verlangen is ontstaan door toedoen van Liefde en Vrouwe, die hierin behagen scheppen (motetus); in de triplumtekst contrasteren daarmee de figuren van Durté en Refus.

iii. In de conclusie komen de teksten weer samen; beide concluderen dat lijden en onderwerping in trouwe liefde het enige zijn dat nog rest voor het heden ('puisqu'estre ne puet ore autrement', triplum) en voor de toekomst ('*jusqu'au morir*', motetus; '*ameray*', triplum).

Letterlijke weerklank van het tenorwoord 'speravi' komt alleen in de triplumtekst voor. Net als in enkele hiervoor besproken motetten (2, 3, 6) begint dit gedicht met een tekstuele echo: 'De Bon Espoir', welke verscheidene malen terugkeert, in v. 6 en 14. In v. 16 wordt 'espoir' negatief: 'desesperer'. In de motetustekst is alleen het woord 'florir', zoals we zagen, verbonden met de gedachte aan 'hoop'. Hoe de samenhang van de teksten van de bovenstemmen met die van de tenor kan worden uitgelegd, hangt ook af van de wijze waarop Machaut het perfectum 'speravi' heeft opgevat. Op grond van eerdere interpretaties (vgl. 'moriar' in motet 7 in het voorgaande hoofdstuk) kan worden verondersteld dat er twee betekenissen zijn. De oorspronkelijke duratieve betekenis blijft behouden – ik heb mijn hoop op U gevestigd (en blijf dat doen) –, maar ook speelt, meer oneigenlijk, de betekenis van een afgesloten tijd mee: eens had ik hoop (maar dat is verleden tijd). In de triplumtekst dreigt de troost van Bon Espoir de minnaar te ontvallen; '*Car je sui près de perdre le confort / de Bon Espoir*' en ligt de tweede betekenis meer voor de hand.

Anderzijds mag de minnaar, juist door de hoop te verliezen en zich te onderwerpen, toch uitzien naar toekomstige vervulling. In de oorspronkelijke betekenis van de tenor ligt namelijk de morele les van het motet besloten. De gevoelens die uit de psalmtekst spreken, zijn enerzijds die van wanhoop, omdat de dichter zich bedrukt weet door zijn vijanden en God hem lijkt te vergeten, en anderzijds van hoop en vertrouwen op Gods goedheid en medelijden en hoop op toekomstige vreugde. Zo mag ook de minnaar, door zich te onderwerpen aan zijn God Amours, uiteindelijk hopen op diens goedheid.

Ook van de context van het tenorwoord vinden we sporen in de teksten van de bovenstemmen. In de motetustekst zijn enkele woorden gerelateerd aan het in de introïtus onmiddellijk aan 'speravi' voorafgaande woord 'misericordia' ('in tua misericordia speravi'), namelijk 'umblesse' en 'Pitez'. In de triplumtekst zijn de allegorische tegenstanders van de minnaar die hem op de proef stellen het equivalent van de vijanden, 'qui tribulant me', uit psalm 12.

Een belangrijk verschil is dat, terwijl in beide bovenstemmen 'verlangen' een kernmotief is, dit gevoel in de context van de tenorwoorden niet wordt uitgesproken. Hier geeft misschien de

liturgische context een aanwijzing. Het gezang behoort tot de eerste zondag na Pinksteren, aan het begin van het *Tempus per annum*, en is een introïtus; op twee manieren geeft het dus aan een beginmoment aan. De motetustekst spreekt tweemaal over een begin dat heeft plaatsgevonden, 'de gloed die in mij is ontstaan' ('s'est engendrée') en die teweeg is gebracht door Liefde en Vrouwe ('y ont fait venir'). Op Pinksteren wordt 'het vuur van liefde door de Heilige Geest ontstoken'; de tekst van het tweede *Alleluia* uit de Pinkstermis luidt: 'Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium; et tui amoris in eis ignem accende'.²² Bij de interpretatie van motet 10 in hoofdstuk VI bleek dat het rituele vuur (het doven van de kaarsen) verbonden kan worden met het literaire motief van het vuur van verlangen. Gezien de thematische overeenkomst tussen beide motetten,²³ zou ook in motet 4 het geestelijke vuur met dat van de liefde kunnen worden geassocieerd.²⁴

De dynamiek in de teksten van motet 4 wordt veroorzaakt door de polarisatie van twee thematische motieven die eigenlijk in elkaars verlengde liggen, Verlangen en Hoop. Het verlangen naar een welwillende houding ('umblesse') van de Vrouwe is verbonden met hardheid (zowel door het 'harde' verduren van de minnaar als door de afwerende 'harde' houding van de Vrouwe). In de loutering door het liefdesvuur wordt Verlangen omgesmeed tot een positief Willen, een voornemen tot 'umblement servir'. De Hoop is verbonden met de zoetheid. Het Verlangen speelt in het nu en is verbonden met de wanhoop; de Hoop heeft betrekking op verleden en toekomst: 'nog niet' in de motetus, 'vroeger wel maar nu bijna niet meer' in het triplum. Zo wordt het Verlangen tot de tegenpool van de Hoop. In de tenortekst spreekt David zijn blijvend vertrouwen en hoop op Gods hulp uit, ondanks zijn wanhoop temidden van de hem bedreigende vijanden. De psalmist is een exemplum van 'umblesse' voor de wanhopige minnaar.

22. *GR* 1974, 253.

23. De motetten hebben de thematiek van de gehoorzaamheid en het brandend verlangen gemeen, terwijl in de triplumtekst van motet 10 eveneens vele allegorische personages optreden.

24. Dit in tegenstelling tot de conclusie van Clark over de betekenis van de context: 'For the four post-Pentecost chants, however, I have not been able to determine whether liturgical placement in any unique way relates to the subject matter of the associated motets.' (Clark 1996, 83).

2. MUZIKALE ANALYSE

Tenormelodie, mensurering en ritmering



De introïtus *Domine, in tua misericordia speravi* is van de vijfde toon en in de achttien tonen van het tenormelisme *Speravi* blijft het modale karakter bewaard.²⁵ De tenor heeft slechts vier verschillende tonen. De toon *f* is de finalis, de eerste, laatste en tevens laagste toon; vanaf *f* beschrijft de melodie een viervoudige curve met steeds lagere toppen. De hoogste daarvan is *b \flat* , welke toon tweemaal wordt bereikt; de volgende top is *a*, waarna ten slotte de slotformule niet hoger komt dan *g*. De melodie bevat alleen

toonschreden en geen toonherhaling; de *mi-fa-mi*-schrede komt tweemaal voor. De eerste frase van zes tonen wordt gevolgd door een herhaling van de laatste vier tonen ervan en blijft staan op de bovenseconde; dan keert de melodie terug naar de grondtoon en vormt een conventionele cadens (muziekvoorbeeld 1a). In de hiërarchie naar frequentie van voorkomen van de tonen: *G*, *A*, *F* en *B \flat* , komt *F* echter pas op de derde plaats; daardoor ontstaat in het motet een spanningsveld tussen twee polen: *F* (de finalis) en *G* (de meest voorkomende toon). Er is geen bron van het melisme bekend die exact gelijk is aan Machauts tenor, terwijl de bronnen onderling wél overeenkomen. Clarks vermoedt daarom dat Machaut veranderingen heeft aangebracht door de tertssprongen in het melisme in te vullen (Clark 1996, 57-59). Een soortgelijke ingreep in het bronmateriaal wordt door Eggebrecht en Fuller verondersteld bij motet 9, waarvan de tenor eveneens het karakter van een ostinato heeft, nog wel met dezelfde vier tonen (Eggebrecht 1962-1968 en Fuller 1990). Wanneer we, in navolging van Eggebrechts analyse van motet 9, de melodie verdelen in even en oneven tonen blijken ook nu alle oneven tonen *f* of *a* te zijn, alle even tonen *g* of *b \flat* , met uitzondering van de laatste twee tonen van de color waar de posities zijn omgedraaid (muziekvoorbeeld 1b). Dit heeft een alternering van twee tertsgebieden tot resultaat, *f-a* en *g-b \flat* . Door Machauts vermoedelijke ingreep in het oorspronkelijke melisme heeft de tenor dus het karakter van een melodisch ostinato gekregen.

Het talaritme begint in grote waarden – *maximae* en *longae* – en wordt gaandeweg ingewikkelder door toevoeging van *breves* en *pausae breves*, met aan het slot van de talea weer enkele grote waarden.²⁶ De scala van waarden is groter dan in de meeste motetten. Tevens behoort de talea, mét die van motet 7 die een sterk gelijkende structuur vertoont, tot de

25. Cf. Clark 1996, Appendix I, 189 voor een vergelijking van het melisme met een groot aantal bronnen.

26. Gombosi ziet een spiegelsymmetrie in het tenorritme, die echter alleen dan klopt wanneer een voorafgaande *pausa brevis* wordt verondersteld, die er niet staat (Gombosi 1956).

langste in Machauts motettencorpus.²⁷ Elke talea bevat twaalf tonen, waardoor pas in de laatste de slottoon f is. De maximae vallen steeds op een oneven toon, dus op f of a, afgezien van de penultima g van iedere color (muziekvoorbeeld 2a). De talea bestaat, net als die van motet 7, uit twee duidelijk onderscheiden gedeelten, het eerste met langzame en regelmatige beweging, het tweede gesyncopeerd met bewegingsversnelling.

Modus en tempus zijn imperfect. De modus major is moeilijker te bepalen, doordat, net zoals in motet 7, een niet door 2 of 3 deelbaar talea-getal is gebruikt, nu van 17 longae. Zowel in imperfecte als in perfecte meting blijft bij consequente doorvoering een rest bestaan en zijn er syncopationes (muziekvoorbeeld 2b; vgl. ook het bovenstaande facsimile uit hs. A). De kwestie is hier grotendeels theoretisch, aangezien geen problemen ontstaan als die in motet 7: er is nergens een plaats waar alteratie zou kunnen plaats vinden en de maxima wordt steeds gevolgd door een longa. Mensurering in modus major perfectus lijkt het meest voor de hand te liggen.²⁸ Belangrijker voor het begrip van het werk is de sterk gesyncopeerde ritmiek. Ook in dit opzicht is perfecte mensuur waarschijnlijker omdat driemaal een groep maxima-longa in de verder tamelijk ingewikkelde ritmering optreedt. Vier pausae breves compliceren een in wezen eenvoudig ritme in modus major perfectus (muziekvoorbeeld 2b). Misschien is de achterliggende gedachte geweest dat de pausae een mensuur in syncopatio vormen over de drie taleae heen. De twaalf pausae breves van de gehele periode (die uit drie taleae bestaat) zijn gelijk aan 6 pausae longae, die ook in 2 x 3 kunnen worden verdeeld en dan twee maxima-mensuren vormen. De periode bestaat in dat geval uit 17 maximamensuren, de talea uit 17 longamensuren. Tégen de gedachte aan zo'n syncopatio pleit dat ze door de theoretici geacht wordt niet over grotere pausae heen plaats te vinden, hetgeen hier wél het geval zou zijn.²⁹ Aan de andere kant veroorlooft Machaut zich ook in de motetus een mensurale vrijheid, die hieronder zal worden besproken.

Alweer op dezelfde wijze als in motet 7 worden per periode twee colores door drie taleae verdeeld (2 C = 3 T), zodat wanneer de ene maal een daling snel is, ze in de volgende color langzaam is en omgekeerd (muziekvoorbeeld 2a). Zo wordt het curvenpatroon van de melodie gevarieerd. De eerste color bevat meer grote waarden dan de tweede; niettemin zijn de colores vrijwel gelijk in lengte (26 tegen 25 longae). Beide colores sluiten af met nadruk op de penultima, in beide gevallen geritmeerd als maxima-longa, gevolgd door een pausa brevis.

De talea wordt gediminueerd in duplaproportie. Aan het slot blijkt de tenor, uitgevoerd als genoteerd, later te eindigen dan de bovenstemmen, reden waarom in de edities het slot is geëmindereerd door de 'telaatkomende' tenor iets te bekorten – en het ritme van de laatste talea van dit vrijwel pan-isoritmische motet dus te wijzigen. Zulke ongelijktijdige afsluitingen

27. Dit wijst op een late ontstaansdatum. Hetzelfde is het geval in Vitry's aantoonbaar late motet *Petre clemens / Lugentium / Tenor* (ca. 1342), met een talea van 33 breves, waarin de waarden uiteen lopen van longa tot minima altera.

28. De editie van Ludwig geeft merkwaardigerwijs in de eerste periode de modus major niet weer; in de tweede periode, in modus imperfectus, blijft bij hem een tempusmensuur per talea over. Schrade leest drie mensuren in modus major perfectus, drie mensuren in modus minor perfectus, één mensuur in modus major imperfectus en één mensuur modus minor perfectus, en hetzelfde in gediminueerde waarden. Dit is een wel zeer gecompliceerde wisseling van modi, waarvan nauwelijks voorstelbaar is dat ze als zodanig werd begrepen. De notatie geeft geen aanleiding om aan mensuurveranderingen te denken.

29. *Libellus: Tractatus septimus: De sincopis*, cap. 2 (CS III, 57b): 'Item notandum quod numquam nota per sincopam debet reduci ultra pausam majorem, utpote minima ultra pausam semibrevis vel majoris, vel semibrevis ultra pausam brevis vel majoris, et sic de aliis, licet aliqui dicant contrarium, sed nescio quo modo; et hec sufficienter de sincopa.' In motet 17 past Machaut syncopatio toe door middel van pausae die over de gehele color heen worden opgeteld, maar daar gaat het om pausae longae terwijl geen maximae voorkomen.

komen echter vaker voor; motet 10 heeft dezelfde eigenaardigheid, welke in verband kon worden gebracht met de betekenis van de tekst.³⁰ Bij de interpretatie van tekst en muziek zal daarom ook nu de vraag worden behandeld of in de tekst een reden kan worden gevonden voor deze, muzikaal gesproken, onacceptabele afsluiting.

De tenores van de motetten 4 en 7 vertonen dus een vergelijkbare compositie: de lange talea verloopt van grote naar kleine waarden en het ritme wordt steeds ingewikkelder. De zanger raakt door de syncopationes – veroorzaakt door de tussengeplaatste *pausae breves* – gaandeweg verstrikt in een mensuraal labyrint. In beide motetten heeft de talea een lengte die niet door 2 of 3 deelbaar is (17 respectievelijk 19 *longae*), zodat bij regelmatige meting een teveel of een tekort moet ontstaan: de talea wordt door die complicaties 'onmeetbaar'.

Ritmische bijzonderheden in de bovenstemmen

In de mensurering van de bovenstemmen zijn de waarden in de motetus die van *modus imperfectus* en *perfectus*, *tempus imperfectum*, *prolatio major*; in het triplum vrijwel alleen die van *tempus* en *prolatio*. Alleen in de tweede periode heeft het triplum *imperfecte longae* hetgeen opvallend is; bij tenordiminutie wordt doorgaans de beweging van de bovenstemmen juist versneld door middel van *hoqueti* en kleinere notenwaarden.

Er zijn nog twee ritmische bijzonderheden, die beide een relatief late ontstaansdatum suggereren voor dit motet. In de motetus betreft dit de *breves* 16-24 van iedere talea die in *modus perfectus* worden gelezen, conflicterend met de heersende *modus imperfectus*. Daarvoor is in de notatie van deze plaatsen slechts één aanwijzing, namelijk de *punctus perfectionis* die, eenmaal per talea, na de *longa* is genoteerd. Naar moderne transcriptie-inzichten geeft de *punctus* in *imperfecte modus additio* aan.³¹ In zijn *Libellus cantus mensurabilis* onderscheidt De Muris echter alleen een *punctus perfectionis* en een *punctus divisionis*;³² ook door latere theoretici, die de *Libellus* commenteren, wordt de punt zo beschreven.³³ De kwaliteit van de *longa* verandert dus op grond van een *perfectiepunt*.³⁴ Het blijft echter niet bij de kwaliteitsverandering van de *longa* alleen: de tweede van de eraan voorafgaande *breves* wordt gealtereerd als *heerste modus perfectus*. Van de twee eropvolgende *breves* wordt de tweede eveneens gealtereerd. Deze staat voor een *longa*

30. Handschrift A wijkt af van de andere door een BB-ligatuur; de andere hebben een LB-ligatuur. In alle handschriften is de slotpauza genoteerd.

31. Zie Apel 1962, p. 123-24.

32. De *punctus perfectionis* is niet gebonden aan perfecte of imperfecte *mensuur*. De *punctus divisionis* daarentegen wel: door aan te geven dat de aan de *punctus* voorafgaande *brevis* van de *longa* moet worden afgetrokken, dient de *punctus divisionis* als een teken om de *imperficering* van de *longa* aan te geven, die derhalve oorspronkelijk perfect moet zijn geweest. Ook in motet 3, motetus, komen perfecte *longae* binnen de *imperfecte modus* voor (zie hoofdstuk X).

33. Zoals in het Berkeley-manuscript, ed. Ellsworth 1984, 167-169 en in *Ars Cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, ed. Mathew Balensuela 1994, 151-153.

34. CS III, 53a: '*Punctus perfectionis perficit longam utroque modo, brevem in utroque tempore, semibrevem in utraque prolatione.*' De uitgebreidere versie in het Berkeley-manuscript luidt: '*De puncto tunc expedit ut dicam quilibet; minimis sit in quantitate, est tamen in potestate maximis et virtute. Et cantus quod nullo modo permittit imperfici notulam, post quam immediate ponitur, et est duplex, scilicet, punctus perfeccionis et divisionis. Punctus perfeccionis notulam de sui natura imperfectam perficit, addendo sibi medietatem sui valoris. Et hunc punctum aliqui licet superflue punctum appellarunt addicionis, alii augmentationis. Punctus autem divisionis e converso notulam perfectam quandoque imperfici facit, auferendo ab eadem terciam partem sui valoris.*'

imperfecta,³⁵ waarna de modus in het resterende gedeelte van de talea weer imperfect is. De conclusie dat alteratie moet worden toegepast – die niet kan plaats vinden in imperfecte modus – is gebaseerd op het contrapunt dat anders niet klopt. De punt blijkt dus tevens de omgeving van de perfecte longa te beïnvloeden: inderdaad heeft hij ook in motet 4, 'hoewel hij in omvang tot de kleinste tekens behoort, een kracht en macht die tot de grootste behoren', zoals de schrijver van het Berkeley-manuscript zegt in zijn parafrase en uitbreiding van het hoofdstuk *De puncto* uit de *Libellus* van De Muris.³⁶ In Machauts motet maakt de punt niet alleen de noot zelf perfect, maar ook de omgeving ervan. Deze bijzondere passages in modus perfectus duren negen breves. Het effect van de punt moet voor de toenmalige zangers beslist ongewoon zijn geweest, te oordelen naar de notatie in de handschriften: vrijwel geen enkele versie is helemaal consequent genoteerd.³⁷

Als tweede mensurale vrijheid wordt de imperfecte brevis in zowel motetus als triplum een aantal keren oneigenlijk geïmperficeerd *quoad partem* door een minima.³⁸ Aangezien deze vorm van imperfectie in de overige motetten zelden voorkomt (alleen in motet 14) terwijl in de chansons – die merendeels na de motetten zijn geschreven – zulke imperfectiones ad partem veel gebruikelijker zijn, wijst ook dit op een relatief late ontstaansdatum van het motet. Johannes de Muris noemt in zijn *Notitia* (1321) de mogelijkheid van dit oneigenlijke type imperfectie. Hij geeft als voorbeeld een longa, die door een semibrevis wordt geïmperficeerd tot *longa imperfecte imperfecta*.³⁹ Naar analogie daarvan kan dus ook een imperfecte brevis door een minima worden geïmperficeerd; maar pas in de latere *Libellus* (ca.1340) beschrijft De Muris ook deze mogelijkheid:

Brevis imperfecta majoris prolationis potest imperfici ab una minima precedente vel sequente quoad partem unam et a duabus minimis ad partes ambas, ut hic.⁴⁰

De imperfecte brevis in prolatio major kan worden geïmperficeerd door één voorafgaande of volgende minima, en door twee aan beide zijden.

Het zeldzame gebruik van dit type imperfectie in motet 4 kan dus een argument zijn om het later te dateren dan de andere. Een tweede argument is het ontbreken van het werk in handschrift C, hetgeen de terminus ante quem naar ca.1370 verschuift. Earp vermoedt echter dat een omissie ontstaan is bij een herkopieëring van de motetsectie van handschrift C en dat het werk toch tot het oorspronkelijke corpus behoorde (Earp 1983, 140-142). Het is – als tussenmogelijkheid – natuurlijk denkbaar dat het motet wél tot de laatst gecomponeerde

35. In de tenor en contratenor van motet 23 vindt eveneens alteratie plaats van een brevis voor een imperfecte (rode) longa.

36. *Berkeley*, ed. Ellsworth 1984, 167.

37. In het merendeel van de handschriften is de punctus slechts tweemaal genoteerd; de derde maal ontbreekt hij. Zie Ludwigs commentaar in zijn editie van de motetten. Ter aanvulling daarvan zij opgemerkt dat ook in hs. **B** de punt in de laatste van de drie passages ontbreekt, vermoedelijk ook in **Vg**, maar dat is op grond van kwaliteit van de film moeilijk te beoordelen. In handschrift **A** is meer misgegaan, als beschreven door Ludwig.

38. Hierbij wordt de laatste van de twee denkbeeldige perfecte semibreves die de brevis samenstellen door de minima geïmperficeerd; eigenlijk kan een imperfecte brevis niet imperfect worden gemaakt.

39. *Notitia*, II, iv, 10-23 (ed. Michels, 94-97); voor een commentaar Michels 1970, 80 en 97-98. Niettemin is de vergelijking enigszins problematisch omdat De Muris bij zijn voorbeelden uitgaat van een volledig ternaire longa; in dit geval een perfecte longa die allereerst door een brevis wordt geïmperficeerd en vervolgens als imperfecte longa door een (tussen longa en brevis) geplaatste semibrevis. Onder deze *longa imperfecte imperfecta* verstaat de Muris iets anders dan Jacobus van Luik (zie hoofdstuk II, bij de bespreking van motet 5).

40. *Libellus*, CS III, 49b.

behoort maar nog vóór het afschrijven van handschrift C tot stand kwam, dus ruim voor de motetten 21-23 van ca. 1360, die eveneens pas in de latere handschriften verschijnen.

Isoritmiek en frasebouw

De bovenstemmen zijn op kleine uitzonderingen na geheel isoritmisch (zie de partituur in Appendix 2). Daarmee valt het motet, samen met de motetten 13 en 15, in de vrij kleine groep van vrijwel pan-isoritmische werken.⁴¹ Het faseverschil is in beide perioden klein, namelijk twee breves vóór (triplum) of één brevis na (motetus) de taleagens. De vrijwel volledige pan-isoritmiek in motet 4 lijkt een verdere doorvoering te zijn van de isoritmische constructie in het zustermotet 7, met één belangrijk verschil. Terwijl motet 7 uiterst helder is in isoritmische contour en het bereiken van de taleagens wordt gesignaleerd door isoritmiek en -melodie, zijn in het sterker isoritmische motet 4 juist de scharnierplaatsen van de taleae in het triplum niet precies gelijk, zoals blijkt uit de vergelijking van m. 34-37 met m. 68-71 en m. 100-102. De zeer rustige passage in perfecte modus van de motetus contrasteert met het meest onrustige, door *pausae breves* onderbroken, gedeelte van de tenortalea (*breves* 16-24); de motetus heeft hier de allure die de tenor voordien had en krijgt daardoor een complementaire functie. De triplumfrasen worden door niet minder dan zes *pausae breves* per talea onderbroken. Tijdens de passage in perfecte modus van de motetus staan in het triplum vier van deze zes *pausae*. Deze passage (*breves* 17-25) wordt dus in alle drie stemmen gemarkeerd door een bijzondere, van de omgeving afwijkende ritmiek: triplum en tenor (waarvan de *pausae* niet samenvallen met die van het triplum) hebben een langzame hoquetus tegen de grote notenwaarden van de motetus. In de gediminueerde periode staat op dezelfde plaats in beide bovenstemmen een gewone hoquetus, met in het triplum meer beweging dan in de motetus (m. 111-115 en corresponderende plaatsen in de volgende taleae).

In de tweede periode klinkt aan het begin en tegen het einde van de motetusfrasen een motief van drie breves; aan het slot van elke frase nog een kort hoquetusmotief. In het triplum is, afgezien van de hoqueti, een lichte verlangzaming van beweging vast te stellen ten opzichte van de eerste periode, een ongewoon verschijnsel; eenmaal per talea klinkt er namelijk een *longa* (terwijl in de eerste periode geen *longae* voorkomen in het triplum). Het begin van elke triplumfrase wordt gekarakteriseerd door twee opeenvolgende *ad partem* geïmperficeerde breves, die in de eerste periode alleen in de motetus optreden.

Tekstzetting en declamatie

Per talea zijn van de motetustekst drie verzen gezet, in de tweede periode twee. In het triplum verdelen de *pausae breves* de talea in secties van 11 (de eerste maal 10), 8, 8 en 7 breves (wanneer ik de *pausae breves* in brevis 20 en 22 die het vers doorsnijden, niet worden meegerekend). De verdeling in verzen is 2 + 1 + 1 + 2. De volgende tabel geeft de verhouding van de aantallen syllaben ten opzichte van het aantal breves.

41. Het is opvallend dat volledige pan-isoritmiek bij Machaut nergens voorkomt, net als het omgekeerde, een volledig ontbreken van terugkerende figuren.

	Periode 1	Periode 2	verhouding
breves imp.	102 (3x 34)	51 (3x 17)	2:1
motetus verzen	9	6	3:2
triplum verzen	18	9	2:1
motetus syllaben	68	45	
triplum syllaben	180	90	2:1
verhouding breves/syll. motetus	3:2	17:15	
verhouding breves/syllaben triplum	17:30	17:30	

In het triplum blijft de verhouding lettergrepen:tijsduur in periode 1 en 2 gelijk; in de motetus vindt een lichte versnelling van dictie plaats. In het schema valt op dat het aantal van 113 syllaben van de motetustekst zo is verdeeld dat in de eerste periode een eenvoudige verhouding tot het aantal breves ($102:68 = 3:2$) bestaat, in de tweede periode een eenvoudige verhouding tot het aantal triplumsyllaben ($30:15 = 2:1$). Opmerkelijk is ook het volgende: in de motetustekst zijn de aantallen syllaben in de tweede periode precies dezelfde als die van motet 1, zelfs de verdeling in 14, 15 en 16 lettergrepen per talea. Ook de rijmklanken zijn gelijk, alleen met omkering van de volgorde: in motet 1 -ir/-ir, -ee/-ee, -ir/-ee, in motet 4 -ee/-ee, -ir/-ee, -ir/-ir. Gezien de grote variëteit in aantallen en vormen in de motetten is deze overeenkomst het signaleren waard.

Aantal lettergrepen per color en per talea (tussen haakjes de correctie van het faseverschil):

color	lengte	motetus	triplum	talea	motetus	triplum
C1	52 B	35	91 (90)	I	23	61 (60)
C2	50 B	33	90	II	23	60
				III	22	60
C3	26 B	24	50	i	16	30
C4	25 B	21	39 (40)	ii	15	30
				iii	14	29 (30)

Afgezien van het faseverschil is de triplumtekst zeer gelijkmatig over de taleae verdeeld en ook de motetustekst vertoont slechts geringe verschillen. Een zo exacte verdeling van de tekst is in Machauts motetten uitzonderlijk.⁴²

Bij de tekstplaatsing van beide stemmen valt op dat aan het eind van de talea (brevis 27) hun verzen steeds tegelijkertijd beginnen, en aan het begin van de volgende weer uiteenlopen. In periode 1 gebeurt dit na de hoquetuspassage, in periode 2 juist tijdens de hoquetus. Ondanks de strenge isoritmiek vertoont het declamatiepatroon van de motetus toch enige variatie (muziekvoorbeeld 3). De declamatie van het triplum is aanzienlijk sterker met de isoritmiek verbonden – en dus gelijk in iedere talea – dan die van de motetus; er zijn slechts kleine uitzonderingen op het in de eerste talea vastgelegde patroon te vinden. De precieze plaatsing van de lettergrepen is in de tweede periode niet helemaal met zekerheid vast te stellen, doordat er meer tonen dan lettergrepen zijn.

Melodieën van de bovenstemmen; motieven

De melodische lijnen van motetus en triplum vertonen enige inspiratie vanuit de tenormelodie; geleidelijkheid van melodie is kenmerkend voor alle drie de stemmen. Een aan de drie stemmen gemeenschappelijk motief is de wending a'-b b'-a'-g'. De tenor heeft het

42. Bij Philippe de Vitry is een dergelijke verdeling in ronde getallen veel gebruikelijker: zie Leech-Wilkinson 1989. Een voorbeeld is zijn motet *Douce playsence / Garison/ Neuma quinti toni* waarin het triplum – net als in Machauts motet 4 – 270 lettergrepen telt, de motetus 90.

tweemaal per color, dus achtmaal in het geheel. In de motetus klinkt het in m. 53-58, in grote waarden, maar zonder de afsluiting op de toon g'; vervolgens klinkt het in de eerste twee gediminueerde taleae (breves 2-4). In talea iii heeft de tenor zélf op die plaats het motief, zodat het driemaal achtereen op dezelfde plaats terugkeert. Ook het vervolg van deze motieven in de motetus is vrijwel gelijk: breves 1-7 van de eerste twee gediminueerde taleae zijn zelfs vrijwel identiek. In het triplum klinkt het slechts eenmaal, in kleine waarden in m. 72-73. Alles tezamen wordt het motet er in sterke mate door gekleurd (muziekvoorbeeld 4).⁴³ Kennelijk heeft deze wending de componist zeer aangesproken. Het meest intensieve moment is de passage m. 53-78, waar het motief viermaal klinkt.

Wat dit motief zo interessant maakt, is dat het tweemaal voorkomt in het melodisch refrein van Thibauts chanson *Tout autresi com l'ente fet venir*, dat vermoedelijk de motetustekst heeft geïnspireerd (muziekvoorbeeld 4b). De *Lay de plour*, die de tekst van Thibauts chanson veel duidelijker paraphraseert, bevat het motief eveneens (muziekvoorbeeld 4c). Het motief lijkt, alles tezamen, duidelijk een verwijzing te zijn naar Thibauts chanson, waarbij het de componist goed zal zijn uitgekomen dat ook het tenormelisme de wending bevat.

De melodieën van de bovenstemmen liggen opmerkelijk vaak in hetzelfde register; stemkruisingen en unisoni of overnames van toon, soms zelfs bijna-imitaties (bv. m. 29-33), zijn frequent. Met name de motetusp passages in perfecte modus liggen merendeels boven het triplum, evenals het zojuist besproken 'Thibaut'-motief in de tweede periode. Het verst lopen de stemmen uiteen in talea II, m. 49 en m. 61-66, waar ze zelfs botsen in een verminderd octaaf tenzij het triplum zich aanpast aan de motetus; dit alternatief zou echter in een vreemde melodische wending resulteren.

De melodie van de motetus bestaat grotendeels uit de transformatie van slechts enkele motieven; de gang van f' naar a' en de kwint a'-d', al dan niet opgevuld. Enkele cadensen waar de toon g' wordt bereikt, vormen de uitzondering. De toon d' is de voornaamste toon waarop de motetus tot rust komt, doorgaans voorafgegaan door c#'; f is een tweede belangrijke toon. Enkele plaatsen vertonen isomelodie: in taleae II en III zijn breves 5-6 gelijk, in taleae I en III breves 7-8, in taleae I, II én III breves 9-13, een opmerkelijk trillermotief, in taleae II en III breves 23-27; in talea i en ii breves 2-9. De meest voorkomende sprong in de motetus (achtmaal) is de kwint d'-a', die zowel stijgend als dalend optreedt. Het gedeelte in perfecte modus is melodisch steeds bijzonder van klank, door het begin met een halve toon en door fictatonen. De opmerkelijkste van deze passages is de bijna chromatische m. 84-89: f'-e'-f#'-g'. Machaut gebruikt dit verdubbelde halvetoonsmotief ook in enkele andere motetten en tevens in verscheidene chansons, steeds met deze tonen;⁴⁴ kennelijk behoorde het tot zijn voorraad van vaste melodische figuren.

De triplummelodie heeft twee registers, beide met de omvang van een kwint: een hoog register, aan de bovenkant begrensd door c'', veelal met leidtoon b' en vaak bestaand uit de opgevulde kwint f'-c''; en een laag register, aan de onderkant begrensd door d'. De toon d' wordt, anders dan in de motetus, slechts zelden voorafgegaan door een fictatoon c#'. De

43. In het qua tenormelodie zeer gelijkende motet 9 vindt in de motetus juist geen overname van datzelfde motief plaats; zie hoofdstuk IV, muziekvoorbeeld 4.

44. In de motetten steeds in de motetus; naast de hier genoemde plaats in: motet 2, m. 37-40 en motet 6, m. 68-71. De chansons waarin het voorkomt zijn: ballade 21, m. 32-33, ballade 22, m. 3-5, ballade 27, m. 14-17, ballade 29, m. 12-14 (met een kleine omspeling), rondeau 9, m. 1-4, steeds in de tenor en steeds met dezelfde toonhoogten als in de motetten.

hoogste toon d" komt alleen in m. 49 voor. De registers worden gecombineerd in de laatste frase van iedere ongediminueerde talea (brevis 27-32), waarin steeds bijna de hele ambitus wordt doorlopen. Daarnaast is g' een belangrijk rustpunt in de melodie (met de duur van een brevis klinkt deze toon in m. 17, 43, 77, 93, 119, 136). De melodie verloopt doorgaans secundegewijs en een grote sprong als de sext tussen m. 25 en 27 is uitzonderlijk; verder komen acht kwint- of kwartsprongen voor. Ook het triplum heeft enkele vaste motieven. Zo keert de dalende opgevulde kwint c"-f van m. 2 terug in m. 29 en, getransponeerd als a'-d', in m. 31, 49 en 65, verlengd in m. 102-104, ten slotte in m. 121-122. In de tweede periode begint iedere frase met hetzelfde motief van twee door een minima geïmperficeerde breves, waarvan de eerste alleen in m. 102 in toonhoogte van de andere verschilt. Daarnaast klinkt een aantal van Machauts bekende melodische stereotypen, met name het onderterts-wisseltoonfiguurtje, dat als Machaut-motief bekend staat en hier dikwijls in een cadens wordt gebruikt. Van de hoquetusfiguren in de tweede periode valt op dat ze steeds hoger worden: in talea i klinkt de hoquetus in het laagste register, in talea ii in het midden en in talea iii in het hoogste register. Pas in m. 73 staat voor het eerst b \flat in het triplum. Of al eerder b \flat moet worden gezongen is niet duidelijk. Aan het begin van het triplum zou solmisatie in molle, met b \flat als rectatoon, vanzelfsprekend zijn maar in de tenormelodie, waar b \flat even vanzelfsprekend is, werd het teken toch genoteerd. Ik vermoed daarom dat, waar b in de bovenstemmen ontbreekt, b \natural is bedoeld, zoals ook de theoreticus Johannes Boen, tijdgenoot van Machaut, beschrijft.⁴⁵ De ad partem geïmperficeerde breves die aanvankelijk alleen in de motetus voorkomen, maar in de tweede periode ook in het triplum, lijken vaak de functie te hebben het einde of begin van de talea te signaleren. Dit geldt met name voor motetus m. 30, 64 en 98 en triplum m. 102-103, 119-120 en 136-137. In de motetus klinken op deze bijzondere breves de extremen van de ambitus (c" en c#') of de leidtoon voor de finalis (e'); in het triplum blijft hun toonhoogte vrijwel gelijk: a', a' en ten slotte g'.

Opmerkelijk is hoe getrouw het contrapunt van de bovenstemmen soms de structuur van de tenormelodie volgt. Wanneer we bijvoorbeeld de eerste vier longamensuren van talea I en II vergelijken (m. 1-8 en m. 35-42) zijn de tenortonen precies gespiegeld: f-g-a tegen a-g-f. De bovenstemmen volgen die spiegeling na: in de motetus staat de gang van f' naar a' in talea I aan het begin, in II aan het slot terwijl de gang e'-c#' eveneens van plaats is verwisseld; beide passages worden gescheiden door een brevis d'. Op vrijere wijze gebeurt dat ook in het triplum; begin en eind van de passage vertonen omwisseling van figuren terwijl breves 5-6 vrijwel identiek zijn.

In breves 27-34 van de ongediminueerde taleae verschillen de tenortonen steeds, maar zijn toch de melodische frasen van de bovenstemmen in die zin verwant dat vrijwel de hele ambitus wordt gebruikt, met name in het triplum. In talea I begint de triplumfrase hoog en eindigt op d', terwijl de motetus in parallelle kwinten begint en in m. 30-34 zelfs de passage triplum m. 29-32 bijna imiteert; beide stemmen eindigen op d'. In talea II begint het triplum laag, de motetus hoog. De stemmen beginnen in tegenbeweging met stemkruising, botsen met elkaar in m. 64 (c#' tegen c"), om weer gelijk te eindigen op d'. In talea III beginnen ze met

45. 'Habet enim usus, quod in ea [i.e. de toon b] non cantetur fa nisi preposita littera b-fa; 16. et est forte ratio, quare prestantior sit ad mi, ut ipsa decima clavis dyapason consonet super secundam clavem manualementem, puta h-mi, 17. nec est necesse secundum usum, ut umquam in ea scribatur littera h-mi, dumtamen clavis cognita sit, nisi dum a cantu b mollis transire volumus ad cantum b duri, ut hic (exemplum); 18. quo casu secunda littera non extorquet sed retorquet extinguendo effectum littere prime.' (*Musica*, ed. Frobenius 1971, 52).

dezelfde stemkruising als in talea II, maar de triplumfrase gaat nu van laag naar hoog zonder weer te dalen terwijl de motetus overwegend laag blijft; de stemmen eindigen op kwintafstand.

Het ostinato-karakter van de tenormelodie wordt dus versterkt en verrijkt door de melodieën van de bovenstemmen, door een grote mate van gelijkheid of gelijkenis, die echter toch ook weer zo gevarieerd is dat het geheugen van de luisteraar er niet gemakkelijk vat op krijgt. Het contrapunt boven de tonen van beide colores (die per definitie gelijk zijn) is echter juist heel verschillend en er zijn nauwelijks overeenkomsten te vermelden; m. 114 en 140 en de colorafsluitingen van periode 2 (m. 128 en 152) zijn de sterkst overeenkomende plaatsen. Gelijk contrapunt treedt dus alleen op wanneer niet alleen de toon, maar ook het ritme gelijk is.

Coördinatie en cadensen

Het motet is geanalyseerd door Fuller (1992, 234-239) in het kader van 'tonal orientation'. Fuller concludeert dat het motet doortrokken is van de fluctuatie tussen de tonen *F* en *G*. Zij analyseert de eerste talea en de laatste gediminueerde, en laat zien hoe Machaut aanvankelijk *G* als belangrijkste toon uitlicht door middel van in kracht groeiende cadensen, terwijl pas veel later in het motet *F* belangrijk wordt. In de eerste talea wordt een cadens op *G* aanvankelijk ontweken (m. 8-10), dan geleidelijk bereikt (m. 16-17) en ten slotte krachtig neergezet (m. 23-25). In de laatste talea gebeurt precies het omgekeerde: aanvankelijk een krachtige cadens op *G*, maar met imperfecte oplossing (m. 140-41), enkele instabiele cadensen op *G* (m. 147, 149) en ten slotte een krachtige cadens op *F*. Met name *A* functioneert doorgaans als springplank voor een cadens op *G* of een verrassende stilstand op *B \flat* (m. 7-9, m. 59-60); vaak wordt ook *B \flat* betrokken in een cadens op *G*. *F* is dikwijls de begintoon van een nieuwe frase, maar niet vaak doel van een cadens (alleen bij de color-afsluitingen, en in m. 41).

Uit de nadruk op *G* is te verklaren dat de toon *d'* een zo prominente toon is in de bovenstemmen. Fuller beschrijft alleen de cadensen in de eerste talea (m. 16-17 en 24-25), maar ook de volgende *G*'s krijgen dikwijls een krachtige cadens: in m. 38-39 (zonder rustklank), in m. 76-77 en in m. 88-90 (zonder oplossing in het triplum). Pas in de tweede periode worden de samenklanken op *G* gaandeweg minder perfect. De grotere aantrekkingskracht van *G* ten opzichte van *F* wordt in de bovenstemmen het duidelijkst in m. 84-90: triplum en motetus lijken aanvankelijk een cadens met dubbele leidtoon op *F* te gaan vormen, maar de dubbele halvetoonswenning van de motetus verandert de contrapuntische richting in een cadens op *G*.

Met deze concentratie op de polariteit tussen *F* en *G* dreigt echter een interessant aspect wat ondergesneeuwd te raken: de functie van *B \flat* , de toon die zo belangrijk is in het 'Thibaut'-motief *a-b \flat -a-g*. Muziekvoorbeeld 4 toont alle plaatsen waar de toon voorkomt, achtmaal in de tenor, viermaal in de bovenstemmen. Doorgaans functioneert *B \flat* als tussenstation, uitstel in een cadens *A-G*, zoals beschreven door Fuller. Deze toon brengt steeds spanning teweeg. In m. 9 wordt ze gecombineerd met het trillermotief in de motetus, een moment van suspense alvorens de daling naar *A* en vervolgens de cadens op *G* plaatsvindt. In m. 22-26 is de cadens nadrukkelijker en directer door de parallelle sextgang met de motetus, die hier bovendien het triplum kruist. In de volgende lange passage, m. 55-78, klinkt het motief aanvankelijk tweemaal, eerst in de motetus, vervolgens in de tenor. Door de stilstand op *B \flat* in m. 59, waar

de bovenstemmen beide zeer laag liggen, ontstaat opnieuw een moment van spannende afwachting, dat wordt gevolgd door een sterk uiteenlopen van de bovenstemmen en de harmonische botsing in m. 64, alvorens de zwakke oplossing op *G* komt, die meer een stilstand is dan een cadens. De spanning is nauwelijks opgelost wanneer het volgende motief in de tenor alweer begint, ditmaal versterkt door het triplum met een uitgebreide omspeling ervan. Nu is de cadens op *G* wél sterk en heeft dezelfde vorm als in m. 15-17. De aankomst wordt gemarkeerd door het trillermotief in de motetus. Deze passage vormt een hoogtepunt van spanning in het werk.

In de tweede periode klinkt het motief tweemaal kort na elkaar in motetus en tenor (m. 104-109), bijna als signalen, en wordt afgesloten door een *G*-cadens. In de erop volgende hoquetus is ook het motief verwerkt, afgesloten door een *G*-cadens waarin de gerepeteerde tonen van het triplum opvallen. De passage m. 121-124 valt, behalve door de herhaling van het motief in de motetus, tevens op doordat een nevenstelling van *F* en *G* plaatsvindt, zónder verbindende toon *f*♯, met imitatie in de motetus van de triplummelodie. In de laatste passage ten slotte functioneert *B*♭ eerst als moment van suspense voor de stilstand op *A*, waarna *G* vlakweg volgt; pas daarna krijgt de toon weer een duidelijke functie in een cadens op *G*, die echter nu imperfect blijft door de toon *e'* in de motetus; hier vindt de overgang naar *F* plaats die de slotcadens zal vormen.

Het ontleende 'Thibaut'-motief blijkt dus, ook als het in de bovenstemmen voorkomt, steeds een bijzonder moment te weeg te brengen. Doorgaans functioneert het als uitstel in een *G*-cadens; maar zeker in de lange passage m. 53-78 heeft de toon *B*♭ een grote eigen aantrekkingskracht, als een ogenblik van ontsnapping uit het ostinato van het contrapunt en de zwaartekracht van *G*.

Alle vier colores worden afgesloten door een cadens. Van color 1 is de afsluiting imperfect, met alleen in de motetus een perfecte oplossing (m. 50-51), van color 2 is ze perfect met in beide bovenstemmen een ondertertsclausula en met rustklank, maar pas een brevis later (m. 99-102). Een variant van deze afsluiting klinkt aan het slot van color 3, maar zonder rustklank, terwijl de sterkste afsluiting, met twee leidtonen, plaats vindt aan het slot. De tenor sluit echter, wanneer de genoteerde waarde letterlijk wordt genomen, een semibrevis later af dan de bovenstemmen zodat aanvankelijk een dissonant ontstaat, een probleem dat in de edities door emendatie is opgelost. Colores 2, 3 en 4 sluiten af in de wijde ligging waarmee het motet ook opent.

Colorcadensen:

C1: m. 51 voorbereiding vanuit sext-octaa-f-klink op *G*: imperfecte oplossing naar *f-f-a'*, met rustklank

C2: m. 100 voorbereiding vanuit omspeelde sext-tertssamenklank: perfecte oplossing, rustklank in m. 101

C3: m. 128 vrijwel dezelfde cadens als C2, maar zonder rustklank

C4: m. 152: de sterkste cadens met twee leidtonen, maar met ongelijktijdige afsluiting

De talea-afsluitingen die niet samenvallen met die van een color (taleae I en II in beide perioden) hebben als karakteristiek dat de motetus steeds op dezelfde toon, *d'*, uitkomt boven de ritmisch identiek geritmeerde *g* van de tenor op deze plaatsen (m. 33 en 67). In het triplum staat hier een pausa tijdens de eerste periode, en een isomelodisch motief in de tweede (ook in de eerste periode is het triplum na de afsluitende pausa melodisch vrijwel identiek in twee taleae: m. 34 en 68): de talea-grens wordt dus gemarkeerd door de isoritmische en

isomelodische structuur. Overigens werken deze plaatsen niet als een sterke cadens; het triplum maakt meteen een overgang naar de volgende talea.

Taleacadensen:

I: m. 32-33, vanaf *F* zwakke cadens op *G*; meer een stilstand

II: m. 66-67, vanaf *A* zwakke cadens op *G*; meer een stilstand

i: m. 116-118: bijna in octaafparallel tussen triplum en tenor, aaneenschakeling van perfecte *F*- en *G*-klank via de sext in motetus m. 118

ii: m. 133-135: vrijwel hetzelfde maar nu *A*- en *G*-klank

Anders dan in motet 7 worden in dit werk de taleae dus niet scherp door cadensen begrensd. Wél zou in taleae I en II van een gevarieerd 'afsluitend refrein' kunnen worden gesproken in de motetus (m. 32-34, 66-68 en 100-101); de vrijwel steeds gelijke slottonen van de bovenstemmen versterken dat effect.

De conclusie uit de analyse is dat zowel in de afzonderlijke melodische lijnen als in het contrapunt gelijkheid en geleidelijke verandering vooropstaan. Het ostinato-karakter en de tegelijkertijd enigszins onvoorspelbare lijn van de tenor krijgen versterking van die eigenschappen door de rijkdom aan motieven en transformatie daarvan, door partiële isomelodiek en door uitwisseling tussen de bovenstemmen. Enkele verrassende momenten doorbreken de geleidelijkheid; met name de passages waar *B*^b overheerst, in het 'Thibaut'-motief, zijn contrapuntisch verrassend. De polariteit van de twee tonen *G* en *F* herinnert sterk aan motet 1, al bestaat hier geen tegenstelling van hexachorden. De beweging van de drie stemmen brengt, hoe zeer ook door de pan-isoritmiek bepaald en dus voorspelbaar, spanning in deze geleidelijkheid: daar waar de ritmiek van de tenor het grilligst is, in de tweede helft van de talea, contrasteren de bovenstemmen het sterkst en zijn ze ook melodisch het verrassendst. De oplopende ritmische spanning mondt uit in een ongelijktijdige afsluiting van het motet die aandacht verdient: zeker in een zo berekend werk als dit kan compositorische onhandigheid niet als verklaring worden geaccepteerd, zodat emendatie ervan niet vanzelf spreekt. De betekenis van die afsluiting zal aan de orde komen bij de interpretatie van tekst en muziek.

3. INTERPRETATIE

Verhouding tussen isoritmiek en vorm en inhoud van de tekst

Binnen de conventies van het genre contrasteert in motet 4 de strakke, vrijwel pan-isoritmische vormgeving scherp met de formele ongedifferentieerdheid van de tekst. Immers, in verreweg de meeste motetten hebben de tripla een strofische vorm, doorgaans corresponderend met de talea.⁴⁶ Tot de weinige uitzonderingen in het corpus behoren naast motet 4 de motetten 11, 12, 20 en 22; twee van die motetten zijn op een chanson gebaseerd en vertonen alleen sporen van een isoritmische structuur. Isoritmiek is dus zeer nauw met strofiek verbonden: een isoritmisch motet is in zekere zin een strofisch bouwwerk in tekst en

46. Reichert 1956. De uitzonderingen in de motetten 2, 3 en 5 zijn in voorgaande hoofdstukken besproken.

muziek (Eggebrecht 1962-1968) en hoe sterker de isoritmiek, des te uitgesprokener is doorgaans ook de vorm van de tekst. De andere twee vrijwel pan-isoritmische motetten, 13 en 15, hebben juist een zeer specifieke strofische vorm. De tekst van het triplum van motet 4 heeft echter wél een zeer regelmatige getalsmatige verdeling van het aantal lettergrepen over de taleae. In de motetustekst is een – onprecieze – strofische structuur te ontwaren, maar deze komt niet met de talea-indeling overeen.

Een probleem is ook het verschil tussen articulatie van de betekenis en de taleagrens. Daar waar strofische vormen voorkomen in de motetten, articuleren ze meestal tevens de inhoud. In motet 7 – nauw verwant aan motet 4 – zijn de belangrijke structuurmomenten in tekst en muziek – wisseling van strofe, talea en color – zelfs heel precies gecoördineerd met de betekenis. In motet 4 wordt de tekst alleen door de taleae gearticuleerd en tussen deze vorm en de dispositie van het betoog bestaat bovendien een verschil. De belangrijke retorische wendingen vallen echter toch steeds op hetzelfde punt in de ongediminueerde talea, namelijk brevis 27 (m. 27, 61 en 95), 8 breves voor de taleagrens: het verschil heeft dus een vaste afstand, een fase. Terwijl in motet 7 ook de wisseling van color precies samenvalt met een omslag in de betekenis van de tekst (de tijdsaanduiding 'or') bestaat in motet 4 in dit opzicht eveneens een verschil, van 7 breves ná de colorgrens, in plaats van ervóór, als bij de talea. Opmerkelijk is de plaats waar beide verschillen samenvallen, in m. 61, het triplumvers 'Las! or m'assaut Desirs plus qu'il ne suet. Mais durement endurer le m'estuet'. Hier vindt namelijk de wisseling van verleden naar heden plaats (net als in motet 7), en – in de emotionele aspecten van de tekst – het keerpunt van zoetheid naar hardheid. Ook in de motetustekst is dit een belangrijk moment: 'Car en moy s'est engendrée'.

Intrigerend is dat in de conclusie van het motet wél correlatie van isoritmische structuur en betekenis van de tekst bestaat, zowel wat de color als wat de talea betreft. Dat blijkt bij de inzet van color 4 (m. 129), waar het beginpunt ligt van de conclusie in de motetus: 'Mais puis qu'einsi leur agréé'. In de triplumtekst staan de ermee corresponderende woorden 'Mais puis qu'estre ne puet ore autrement' aan het begin van talea iii (m. 136). De laatste color én de laatste talea articuleren dus de laatste stap in het betoog in een van beide stemmen, zónder faseverschil. Uit beide observaties valt te concluderen dat betekenis en vorm zijn gecoördineerd, maar dat aanvankelijk een verschuiving moet zijn opgetreden die pas aan het eind wordt hersteld. Het faseverschil is voor het eerst merkbaar na m. 27. In m. 28 valt op dat de tenor zijn begintonen herhaalt, zowel in hoogte als in ritme – maar in gesyncopeerde vorm door de ervoor geplaatste pausa brevis – terwijl in motetus en triplum reminiscenties aan hun opening klinken. In het triplum begint in m. 27 een nieuwe betekenseenheid ('Car quant Desirs plus fort me destraingnoit'). M. 26 is het einde van de hoquetuspassage en eindigt met een duidelijke cadens. Met andere woorden: de indruk wordt gewekt dat in m. 27 de volgende talea begint. Wanneer we de overeenkomende plaatsen in de volgende taleae vergelijken, zien we in talea II een nog sterkere afbakening van betekenis in beide teksten ('Las! or m'assaut Desirs' en 'Car en moy s'est engendrée'), en in talea III wordt de nieuwe wending in de teksten ('Car Grace, Amour etc.' en 'Qu'Amours par son dous plaisir') nog eens onderstreept door het samenvallen van de naam 'Amour' in beide bovenstemmen. Op deze belangrijke simultaneïteit kom ik zo dadelijk terug.

De belangrijkste insnijding in de isoritmische structuur, de periodegrens, vormt een belangrijk moment in de betekenis van de teksten: vanaf hier is, volgens de triplumtekst, van geen van de allegorische personages meer hulp te verwachten en moet de minnaar geheel op eigen kracht vertrouwen. Ook is het zo dat de plaats van drie helpende krachten in de liefde, Bon Espoir, Dous Souvenir en Dous Penser in de tweede periode wordt ingenomen door de drie

allegorische tegenstanders Dangier, Durté en Refus. In de motetustekst wordt pas na de periodegrens voor het eerst de Vrouwe genoemd: 'et ma dame désirée' (talea i). De twee perioden zijn daarom te zien als verschillende belichtingen: aanvankelijk de minnaar en zijn verlangens, opgewekt door de aantrekkelijke eigenschappen van de Vrouwe, dan haar afwijzende houding.

Proporties

De simultaneïteit van het woord 'amour' midden in m. 95 herinnert aan motet 7 waar het samenvallen van die woorden van grote betekenis is als proportioneel snijpunt van het motet; daardoor wordt het verdeeld in de verhouding 10:9. Wat is de betekenis ervan in motet 4? De plaats (uitgaande van de triplumtekst; de motetus spreidt het woord over twee mensuren) deelt het motet in twee stukken van 94,5 respectievelijk 58,5 breves, ogenschijnlijk geen bijzondere verhouding; ook geven ritme of samenklank geen bijzonder moment aan. Enig rekenwerk leert echter dat 'Amour' exact de Gulden Snede van het motet markeert ($0,618 \times 153 = 94,554$). Of deze frappante deling van het motet resultaat is van een bewuste berekening dan wel van een buitengewoon intuïtief gevoel voor verhoudingen is moeilijk te zeggen.⁴⁷ Wanneer we – om te zien of de betekenis ervan zich ook verder uitstrekt – de Gulden Snede berekenen van de eerste periode alleen, ligt het snijpunt aan het begin van m. 64 (63,036). Dat is de plaats waar triplum en motetus botsen als c" tegen c#. Direct daaraan voorafgaand (in m. 62-63) heeft het triplum als tekst: 'm'assaut Desirs *plus qu'il ne suet*', 'meer dan gewoonlijk valt Verlangens mij aan'; een van de kernbegrippen in de teksten van het motet is de buitenmatigheid van het verlangen. In de tweede periode heeft het triplum: 'à nul *fuer*' op het snijpunt ($133,5 = m. 134$): 'voor geen prijs', maar 'fuer' heeft ook de betekenis van 'maat, proportie', een betekenis die behouden is gebleven in de modern-Franse uitdrukking 'à fur et à mesure'. De motetus heeft in m. 63-64 de woorden 'Car en *moy s'est engendrée*'); in m. 134 'Mais puis qu'einsi *leur agrée*',⁴⁸ namelijk Amour en de Vrouwe. Deze woorden sluiten in betekenis duidelijk op elkaar aan: uit de analyse van de tekst kwam naar voren dat de eerste periode vooral het verlangen van de *Ik*-figuur behandelt ('moy'), de tweede de tegenstand van de Vrouwe en Amour ('leur'). Het suggereert dat de verhouding van de Gulden Snede inderdaad een belangrijke rol speelt in dit motet. De betekenis ervan zou kunnen luiden dat in de liefde het gulden midden moet worden gevonden; dat midden is echter niet het exacte middelpunt van het werk maar ligt iets daaraan voorbij. Die gedachte is verwant aan de betekenis van motet 6, waar een lichte overmaat van verlangen essentieel is voor hoop in de toekomst. De 'desmesure' van het verlangen is, met andere woorden, een noodzakelijke voorwaarde voor hoop.

47. Er bestaat veel scepsis over de toepassing van deze (door middeleeuwse theoretici niet beschreven) verhouding in de motetten (zie Busse-Berger 1990). In motet 4 komt de Gulden Snede echter tot klinken door de simultane woordklank. Motet 7 vormt duidelijk een paar met motet 4; en gezien de opmerkelijke verdeling van motet 7 die tot stand komt door hetzelfde samenvallende woord Amours – een verdeling die nauwelijks toevallig kan zijn maar daar niet die van de Gulden Snede is – is die scepsis misschien toch misplaatst. Bent wijst op de betekenis van deze proportie in motet 15, eveneens een vrijwel pan-isoritmisch motet. In motet 10, waarvan de samenhang met motet 4 onmiskenbaar is, vallen de woorden 'Amour' en 'l'aim' samen in m. 42. De Gulden Snede verdeelt dat motet in twee delen van 66 en 42 mensuren; hier is de proportie dus omgekeerd, met het kortste deel voorop. De geschiedenis van de Gulden Snede wordt beschreven in Van der Schoot 1998. Volgens Van der Schoot is vóór de 19e eeuw de Gulden Snede als esthetisch principe nauwelijks aantoonbaar.

48. Het woord wordt op twee in ligatuur verbonden tonen gezongen.

Er bestaat derhalve samenhang tussen het betekenisverloop van de tekst en de isoritmische structuur, maar op een andere en minder evidente manier dan in motet 7. De relatie tussen vorm en betekenis is complexer dan in de meeste eerder besproken werken: er heeft een bepaalde verschuiving plaatsgevonden die echter geen willekeurige is; de relevantie van de Gulden Snede voor de betekenis van de teksten wijst daarop. Pas bij het bereiken van de conclusie komen vorm (*talea* en *color*) en inhoud tot overeenstemming. De nadruk op getallen en verhoudingen wijst op een zeer mathematische vormgeving.

Interessant, in verband met de ordening van de motetten, is het feit dat de andere werken waarin de relatie van vorm en inhoud problemen vertoont de omringende motetten 2, 3 en 5 zijn. In motet 6 keert de congruentie terug, zij het in een vertekende vormgeving (de *getelescopeerde talea*), terwijl zij pas in motet 7 weer precies het model van motet 1 volgt.

***Desmesure* en de ritmering**

Deze gedachten over de eigenaardigheden van de constructie leiden naar het belang van meting en getallen. Hier bestaat een onmiskenbaar verband tussen de inhoud van de tekst en de muziek. Grondidee in de muziek is de onmeetbaarheid, uitgedrukt in de ritmering van de tenor van 17 *longae*, die geen consequente mensurering in *modus major* toelaat en ook overigens gecompliceerd is. Deze ritmering is analoog aan een van de belangrijkste ideeën in de motetustekst, het buitenmatige verlangen dat hierin centraal staat en dat ook in de triplumtekst een rol speelt, waar immers *Desir* de voornaamste tegenstander van de minnaar is. De 'onmeetbaarheid' van de tenor die in iedere *talea* terugkeert, onderstreept als het ware de gedachte aan '*desmesure*', net als in motet 7. Hetzelfde geldt voor de drie motetuspassages in perfecte *modus* die conflicteren met de heersende *modus imperfectus* (m. 17-26, 51-60 en 85-94); de tweede en derde verwijzen door hun tekst nadrukkelijk naar de idee van duur en buitenmatigheid: '*je ne puis avoir durée*'; '*une ardeur desmesurée*'. Het effect van de perfectiepunt – en vooral de invloed ervan op de omringende mensuren – is door de kopiïsten nauwelijks begrepen en zal dus ook stellig verwarring hebben gewekt bij de zanger. Door theoretici wordt dit gebruik van de perfectiepunt om een tijdelijke verandering van *modus* te bewerkstelligen namelijk niet beschreven. De bewuste passages zijn echter gemakkelijk te verklaren als illustratie van de tekst, doordat zij de imperfecte mensurering overschrijden.

Aan het slot van het motet ontstaat een probleem, doordat tenor en bovenstemmen op ongelijktijdige momenten bij de slotnoot arriveren, eenzelfde situatie als in motet 10 (zie hoofdstuk VI). Daar duurt de tenor aan het slot langer dan de bovenstemmen; de bovenstemmen zijn gedwongen de lengte van hun imperfecte slotlonga aan te passen aan de perfecte van de tenor. Volgens de tenortekst is Christus 'gehoorzaam tot aan de dood' terwijl in de motetus de minnaar 'geen lange duur kan hebben' en in het triplum moet 'sterven in weerwil van Natuur'. In motet 4 duurt de tenor niet langer dan de andere stemmen, maar bereikt hij de slotnoot later; de zangers moeten erop vertrouwen dat de tenor op het juiste moment zal eindigen, ondanks de aanvankelijke dissonantie van de slot-samenklank. Opnieuw is in de tekst de reden te vinden voor het afwijkende slot. Uit het tenorwoord spreekt vertrouwen in de toekomst; in de motetus wil de minnaar zijn Vrouwe gehoorzamen '*jusqu'au morir*' en in het triplum zal hij haar '*loyaument*' minnen, ondanks haarzelf. De gedachte is een variant van de *pointe* in motet 10, omdat nu de bovenstemmen gehoorzaamheid tot het einde uitspreken, terwijl de tenor het noodzakelijke vertrouwen symboliseert.

Ten slotte speelt mogelijk ook getalssymboliek een rol: het motet heeft een lengte van 153 breves (wanneer de tenor niet wordt geëmendeerd). Dit getal, waarover Augustinus uitvoerig spreekt, wordt door hem uitgelegd als teken van het heil. De 153 vissen van de wonderbare visvangst uit Johannes 21:11 vormen de som van alle getallen tot en met 17; het getal 17 is de optelling van 10 – de wet van het Oude Testament – en 7 – de genade van het Nieuwe Testament (cf. Meyer/Suntrup 1987, 814-816). De betekenis van dit getal kan dan de volheid zijn en het heil, dat wil zeggen *mercy*, de vervulling die de minnaar ma onderwerping en gehoorzaamheid ooit zal bereiken.

Tekstuitdrukking door melodie en contrapunt

In motet 4 staat, zo komt uit de analyse naar voren, juist de geleidelijkheid voorop; verrassende momenten zijn er weinig. Expressie van woorden door bijzondere melodische of contrapuntische wendingen zal dus naar verwachting in dit zeer formulaire motet geen factor van grote betekenis zijn. Niettemin biedt juist dat formulaire karakter een ingang tot de interpretatie.

De triplumtekst wordt gekenmerkt door een opsomming van allegorische figuren. De motetus-tekst heeft een symmetrische oppositie van het motief 'umblesse' in zijn twee betekenissen: voordat 'umblesse' bij de Vrouwe zal ontstaan, moet eerst de minnaar zelf 'umblement servir'. In beide teksten is 'desir' een uiterst belangrijk motief dat tezamen zes keer klinkt. Een spel met literaire motieven is dus zeker deel van de esthetiek van dit motet. In de muziek is iets dergelijks te horen in de melodische motieven die her en der terugkeren, zonder dat hierdoor overigens een duidelijke structuur tot stand komt, zoals in bijvoorbeeld motet 20 wél gebeurt (zie hoofdstuk IV). Literaire en muzikale motieven lijken zich vrij ten opzichte van elkaar te bewegen.⁴⁹ Een uitzondering is het woord 'desir' dat een eigen muzikaal figuurtje lijkt te hebben gekregen in de motetus, een isomelodisch trillermotief in brevis 9-11. Tweemaal (in talea II en III) staat op deze plaats het woord 'desir' in de motetus, eenmaal (in talea I) klinkt het in het triplum boven het motief in de motetus. De passage motetus m. 109-111 lijkt haast een omkering te zijn van dat melodische motief, een omspeelde gang van e' naar d'. Verder komt het woord 'desir' voor in triplum m. 27 en m. 62, op vrijwel dezelfde positie in de talea. In m. 27 klinkt het trillermotief in de motetus, maar een toon hoger getransponeerd en alleen in m. 62 is er geen melodische overeenkomst.

Heeft andersom bekeken, wanneer we van de muziek uitgaan, het belangrijkste melodische motief a-b \flat -a-g dat aan Thibauts chanson en aan de tenor is ontleend en in totaal twaalfmaal klinkt, enige relevantie voor de betekenis van de tekst? Omdat het in de tenor het vaakst optreedt, ligt het voor de hand het te verbinden met de idee van hoop. Dat wordt gesteund door de passages m. 59-60 en m. 73, waar in de triplumtekst 'conforter' en 'le confort de Bon Espoir' rechtstreeks op 'hoop' betrekking hebben. De eerste passage is een stilstand op B \flat , een moment van bijzondere harmonische kleur dat wordt gevolgd door een passage waarin grote spanning optreedt door een \sharp -teken. Na 'conforter' in het triplum dat contrasteert met 'durée' in de motetus botsen c" (in het triplum) en c \sharp ' (in de motetus) bij de triplumwoorden 'mais durement endurer le m'estuet'. Hier is de woordillustratie door conflicterende aanwijzingen

49. Mulder veronderstelt iets dergelijks in motet 1 en in vele chansons (Mulder 1978, speciaal 88-90 en in het algemeen in deel III van haar studie); zij legt verband tussen enkele veel voorkomende stereotiepe muzikale figuren en 'fixes' in de tekst.

onmiskkenbaar: het triplum – zonder \sharp -teken – botst met de motetus die het wél heeft.⁵⁰ In de tweede passage, m. 73, 'perdre le confort de Bon Espoir' klinkt het motief in kleine waarden, maar het valt op doordat in het triplum voor het eerst b optreedt. Ook het vervolg is belangrijk: het dubbele halvetoonsmotief van de motetus leidt uiteindelijk tot de G -cadens in m. 87-90. De triplumtekst luidt daar: 'Pour mon las cuer faire desesperer'.

Bij de overige plaatsen is de betekenisrelatie van het motief met Espoir minder duidelijk of afwezig. Eenzelfde bijzondere Bb -samenklank als in m. 59 was al eerder te horen in m. 9, met in de motetus het 'desir'-motief; hier zou het woord 'rousée' in de motetus, de 'zoete dauw', misschien kunnen worden verbonden met de idee van hoop; hetzelfde geldt voor 'florir' in m. 22-24. De beide 'Thibaut'-motieven in de tweede periode in de motetus (m. 105 en 122) hebben als tekst: 'Et ma (dame)' en 'De grace'. In de laatste passage waarin het motief voorkomt, m. 131-142, is geen relatie met het begrip hoop te zien. De verbinding van het muzikale motief met het literaire van de Hoop is dus niet evident, of ten minste niet consequent doorgevoerd.

Extreme hoogte en laagte hebben in veel motetten expressieve waarde. In dit motet ligt dat niet voor de hand, gezien de overheersende geleidelijkheid. Enkele plaatsen vallen niettemin op. Het triplum bereikt de uitersten van zijn ambitus slechts zelden: het laagste punt is b in m. 23 op 'aigrement', het hoogste punt is d'' in m. 49 op 'amouereus': de woorden vormen inderdaad een tegenstelling van begrippen. Opvallend zijn ook de lage gerepeteerde tonen $c\sharp'$ in de hoquetus van m. 114, 'ma dame à qui (je sui rendus)'. Het hoogste punt in de motetus klinkt slechts eenmaal, in m. 30 op 'tant *que* meürée', met stemkruising en in een imitatie van het triplum, maar qua tekst niet een erg veelzeggende plaats. Het laagste punt c' (of $c\sharp'$) klinkt zo dikwijls dat ook hieraan moeilijk betekenis valt te hechten, behalve in het hierboven genoemde 'desir'-motief.

De opvallendste passages in de motetusmelodie zijn die waar de perfecte modus optreedt, breves 16-24 van de talea. Van deze drie heeft m. 83-90 de meest bijzondere melodische wending, door het dubbele halvetoonsmotief dat het contrapunt van de verwachte F naar G ombuigt; de tekst luidt 'une ardeur desmesurée' en zijn plaats in het gedicht is het centrum van het symmetrische rijmschema. De afwijkende mensurering kan worden verklaard als woorduitbeelding van 'desmesure' zoals we hiervoor zagen, maar de melodische wending maakt tevens, in miniatuurvorm, de polariteit duidelijk van de hoofdtonen in het contrapunt, F en G . Wat is de betekenis van die oppositie?

Bij de interpretatie van motet 1 heb ik verondersteld dat de literaire tegenstelling tussen 'dous' en 'amer' wordt weerspiegeld door de muzikale tegenstelling tussen de hexachorden molle en durum in de tenormelodie, die in het contrapunt wordt toegespitst tot een polariteit van de tonen F en G . Ook in motet 4 bestaat zo'n oppositie van literaire motieven, tussen 'dous' en 'dur'. Aan het begin van het motet overheerst de zoetheid in de teksten van beide bovenstemmen (triplum: 'Dous Souvenir, Dous Penser', motetus: 'douce rousée'); in talea II ontstaat een ontwikkeling naar 'dur' (met name in m. 61-66 waar een botsing tussen de bovenstemmen plaatsvindt, bij de woorden 'durement endurer'.) terwijl aan het slot van talea III de zoetheid weer wordt genoemd, in de motetus (m. 99). In de tweede periode klinkt alleen nog het woord 'Durté' (triplum m. 121-122).

Er bestaat in dit motet geen oppositie van hexachorden in de tenormelodie, maar wél tekent zich ook nu een polariteit af in het contrapunt tussen de belangrijkste twee tonen van de tenor,

50. Ook in motet 10 bestaat spanning tussen beide b 's, op het punt waar wordt gesproken over 'Dangiers, mon adversaire'.

F en *G*. De begintoon van het melisme, *F*, wordt pas gaandeweg belangrijker in het contrapunt; gedurende het motet benadrukken de cadensen de toon *G*. Het ostinato-karakter van de tenor komt in het contrapunt tot uitdrukking in de tegenstelling van deze twee tonen. De in de teksten uitgesproken gevoelens oscilleren tussen het 'harde' Verlangen en de 'zoete' Hoop; het contrapunt van de melodieën weerspiegelt de ostinato-afwisseling tussen de tonen *G* en *F* in de tenor, waarbinnen een ontwikkeling plaatsvindt: *F*, traditioneel de 'zoete' toon, wordt aanvankelijk verdrongen door *G*, maar is uiteindelijk toch de finalis. Op dezelfde wijze zullen ook de gevoelens van de minnaar de uiteindelijke zoetheid pas bereiken na loutering door hardheid.

Conclusie

Motet 4 is een van de sterkst isoritmische motetten en tegelijkertijd een van de minst grijpbare voor wat betreft de relatie tussen tekst en muziek. De zeer formele muzikale structuur is gecombineerd met een tamelijk ongedifferentieerde tekstvorm, vooral in het triplum. Wél is de tekst in zeer exacte verhoudingen verdeeld over de muziek. De articulatie van de inhoud van de tekst vertoont een faseverschil met de muzikale verdeling; vorm en inhoud corresponderen dus wel met elkaar maar met een verschuiving. Hierdoor komt een fraaie maar irrationele (althans niet in gehele getallen uit te drukken, alleen te benaderen) proportionering tot stand, precies op de plaats waar het woord 'Amour' in beide bovenstemmen klinkt; een vergelijkbare passage is alleen in motet 7 te vinden.

Meting en buitenmatigheid zijn de gemeenschappelijke begrippen in tekst en muziek, waardoor de relatie het sterkst tot uitdrukking komt; vandaar wellicht de sterke nadruk op maten, verhoudingen en getallen. Verscheidene verbanden tussen tekst en muziek zijn vooral te begrijpen door vergelijking met andere motetten, met name 7 en 10 (de correspondentie tussen isoritmische vorm en inhoud van de tekst, het ongelijke slot). Motet 4 zou om verschillende – tijdens de muzikale analyse genoemde – redenen een later geschreven werk kunnen zijn; het refereert aan eerder geschreven motetten en herhaalt wellicht bepaalde ideeën in gevarieerde vorm.

De centrale gedachte is die van de overmatigheid die contrasteert met de precieze vormgeving; juist in een zo regelmatig motet zijn de spanningen die de mensurering veroorzaakt sterk voelbaar. De betekenis is uiteindelijk een morele, namelijk dat het verlangen moet worden bedwongen door een actieve wil tot het goede, in gehoorzaamheid en onderwerping. De verdeling door de Gulden Snede betekent wellicht het gulden midden tussen wanhopig verlangen en hoopvolle onderwerping. De betekenis van het motet wordt in gekristalliseerde vorm tot uitdrukking gebracht in de pointe aan het slot, waar de tenor te laat komt ten opzichte van de bovenstemmen maar ten slotte wel op het juiste punt eindigt, het punt waar de lengte van het motet in breves het symbolische getal van de volheid en het heil, 153, bereikt. *Speravi* drukt vertrouwen tot aan het einde uit, na aanvankelijke wanhoop: luidt niet het eerste vers van de psalm waaruit dit woord afkomstig is 'Usquequo Domine oblivisceris me *in finem*'?

4. DE MOTETTEN 7 EN 4 ALS PAAR EN DE RELATIE MET DE MOTETTEN 1 EN 10

Bij de analyses van de motetten 7 en 4 werd een groot aantal overeenkomsten genoemd die suggereren dat deze twee motetten als een paar zijn geconcipieerd.

In de eerste plaats zijn deze motetten gerelateerd door hun tenores. Zoals bij verscheidene andere motetparen vormt een bijbelse figuur de verbinding, hier de figuur van David, als koning en als de psalmist. Beide gezangen behoren tot het begin van het *Tempus per annum*, de tijd vlak na Pinksteren. In thematiek vormen de motetten elkaars tegenhanger, niet alleen doordat in motet 7 de sprekende persoon de Vrouwe is en in 4 de minnaar; ook de respectievelijke thema's, 'orgueil' en 'umblesse', vormen een contrastpaar. De tegenstelling wordt overbrugd doordat 'orgueil' wordt betreurd terwijl 'umblesse' nog niet is bereikt. Aan beide motetten gemeenschappelijk is ook het thema van 'desmesure' dat in de mensurering van de tenor en in de mensurale onregelmatigheden van de bovenstemmen tot uitdrukking komt. In hun ritmering, met 'onmeetbare' taleae van respectievelijk 19 en 17 breves, vormen de tenores duidelijk een paar. Ook is de isoritmische structuur vrijwel gelijk: per periode worden twee colores door drie taleae verdeeld, terwijl de graad van pan-isoritmiek hoog is. De verdeling van de aantallen lettergrepen in beide werken is zeer precies gecoördineerd met de isoritmische verdelingen. Vanuit het oogpunt van de tekstvorm verschillen de motetten echter sterk.

Toch is er een tekstuele overeenkomst: een in de bovenstemmen simultaan klinkend woord 'amour' blijkt in beide motetten een bijzondere proportie te markeren.

De tenormelodieën zijn zeer verschillend van karakter: die van motet 7 heeft een relatief grote ambitus, die van motet 4 juist een kleine. Voor het contrapunt van motet 4 is het ostinato typerend, terwijl iets dergelijks in motet 7 niet plaatsvindt. Verder lijken in motet 4 allerlei compositorische ideeën uit andere motetten te worden hernomen. Dit suggereert dat het werk een van de latere motetten is waarin eerdere thema's en compositorische ideeën worden gevarieerd.

Bij nadere beschouwing hebben beide motetten een bijzondere relatie met het belangrijke motettenpaar 1 en 10, waarmee de reeks van interpretaties begon. In de eerste plaats is de totale lengte van beide paren gelijk (wanneer we tenminste de lengte van motet 7 op de planmatige 171 breves stellen), namelijk 648 semibreves:⁵¹

M1	432	M7	342
M10	216	M4	306

De motetten 1 en 7 zijn beide exceptioneel in de reeks motetten met diminutie, 1 door de volledig perfecte, 7 door de volledig imperfecte mensurering, terwijl in beide strofiek en isoritmische structuur volledig met elkaar in overeenstemming zijn. In motet 1 is het streven naar volmaakte liefde van de minnaar het thema, in 7 het streven van de Vrouwe naar vervolmaking van haar liefde. De motetten 10 en 4 hebben als gemeenschappelijk thema het brandende verlangen en de wanhoop, terwijl ze een vrijwel identieke pointe in tekst en muziek hebben door een ongelijk slot in tenor en bovenstemmen.

Verder vertegenwoordigen zowel de lengte van motet 4 als die van motet 1 een symbolisch getal van vervulling: 144 breves in motet 1 en 153 breves in motet 4. De contrapuntische

51. Uitgaande van de semibrevis als eenheid van tijd; bij gelijkblijvende minima zou de verhouding niet dezelfde zijn, aangezien motet 7 *prolatio minor* heeft. Over de semibrevis als tijdseenheid: Michels 1970, 116; Rastall 1983, 71; zie ook hoofdstuk I, noot 38.

gedachte in de motetten 1 en 4, een fluctueren tussen de tonen *F* en *G* is in wezen dezelfde en kan worden verbonden aan de literaire motieven van 'zoet' en 'bitter' of 'hard'. Tussen de motetten 7 en 10 (maar ook 4) bestaat de overeenkomst van de syncopatio die te verbinden is met 'desmesure'.

Alles tezamen wordt duidelijk dat de vier motetten een bijenhorende groep vormen in het corpus, evenals de motetten 1, 5 en 10. Wanneer we de bijbelse figuren en de liturgische context van de tenores in aanmerking nemen is het bijeenhoren van de vier werken zelfs treffend: in de motetten 7 en 4 is de tenorfiguur de lijdende David, de prefiguratie van Christus in het Oude Testament; beide gezangen behoren tot de periode vlak na Pinksteren. In de motetten 1 en 10 is de tenorfiguur Christus, de vervulling van de prefiguratie in het Nieuwe Testament, terwijl de gezangen behoren tot de Lijdensweek, de periode vlak voor Pasen. De kerkelijke tijd van vreugde, tussen Pasen en Pinksteren, is in geen van Machauts liefdesmotetten vertegenwoordigd.

SLOTBESCHOUWINGEN

In deze slotbeschouwingen kom ik terug op enkele thema's die op verschillende plaatsen in deze studie aan de orde kwamen. Hier worden de bevindingen gerecapituleerd en verder met elkaar in verband gebracht. Achtereenvolgens worden besproken: de ordening, het aan ouder repertoire ontleende materiaal, de compositie van de teksten, enkele kwesties van tekst-declamatie, ritmering en contrapunt, en ten slotte de relaties tussen tekst en muziek waardoor het motet tot een geheel wordt.

1. DE ORDENING VAN HET CORPUS HERBEZIEN

Machauts criteria bij de ordening van zijn motetten zijn zowel van thematisch-literaire als van muzikale aard geweest. De hoofdingeling is die naar thematiek en wordt gekarakteriseerd door de taal; zij bestaat uit 17 Franse of Frans-Latijnse motetten met amoreus thema en 6 Latijnse motetten van ceremonieel of politiek karakter. Het corpus vertoont een verdere onderverdeling naar onderwerp, in groepen van steeds drie motetten; alleen de motetten 16 en 17 vormen een paar. Naar muzikale criteria bestaat de ordening in tweemaal tien plus drie motetten. Ofschoon de tekstueel-thematische en muzikaal-structurele criteria verschillende accenten leggen, blijkt toch dat de plaatsing van een aantal werken zich het best laat verklaren vanuit beide criteria tegelijk, waarbij tevens de tenores een rol spelen. Dit betreft allereerst de motetten die het corpus openen en afsluiten.

Bij de twee werken die de eerste positie in hun respectieve thematische serie hebben gekregen, motet 1 en motet 18, rechtvaardigt de thematiek deze plaats. In beide motetten gaat het namelijk om een inwijding: van de *Ik* in de liefde in motet 1, van bisschop Guillaume de Trie in zijn functie in motet 18. De werken hebben tevens gemeen dat de strofische vorm is aangepast aan de gediminueerde talea, een vérgaande correspondentie van tekstvorm en muzikale vorm die in de andere werken niet voorkomt, zodat deze twee motetten wellicht een modelstructuur vertegenwoordigen. Ook hebben beide werken een lengte van 144 breves (perfecte in motet 1, imperfecte in motet 18); de betekenis van dat getal als symbool van stabiliteit en perfectie werd bij de interpretatie van motet 1 uiteengezet. Een teken dat de componist de speciale status van deze eerste werken wilde benadrukken is te zien in de index van handschrift A, die representatief wordt geacht voor Machauts bedoelingen; deze citeert alleen de motetten 1 en 18 door middel van het triplum-incipit, terwijl alle andere motetten volgens gebruik naar het motetus-incipit zijn geïndexeerd.

Bij de afsluitende motetten in beide series, 17 en 23, vormen de tenores, die beide afkomstig zijn uit een van de vier grote Maria-antifonen (*Ave regina coelorum* respectievelijk *Salve regina*), de verklaring voor de plaatsing; deze vier antifonen werden ook al ten tijde van Machaut aan het slot van de liturgische dag gezongen, na de completen. De tenorkeuze benadrukt dus de geslotenheid van de beide thematische cycli. Het lengtegetal van deze twee motetten (132 respectievelijk 204 breves) vertoont echter noch overeenkomst noch symboliek, zoals bij de openingsmotetten. In de oorspronkelijke opzet had het corpus een andere, maar eveneens sterke afsluiting: motet 20 sluit in het oudste handschrift van Machauts werken de gehele codex af. Het *Amen* waarmee de Franse teksten van de bovenstemmen eindigen, duidt op een definitief slot terwijl het lengtegetal van het motet, 153 semibreves, net als dat van het

eerste motet, wél symbolische betekenis heeft, nu als getal van volheid en genade. Op grond van de symboliek in de motetten 1 en 20, die tevens wordt benadrukt door de geheel perfecte mensurering van deze twee motetten, kunnen wij uitgaan van een oorspronkelijke gesloten cyclus van twintig werken. Deze is naar muzikale criteria te verdelen in twee series van tien, waarbij de eerste groep overwegend uit structureel uniforme werken in twee perioden met tenorverandering bestaat, de tweede een veel grotere diversiteit aan isoritmische structuren vertoont. In elk van beide series (1-10 en 11-20) bestaan overeenkomsten tussen individuele motetten die een verdere onderverdeling tot stand brengen.

In hoofdstuk I heb ik gewezen op de overeenkomstige verhouding van de motetten 1, 5 en 10 en de motetten 11, 16 en 20, die twee bijbehorende groepen van motetten vormen, met gespiegelde afstanden ten opzichte van elkaar. De motetten 1 en 10 vertonen de sterkste gelijkheid doordat de isoritmische structuur van motet 10 die van motet 1 op tweemaal zo kleine schaal weerspiegelt. Beide tenores zijn afkomstig uit gezangen voor de Lijdensweek; volgens mijn hypothese geldt dit ook voor de tenor van motet 5. De taleae van de motetten 5 en 10 bevatten een identiek patroon van drie perfecte longae. Tevens bleek uit de analyses in het zesde en zevende hoofdstuk dat de motetten 5 en 10 aan een motet van Vitry refereren, het eerste door overname van Vitry's talea, het tweede door citaten en door de tekstdispositie. In alle drie werken lijkt, in breves gerekend, de proportie van tenordiminutie 3:1 te zijn. In de motetten 5 en 10 is dit echter schijn aangezien in de eerste periode de breves imperfect zijn en in de tweede perfect; de werkelijke proportie van diminutie is daardoor 2:1.

De motetten 11, 16 en 20 zijn de enige werken met een chansontenor; hun samenhang werd eveneens besproken in hoofdstuk I. De motetten 11 en 20 hebben dezelfde proportionele relatie als de motetten 1 en 10, namelijk 2:1, terwijl beide werken worden verdeeld door drie hoquetuspassages. Motet 16 heeft een geheel andere structuur en de proportie in lengte van alle drie motetten is minder eenvoudig dan bij de motetten 1-5-10 (in breves 102:150:51, dus bijna 2:3:1, in semibreves echter 306:300:153, dus ongeveer 2:2:1). De refreinen van de chansons die de tenores van deze motetten vormen, hebben echter wél precies dezelfde verhouding als de motetten 1-5-10 (72:48:36 semibreves = 6:4:3).

In elk van beide series van tien werken bestaat een tweede coherente groep motetten; deze staan op gelijke afstand van elkaar. Binnen de eerste serie zijn dat de motetten 1, 4, 7 en 10. De motetten 7 en 4 vormen een complementair paar, zoals bleek in de hoofdstukken XI en XII. Beide tenorgezangen behoren tot het begin van het *Tempus per annum*, de periode na Pinksteren; in beide tenores ook, zijn de woorden die van David. In thematiek – 'trots' respectievelijk 'nederigheid' – vormen de motetten een tweeluik. Hun tenorritmering, met 'onmeetbare' taleae van respectievelijk 19 en 17 longae, vertoont sterke gelijkheid en ook is de isoritmische structuur dezelfde: per periode worden twee colores door drie taleae verdeeld. Daarnaast worden beide werken op bijzondere wijze geproportioneerd door een gelijktijdig klinkend woord *amour* in de bovenstemmen.

De bijbelse figuren en de liturgische context van de tenores van de motetten 1-4-7-10 maken deze tot een groep van complementaire werken: David – de prefiguratie van Christus in het Oude Testament – in de motetten 7 en 4, waarvan het tenorgezang liturgisch behoort tot de periode vlak na Pinksteren; Christus – de vervulling in het Nieuwe Testament – in de motetten 1 en 10, behorend tot de week voor Pasen. Tevens zijn de lengtegetallen van de motetparen 1-10 en 4-7, per paar opgeteld, gelijk (bij motet 7 uitgaande van de planmatige lengte van 171 breves, zonder de slotverkorting), namelijk 648 semibreves. De motetten 1 en 7 zijn beide exceptioneel in de reeks motetten met diminutie, 1 door de volledig perfecte, 7 door de

volledig imperfecte mensurering, terwijl in beide strofiek en isoritmische structuur precies corresponderen.

In de tweede serie van tien wordt een gelijksoortige groep gevormd door de motetten 11, 14, 17 en 20, met als overeenkomst de verering van de Vrouwe. In de chansonmotetten 11 en 20 is dat de hoofse Vrouwe, waarbij motet 20 een bijna-religieuze toon heeft; in de motetten 14 en 17 is de tenor een Maria-antifoon. Hierdoor ontstaat de volgorde 'Vrouwe-Maria-Maria-Vrouwe', hetgeen als een spiegeling kan worden beschouwd ten opzichte van 'Christus-David-David-Christus' in de eerste serie. De motetten 14 en 17 hebben naast de tenor echter geen andere overeenkomsten. Ook is de som van de lengtegetallen van beide paren niet gelijk, zoals in de eerste serie: de motetten 11 en 20 bevatten samen 459 semibreves (153 breves), de motetten 14 en 17 daarentegen 504 semibreves (252 breves). Bij de latere uitbreiding van het corpus met drie werken is voor motet 23 opnieuw een Maria-antifoon als tenor gekozen. De afwisseling Vrouwe-Maria werd dus op gelijke afstand voortgezet, hetgeen de veronderstelling steunt dat in de tweede serie Vrouwenverering het ordeningscriterium was (Maria-gezangen komen alleen voor in de tenores van de motetten 14, 17 en 23).

Het oorspronkelijke corpus vertoont dus een spiegelsymmetrisch plan dat de plaatsing van tien motetten verklaart, en in de latere, uitgebreide vorm tevens de plaats van motet 23. Er zijn daarnaast nog enkele andere tekenen van ordening, die echter niet het gehele corpus omvatten. Zo is in het volledige corpus een symmetrische groep van vier werken met onderlinge verbindingen aanwijsbaar, de motetten 8, 12, 17 en 21 (symmetrisch omdat motet 21 even ver staat van motet 17 als motet 8 van motet 12). De motetten 8 en 12 hebben beide de wisselvalligheid van Fortuna tot thema, hun lengteverhouding is 2:3 en ze hebben verwante taleae. De motetten 12 en 17 zijn de enige werken met een Frans triplum en een Latijnse motetus en beide zijn in hun teksten Boëthiaans geïnspireerd; waarschijnlijk geldt dit laatste ook voor motet 8 dat een waarschuwing is voor de onbetrouwbaarheid van Fortuna. Motet 21 is op dezelfde tenormelodie gebaseerd als motet 8 – met een langere uitsnede van het gezang – en behoort daardoor ook tot deze groep, temeer daar het langs indirecte weg eveneens met de Fortuna-thematiek in verband kan worden gebracht, zoals hieronder zal worden uitgelegd bij de bespreking van Machauts gebruik van citaten. Drie van deze motetten (8, 12 en 21) hebben een tenor uit de vastentijd.

De motetten 12 en 15 hebben de tenorfiguur van Jacob en de liturgische context (de vastentijd) gemeen, terwijl ook de thematiek van de valse schijn én de muzikale structuur veel overeenkomsten vertonen; hun taleae bestaan zelfs uit dezelfde twee ritmische patronen maar in omgekeerde volgorde. Wellicht bestaat een verbinding tussen deze twee werken en motet 9 op grond van de liturgische context, aangezien het in dat laatste werk opnieuw een gezang uit de vastentijd betreft, dat afkomstig is uit de geschiedenis van Jacob. De thematiek en muzikale structuur verschillen echter sterk. De motetten 9-12-15 zouden dan weer een groep van motetten op gelijke afstand vormen.

Bij de overblijvende werken vormt de thematiek waarschijnlijk de voornaamste verklaring voor hun positie in de volgorde. Niettemin zijn ook andere dan alleen thematische relaties aanwijsbaar. De literaire complementariteit van de motetten 2 en 3, die door de tenorfiguur van Job verbonden zijn, is door Huot beargumenteerd; de analyse van deze werken in de hoofdstukken IX en X liet bovendien enkele muzikaal-structurele overeenkomsten zien. Motet 6 is een vervolg op motet 5, niet alleen voor wat betreft het onderwerp, maar ook doordat beide werken uit hetzelfde *trouvèrechanson* citeren en de tripla met hetzelfde melodische

motief openen; in breves gerekend zijn beide motetten vrijwel even lang. De motetten 8 en 9 komen in thematiek overeen aangezien beide werken aanklachten zijn; hun muzikale overeenkomst bestaat in het gebruik van een wat ingewikkelder color-talea-verhouding. De motetten 13, 14 en 15 – naar onderwerp één groep – zijn deels gelijk in lengte (14 en 15), deels in isoritmische structuur (13 en 15 zijn beide vrijwel pan-isoritmisches en vertonen dezelfde indeling in vier taleae op één color). De motetten 18 en 19 hebben als overeenkomst alleen de thematiek en de ceremoniële context. Daarnaast werd in hoofdstuk III gewezen op de tegenstelling tussen de even lange, maar verschillend genoteerde openingspauzæ van motetten 9 en 19, een teken dat deze werken wellicht aan elkaar refereren; een andere overeenkomst is dat in motet 9 twee *vitia capitalia* worden aangeklaagd terwijl in motet 19 de hulp van de heilige Quintinus wordt ingeroepen tegen de ondeugden. Tevens hebben beide werken een solo-introïtus. Het lijkt daarom plausibel de motetten 9, 18 en 19 als één groep te beschouwen van Latijnse werken voor ceremoniële gelegenheden. Motet 9 liet zich qua onderwerp echter tevens goed inpassen in de Franse groep van motetten die ondeugden tot onderwerp hebben (7-8). Een soortgelijke thematische verbinding is te zien bij het Franse lofprijzingsmotet 20 dat volgt op de Latijnse motetten 18-19. Ten slotte vormen de motetten 21-23 een zeer coherente groep, niet alleen in thematiek maar ook in isoritmische constructie, vierstemmigheid en de aanwezigheid van een lange introïtus.

De vraag of Machaut dit plan voor zijn motettenserie tevoren heeft ontworpen is moeilijk te beantwoorden. Waarschijnlijk niet in zijn totaliteit: men zou dan grotere getalsmatige precisie en sterkere overeenkomsten in het gehele corpus verwachten, zoals die nu vooral in de eerste serie, de motetten 1-10, te vinden zijn. De bevindingen omtrent de ordening doen eerder veronderstellen dat de compositie in groepen plaatsvond, die achteraf werden geordend.

De ordening en bepaalde stilistische kenmerken van de motetten samen laten enige speculatie toe over de mogelijke volgorde van ontstaan. Tot de oudste werken behoren waarschijnlijk de motetten 8, 12 en 17. Twee van deze werken zijn gemengdtalig, wat in het Ars nova-motet-repertoire niet zo gangbaar is maar wél aansluit bij de dertiende-eeuwse traditie. De groep van Latijnse ceremoniële motetten 9, 18 (op grond van de bisschopswijding te dateren in 1324-25) en 19 zouden eveneens tot de oudste werken kunnen behoren. In al deze werken vinden we experimenten met de vorm van het motet door middel van verschillende color-talea-combinaties en syncopatio in de tenorritmering, hetgeen deze werken doet aansluiten bij de werkwijze in de motetten van Philippe de Vitry. Vroege werken zouden ook de chansonmotetten kunnen zijn, met name de motetten 11 en 16; chansonmotetten zijn eveneens uitzonderlijk in het Ars nova-repertoire en sluiten eerder aan bij de dertiende-eeuwse motet-traditie.¹ Het rondeaumotet 20 doet door zijn grillige ritmiek en kleinschaligheid daarentegen moderner aan dan de andere twee chansonmotetten, als een overgangsvorm naar Machauts nieuwe polyfone chansonstijl.

De motetten 1-7 en 10, geanalyseerd in Deel II, zijn vanuit één concept ontworpen – een motet in twee perioden met tenorverandering – en zouden een middenfase kunnen vertegenwoordigen. Typisch zijn de proportionele veranderingen door diminutie en de speculaties met de bijzondere mogelijkheden van de mensurale notatie.

1. Deze veronderstelling is enigszins in strijd met Earps mening dat het voorkomen van de combinatie *tempus imperfectum* en *prolatio minor*, en van bijzondere ritmische figuren een argument zou zijn om bepaalde motetten later te dateren; in het bijzonder betreft dat de motetten 8 en 16. Earps argument snijdt in zoverre weinig hout dat de aantoonbaar late motetten 21-23 alle drie *prolatio major* hebben (Earp 1995, 276).

De motetten 13-15 vertonen modernere kenmerken in bovenstemmenritmiek, langere taleae, een sterke mate van isoritmiek en, vermoedelijk in samenhang daarmee, een sterker mathematische werkwijze. De mate van isoritmiek neemt in het algemeen toe in het latere Ars nova-repertoire en om die reden behoren deze werken waarschijnlijk tot een latere fase. Ook het sterk isoritmische motet 4, waarin veel kenmerken en ideeën uit andere motetten op gecompliceerder wijze worden hernomen (evenals trouwens het geval is bij de motetten 13 en 15), valt waarschijnlijk in deze fase.

De motetten 21-23 vertegenwoordigen zowel op grond van de handschriftelijke overlevering als door hun stilistische kenmerken de laatste fase. Deze werken vertonen een grootser concept dan de andere (door vierstemmigheid en een lange introïtus), dat volgens Leech-Wilkinson (1989) sterk verwant is aan Vitry's vierstemmige werken. Daarna zijn alleen *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* en *Ite missa est* van de *Messe de Nostre Dame* nog in isoritmische motetstijl geschreven.

2. ONTLENINGEN EN DE COMPOSITIE VAN DE TEKSTEN

De *materia* en de tenorkeuze

Het vermoedelijk contemporaine traktaat over motetcompositie van de theoreticus Egidius de Murino kent aan het motet een bepaalde *materia* toe, een onderwerpstof: de eerste stap in het compositieproces bestaat in de keuze van een bij de *materia* passende tenor, waarna de ritmering en isoritmische verdeling van de melodie volgen. De analyses bevestigen de relevantie van Egidius' voorschrift betreffende de tenorkeuze. De tenorwoorden blijken in elk van de geanalyseerde motetten treffend gekozen te zijn ten opzichte van het onderwerp in de bovenstemteksten; de weinige woorden geven de thematiek in de kern weer, terwijl hun liturgische of bijbelse achtergrond – indien bekend – de betekenis van de andere teksten verdiept.

Opvallend bij nauwkeurige beschouwing van Machauts tenores is dat de woorden ervan vaak op twee manieren kunnen worden gelezen, hetgeen zich doorgaans vertaalt in een tegenstelling in de teksten van de bovenstemmen. In motet 1 bevatten de woorden *Amara valde* connotaties van vreugde én angst, gevoelens die beide in de bovenstemteksten worden uitgesproken. De dubbele betekenis zou zelfs voor de woordklank kunnen gelden; de klankgelijkenis van 'amara' in de tenor met het equivoque 'amer-amer' waarmee het triplum eindigt, suggereert namelijk sterk dat Machaut door 'amara' heeft willen zinspelen op 'amare' en aldus het Franse equivoque – waarin de betekenis-kern van het motet besloten ligt – op de Latijnse tenor overplante. In motet 3 kan *Quare non sum mortuus* zowel in de betekenis van een wanhoopsuïting als van een verlangen om te sterven worden gelezen; beide blijken in de triplumtekst te zijn overgenomen, in de motetus alleen de eerste. Het perfectum *Speravi* in motet 4 wordt uitgelegd in de zin van vervlogen hoop, betekent echter als durativum blijvende hoop. Ook deze tegenstelling komt in het motet tot uitdrukking. In motet 7 geven de woorden *Ego moriar pro te* door weglating van het voorafgaande *ut* uitdrukking aan zowel een vrees om te sterven als een verlangen naar de dood. Er bestaat dus dezelfde tegenstelling als in motet 3, en ook hier komen beide betekenissen in de nieuwe teksten naar voren.

De tegenstelling kan ook door de context worden gesuggereerd. In motet 5 herinneren de woorden *Fiat voluntas tua* aan het contrast tussen terugschrikken voor en aanvaarding van het

lijden in hun bijbelse context; dit contrast wordt in de triplumtekst in een amoureuze context geplaatst. De troostende belofte *Et gaudebit cor vestrum* in motet 6 heeft als connotatie dat vreugde pas na het lijden komt, hetgeen in het motet verder wordt toegespitst doordat lijden en smachten de voorwaarden worden genoemd voor vreugde. Ook de ideeën van tweelingschap en verwisseling die met de bijbelse figuur van Jacob zijn verbonden, komen in de motetten 12 – *Libera me* – en 15 – *Vidi dominum* – als tegenstellingen tot uitdrukking.

Waar een dubbele betekenis in de liturgische woorden of in hun context minder direct voor de hand ligt of zelfs ontbreekt, ontwikkelt Machaut toch vaak twee contrasterende aspecten. Het op zichzelf eenduidige *Suspiro*, in motet 2, krijgt in de uitwerking de betekenis van zuchten in vreugdevolle verwachting en zuchten in wanhoop. Een ongebruikelijker manier om contrast aan te brengen zien we in motet 10: van de woorden *Obediens usque ad mortem* wordt in de bovenstemmen alleen het aspect 'ad mortem' overgenomen, waardoor tenor en bovenstemmen in conflict raken.

Meerduidigheid of tegenstelling in betekenis bestaat ook in de tenores van de chansonmotetten. In motet 11 – *Fins cuers dous* – speelt Machaut met de dubbele betekenis van *fin* als 'volmaakt' en 'einde'. Het contrast tussen *mari* en *ami* in de tenor van motet 16 – *Pour quoy me bat mes maris* – wordt uitgewerkt tot een beeldende metafoor van de verscheurdheid in het hart van de Vrouwe. En in motet 20 wordt de tegenstelling tussen onzekerheid en zekerheid van de minnaar rechtstreeks door de tenor uitgedrukt: *Je ne sui mie certains d'avoir amie / mais je sui loiaus amis*.

In de teksten van de Latijnse motetten zijn geen innerlijke tegenstellingen het onderwerp; in deze werken wordt de hulp van een hogere macht ingeroepen in de strijd tegen het kwade (zelfs in de lofprijzingsmotetten 18 en 19 is daarvan sprake). De tenor heeft hier een overwegend eenduidige betekenis, zoals slechts in enkele Franse motetten het geval is (bijvoorbeeld motet 8). Niettemin wordt het verscheurende dier *Fera pessima* in motet 9 in de teksten van de bovenstemmen verbeeld als twee symbolische dieren, de slang (*Superbia*) en de scorpioen (*Livor*) tegen wie Maria's hulp wordt ingeroepen.

Dit alles wijst erop dat Machaut bij zijn tenorkeuze bij voorkeur zocht naar teksten die op meer manieren kunnen worden uitgelegd of waarin een tegenstelling besloten ligt. In enkele gevallen (motetten 7 en 15) heeft hij zelfs een deel van de bij het melisme horende woorden weggelaten om dit effect te bereiken.

Citaten en modellen

Een motet is gebaseerd op een citaat: de tenor is immers altijd ontleend, aan de liturgische zang of aan het traditionele liedrepertoire. De praktijk van het citeren beperkt zich echter niet tot de tenor. Bij de bespreking van afzonderlijke motetten heb ik vaak een of meer citaten in de teksten gesignaleerd die merendeels nog onopgemerkt zijn gebleven, maar die belangrijk zijn voor het begrijpen van het werk. Machauts citaatkunst wijst op zijn verbondenheid met de traditie. In het dertiende-eeuwse motet maakt het citeren een wezenlijk deel uit van de stijl van het genre, en nog in de *Roman de Fauvel*, met name in de aan Philippe de Vitry toegeschreven motetten, zijn citaten in de teksten te vinden, die meestal zijn ontleend aan klassieke auteurs en doorgaans aan het begin of het slot van het werk zijn geplaatst. Deze citaten worden echter algemeen geacht de laatste te zijn in het Ars nova-motet; de praktijk van het citeren zou zijn verschoven naar het chanson, met name de ballade. Uit de door mij gevonden voorbeelden blijkt echter dat de citaatpraktijk in motetten geenszins ophield na Philippe de Vitry, maar ook bij Machaut nog springlevend was en soms zelfs de inspiratie

vormde voor een bepaalde compositorische gedachte. De ontleningen lopen uiteen van topoi tot complete imitaties van de structuur van het literaire model. Tot de geciteerde werken – voor zover hier gesignaleerd – behoren de bijbel, Boëthius' *De consolatione philosophiae*, Alain de Lille's *De planctu naturae*, chansons van de trouvères Gace Brulé, Thibaut de Champagne, Robert de Castel, Perrin d'Angicourt, de *Roman de la Rose* en één contemporain werk, het enige overgeleverde Franstalige motet van Philippe de Vitry. Vermoedelijk is dit lang niet alles, maar ontbreken de bronnen om het beeld te completeren of zijn deze nog niet getraceerd. In vrijwel elk motet is wel een citaat aanwijsbaar of te vermoeden; het rijkst aan literaire citaten zijn de motetten 3, 5, 6, 7, 9 en 12. Zelden kan echter een melodisch citaat worden aangetoond; alleen in de motetten 4 en 7 zijn vermoedelijk fragmenten van de melodische refreinen van de geciteerde chansons in het motet verwerkt.

Letterlijke citaten hebben waarschijnlijk de traditionele functie van een *auctoritas* die de waarheid van het betoog bevestigt, zoals dat ook het geval is bij de Latijnse citaten in de motetten van Vitry. De bijbel is een belangrijke bron, met name in de Latijnse motetten 9 en 21. De triplumtekst van motet 9 is gebaseerd op passages uit Jesaja 14 en Lucas 10. In motet 21 citeren de incipits van beide gedichten niet alleen twee welbekende hymnen maar de triplumtekst verwijst tevens naar de tekstuele bron van het responsorium *Circumdederunt me* waaraan het tenormelisme is ontleend, psalm 21. In de motetustekst, die naar de profeten Daniël en Habakuk verwijst, zijn de genoemde dieren vrijwel alle afkomstig uit Habakuk 1. De verwijzing naar Daniël zou indirect betrekking kunnen hebben op de Fortuna-thematiek. Motet 8, het Fortuna-motet, is namelijk gebaseerd op hetzelfde melisme als motet 21 en hoewel de figuur van Fortuna in motet 21 niet wordt genoemd, stelde Machaut het beeld uit de droom van Nebukadnezar in Daniël 2 in *Remede de Fortune*, v. 1017-1019, gelijk aan de figuur van Fortune.

Een enkele maal wordt een bijbels beeld vertaald in een Franse tekst: in motet 7 parafraseert de triplumtekst II Samuel 19:6; David die de liefde van zijn dienaar versmaadt, is een parallelfiguur van de trotse Vrouwe die haar trouwe minnaar heeft veronachtzaamd. In motet 15 refereren de teksten door nadruk op het woord 'pooir' aan twee aan elkaar gerelateerde bijbelse passages, Johannes 10:18 en Johannes 19:10.

Vele topoi uit de poëzie van de trouvères keren in de motetten terug en het wordt dan ook pas aannemelijk dat één bepaald chanson de bron is geweest wanneer verscheidene verzen daaruit in hetzelfde of in verschillende motetten verschijnen. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Thibauts *Qui plus aime*, waarvan citaten in zowel motet 5 als 15 klinken, en bij Perrins *Biaus m'est du tens de gain* dat in de motetten 3, 5 en 6 wordt aangehaald.

Verscheidene malen transformeerde Machaut de betekenis van zijn bronteksten, door kleine maar significante omdraaiingen. Dat gebeurt met name in de motetten 5 en 6 waar hij de oorspronkelijke positieve of negatieve betekenis van de geciteerde chansons in het tegendeel verandert. In de motetten 10 en 17 zijn vergelijkbare betekenisveranderingen aanwijsbaar.

De plaatsing van de citaten maakt duidelijk dat Machauts voornaamste model het dertiende-eeuwse *motet enté* was, waar doorgaans een bestaand refrein wordt gesplitst en aan het begin en het eind van de nieuwgeschreven teksten wordt gezet: dikwijls vinden we citaten aan het begin en/of het slot van Machauts teksten. In verscheidene gevallen is de plaats die het citaat krijgt dezelfde als in het brongedicht (doorgaans citeert Machaut uit de eerste en laatste strofe); in andere zijn begin- en slotpositie omgedraaid. Weer een andere variant is de verdeling van een citaat dat in de bron ergens in het midden stond over het begin van de ene

en het einde van de andere tekst. Een voorbeeld is motet 10, waar een kort citaat uit de triplumtekst van een motet van Vitry over beide stemmen wordt verdeeld, de ene helft aan het begin van het triplum, de andere aan het slot van de motetus. Tegelijkertijd neemt Machaut het kruisgewijze betoog van Vitry's teksten over: het triplum begint met de ideeën waarmee de motetus eindigt en vice versa. Ook in andere werken zien we zo'n kruisgewijze constructie in het betoog van beide stemmen (met name in de motetten 3 en 17); blijkbaar was dit aan Vitry ontleende model van tekstdispositie een vruchtbare compositorische gedachte.

In enkele motetten is het niet één *trouvère* die Machaut citeert, maar zijn het verscheidene; motet 5 is het meest sprekende voorbeeld, waarin Machaut vijf gedichten tot één *motet enté* vervlecht. In de triplumtekst imiteert hij bovendien de vorm van een *trouvèrechanson*. In de muziek citeert hij de *talea* van het motet van Vitry dat in motet 10 het model voor de teksten was. Motet 12 is vermoedelijk vergelijkbaar met motet 5, maar in dit geval is het vooralsnog alleen mogelijk gebleken enkele verzen van Gace Brulé te identificeren; het sententieuze karakter van vele verzen uit de triplumtekst suggereert echter dat ook dit citaten zijn. Een andere manier van modelleren zien we in motet 17, waarin niet zozeer citaten als wel bepaalde woorden en vooral de syntaxis verwijzen naar de modellen: twee metra van Boëthius en Alain de Lille. De gedachten over liefde en natuurlijke ordening en de spanning daartussen worden hier niet alleen nagevolgd – in een transpositie naar de hoofse context – maar ook door bepaalde toevoegingen en wijzigingen becommentarieerd. De kettingstructuur van de syntaxis krijgt zelfs een parallel in de mensurale structuur van de tenor.

Enkele malen heeft een beeldspraak, ontleend aan een geciteerd *chanson*, Machaut geïnspireerd tot een muzikale analogie die in een geheel nieuwe en subtiële constructie resulteerde. In motet 5 vormt de spiegelvormige *talea*constructie een analogie van de spiegelbeeldige situaties die door de citaten worden opgeroepen. In motet 6 heeft het beeld van het noodzakelijk 'teveel aan verlangen' aanleiding gegeven tot een creatie van een subtiële tijdsbalans, door in te spelen op de verwachtingspatronen van de luisteraar.

De oudere teksten werden door Machaut dus niet alleen als *auctoritas* aangehaald of gebruikt om zijn eruditie te demonstreren; zij waren voor hem in de eerste plaats een inspiratiebron voor literaire én muzikaal-constructieve gedachten. Ook volgde hij niet zonder meer de traditie van het oude *motet enté*. Uit de analyses blijkt dat hij eigen gedachten heeft toegevoegd door de betekenis van de citaten om te buigen en zelfs enkele malen door zijn modellen tot een bepaalde vormgeving werd geïnspireerd. Het motet is derhalve niet alleen gebaseerd op een citaat, dat van de tenor; het is – in ieder geval bij Machaut – een citatengenre bij uitstek waarin de componist verschillende visies naast of tegenover elkaar zet, daaraan zijn eigen stem toevoegend.

Compositie van de teksten

Egidius de Murino beperkt zich hoofdzakelijk tot opmerkingen over de keuze van de tenor en de compositie van de muziek; over de manier om motetteksten te schrijven heeft hij zich niet uitgelaten. De tekst komt pas weer ter sprake wanneer de muzikale compositie voltooid is: de woorden moeten daar zo gelijkmatig mogelijk over worden verdeeld. Evenals zijn opmerking over de tenorkeuze is ook deze uitspraak relevant gebleken bij de analyses, al blijkt Egidius' recept een al te simpele voorstelling van zaken te zijn: er zijn vele varianten. Niettemin lijkt een gelijkmatige verdeling wél het uitgangspunt te zijn en zijn afwijkingen daarvan van belang voor de analyse. Egidius' opmerking suggereert tevens dat de teksten eerder gereed zijn

dan de muzikale compositie. Hierover geeft de analyse van de composities geen definitief uitsluitel. De teksten van de bovenstemmen verschillen doorgaans sterk in lengte: die van de tripla zijn aanzienlijk langer dan die van de moteti. De voor de hand liggende verklaring voor het verschil ligt in de traditionele muzikale structuur van het motet, met een langzaam bewegende tenor, een snel triplum en een motetus in gemiddelde waarden. De zetting van Machauts teksten vertoont, met enkele uitzonderingen, samenhang met de muzikale vorm; ook wanneer de tekst niet strofisch is, wordt toch in principe een gelijk aantal verzen per talea gezet. Voor strofische vormen geldt dat, hoe specifiek en eenmaliger deze zijn, ook de correspondentie met de talea des te sterker is. Dat suggereert een min of meer simultane compositiewijze. Uitzonderingen hierop zijn de motetten 2, 3, 5 en de drie late motetten 21-23, hoewel ook daar nog steeds de tendens naar de zetting van een gelijk aantal lettergrepen per talea kan worden herkend.

Het formele aspect van de teksten in samenhang met de muzikale structuur van de motetten is in verscheidene eerdere studies besproken (zie hoofdstuk I voor een overzicht). De inhoud van de teksten is echter pas in de recente vakliteratuur voorwerp van onderzoek geworden. De betekenis van het betoog en de vorm waarin het uiteen wordt gezet – de dispositie – in samenhang met de muzikale vorm heb ik daarom ruim aandacht gegeven. De onderverdelingen in het betoog, de kruisverwijzingen binnen de teksten zelf en tussen de verschillende teksten door overeenkomende woorden en rijmen op significante plaatsen, plus de vele intertekstuele referenties aan werken van oudere auteurs door middel van citaten, leiden tot de conclusie dat de teksten een zorgvuldig geregisseerd geheel vormen en dat analyse van de betooglijn essentieel is om de betekenis van het werk te achterhalen.

Vrijwel steeds is een motettekst opgebouwd als een lange doorlopende redenering, met een soms ingewikkelde syntaxis, waarbij de zinnen en argumenten worden verbonden door een reeks van aaneenschakelende en redengevende woorden ('et', 'car', 'que', 'quant', 'pour ce que'). Tegenstellingen worden aangegeven door een voegwoord als 'mais' of een tijdsaanduidend woord als 'or'. De sterkste vorm van interpunctie is een stop, vaak gemarkeerd door een exclamatie als 'Las' of 'Helas' of een korte retorische vraag. De stappen in het betoog bestaan uit de verschillende, meestal uit elkaar volgende, maar ook contrasterende aspecten van een probleem. De dispositie van de argumenten wordt dikwijls versterkt in de bouw van de teksten, in de strofische vorm en/of het rijmschema, vooral wanneer deze eenmalig voorkomen. De redenering begint met enkele kernachtige woorden die de essentie van het probleem aanduiden, en leidt tot een conclusie in een puntige uitspraak, vaak met citaatkarakter, of met een werkelijk citaat. De tekst kan gemodelleerd zijn naar een oudere tekst, zoals hierboven is besproken.

Over de verhouding tussen de teksten, die per motet verschilt, zijn slechts enkele generaliserende opmerkingen mogelijk. De sprekende figuur in beide teksten is meestal dezelfde: in de Franse teksten de minnaar, soms de Vrouwe, in de Latijnse teksten de dichter als vertegenwoordiger van de gemeenschap. Hoewel de teksten verschillende aspecten van een probleem behandelen, maken overeenkomende woorden duidelijk dat het onderwerp hetzelfde is. Identieke woorden of rijmklanken zijn echter zelden gesynchroniseerd, zodat, waar dit wél het geval is, het van grote betekenis kan worden geacht als uitdrukking van retorische kracht (met name in de motetten 4, 7, 11, 18 en 20). In enkele motetten lopen de gezichtshoeken waaronder het probleem wordt gepresenteerd verder uiteen en is in een van beide stemmen een geëngageerde beschouwer aan het woord terwijl in de andere een *Ik* het probleem als een persoonlijk leed vertelt (motetten 5, 6, 8 en 17). Enkele werken vertonen een kruiselingse dispositie, waarbij twee tegengestelde aspecten van het probleem, geconcentreerd

in twee woorden of namen, in de ene tekst aan begin en einde worden genoemd, in de andere tekst aan einde en begin (motetten 3, 10, 17). Een zodanige constructie maakt duidelijk dat, hoezeer het betoog ook een gesloten en dwingende redenering vormt, de onderdelen ervan toch als aparte schakels van een ketting te beschouwen zijn en ook van plaats kunnen wisselen. In andere werken vertoont het betoog in beide bovenstemmen juist een sterke parallelie, met name in de motetten 7 en 16 waarin de Vrouwe de klagende figuur is, maar ook in de motetten 1, 11 en 20. Doorgaans kan het probleem in beide teksten worden begrepen vanuit de tenorwoorden, terwijl in het bijbelse exemplum dat deze vertegenwoordigen doorgaans ook weer de oplossing te vinden is. Soms divergeren de nieuw gemaakte teksten echter zo sterk met de tenorwoorden dat geen oplossing volgt maar spanning blijft bestaan (motetten 10, 15 en 17). De volledig Latijnse motetten, die vaak een publieke aanklacht, aansporing of lofprijzing bevatten, hebben minder het karakter van een probleemstelling.

In de meeste motetten wordt het onderwerp gebracht als een lijnrechte tegenstelling tussen twee begrippen of houdingen. Deze tegenstelling correspondeert vaak met een tweedeling van het motet. Vier werken waarin de essentie van de problematiek wordt weergegeven door een muzikale verdeling in twee precies gelijke delen werden besproken in hoofdstuk II (de motetten 16, 17, 15 en 12). De tweedeling vertoont echter lang niet altijd de proportie van *aequalitas*, al zijn doorgaans wél eenvoudige verhoudingen aanwijsbaar in zowel tekst als muziek.

In die werken waarin de strofen betekenis-eenheden vormen en parallel lopen aan de taleae, is de talea, de grondmaat van het motet, belangrijk voor de punctuering van het betoog. In de niet-isoritmische chansonmotetten verschilt de procedure echter niet wezenlijk. In motet 16 vindt de grote tweedeling plaats door middel van de frase-indeling van de bovenstemmen; deze frasen zijn door hun vaste lengte vergelijkbaar met de talea van de isoritmische motetten. Ook kan proportionering plaatsvinden door een grondmaat die onafhankelijk is van de frasen. Motet 11 is daarvan een voorbeeld: hoewel de fraselengten van de bovenstemmen steeds verschillen, worden zowel de muzikale steunpunten als de belangrijkste momenten in het betoog gemarkeerd door een vaste afstand van zeventien breves. Dezelfde grondmaat wordt in motet 20 gebruikt, maar hier is de verdeling gecompliceerder doordat de frasen van het rondeau dat de tenor vormt (met een lengte van 12 + 7 breves) de vorm medebepalen. In beide motetten is het middelpunt het belangrijkste moment van articulatie in het betoog.

De in Deel II besproken werken vertonen een grote variëteit in proportionele verdelingen. Vaak valt de sterkste wending in de teksten samen met het begin van de tweede periode. Daar veranderen de waarden van de color(es)/taleae volgens een bepaalde proportie, hetgeen resulteert in een toename van snelheid (met uitzondering van motet 6), die in overeenstemming is met de toespitsing in het betoog van beide bovenstemmen.

Motet 1 is exemplarisch in zijn correspondentie tussen enerzijds de tekstvorm en -dispositie en anderzijds de muzikale vorm. Iedere strofe beslaat één talea, in beide teksten. Elke nieuwe strofe betekent een wending in het betoog; de sterkste wending is die aan het begin van de tweede periode, waar de diminutie begint. Tegelijkertijd worden ook de strofen korter. In beide teksten staat een woord dat die wending markeert. De versnelling is in dit werk het sterkst van alle motetten, doordat de proportie van diminutie 3:1 is. In motet 10, met een schijnbare diminutie 3:1 die echter in werkelijkheid 2:1 is, staan bij het begin van de tweede periode zelfs woorden die de versnelling beschrijven, 'doublement' en 'acroistre'. Ook hier bestaat overeenkomst van tekstdispositie en talea, maar het is opvallend dat de verdeling van

de triplumtekst over beide perioden de verhouding 3:1 vertoont, en dus overeenkomt met de schijnbare proportie van diminutie. In motet 5 (dat grote verwantschap heeft met de motetten 1 en 10) is daarentegen op het eerste gezicht weinig te bespeuren van een dergelijke proportionele verdeling van het betoog door periode, color en talea. Vermoedelijk is dat te verklaren doordat in dit werk verschillende vormmodellen door elkaar lopen. Toch verdeelt de belangrijkste wending in de triplumtekst het motet in precies de verhouding 5:1, waaruit ten minste enige samenhang van de inhoud met de isoritmische structuur blijkt; de hoopvolle boodschap van het motet is vervat in de laatste twee gediminueerde taleae.

In motet 6, zonder diminutie, is de balans tussen beide vrijwel gelijke perioden verstoord; de tweede is iets langer dan de eerste. Tekstvorm en muzikale vorm komen overeen maar op ongewone wijze. Alleen wanneer men de triplumstrofen volgt, wordt namelijk duidelijk dat Machaut een bijzondere getelescopeerde talea heeft ontworpen waardoor de uit het lood getrokken verhouding tot een gevoelsmatig evenwicht wordt. In deze constructie ligt ook de betekenis van het werk, waarin tot uitdrukking wordt gebracht dat een teveel noodzakelijk is voor een juist evenwicht. In dit geval is het dus de vorm van de tekst die de werkelijke muzikale verdeling laat zien.

In de motetten 2 en 3 vormt het begin van de tweede periode een tamelijk vaag scheidingspunt in het betoog; de wending wordt niet door een woord gemarkeerd, al blijkt uit de analyse van de teksten dat de tweede periode toch een contrast betekent. In deze twee werken speelt echter de exacte tweedeling een belangrijke rol: precies in het midden vat een woord de essentie van het onderwerp samen, 'languir' in motet 2 dat het zuchten en smachten tot thema heeft, 'la mort' in motet 3, met doodsthematiek. Bovendien vertoont motet 3 een symmetrische constructie in de eerste periode waarvan het middelpunt samenvalt met de belangrijkste wending in de teksten.

In de motetten 7 en 4, beide in twee perioden van elk twee colores verdeeld door drie taleae, is de proportionele verdeling gecompliceerder. In motet 7 betekent de periodegrens inderdaad een belangrijke wending in het betoog, en ook de grenzen van colores en taleae zijn daarin duidelijke markeringspunten. Daarbovenuit gaat echter een proportionele verdeling van het gehele motet in 10:9 (90-81), die niet door de isoritmische structuur wordt bepaald maar gemarkeerd wordt door een simultaan klinkend 'amour' in beide stemmen; zoals hiervoor opgemerkt, is een dergelijk woordsimultaneïteit uitzonderlijk. De vier colores hebben per paar diezelfde verhouding 10:9 maar proportioneel verkleind (60-54 en 30-27), zodat een groot bouwwerk van ternaire proporties ontstaat dat samenhang met de tekstdispositie vertoont. In motet 4, dat een zeer gelijkmatige verdeling van lettergrepen heeft maar een weinig uitgesproken vorm, lijken de wendingen in het betoog niet samen te vallen met de verdeling door de twee perioden, de vier colores en de zes taleae, maar is er wel een vaste afstand: de correspondentie van inhoud en vorm vertoont een faseverschil dat pas in de laatste color en talea wordt rechtgetrokken. Ook dit motet wordt geregeerd door een grote proportie, opmerkelijkwijze de Gulden Snede, waarvan het snijpunt eveneens is gemarkeerd door een simultaan 'amour' in de bovenstemmen.

Als conclusie uit het geheel komt naar voren dat het onderwerp, de *materia* van het motet, wordt voorgesteld als een contrastrijke probleemstelling, in een dubbel betoog dat de verschillende aspecten van het probleem met elkaar confronteert. De tegenstelling ligt vaak al besloten in de tenorwoorden. Het betoog in de teksten van de bovenstemmen is doorgaans verdeeld volgens eenvoudige verhoudingen, zowel in de vorm van de teksten als in de dispositie van hun inhoud. Meestal vertoont de verdeling samenhang met de isoritmische

vormgeving, maar in een aantal gevallen zijn andere muzikale middelen gebruikt om de probleemstelling te accentueren. De overkoepelende muzikale vorm is vrijwel steeds die van een tweedeling die de verbale tegenstelling omlijnt. In een aantal motetten zijn de twee delen precies gelijk, maar met name in de diminutiemotetten kunnen ook andere proporties de tweedeling bepalen.

3. KWESTIES VAN RITMERING

Tekstdeclamatie en -expressie

De declamatie van de tekst is een ritmisch aspect van het motet, dat vooral in de analyses van Deel II aan de orde is gekomen. In het algemeen volgt de declamatie in de tripla de metrische patronen van de heersende prolatio en is zij syllabisch; de moteti zijn ritmisch gevarieerder en in declamatie melismatischer. Als regel wordt de versbouw geaccentueerd doordat het vers wordt afgesloten op een lange noot en een pausa; soms worden verscheidene verzen aan elkaar gekoppeld als een declamatorische eenheid. Intensivering van het spreektempo treedt op bij tenordiminutie; doorgaans verlopen ook de bovenstemmen dan in kleinere waarden, in veel gevallen in combinatie met een hoquetus waardoor een snelle uitwisseling tussen de stemmen ontstaat. De toename van intensiteit is doorgaans in overeenstemming met de stijgende spanning in het betoog.

De twee uitersten zijn enerzijds een tekstdeclamatie die de natuurlijke accentuering ten naaste bij volgt, als in motet 1, en anderzijds een mathematisch-precieze verdeling van lettergrepen maar zonder respect voor de natuurlijke dictie, als in motet 4 (waar de 270 lettergrepen van het triplum zijn verdeeld volgens het schema 3 x 60 en 3 x 30 bij diminutie). Bij een gelijkmatige verdeling – die in beide gevallen mogelijk is – kan door middel van een onregelmatigheid in de verdeling van de tekst of juist door een mathematisch geregelde verandering een idee of gevoel tot uitdrukking worden gebracht. Een voorbeeld van onregelmatigheid is te vinden in het triplum van motet 5, dat zowel in vorm als in betekenis een evocatie is van de *grand chant* en zijn natuurlijke dictie; de volstrekt onregelmatige declamatorische versnelling aan het slot heeft redenen van tekstexpressieve aard. In motet 10 daarentegen vertraagt bij diminutie het triplum in precies dezelfde verhouding als waarin de motetus versnelt. De richting van het betoog in de twee teksten is in dit werk gespiegeld – het triplum begint het betoog met de ideeën waarmee de motetus eindigt en vice versa – en de snelheidsverandering in de tekstzetting vormt daarvan mede de uitdrukking.

In het algemeen zijn de momenten die emotionele tekstexpressie door middel van de voordracht suggereren, die waar de grootste afwijkingen van de regelmaat plaatsvinden. De emotionele lading van bepaalde uitspraken wordt in enkele motetten onderstreept door versnelling of vertraging in de voordracht. In de motetten 5 en 6 wordt de gedachte aan hoop door een plotselinge versnelling uitgedrukt. In motet 9 raakt de declamatie van de motetustekst aan het slot in een sterke versnelling, als een onderstreping van de beschuldigingen in de tekst. Verdriet krijgt aan het slot van de motetten 3 en 17 uitdrukking door vertraging. In de motetten 2 en 5 wordt het niet spreken of zingen heel letterlijk door pausae weergegeven, dus door de afwezigheid van tekst en klank. Het beeld van de zuchtende, hakkende minnaar in motet 2 wordt door de tekstdictie van de motetus op bijna naturalistische wijze geëvoceerd. De meest expressieve stem is doorgaans de motetus; in deze

stem komen extremen van notenwaarden en van onregelmatige dictie het vaakst voor, evenals de uitersten in toonhoogte vaker worden gezocht. Toch gebeurt er lang niet altijd iets bijzonders in de voordracht waar men het wél zou verwachten, zoals bij uitroepen. In vele motetten valt geen duidelijk verband te leggen tussen tekstvoordracht en emotionele expressie en volgt de declamatie de ritmische patronen van de bovenstemmen.

Onregelmatigheden in isoritmiek

De tenor is steeds volledig isoritmisch (afgezien van de tenores van de chansonmotetten). Soms komen echter kleine afwijkingen voor, doorgaans aan het slot van een werk, die een aanwijzing bevatten voor de betekenis. De bepaling van de lengte van de slotlonga is steeds een cruciaal punt; ze is niet een longa van onbepaalde duur maar heeft een precieze afmeting en kan behalve de, meest voorkomende, perfecte longa ook een brevis of imperfecte longa zijn. Alleen in motet 20 kan de exacte duur van de slotlonga niet worden bepaald, maar dat is dan ook essentieel voor de interpretatie. Ik ben in de transcripties steeds uitgegaan van de tenor als de stem die de lengte van de finalis bepaalt. Wanneer de color slechts eenmaal, met herhalingstekens, is opgeschreven (motetten 6, 9, 12, 14, 17, 20) is het aannemelijk dat de finalis als longa is bedoeld, ook wanneer dat niet genoteerd is. Bij volledig uitgeschreven tenores is de notatie ondubbelzinnig. Eindigt de talea met een pausa, dan wordt de laatste pausa doorgaans vervangen door het doorklinken van de laatste toon. Dit kan van grote betekenis zijn, zoals in motet 1 waar de finalis daardoor een imperfecte longa wordt maar tevens een perfectie vol maakt, een belangrijk gegeven voor de interpretatie van het werk. In sommige motetten vervalt de slotpausa simpelweg en is de overblijvende toon kort, een brevis; dit gebeurt in de motetten 3 en 7, beide werken waarin de thematiek van de dood een grote rol speelt zodat de korte finalis wellicht te verklaren is als een symbool van het afbreken. In de motetten 5 en 23 is de finalis echter een brevis omdat het isoritmische schema dat bepaalt; enig verband met tekstexpressie is hier niet aanwijsbaar.

De ritmering van de bovenstemmen is in het algemeen uit patronen opgebouwd die parallel lopen aan de tenortalea; ze zijn echter veel minder strikt isoritmisch. Isoritmiek is doorgaans het sterkst rond de taleagrens. Alleen in de vrijwel pan-isoritmische motetten kan daarom betekenis worden gehecht aan een van het schema afwijkend ritme. De motetten 4, 13 en 15 benaderen de pan-isoritmiek het dichtst. Een afwijking daarvan ontstaat aan het slot van motet 15: in het triplum klinkt een motief in vergrote waarden als een uitgeschreven ritardando dat de isoritmiek doorbreekt, tegelijkertijd met een dissonant in het contrapunt. Daardoor valt sterke nadruk op de laatste woorden, hetgeen de afwijking van het schema verklaart.

Mensuurkeuze

Aan de meest voorkomende mensuurcombinatie III, 2, 3 valt geen betekenis te hechten, aangezien dit de gebruikelijkste is in het gehele Ars nova-repertoire. De zeldzamere combinaties verdienen wél aandacht. De volledig perfecte mensurering, in modus, tempus en prolatio, in de motetten 1 en 20, aan begin en eind van het oorspronkelijke corpus, is duidelijk als symbool bedoeld van de thematiek van de volmaakte liefde. Motet 5 lijkt ook een volledig perfecte mensurering te hebben, maar dit is slechts in speculatieve zin het geval: de tenor-longae zijn niet werkelijk perfect. Niettemin heeft de schijnbaar volledig perfecte mensurering toch betekenis vanwege de gelijkenis met het eerste motet en de overeenkomst in thematiek, namelijk het streven naar het volmaakte minnaarschap. De volledig imperfecte mensurering

van motet 7 kan, parallel daaraan, worden uitgelegd als symbolisering van het gemis en de onvervuldheid van het verlangen. Machaut gebruikt de muzikale begrippen perfect en imperfect, zo blijkt uit het verband met de teksten, in hun traditionele theoretische betekenis, waarbij imperfectie aanvulling tot perfectie behoeft.

De combinatie van tempus imperfectum met prolatio minor, die in slechts drie motetten voorkomt, lijkt in verband te staan met de thematiek. Twee van deze werken, 7 en 16, zijn namelijk klachten van een vrouw; het derde, motet 8, is een klacht over Fortuna, dus opnieuw een vrouwenfiguur. In de motetten 11 en 19 waar prolatio minor is gecombineerd met tempus perfectum is een verband met de thematiek daarentegen moeilijk te leggen. Hier kan de mensuurkeus 3, 2 wellicht worden verklaard als een omdraaiing van de meer gebruikelijke mensurering 2, 3, ter variatie.

De modus is doorgaans perfect; de motetten met uitsluitend imperfecte modus zijn de motetten 2, 3, 7 en 13. In thematiek zijn dit alle zeer donker getinte werken, hetgeen een verband tussen onderwerp en mensurering suggereert. Motet 3 met zijn thematiek van de dood is het somberste van deze werken, tevens het enige waarvan de tenor uitsluitend longae en maximae bevat en dus in de zeer langzame beweging van modus major verloopt. Ook andere werken waarin de thematiek van het sterven centraal staat (de motetten 4, 7, 13 en 21) hebben een tenorbeweging in zeer grote waarden.

Maximae komen vrijwel alleen voor in motetten met imperfecte modus minor (met uitzondering van motetten 2 en 18); zij maken de mensurering problematisch wanneer de talealengte een priemgetal vormt (motetten 3, 4, 7). Ook deze mensureringsproblemen kunnen van betekenis zijn als expressie van de tekst, hetgeen zeer duidelijk is in de motetten 4 en 7 waar het begrip 'overschrijding van de maat' centraal staat. Overschrijdingen van de mensurering komen soms in de bovenstemmen voor, met name in twee van deze werken (3 en 4).

Afwisseling van modus perfectus en imperfectus komt voor in de vierstemmige werken, waar tenor en contratenor bijna steeds in modus verschillen (behalve in motet 22). De spiegelvorm die zo ontstaat in motet 5 heeft duidelijk betrekking op de thematiek; in de overige werken is een dergelijk verband niet duidelijk.

Werken met conflicterende mensurering in tenor en bovenstemmen zijn de motetten 2, 10, 17 en 18. De overeenkomst tussen de eerste drie hiervan is dat in elk een conflict tussen Nature en Amour wordt genoemd; dat is in geen ander motet het geval, zodat het mensuurconflict waarschijnlijk als analogie van dat thematische conflict is bedoeld.

De tenorritmering

De talea vormt de ritmische basis van het hele motet en bepaalt de beweging ervan. In de vakliteratuur is zij altijd opgevat als een zuiver muzikaal gegeven, zonder buitenmuzikale betekenis. Uit de in hoofdstuk III behandelde voorbeelden – het Fortuna-patroon in de taleae van de motetten 8, 12, 14 en 15 en het contrastpatroon van drie longae in de motetten 12 en 15, symbool van de stabiele *perfectio* – blijkt niettemin dat de tenorritmering niet alleen maar kan worden verklaard op grond van muzikale overwegingen maar dat het ritme tevens de functie heeft de thematiek of een essentieel aspect daarvan te symboliseren. In de genoemde voorbeelden is dat het contrast tussen stabiliteit en instabiliteit. In de interpretaties in Deel II van de studie is dit punt verder onderzocht en blijkt de tenorritmering bijna steeds illustratief te zijn voor de thematiek. Een van de meest beeldende ritmen klinkt in de talea van motet 2, waar het zuchten (de tenor luidt *Suspiro*) wordt weergegeven door pausae die de tonen

afbreken. Tevens is dit een theoretische zinspeling doordat de *pausae* herinneren aan de ademhalingsstreepjes, de *suspiria* van het organum.

Ritmische patronen als de zojuist genoemde Fortuna-talea en het contrastpatroon zijn vaak als eenheid herkenbaar. Zo vormt dit laatste patroon – de drie perfecte longae – de kern van de talea in de onderling gerelateerde motetten 5 en 10. In motet 5 volgt nog een *pausa longa* en wordt de *perfectio* gevolgd door een contrasterend patroon van vier imperfecte longae plus twee *pausae*; zo wordt de tegenstelling perfectie-imperfectie gesymboliseerd die het thema van dat werk is. In motet 10 omringen de twee delen van een *syncopatio* de drie longae. Hier ligt de symbolische betekenis van het patroon in het exemplum dat de tenor geeft van 'volhouden tot het einde', ondanks de destabiliserende werking van de steeds terugkerende *syncopationes*. Op grond van de nauwe relatie tussen de motetten 1-5-10 is misschien te begrijpen wat het tenorritme van motet 1 betekent. De talea bestaat bijna geheel uit perfecte longae, maar nooit volgen er drie op elkaar; de onbereikbaarheid van de liefdesvervulling is thema van dit motet, zodat ook hier de talea het thema symboliseert. In het eerste deel van de talea van motet 3 is daarentegen het tweede taleapatroon uit motet 5 herkenbaar, de vier imperfecte longae plus twee *pausae*, dat wellicht betrekking heeft op de sombere thematiek.

Zeer complex zijn de tenores van de motetten 4 en 7. Beide taleae zijn verdeeld in twee contrasterende helften, waarvan één stabiel, de andere gesyncopeerd, dus instabiel is. De talea van motet 4 bestaat uit een eenvoudig ternair ritme in *modus major perfectus*, dat echter ingewikkeld wordt gemaakt door tussengevoegde *pausae*. Deze veroorzaken in de tweede helft van de talea een gecompliceerde *syncopatio*, die van de tenor een waar mensuraal labyrint maakt. In motet 7 wordt de schijn gewekt dat de *modus major perfectus* is (deze is daarom als zodanig in de edities weergegeven), maar dit blijkt, wanneer de notatie volgens de conventies wordt gelezen, onjuist te zijn; alle waarden zijn imperfect. Ook hier compliceert een *syncopatio* de tweede helft van de talea. In deze twee werken ligt de verbinding tussen thematiek en ritmering in de onmeetbaarheid van de talea; in beide motetten is namelijk *desmesure* een centraal begrip.

Sommige taleae lijken bedacht te zijn met het oog op de mogelijkheid tot verschillende manieren van lezen zoals het mensuraal systeem die toelaat; zulke taleae vinden we in de motetten 2 en 6. In motet 2 wordt de leeswijze bij *diminutie* veranderd en in motet 6 is het de slotpauza van de *color* die bij herhaling een gewijzigde ritmering veroorzaakt. Ook kan de componist door zijn notatie schijnbaar verkeerde aanwijzingen geven, zoals in de tenores van motetten 2, 5, 6, en 17. Steeds blijken deze vormen van misleidende notatie van belang te zijn voor de inhoud: het zich vergissen en opnieuw overdenken behoort ook tot de betekenis van de teksten. Soms wordt op mogelijke vergissingen zelfs gezinspeeld door een uitdrukking als *sans mespressure* (motetten 2 en 5).

De analyse van Machauts taleae suggereert dat het uitgangspunt bij de constructie meestal een eenvoudig ritmisch patroon was, soms uit de traditie stammend en vaak geladen met symbolische of illustratieve betekenis. De compositorische uitwerking bestond erin een contrasterend patroon te laten volgen, of complicerende factoren aan te brengen als *pausae*, *syncopationes* of varianten van het patroon. In vele motetten kan de tenorritmering worden verklaard als expressie van het onderwerp. Ook speculatieve of misleidende notatiewijzen kunnen in verband worden gebracht met het in de teksten besproken probleem. Aangezien de talea als een ritmische *ostinato*figuur de basis vormt voor de beweging van het hele motet, komt, wanneer zij als de symbolische uitdrukking van het onderwerp kan worden beschouwd, daarmee ook de kern van de thematiek als een *ostinato* tot klinken.

4. CONTRAPUNT EN TEKSTEXPRESSIE

Bij de in hoofdstuk IV behandelde vraag welke rol het muzikale contrapunt speelt in de betekenisvorming van het motet, kwam als een daaraan voorafgaand probleem naar voren hoe Machauts contrapunt moet worden geanalyseerd. Prevaleert het harmonische aspect, in die zin dat het contrapunt te beschouwen is als de verticale uitwerking van de tenormelodie en in principe kan worden gereduceerd tot een raamwerk van consonante samenklanken? Of heeft het melodische aspect prioriteit en is het contrapunt een samenstel van lijnen, weliswaar refererend aan de tonen van de tenor en samenkomend in cadensen, maar met een zelfstandige rol van de individuele stem? De conclusie uit de analyses is dat het melodische aspect in de hedendaagse analyse te veel wordt verwaarloosd, al kan het verschil tussen verticaal en lineair gedacht contrapunt misschien beter als een gradueel onderscheid dan als een tegenstelling worden opgevat. Machauts contrapunt lijkt in de eerste plaats van de melodie uit te gaan, waarbij de verticale resultaten weliswaar berekend zijn, maar als consequentie van de stemvoering. Vaak kan, zo blijkt, een bizarre harmonische wending wél worden begrepen als gevolg van het kruisen van de melodische lijnen, terwijl omgekeerd de resulterende samenklank nooit tot een consonant raamwerk kan hebben behoord. Verscheidene malen ontstaan impasses doordat de lijnen zodanig botsen dat een reguliere oplossing onmogelijk is zonder de integriteit van de tenormelodie aan te tasten.

Door de concentratie op de samenklank blijft in de recente analytische literatuur de functie van aan de tenormelodie ontleende motieven in de bovenstemmen onderbelicht (in de oudere vakliteratuur werd wél aandacht besteed aan de motivische werkwijze, maar bleef deze grotendeels beperkt tot de chansons). Zulke motieven brengen niet alleen verbindingen in het contrapunt waardoor ze deels de vorm en de eenheid van het werk bepalen, maar hebben ook een duidelijke functie ten opzichte van de inhoud en de retorische voordracht van de teksten. Dit bleek met name uit de analyses van de motetten 11 en 20, waar motieven verschillende gedeelten van de tekst door herinnering met elkaar verbinden of door een ostinato-effect onderstrepen.

Een ander verwaarloosd aspect, de verspringing van de melodie naar een ander octaaf door extreem grote intervallen, heeft grote betekenis als expressieve geste, ook al verandert de kwaliteit van de samenklank er niet door. In bepaalde motetten – voorbeelden zijn de motetten 9, 16 en 17 – roepen zulke sprongen een beeld op of suggereren een emotionele staat. Dat geldt ook voor uitwisselingen van register tussen de bovenstemmen, zoals vooral blijkt in motet 12 (behandeld in hoofdstuk II), waar de verwisseling van triplum en motetus de tweedeling van het werk markeert en de idee van omkering evoceert. In het algemeen hebben de uitersten van de ambitus expressieve waarde: hoogte als teken van vreugde of opwinding, laagte als teken van verdriet en gedepimeerdheid. *Plicae* die vooral in lage passages voorkomen – en wanneer het om *longae* gaat mijns inziens ten onrechte in de edities vaak zijn opgevat als opwaarts gecaudeerde *longae* – betekenen klaaglijke accenten. Al zulke zaken komen uit een analyse van alléén de samenklankstructuur niet of onvoldoende naar voren.

Om de compositie als eenheid te kunnen begrijpen, is niettemin ook die analyse onmisbaar, met name van de cadensen waardoor de verschillende lijnen worden gecoördineerd. Machaut heeft, zo blijkt steeds weer, bij het componeren van zijn melodieën wél een duidelijke voorstelling van de simultaneïteit van de stemmen gehad. In de meeste motetten wordt een polariteit, die in de tenormelodie uitgesproken of latent aanwezig is, gebruikt voor het

construeren van een grote contrapuntische tegenstelling tussen twee hoofdtonen waarvan één de finalis is; deze bevinden zich meestal op secunde- of terts-afstand van elkaar. Dit is vooral goed te zien in de spanningsboog van de cadensstructuur. De rol van de finalis is die van doel waarnaar het contrapunt streeft; hierbij stijgt de spanning door steeds sterkere nadruk op de tegenpool. Opvallend is dat de oplossing in de slotsamenklank niet altijd op het juiste moment plaatsvindt in de bovenstemmen: in sommige motetten is de afsluiting ongelijktijdig, hetgeen van betekenis is voor de interpretatie, zoals blijkt in de motetten 4, 9, 10, 15 en 17.

De tenormelodie is dus allesbepalend voor het contrapunt van het motet, zowel door de eraan ontleende motieven die in het contrapunt van de bovenstemmen interne verbindingen tot stand brengen als door de polariteit van haar belangrijkste tonen die de grote spanningsboog van het contrapunt bepalen. Expressie van de thematiek door het contrapunt moet daarom in de eerste plaats in de hoedanigheden van de tenormelodie zelf worden gezocht. Het aan een bepaalde modus toegeschreven karakter lijkt echter niet van grote invloed te zijn geweest op de keuze van de tenormelodie. Doorgaans is het geselecteerde fragment te kort om de modale karakteristieken van de oorspronkelijke modus te bewaren. Wél blijkt dat Machaut een scherp oog had voor de mogelijkheden en de geschiktheid van het melisme, niet alleen voor wat betreft de contrapuntische uitwerking ervan, maar ook met betrekking tot de muzikale expressie van het onderwerp.

Melodieën die het thema of een aspect daarvan als een concreet beeld illustreren zijn zeldzaam. De obsederende viertonige melodie van motet 9 is een voorbeeld: het kronkelen van de slang, de 'draco' uit de triplumtekst, wordt door de melodie gesuggereerd, terwijl het steken van het andere symbolische dier, de scorpioen, door de ritmering wordt weergegeven. Vaker heeft de melodie een karakteristieke eigenschap die op een minder directe manier overeenkomt met de tekstidee. De mutaties van de tenormelodie in motet 1, die het gehele contrapunt bepalen, vormen de expressie van de verandering van gevoelens, die het onderwerp van de teksten vormt. De melodische spiegelingen in de tenores van de motetten 3, 7 en 10 beantwoorden aan spiegelingen die in deze drie werken worden verbonden met de thematiek van de dood; het zijn opvallenderwijs ook de enige tenores waarin het woord 'dood' voorkomt. De onberekenbare wendingen van de tenormelodie in motet 8 geven uitdrukking aan de onbetrouwbaarheid van de hoofdfiguur in dit motet, Fortune. Een variant van die compositorische gedachte is te vinden in motet 14: de finalis *G* die als een verrassing komt doordat een andere tonale verwachting werd gewekt, fungeert als analogie van de waarheid die aan het slot uitkomt na eerdere leugens, die de *pointe* vormt van dit motet.

Het karakter van de tenormelodieën wordt versterkt in de contrapuntische uitwerking ervan. De analyses van de motetten 11 en 20 in hoofdstuk IV tonen hoezeer de vorm én de betekenis in deze chansonmotetten worden bepaald door uit de tenor afkomstige melodisch-ritmische motieven; een korte blik op het derde chansonmotet, 16, waarvan het contrapunt hier niet is geanalyseerd, suggereert hetzelfde. Bij de isoritmische motetten is het beeld complexer. Weliswaar werkt Machaut ook hier vaak met aan de tenor ontleende motieven maar deze bepalen de vorm minder sterk dan in de chansonmotetten. De balans tussen lineair en verticaal concept verschilt per werk.

In motet 2 wordt de heldere contour van de tenormelodie ondermijnd door een isomelodisch motief in de motetus dat op buitengewoon wrange wijze met de tenor contrasteert. De soms extreme contrapuntische spanningen in het motet onderstrepen de scherpte van de tegenstellingen die in de teksten worden beschreven. Ook in motet 3 tonen de melodieën veel eigenzinnige wendingen die tot vreemde samenklanken leiden. Motet 5 wordt eveneens sterk

door melodische motieven bepaald; weinig werken maken zozeer de indruk dat de melodieën soms volledig hun eigen weg gaan. De motieven zijn geïnspireerd op de melodische stijl van het *trouvèrechanson*, uit welk repertoire in dit motet uitbundig wordt geciteerd. In deze drie werken lijkt de onafhankelijkheid van de melodieën voorop te staan.

In motet 10 is daarentegen een raamwerk van samenklanken boven de tenortonen herkenbaar die door enkele melodische formules worden verbonden en versierd. Toch hebben deze motieven een belangrijke functie: ze omlijnen de *talea* en leggen bepaalde verbindingen tussen onderdelen van de teksten. Prioriteit van het verticale ontwerp kan ook in motet 4 worden vermoed en ook hier spelen motieven – die een typische wending van de tenor imiteren maar tevens aan een in de teksten geciteerd *trouvèrechanson* zijn ontleend – een belangrijke rol, zowel in het contrapunt als met betrekking tot de tekst. Het obsederende karakter en de tegelijkertijd enigszins onvoorspelbare lijn van de tenor krijgen versterking door de rijkdom aan motieven, door motivische uitwisseling tussen de bovenstemmen en door partiële isomelodieën. De obsessie van het verlangen, verwoord in de teksten, wordt op deze wijze weerspiegeld in het contrapunt. Deze twee motetten die in thematiek nauw aan elkaar verwant zijn, vertonen ook grote overeenkomst in contrapuntische werkwijze.

In motet 1 houdt de werkwijze het midden tussen verticaliteit en lineariteit. Ook hier accentueren enkele terugkerende, aan de tenor ontleende motieven de vorm van het werk. De melodieën zijn verankerd in de tenortonen maar hebben toch een grote zelfstandigheid. De polariteit tussen twee tonale polen leidt uiteindelijk tot een contrapuntische *impasse* die alleen vanuit de melodievoering te verklaren is, en tevens de tekst illustreert waarin een *impasse* wordt beschreven.

Om de compositie recht te doen, moet de analyse van het contrapunt dus evenzeer gericht zijn op de melodieën en melodische motieven van de bovenstemmen, al dan niet aan de tenor ontleend, als op de coördinatie van de drie melodische lijnen en de grote spanningsboog die gericht is op de *finalis* en doorgaans bepaald wordt door een polariteit van twee hoofdtonen. Vervolgens dient het muzikale contrapunt te worden vergeleken met het contrapunt van de teksten. Herkenning en verwachting van motieven en samenklanken zijn niet alleen vormconstituerende factoren in de muziek, maar kunnen ook betekenisrelaties tot stand brengen, doordat motieven of samenklanken over langere afstand de samenhang duidelijk maken tussen onderdelen van de teksten. De slotsamenklank waarin de spanningsboog uitmondt, onderstreept de conclusie in de teksten op een wijze die om een per motet verschillende interpretatie vraagt. In het motet speelt zich een proces af, tegelijkertijd in de teksten en in het contrapunt. Vergelijking van de ontwikkeling en van de doelgerichtheid in het contrapunt van teksten en melodieën laat zien hoezeer Machauts muzikale zetting parallel loopt aan de betekenis en interactie van de woorden.

5. RELATIES TUSSEN TEKST EN MUZIEK: HOE WORDT HET MOTET TOT EEN GEHEEL?

Interpretaties, zoals hier voorgesteld, vertonen uiteraard een bepaalde graad van onzekerheid. Wanneer wij echter alle factoren van tekstcompositie en -betekenis, ritmering en contrapunt op elkaar betrekken, blijkt ten slotte dat elk motet een coherent geheel vormt, als de uitdrukking van één onderwerp met verschillende middelen; elk van de interpretaties in Deel II is daarvan een demonstratie. Ongetwijfeld ontgaat ons een groot aantal subtiliteiten, door

lacunaire kennis van connotaties die voor de tijdgenoot vanzelfsprekend moeten zijn geweest. Wij weten te weinig van Machauts bronnen en educatieve achtergrond, van contrapuntische 'regels' voorzover deze verder gingen dan eenvoudige conventies, van een 'proportieleer'. Toch kunnen we vaststellen dat Machaut in zijn motetten een beroep doet op zulke kennis. Nadat in het voorafgaande al vele voorbeelden van tekst-muziek-relaties aan de orde zijn gekomen, zal ik deze nu per categorie bespreken. De verschillende stadia van interactie verlopen van directe of indirecte betekenis-associaties van een enkel woord of begrip met een muzikaal teken of een getal tot een gedachtenproces waarbij verschillende associaties en waarnemingen zich verenigen tot een groter geheel met rijke betekenis.

Getalssymboliek

In het motet, het muzikale genre waarvan de structuur bij uitstek door getalsverhoudingen wordt bepaald, heeft natuurlijk ook de symboliek van het getal een plaats. Toch is deze in Machauts werken niet gemakkelijk als consistente praktijk aanwijsbaar; traditionele symbolische betekenissen van getallen spelen soms wél, soms niet een rol. De 5 bijvoorbeeld, die de isoritmische structuur van motet 19 domineert, is ongetwijfeld een zinspeling op de naam van de bezongen heilige, Quintinus, maar de traditionele betekenis als symbool van de zinnelijke wereld of van de onvolkomenheid komt nergens in de teksten tot uitdrukking.

Enkele rangnummers van motetten zouden aanleiding kunnen geven tot symbolische duiding. Dat geldt zeker voor motet 1, dat zowel in thematiek als in formeel opzicht een model voorstelt; 1 is in de Augustiniaanse exegese het 'begin van alle vorm'. Dat juist in motet 2 de grootste emotionele verscheurdheid en contrapuntische spanningen bestaan, zou dan eveneens in overeenstemming zijn met een getalssymbolische verklaring: 2 is het getal van de afwijking van de *unitas*, van *discordia*. Maar wat betekent dan het perfecte getal 3 in het volgende motet, met als thema de dood? Of het doorgaans als gunstig geduide getal 8 in verband met de onbetrouwbare Fortuna? Motet 11 kan in thematiek tot de 'gunstige' motetten worden gerekend, terwijl 11 een bij uitstek ongunstig symbolisch getal is. Het lijkt dus niet eenvoudig om aan alle rangnummers een symbolische betekenis toe te kennen.

Anders is het met het aantal van de motetten; het corpus is immers een geordend geheel, zodat getalssymboliek op haar plaats is. Dit lijkt zelfs in beide samenstellingen het geval te zijn. Het aantal motetten van het oorspronkelijke corpus is 20. Dit getal is rijk aan symbolische betekenissen, waarbij, met betrekking tot de bouw en de thematiek van het corpus, de in Meyer/Suntrup genoemde liefdessymboliek van de Salomonische tempelmaten de meest aannemelijke zou zijn (Meyer/Suntrup 1987, 673). De symboliek van het getal 23, het aantal motetten in het volledige corpus, lijkt vooral te berusten op het aantal letters van het Latijnse alfabet (ib., 678) en zou op grond daarvan de volledigheid kunnen betekenen.

Enkele grote getallen worden, als lengtegetal van een motet, vermoedelijk in een traditionele symbolische betekenis gebruikt, zoals 144 (motetten 1 en 18) als symbool van volkomenheid en stabiliteit, of 153 (motetten 4 en 20) dat heil en de genade symboliseert; openings- en slotwerk van het corpus hebben dan beide een symbolisch lengtegetal. De meeste lengtegetallen van de motetten geven echter geen aanleiding tot symbolische duiding.

Getalssymboliek zou vooral in het lengtegetal van de talea te verwachten zijn; dit is immers de allesbepalende grondmaat van het werk. In motet 1 heeft de talealengte – 12 longae of 36 breves, getallen die beide expliciet op perfectie duiden – duidelijk symbolische betekenis; vervolmaking is het literaire thema van het motet en ook andere belangrijke structuurgetallen van het motet verwijzen naar perfectie. Opvallenderwijs hebben alleen de motetten 22 en 23,

die aan het einde van het definitieve corpus zijn geplaatst, ook een talea van 36 breves. Bij de meeste taleae zijn er echter te veel elkaar tegensprekende mogelijkheden, waardoor de uitleg, opnieuw, onzeker wordt. Niettemin zouden al deze punten nader onderzoek verdienen. Bij mijn interpretaties heb ik mij beperkt tot getallen die zó nadrukkelijk worden gebruikt dat een symbolisch-verwijzende betekenis voor de hand ligt.

Het sterkst met muzikale conventies samenhangend is de symboliek van de getallen 3 en 2, die in muziektheoretische zin perfectie respectievelijk imperfectie betekenen. Op zichzelf zijn deze neutraal in betekenis: elk motet werkt immers met combinaties van 2 en 3 in zijn mensurale structuur. De getallen verliezen echter hun neutraliteit wanneer ze grote nadruk krijgen en de teksten mede aanleiding geven tot symbolische duiding; dat is in enkele motetten het geval. Motet 1 is exemplarisch voor de symboliek van het getal 3 als getal van perfectie. De muzikale en tekstuele structuur benadrukken op tal van manieren de 3, terwijl in de teksten de thema's 'liefdesvervulling' en 'perfectionering van het minnaarschap' centraal staan. Volledige mensurale perfectie komt verder alleen voor in motet 20, het slotwerk van het oude corpus, opnieuw duidelijk als symbool; in dit werk worden het moment vlak voor de toezegging van *mercy* en een volmaakt minnaarschap beschreven. Ook in motet 5 verwijst de mensurale perfectie naar de thematiek, al is het op ingewikkelder wijze, aangezien het begrip 'perfectie' hier sterk wordt geïmpliciteerd. In motet 7 domineert het getal 2 de mensurale structuur; de volledige imperfectie, waarmee dit werk alleen staat in het corpus, weerspiegelt eveneens de literaire thematiek, maar nu in negatieve zin, doordat een gemis en het verlangen naar liefdesvervulling worden uitgesproken. De symbolische betekenis is gebaseerd op het traditionele theoretische standpunt dat imperfectie aanvulling behoeft tot perfectie is bereikt. Daarnaast komen enkele priemgetallen veelvuldig voor waarvan de symbolische duiding onzeker is: zij hebben geen sterk symbolische traditie (al bestaan er wel uitleggingen van), zijn niet gemakkelijk muzikaal verwerkbaar en het muzikale gebruik ervan blijft voornamelijk beperkt tot Machauts oeuvre, maar is daarin zeer opvallend. Dit geldt met name voor het getal 17, vaak gecombineerd met 19 dat dan een complementaire functie heeft. In de eerste plaats bevat het corpus 17 liefdesmotetten. Verder spelen in verscheidene motetten een of beide getallen een belangrijke rol in de vorm: in de motetten 3 (in de symmetrie van de muzikale vorm), 4 (in de talea), 6 (in de asymmetrie van de muzikale vorm), 7 (17 in de aantallen lettergrepen, 19 in de muzikale vorm), 11 (als grondmaat), 12 en 15 (17 respectievelijk 19 in de tekstvorm) en 20 (in de muzikale vorm). In de complementaire motetten 4 en 7 zijn deze getallen door hun muzikale ondeelbaarheid te verbinden met de idee van *desmesure* in de teksten, een betekenis die ook voor de hand ligt bij de interpretatie van motet 6. Deze betekenis gaat echter niet voor alle motetten op waarin 17 of 19 een belangrijke rol spelen. In de motetten 12 en 15, die eveneens in tal van opzichten complementair zijn, hebben de tripla respectievelijk 17×2 en 2×19 verzen; toch is nergens in deze teksten sprake van *desmesure*. De betekenis is wellicht als volgt te verklaren: de getallen 17 en 19 vormen de deling van het getal 36 in twee, muzikaal gesproken, irrationele getallen. 36 symboliseert de perfectie, als kwadraat van 6, het product van 2 en 3 die muzikaal gesproken 'rationeel' – want mensuraal bruikbaar – zijn. De meeste taleagetallen zijn samengesteld uit veelvouden van 2 en 3. In het modelmotet 1 met als thema de perfectie heeft de talea een lengte van 36 breves. Daarom zouden 17 en 19 de irrationele maten van de liefde kunnen symboliseren. Juist in motet 17 wordt gesproken over liefde 'die de maat veracht' (zodat hier het rangnummer dus tóch van betekenis zou zijn).

Gematria – waarbij getallen zijn op te vatten als omzettingen van letters die samen een naam vormen – lijkt geen rol van belang te spelen. Enkele cijferraadsels in zijn literaire werk en in de chansons tonen dat Machaut het procédé kende (in het rondeau *Dix et sept* maakt het getal 17 deel uit van de in cijfers omgezette naam van zijn geliefde), maar wanneer hij het toepast, maakt hij dit met nadruk duidelijk, evenals bij de anagramraadsels waarmee hij zijn werken vaak 'signeerde'. In de motetten heb ik nergens aanwijzingen voor zulke omzettingen aangetroffen.

Muzikale illustratie van woorden en begrippen

Soms provoceert Machauts tekst welhaast tot muzikale weergave, als een vroegtijdige *poesia per musica*. Bepaalde woorden en begrippen hebben tegelijkertijd literaire en muzikale betekenis en geven daardoor als vanzelfsprekend aanleiding tot muzikale realisatie of illustratie. Het zeventiende motet is bijzonder rijk aan zulke woorden en muzikale illustraties. Benoeming van muziektokens in de teksten, zoals de *ligatura uniforma* in motet 17 die in de steeds gelijke, talea-verbindende, ligaturen in de motetus concrete gestalte krijgt, komt slechts incidenteel voor. Ook woorden die een klank of juist het ontbreken daarvan beschrijven, zijn betrekkelijk zeldzaam. In het eerste motet komt, overigens slechts in een woordspeling, het woord *son* voor, in de betekenis van de 'zoete klank (of zoet lied) die (dat) bitter wordt' (*que de son dous face on amer*). Daarmee wordt vooral de betekenisverandering bedoeld van *amer*, 'minnen', in 'bitter'. De verandering van klank en gevoelens, eerder in de triplumtekst aangeduid door het woord *muer* ('veranderen / muteren'), krijgt een muzikaal equivalent in de mutaties in de tenor. Machauts overdrachtelijk gebruik van het muzikale muteren blijkt ook uit een in hoofdstuk V gegeven citaat uit de *Complainte* die volgt op het expliciet van zijn *Confort d'ami*.

Een illustratie van *trop taire* in motet 2, of *je ne chant* in motet 5 is de langdurige *pausatio* waarmee beide tripla openen. Verwant daaraan zijn *suspiro* of *souspirant* in motet 2, waar zuchten door toonafbrekende *pausae* in zowel tenor als motetus worden geïllustreerd (dat Machaut deze vorm van illustratie evenwel niet consequent gebruikt, blijkt uit de motetten 1 en 3 waar eveneens het woord *soupir* voorkomt, in motet 1 in een hoquetusfiguur, in motet 3 zonder enig zuchtmotief).

Woorden die betrekking hebben op maat en tijdsmeting komen veelvuldig voor. Voorbeelden zijn *mesure* en *desmesure*, *sans mesure*, *spernat mensuram* (motetten 4, 5, 7, 8, 17), doorgaans in een negatieve context. De illustratie bestaat erin dat iets bijzonders in de mensurering gebeurt, door noten die de heersende mensurering overschrijden (motet 4), door syncopationes (motetten 4, 8) of complicaties in de tijdsmeting en -notatie (motetten 5 en 7). Daarmee vergelijkbaar zijn *durer* (in vele motetten) en *durée* (motetten 4, 10 en 17) die, eveneens wanneer zij in een negatieve betekenis worden gebruikt, vaak worden gecombineerd met ritmische bijzonderheden. In het verlengde ervan liggen woorden als *non seüre* in motet 8, geïllustreerd door syncopationes die tegen de regelmaat van de beweging ingaan, en *sans mespressure* (2, 5), dat gebruikt wordt op plaatsen waar de notatie misleidend is.

De illustratie van het woord *parfaite*, dat slechts in drie motetten voorkomt (1, 7 en 17), steeds in de vrouwelijke vorm, strekt zich uit over het hele motet. In alle drie werken speelt muzikale perfectie een belangrijke rol, maar op verschillende manieren. De rol van het 'perfecte' getal 3 en de perfecte proporties en mensurering in de motetten 1 en 20 werden hierboven al besproken. In motet 7 zijn, in tegenstelling tot die twee motetten, de perfecte proporties verborgen en staat juist de mensurale imperfectie op de voorgrond. In motet 17 hebben

mensurale perfectie en imperfectie een symbolisch huwelijk gesloten, *par parfaite assablée*. Dichtbij de betekenis van *parfaite* ligt het vaker voorkomende *fin* (motetten 1, 3, 7, 10, 11, 13, 20), dat zowel 'volmaakt' als 'einde' kan betekenen, en in muzikale termen 'perfectie' respectievelijk 'finalis' beduidt. Al die betekenissen zijn van kracht in de motetten 1 en 11. In de teksten is sprake van een 'volmaakt' minnen en een liefde 'zonder einde' (1), ofwel met een 'voortijdig einde' (11) terwijl in de muziek het begrip perfectie op de voorgrond staat en de waarde van de finalis wordt geïllustreerd.

Woorden die op de muzikale vorm betrekking hebben of naar een proportie verwijzen en die muzikaal worden geïllustreerd, zijn de volgende: *en .ij. pars* (motet 16, dat in twee gelijke delen is verdeeld), *.ij. fois* (17, de herhaling van de color is problematisch), *à rebours* (3, verwijzend naar de neerwaartse gang van de symmetrische boog in de tenormelodie), *trop* en *paire* (6, de tweede periode is tegelijkertijd té lang en even lang), *doublement ardoir* (10, met een versnelling van de tweede color), *fuer* (4, 5, 12, in de zin van proportie), *fausse figure*, *Faus Samblant* (8, 15; in beide werken is de muzikale vorm bedrieglijk).

Woorden die hoogte of laagte aanduiden en die zich dus makkelijk zouden lenen tot muzikale schildering worden doorgaans niet als zodanig geïllustreerd; een zo letterlijke uitbeelding lijkt Machaut nauwelijks te hebben aangesproken. De weinige plaatsen die daartoe aanleiding zouden geven (in de motetten 3 en vooral 9) laten ten minste niets van dien aard zien. Het woord *umbe* of *umblement* dat doorgaans door een lage stemligging wordt geïllustreerd, behoort tot de weinige voorbeelden, waarbij het bovendien om een mentale houding gaat (motetten 1, 4, 15).

Woorden die contrasten van gevoelens betekenen, worden vaak geïllustreerd door polarisering van tonen of door contrasterende hexachorden (zoals hierboven genoemd bij de woorden *son* en *muer* in motet 1). Het woordpaar *dous-dur* (of *dous-amer*, in de motetten 1 en 7), waarvan het muzikale equivalent het contrast is tussen *molle* en *durum*, geeft daartoe het vaakst aanleiding. Machaut legt echter niet een rechtstreeks verband tussen woord en toon; in de motetten die met dat woordcontrast spelen, treedt een contrast tussen *molle* en *durum* op in het contrapunt (1, 4, 10, 11, 15) maar daarbij vallen de woorden zelden direct samen met een *durum*- of *molle*-toon. Een van de weinige voorbeelden waar dat inderdaad gebeurt, is *durement endurer* in motet 4. *Durer* of *endurer* kan zowel in de betekenis van een gevoel (hardheid verduren) als in de betekenis van tijd (duren) worden opgevat. Werken waarin beide betekenissen worden gecombineerd, zijn de motetten 4, 10 en 15; hier treden zowel contrasten tussen *durum* en *molle* als bijzonderheden in de tijdsmeting op.

Bepaalde woorden die tegenstand, verwondingen of valsheid aanduiden als *contraire*, *adversaire*, *pointure*, *morsure*, *faus* gaan vaak samen met wringende momenten of dissonanten in het contrapunt, veroorzaakt door fictatonen (vooral in motet 2, maar ook in 6, 8, 11, 13). *Faintement* in motet 14 wordt voorgesteld door een fictatoon. Hiermee vergelijkbaar is de bijzonder opvallende fictatoon in motet 7 bij de woorden *autre que my*.

Een bepaalde thematiek kan ook met eenzelfde muzikaal motief zijn gecombineerd in meerdere werken zónder dat sprake is van illustratie. Een voorbeeld is het ritmische patroon dat gemeenschappelijk is aan de taleae van de motetten 8, 12, 14 en 15. Uitsluitend de thematische verwantschap tussen deze vier werken leidt tot de conclusie dat dit patroon de valse schijn symboliseert, waarbij het in de motetten 8 en 12 meer specifiek als een 'Fortuna-patroon' fungeert. Wél op overeenkomst van idee gebaseerd is het patroon van drie perfecte longae dat gemeenschappelijk is aan de taleae van de motetten 12 en 15 en daar een contrastpatroon met het zojuist genoemde Fortuna-patroon vormt; het maakt de symbolische

betekenis daarvan zelfs duidelijker door de tegenstelling van instabiele en stabiele beweging. Dit patroon – een *perfectio* van drie perfecte longae – symboliseert het ware en de stabiliteit, welke betekenis zowel door de gelijkmatige beweging, door getalssymboliek (de 3) als door muziektheoretische connotaties (de traditionele superioriteit van de perfectie) tot stand komt. Als symbool van perfectie wordt het geproblematiseerd in de taleae van de motetten 10 en 5. Niet-illustratieve symbolische verbanden tussen tekst en muziek bestaan waarschijnlijk ook bij sommige melodische motieven, maar het is moeilijk daarvan onmiskenbare voorbeelden te geven. Stereotiepe motieven vormen een essentieel onderdeel van Machauts melodische taal en functioneren in een aantal motetten als signalen die de vorm duidelijk maken, bij voorkeur aan het begin van taleae of als talearefrein; ook in de chansonmotetten hebben zij die functie. Deze motieven vestigen de aandacht op onderdelen van de tekst, maar hebben niet een voor de hand liggende symbolische betekenis; alleen wanneer zij steeds met eenzelfde woord of begrip worden verbonden, is het mogelijk hen als symbolen te interpreteren. Dat is maar zelden het geval, met name in motetten die bijzonder rijk aan motieven zijn (4, 10, 15). Een *desir*-motief in motet 4 (hoofdstuk XII) en een *Amour*-motief in motet 10 (hoofdstuk VI) behoren tot de schaarse voorbeelden. In deze gevallen geldt de betekenis bovendien alleen voor het bewuste motet. Niettemin zou ook dit aspect dat al lang in de belangstelling staat (en met name in Mulder 1978 uitvoerig is behandeld) nader onderzoek verdienen binnen het geheel van Machauts oeuvre.

Symbolisering van tekstuele ideeën door muzikale tekens of motieven met meervoudige betekenis

Hier gaat het om een categorie van woorden en ideeën zónder direct muzikaal equivalent; pas de gedachtesprong van tekst naar muzikaal teken leidt tot de specifieke invulling van de betekenis. Sommige muzikale tekens hebben een meervoudige functie, hetgeen de mogelijkheid biedt ze ook in verschillende literaire contexten te gebruiken. Bij de beschrijving ga ik daarom, in tegenstelling tot hiervóór, niet van de teksten uit, maar van de muzikale tekens en technieken.

Een van Machauts favoriete middelen is de pauza. Als muziekteken kan zij 'ademhalen' betekenen, 'weglaten van klank', 'zwijgen' of 'wachten' of een bepaalde mensurering aangeven; al deze betekenissen worden ook gebruikt ter illustratie en vervolgens als symbolische uitbeelding van een tekst. De symbolische relatie tussen tekst en muziekteken heeft in deze gevallen verschillende lagen; vanuit de eerste betekenis ontstaat een tweede, soms nog een derde. Enkele voorbeelden mogen dit verduidelijken.

In de talea van motet 2 veroorzaken de pausae die de eerste drie tonen afbreken een directe illustratie van het tenorwoord *Suspiro* door het veelvuldig ademhalen, als een 'zuchtmotief'. In dit geval is de associatie van teken en tekst zelfs dubbel, doordat het motief ook zinspeelt op de traditionele theoretische betekenis van de pauza als ademhalingsteken, het *suspirium*. Hetzelfde motief is in een contrasterende mensurering in de motetus gezet, waardoor een gecompliceerde hoquetus tussen de twee stemmen ontstaat. Bovendien onderbreken de zuchtmotieven in de motetus de declamatie van de tekst. Zo wordt een moeizame en door zuchten onderbroken manier van spreken gesuggereerd, een evocatie van de zuchtende minnaar die in de teksten wordt beschreven. De langdurige pausatio bij de opening van het triplum van ditzelfde werk is een indirecte illustratie van een 'te veel zwijgen', dat pas aan het einde van die tekst wordt genoemd. Pausae longae maken bovendien, in hun functie van mensuurtekens, duidelijk dat bovenstemmen en tenor in verschillende mensureringen zingen.

Alles tezamen wordt in tekst en muziek niet alleen het beeld van de zuchtende minnaar opgeroepen, maar worden ook de sterk tegenstelde gevoelens gesymboliseerd die bij het thema 'zuchten' horen.

Een ander gebruik van hetzelfde teken zijn de simultane pausae in de bovenstemmen van motet 3, die, nu door het ontbreken van klank en door de combinatie met de tekst, het begrip 'dood' symboliseren. In dit geval vormt mogelijk een precedent de verklaring voor de keuze van dit symbool, namelijk het gebruik ervan in een groep dertiende-eeuwse motetten op de tenor *Mors*. Het symbool is echter ook zonder die associatie effectief en begrijpelijk omdat de opvallende gaten in de klankstructuur de continuïteit van de muziek verbreken, hetgeen in de motetstijl zeer ongewoon is; de tekst biedt er een verklaring voor. Daarnaast leiden de pausae tot een andere waarneming van de vorm dan die welke door de taleae wordt bepaald, hetgeen opnieuw in verband met de tekst kan worden gebracht. In motet 6 heeft de pausa die de beide colores scheidt weer een andere, zeer complexe en gelaagde, betekenis, in verband met de ideeën van 'wachten' en 'overmatigheid', zoals in hoofdstuk VIII is uitgelegd.

Ten slotte kan de pausa, met name de pausa longa, ook als mensuurteken fungeren. Verscheidene malen zet Machaut de zanger door middel van dit teken op het verkeerde been (motetten 2, 6, 17). In de tenor van motet 17 leidt de pausa longa imperfecta tot de veronderstelling dat de modus imperfect is, maar de ritmische context maakt duidelijk dat alleen de pausa imperfect is en dat de zes pausae per periode moeten worden opgeteld als een syncopatio. Hiermee wordt een symbolisering gegeven van de motetustekst 'O series summe rata', doordat de optelling van de verspreide delen tot een 'berekende keten van het geheel' leidt. Ook de pausa brevis kan misleiden; aan het uiterlijk is niet te zien of zij perfect of imperfect is. Machaut maakt hier gebruik van in de tenor en contratenor van motet 5; in de onderstemmen is de pausa brevis imperfect, in de bovenstemmen perfect. Het gevolg is dat de longae, die uiterlijk gelijk zijn, een verschillende betekenis krijgen, waarmee een theoretische mogelijkheid wordt gerealiseerd die maar zelden in de praktijk voorkomt. In dit geval heeft het spel met de waarden waarschijnlijk betrekking op het begrip *speculatio*, en daardoor op het beeld van de spiegel dat door de retrograde ritmering van tenor en contratenor wordt opgeroepen.

Een ritmische techniek als de syncopatio kan eveneens meer betekenissen symboliseren. De verschillende eigenschappen van de syncopatio zijn, dat de verspreide delen van een mensuur moeten worden opgeteld om tot volledigheid te komen, tevens dat zij andere mensuren omvat én, ten derde, dat zij de beweging destabiliseert. Zij krijgt die betekenissen afhankelijk van de literaire context. In de tenor van motet 17 symboliseert zij, doordat de zes pausae longae van de color moeten worden opgeteld, de genoemde 'berekende keten', maar in die van motet 9 betekent een vergelijkbare langdurige syncopatio de 'gevangenschap' waarin de mensheid verkeert door de zonden van hoogmoed en afgunst. In de tenor van motet 10 symboliseert de talea-overspannende syncopatio de tenorwoorden 'gehoorzaam tot aan de dood' doordat zij in muzikale termen 'volhouden tot het einde' betekent, ondanks de destabiliserende werking van het tenorritme. Onevenwichtigheid in beweging, veroorzaakt door syncopatio op kleinere schaal in de bovenstemmen, houdt in verscheidene motetten verband met de tekst, als symbool van instabiliteit (in motet 8 wordt aan instabiliteit gerefereerd door de woorden *non seüre*).

In melodie en contrapunt kunnen bepaalde figuren tot een symbolische uitbeelding worden van een gemoedsbeweging of idee. Sommige tenormelodieën lijken gekozen te zijn om de

tekstidee te illustreren, zoals hierboven bij de bespreking van het contrapunt aan de orde kwam. In de melodieën van de bovenstemmen valt vooral aan die plaatsen te denken die uit het gemiddelde klankbeeld van het motet springen, zoals extreme hoogte of laagte van een stem ten opzichte van het gemiddelde, of grote melodische sprongen. Door de traditionele verbinding van toonhoogte met emoties kunnen zulke extremen, in combinatie met de tekst, de heftige gemoedsbewegingen symboliseren die in de teksten worden uitgesproken. Vaak duidt uiterste hoogte op opgewondenheid, uiterste laagte op droefheid, maar ook kunnen beide vlak na elkaar voorkomen ter uitdrukking van retorische contrasten; de betekenis wordt geëxpliciteerd door de tekst. In motet 9 symboliseren de scherpe tooncontrasten in de motetus vooral een retorische tegenstelling, maar kunnen tevens als een zijdelingse zinspelende op de in het triplum beschreven val van Lucifer worden geïnterpreteerd. Versnelling van declamatie als uitdrukking van stijgende opwindning of juist vertraging als uitdrukking van verdriet of gedeprimeerdheid, als een evocatie van de spreeknelheid, gaan hier vaak mee samen.

Een andere manier van symbolisering door middel van de toonhoogte is de omwisseling van de gewone stemligging tussen triplum en motetus gedurende langere tijd, zoals in de motetten 12 en, in mindere mate, 15, als uitdrukking van de paradox die in de teksten wordt beschreven. Het effect berust op doorbreking van de conventie dat het triplum de hoogste stem is. Weer op een andere manier wordt de verscheurdheid in het hart weergegeven in motet 16, namelijk door de grillige melodie van de motetus, die in het contrapunt een scheiding in twee duetten doet ontstaan, zodat de slijting bijna voelbaar wordt gemaakt.

De stemvoering kan leiden tot een bijna onoplosbare harmonische impasse; in verscheidene gevallen symboliseert dit een onmogelijkheid die in de teksten wordt beschreven (motetten 1, 2, 3, 10, 17).

Soms symboliseert een sterk naar oplossing strevende samenklank een heftig verlangen, zoals de verrassende imperfecte opening van motet 11 laat zien. Het is echter moeilijk deze betekenis te generaliseren, aangezien de afwisseling van spanning en oplossing het wezen van het contrapunt uitmaakt. Pas wanneer speciale nadruk valt op de samenklank doordat zij op een ongewone plaats staat, zoals in motet 11, of doordat zij als afsluiting problematisch is (motetten 4, 9, 10, 15, 17), kan een aannemelijk verband met de tekst worden gelegd.

De polariteit van twee tonen vormt in veel motetten de motor van de gehele contrapuntische ontwikkeling, waarin de hierboven genoemde extreme liggingen de pieken vormen. Het streven en weerstreven in een op de finalis georiënteerde ontwikkeling en het moeizame bereiken ervan is een van de rijkste symbolen in Machauts motetten, doordat een parallel kan worden getrokken met de teksten, die eveneens pas na een ingewikkeld dialectisch proces een conclusie bereiken.

Symbolische uitbeelding van een idee in de muziek als complement van de tekst

Als een nog verder gaande vorm van symbolische uitbeelding kan ten slotte complementariteit worden genoemd, wanneer de muziek méér doet dan de tekst zegt en daarmee de betekenis aanvult. Dat is het geval wanneer de uitvoerenden gedwongen worden na te denken over een oplossing voor een muzikaal probleem, hetzij in de notatie hetzij in het contrapunt. Complementariteit komt met name dikwijls voor bij de afsluiting van het motet. Bijna ieder motet dat werd besproken, kan als voorbeeld dienen. Ik herinner aan slechts één voorbeeld: de dissonante samenklank waarmee motet 17 eindigt, kan als illustratie van het 'dissonante' woord *conchie* worden uitgelegd en betekent, in overeenstemming met de tekst, dat alleen door bedrog nog harmonie kan worden bereikt. De erop volgende interpretatie: de dissonant

betekent dat het verlangen van de tweede minnaar de natuurlijke orde verstoort, wordt niet meer gespecificeerd door de teksten en valt alleen uit het muzikale probleem af te leiden. Maar ook op andere plaatsen in het motet kunnen de muziek of de notatie een gedachte oproepen die de teksten aanvult. Niet altijd ligt de oplossing voor de hand. Zijn de 'verkeerd' genoteerde *pausae maximae imperfectae* waarmee de tenor van motet 9 begint (besproken in hoofdstuk III) een referentie aan bepaalde werken uit *Fauvel* waardoor een politieke of moralistische betekenis duidelijk zou worden, of symboliseren ze, als een uit imperfecte waarden samengestelde *perfectio*, de ambities van Lucifer die zich aan God gelijk stelde, zoals de triplumtekst beschrijft?

Het betekenisproces van het motet

De Inleiding begon met de vraag hoe een zo complex en compact werk als het veertiende-eeuwse motet als een geheel kan worden begrepen; die vraag is vervolgens toegespitst op de motetten van Machaut. Veel van de subtiliteit van zijn motetten, zeker met betrekking tot de interactie tussen tekst en muziek, blijkt te schuilen in de manier waarop de componist ze heeft genoteerd, en gebaseerd te zijn op de werking van oor en geheugen. Juist in het langzame ontstaan van een werk, tijdens herhaalde uitvoeringen, worden vele richtingaanwijzers naar de betekenis zichtbaar; een moderne partituur is, ondanks het snelle overzicht dat zij biedt, bepaald niet in alle opzichten toereikend – vooral niet wanneer emendaties in de editie zijn aangebracht. Om het betekenisproces te begrijpen is het daarom essentieel zich te verplaatsen in de positie van contemporaine uitvoerenden. Voorop staat dat zij goed opgeleide en getrainde musici waren, anders zou het hun niet gemakkelijk zijn gevallen, zo niet onmogelijk zijn geweest, de notatie die op vele conventies berust, te begrijpen en de dikwijls moeilijke partijen uit te voeren. Verder was eruditie een vereiste, kennis van zowel de Latijnse als de Franstalige literatuur, anders zouden teksten en thematiek voor hen onbegrijpelijk zijn. Ten derde kan worden aangenomen dat de uitvoering werd voorafgegaan door een voorbeschouwing van de partijen.

De tenor vormt het muzikale fundament of, zoals Grocheio het formuleert, het 'gebeente' van het werk dat vorm en maten grotendeels bepaalt, terwijl de woorden ervan zijn gekozen omdat ze passen bij het onderwerp van het motet. Voorbeschouwing van de tenor is dus essentieel om het motet als een geheel te begrijpen. De vragen die hierbij rijzen zijn: wat zeggen deze woorden en wat betekenen ze in hun oorspronkelijke context, wat is karakteristiek voor de melodie en hoe wordt deze gesolmiseerd, hoe is ze geritmeerd? Zijn er problemen in de notatie van de ritmiek, welke typische eigenschappen heeft de *talea*, hoe vaak wordt zij herhaald, blijft het ritme gelijk of zijn er veranderingen? Deze vragen kunnen niet alle worden beantwoord op grond van de tenorpartij alleen; sommige blijven open tot het verband met de bovenstemmen meer duidelijkheid schept. Dat geldt met name voor de betekenis van de woorden, die meestal pas in het licht van de andere teksten begrijpelijk wordt. Toch roepen die woorden wel meteen een betekenisveld op; zij brengen bij een zanger die thuis is in de liturgie (en dat zal voor een professioneel zanger in de veertiende eeuw vrijwel altijd het geval zijn geweest) het oorspronkelijke gezang in de herinnering én zijn context: het tijdstip in het liturgische jaar, de lezingen die het gezang omringen, soms ook de liturgische handelingen (zoals het doven van de kaarsen, van betekenis voor de interpretatie van motet 10). Vaak refereren de teksten aan dergelijke connotaties. Andere vragen zijn: welke mogelijke

tegenstellingen bevat het tekstfragment, en: waarom zijn bepaalde woorden die ook tot het melisme behoren weggelaten?

De tenormelodie geeft geen indruk van de compositie als geheel, maar zal zeker ook een bepaalde stemming hebben oproepen. In haar oorspronkelijke context van een responsorium of antifoon is zij vaak geladen met een bepaalde gevoelswaarde (soms is deze beschreven door theoretici). De vraag is of dat karakter bewaard blijft in het fragment en welke de typerende eigenschappen van het melisme zijn. De ritmering van de melodie en de notatie daarvan geven verdere aanwijzingen voor de betekenis. Elke talea heeft een bepaald karakter dat haar uniek maakt en dat vaak ook het onderwerp symboliseert. Niet altijd is het gesymboliseerde gemakkelijk te herkennen en onder woorden te brengen, maar toch kan de ritmering – die de beweging van het hele motet gaat bepalen – de uitvoerenden op een bepaald gedachtenspoor zetten, wanneer het karakter ervan zeer uitgesproken is, een tegenstelling bevat, een gelijkmatige of juist onvoorspelbare en grillige beweging veroorzaakt, en de notatie onproblematisch is of, als in motet 4, een hersenbreker.

Verondersteld mag worden dat de tenorpartij door alle drie of vier zangers in (versnelde) uitvoering is doorgenomen om een idee te krijgen van de vorm van het werk, zijn basisproporties en de eventuele veranderingen in de ritmische patronen.

De tekst van de motetus bestaat uit een kort gedicht, waarbij het de vraag is welke relatie het heeft met de tenorwoorden. Het incipit en de conclusie, en opvallend geplaatste of vaak gebruikte woorden geven daartoe aanwijzingen. Vorm en dispositie van het betoog en het vaak onregelmatige en complexe rijmschema, dikwijls met een verborgen symmetrie, maken de gedachtengang in de tekst duidelijk, terwijl herkenning van eventuele citaten tot verder begrip leidt. De ritmische notatie is doorgaans minder problematisch dan die van de tenorpartij, maar kan toch moeilijkheden geven, met name wanneer de mensurering met die van de tenor contrasteert. Zulke problemen kunnen soms worden verklaard met behulp van de tekst. Versnelling en vertraging van de tekstdictie komen vaak voor in deze melismatische partij, en verlenen bepaalde passages bijzondere retorische kracht. In melodisch opzicht is de motetus de lastigste, maar ook interessantste partij, met vaak grote en ongewone intervallen en sterke verschillen van register, die de expressieve betekenis van woorden of passages duidelijk maken.

De lange triplumtekst, vaak in strofen gebouwd en met een eenvoudiger rijmschema, wordt uiteraard eveneens geanalyseerd naar vorm, inhoud en dispositie en vergeleken met de andere twee, waardoor de betekenis van het motet al voor een belangrijk deel kan worden begrepen. Ook hier vormen nadruk op bepaalde woorden en eventuele citaten wegwijzers naar de betekenis. In ritmisch opzicht is dit de minst problematische stem; moeilijkheden doen zich zelden voor en deze partij biedt dus het meeste houvast. De melodie is geleidelijker dan die van de motetus. De zetting van de tekst is overwegend syllabisch; het triplum is het sterkst op de tekstdeclamatie gericht, is de meest 'literaire' stem. Opvallende plaatsen in ritme en melodie worden ook hier vaak gemotiveerd door de tekst en verhogen daardoor de expressieve kracht van de woorden.

Tijdens de uitvoering tekent de vorm van het motet zich af door de regelmaat van de isoritmische patronen van de tenor, die worden gereflecteerd in de terugkerende ritmen van de bovenstemmen. Opvallende ritmische figuren kunnen in de waarneming van de patronen variatie of wijziging aanbrengen. De grote vorm, de proporties van de onderdelen en de veranderingen daarin zijn vrijwel altijd te begrijpen als illustratie of symbolisering van het

onderwerp. Tevens houdt deze overkoepelende vorm de diversiteit van teksten, ritmen en melodieën bijeen.

De voorgedragen teksten, die tegelijkertijd tot klinken komen, vormen verschillende maar complementaire visies op het centrale onderwerp. Hoezeer zij zich ook van elkaar onderscheiden, toch worden de teksten met elkaar verbonden door gemeenschappelijke woorden, met name door woorden die op de tenorwoorden zijn geïnspireerd. Zulke woorden vallen slechts zelden samen – hetgeen dan van grote betekenis is – maar vertonen vaak wél een strategische plaatsing, die verband houdt met de grote vorm. De frase-afsluitende pausae die elkaar in de verschillende stemmen opvolgen, werken als vensters waardoor een woord of fragment van een andere tekst wordt belicht. Hoe dicht de structuur ook is, een zekere lichtheid blijft vrijwel altijd bewaard door zulke openingen in de tekstvoordracht en door de grote verschillen in beweging en ritmiek tussen de stemmen.

In het contrapunt van de melodieën ontwikkelt zich een spanningsverloop dat naar een hoogtepunt en oplossing in de slotsamenklank voert. Soms wordt een bijzondere spanning voelbaar, in één melodie of in de samenklank of in beide tegelijk, waardoor belangrijke punten in het betoog worden gemarkeerd. Zelfs roept de muziek gedachten op die verder gaan dan wat in woorden wordt gezegd en zo de teksten aanvullen.

De contrasten en paradoxen van het onderwerp, waar het in vrijwel ieder motet om gaat, worden in alle onderdelen van het werk verbeeld: door een grote tegenstelling in het betoog, door spiegelingen in het rijmschema, door het contrast van ritmische patronen in de talea, door een polariteit in tenormelodie en contrapunt, door een tweedeling in de muzikale vorm. Waarneming en begrip van deze verschillende, maar als uitdrukking van één onderwerp te verklaren middelen, brengt in een aandachtige uitvoering uiteindelijk eenheid in de grote verscheidenheid. De grote vorm waarin dit alles zijn plaats krijgt, roept dikwijls een beeld op: een zuchtende minnaar (motet 2), de fragiele balans tussen verlangen en hoop (motet 6), het rad van Fortuna (motet 8), de keten die alles verbindt (motet 17). Machauts favoriete beeld is de spiegel: de spiegel van de dood (motet 3), de spiegel van Narcissus (motet 7), met als hoogtepunt het complexe motet 5, dat een bespiegeling is over paradoxen van liefde en tijd, over perfectie en imperfectie, en zelfs over de stijl van het motet.

Sommige moeilijkheden kunnen tijdens de uitvoering nauwelijks of niet tot een oplossing worden gebracht en zullen tot discussie achteraf hebben geleid: harmonische onmogelijkheden, ongerijmdheden in de notatie, ritmische raadsels. De betekenis van deze raadsels en impasses ligt waarschijnlijk vooral in het stellen van het probleem, niet in de oplossing, die dikwijls onmogelijk is zonder drastisch in te grijpen in het werk zoals genoteerd. Met name de dissonante afsluitingen in een aantal motetten bestempelen Machaut tot een origineel kunstenaar die ook de onoplosbaarheid van een probleem rigoureus in muzikale vorm durft te laten zien en horen, voorbijgaand aan conventies zoals ze nog eeuwen na hem zijn blijven gelden.

De betekenisvorming in een motet is dus een proces waarbij laag na laag moet worden geëxploreerd om tot de kern van de zaak door te dringen. Maar in feite ligt die kern reeds besloten in de aanvankelijk raadselachtige tenor die het motet genereert en draagt door zijn woorden, melodie en ritmering. De bovenstemmen ontvouwen de verschillende mogelijkheden die de tenor in zich bergt. Niettemin zullen sommige aspecten verborgen zijn gebleven voor uitvoerende en beschouwer, en misschien alleen het streven van de componist hebben gediend om de waarheid en schoonheid van het onderwerp op passende wijze uit te drukken. Tot die verborgen aspecten kan deels de mathematische structuur worden gerekend:

de aantallen van tonen en lettergrepen en de verhoudingen daarin, verborgen symmetrieën, muzikale speculaties.

De spanning en de appreciatie van het werk berusten op de wisselwerking tussen herkenning en verrassing. Ritmische en melodische patronen, de thema's van de teksten en de op strategische posities geplaatste kernwoorden, de literaire ontleningen of modellen doen alle een beroep op kennis en herkenning. De afwijkingen van de patronen of van de conventies, de bijzondere melodische en ritmische wendingen, de transformaties van de ontleningen en de vele betekenis-associaties tussen tekst en muziek doorbreken de verwachting en brengen verwondering en verrassing teweeg. Door herkenning komen vorm en inhoud tot stand, de verrassing veroorzaakt daarbinnen spanning en creëert zo de 'nieuwheid' waar Machaut naar streefde.

Machaut trachten te volgen en te begrijpen in zijn weergave van de soms onoplosbare tegenstellingen en paradoxen waarvoor de mens wordt gesteld – met name door de Liefde – in een naar muzikale proporties geordende kosmos, leidt tot een fascinerend spel met een meesterspeler die, op een afstand van zeven eeuwen, de meest onverwachte zetten kan doen. Zijn visie op de problemen die vooral de amoureuze thematiek bevat, uitgedrukt met een uitzonderlijke literaire en muzikale vindingskracht, heeft geleid tot een geordende reeks van 'nieuwe' motetten waarin taal en muziek elkaar doordringen in een subtiel betekenisproces.

BIBLIOGRAFIE

VOORNAAMSTE GECITEERDE HANDSCHRIFTEN

Siglum en RISM-nr.	Machaut-handschriften
A <i>F:Pn 1584</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1584.
B <i>F:Pn 1585</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1585.
C <i>F:Pn 1586</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1586.
E <i>F:Pn 9221</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 9221.
F-G <i>F:Pn 22545-6</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 22545-22546.
M <i>F:Pn 843</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 843.
Vg <i>US:NYw</i>	New York, Wildenstein Collection, zonder nummer, vroegere bezitter Marquis de Vogüé.
W <i>GB:AB 5010C</i>	Aberystwyth, National Library of Wales, 5010 C (Bourdillon 10).

Repertoire-handschriften met motetten van Machaut

CaB <i>F:CA 1328</i>	Cambrai, Bibliothèque municipale, B 1328.
Iv <i>I:IVc 115</i>	Ivrea, Biblioteca capitolare, 115.
Trém <i>F:Pn 23190</i>	Paris, Bibliothèque nationale, n. a. fr. 23190 (ms. Trémoille).
St <i>S:SK Vu 22</i>	Stockholm, Kungliga Biblioteket, V.u 22

Andere geciteerde handschriften

Br <i>B:Br. 19606</i>	Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS 19606.
Ch <i>F:CH 485</i>	Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, 485 (570).
Douce <i>GB:Ob Douce 308</i>	Oxford, Bodleian Library, Douce 308.
Fauv <i>F:Pn 146</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 146.
Mo <i>F:Mo H.196</i>	Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, H. 196.
R <i>F:Pn. 1591</i>	Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1591.
X <i>F:Pn 1050</i>	Paris, Bibliothèque nationale, n. a. f. 1050
Z <i>I:Sc HX 36</i>	Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, H.X. 36.
<i>I:Sc LV 30</i>	Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, L.V. 30 (fol. 14r-32r: Lambertus; fol. 44r-47r: Egidius de Murino).

EDITIES

Afkortingen van liturgische uitgaven

CAO	<i>Corpus antiphonarium officii</i> . Editio critica. Ed. a Renato-Joanne Hesbert. Roma: Herder, 1963-1975 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta). 5 delen.
GR	<i>Graduale Romanum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae De Tempore & de Sanctis</i> [...]. Solesmes, 1979.
LU	<i>Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis</i> [...] Paris [etc.], 1947.
LW	<i>Liturgisch woordenboek</i> . Ed. L. Brinkhoff e.a. Roermond: Romen, 1965-1968. 2 delen.

EDITIES VAN MACHAULTS MUZIKALE WERKEN

Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Hrsg. von Friedrich LUDWIG. *Erster Band: Balladen, Rondeaux und Virelais.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926 (Publikationen älterer Musik 1/1); *Zweiter Band: Einleitung.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928; *Dritter Band: Motetten.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1929 (Publikationen älterer Musik 4/2); *Vierter Band: Messe und Lais.* Hrsg. von Heinrich Bessler. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1943. Band I-IV: unveränderter Wiederabdruck, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954.

The Works of Guillaume de Machaut. Transcription by Leo SCHRADE. Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. II & III). Rep. 1977.

Commentary to the Volumes II & III. (PMFC) Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1956.

GEciteerde edities van Machaults literaire werken (naar jaar van uitgave)

Le Livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut, [...] publié sur trois manuscrits du XIVe siècle. Ed. Paulin PARIS. Paris: Société des Bibliophiles Français, 1875. Rep. Genève: Slatkine, 1969.

La Prise d'Alexandrie ou chronique du roi Pierre Ier de Lusignan par Guillaume de Machaut. Ed. M. Louis de MAS LATHIE. Genève: Fick, 1877. Rep. Osnabrück: Zeller, 1968 (Publications de la Société de l'Orient latin, série historique 1).

Œuvres de Guillaume de Machaut. Publiées par Ernest HOEPFFNER. Paris: Firmin-Didot, 1908-1911; Champion, 1921 (Société des Anciens Textes Français 57). Rep. New York: Johnson, 1965. 3 delen.

Guillaume de Machaut: Poésies lyriques. Édition complète en deux parties, publiée par Vladimir CHICHMAREF. Paris, 1909. Rep. Genève: Slatkine, 1973.

La Louange des Dames, by Guillaume de Machaut. Ed. by Nigel WILKINS. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1972.

Guillaume de Machaut: Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune. Ed. by James I. WIMSATT and William W. KIBLER; Music Ed. by Rebecca A. Baltzer. Athens and London: University of Georgia Press, 1988 (The Chaucer Library).

Guillaume de Machaut: La Fontaine amoureuse. Texte établi, traduit et présenté par Jacqueline CERQUIGLINI-Toulet. Paris: Stock, 1993 (Moyen Age).

Guillaume de Machaut: The Tale of the Alerion. Ed. and Translated by Minnette GAUDET and Constance B. HEATT. Toronto [etc.]: University of Toronto Press, 1994. [Geen teksteditie.]

Guillaume de Machaut: Le Livre du Voir Dit. Édition critique et traduction par P. IMBS; introduction, coordination et révision: J. CERQUIGLINI-Toulet. Paris: Librairie Générale Française, 1999 (Lettres gothiques).

EDITIES VAN ANDERE BRONNEN

MUZIKALE WERKEN

ANTIPHONALE VAN WORCESTER

Antiphonaire monastique, XIIIe siècle: Codex F. 160 de la bibliothèque de la cathédrale de Worcester. Tournai: Desclée, 1922. Rep. Berne: Lang & Cie, 1971 (Paléographie musicale 12).

Trouvère-melodieën

Le chansonnier de l'Arsenal: Réproduction phototypique du manuscrit 5198 de la bibliothèque de l'Arsenal. Ed. Pierre AUBRY. Paris: Geuthner, 1909-1910 (Trouvères du XIIe-XIIIe siècle).

Trouvères-Melodien I: Blondel de Nesle - Gautier de Dargies - Chastelain de Coucy - Conon de Béthune - Gace Brulé. Hrsg. von Hendrik van der WERF. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1977 (Monumenta Monodica Medii Aevi 11).

Trouvères-Melodien II: Thibaut de Navarre - Moniot d'Arras - Moniot de Paris - Colin Muset - Audefrois le Bastard - Adam de la Halle. Hrsg. von Hendrik van der WERF. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1979 (Monumenta Monodica Medii Aevi 12).

Motetten 13e eeuw

Polyphonies du XIIIe Siècle: Le Ms H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier. Ed. Yvonne ROKSETH. Paris: L'Oiseau-Lyre, 1935, 1936, 1939. 4 delen.

The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition. Ed. by Hans TISCHLER. New Haven and London: Yale University Press, 1982. 3 delen.

Motetten 14e eeuw

Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146. With an introduction by Edward H. ROESNER, François Avril and Nancy Freeman Regalado. New York: Broude, 1990.

The Roman de Fauvel. Transcription by Leo SCHRADE. Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1956. Rep. 1982 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. I).

The Works of Philippe de Vitry. Transcription by Leo SCHRADE. Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. I). Rep., with a new introduction by Edward H. Roesner, 1984.

Motets of French Provenance (PMFC V). Edited by Frank LI. HARRISON; French Texts Edited by Elizabeth Rutson; Notes on the Latin Texts by A.G. Rigg. Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1968 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. V).

MUZIEKTHEORETISCHE TEKSTEN (naar auteur, titel of beide)

CS = *Scriptores de musica medii aevi. Novam Seriem a Gerbertina alteram, collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker.* Paris: Durand, 1864-1876. Rep. Hildesheim [etc.]: Olms, 1987. Vier delen.

CSM= Corpus Scriptorum de Musica

ANONYMUS IV

Fritz RECKOW. *Der Musiktraktat des Anonymus IV.* Teil I: Edition. Wiesbaden: Steiner, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4).

ARS CANTUS MENSURABILIS MENSURATA PER MODOS IURIS

Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. The Art of Mensurable Song, Measured by the Modes of Law. A new critical text and translation [...] by C. Matthew BALENSUELA. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory 10).

ARS DISCANTUS

Ars discantus, secundum Johannem de Muris. In: CS III, 68-113.

ARS NOVA

Philippi de Vitriaco Ars nova. Ed. Gilbert REANEY, André GILLES and Jean MAILLARD. American Institute of Musicology, 1964 (CSM 8).

BERKELEY MS

The Berkeley Manuscript. University of California Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450). A new critical text and translation [...] by Oliver B. ELLSWORTH. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984 (Greek and Latin Music Theory 2).

CAPITULUM DE VOCIBUS APPLICATIS VERBIS

DEBENEDETTI, Santorre. 'Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale.' In: *Studi medievali* 2 (1906-1907), 59-82.

EGIDIUS DE MURINO

Magistri Aegidii de Murino Tractatus cantus mensurabilis. In: CS III, 124-128. Ten dele opnieuw uitgegeven, met vertaling in: LEECH-WILKINSON 1989, 18-23.

FRANCO VAN KEULEN

Franconis de Colonia Ars cantus mensurabilis. Ed. Gilbert REANEY and André GILLES. American Institute of Musicology, 1974 (CSM 18).

GUIDO VAN ST-DENIS

Sieglinde van de KLUNDERT. *Guido von St-Denis: Tractatus de tonis. Edition und Studien.* Bubenreuth: Hurricane Publishers, 1998. 2 delen.

HIERONYMUS VAN MORAVIË

Hieronymus de Moravia O.P.: Tractatus de Musica. Hrsg. von S.M. CSERBA. Regensburg: Pustet, 1935 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2).

JACOBUS VAN LUIK

Jacobi Leodiensis Speculum musicae Libri VII. Ed. R. BRAGARD. Rome: American Institute of Musicology 1955-1973 (CSM 3, 1-7).

JOHANNES VAN AFFLIGHEM

Johannis Affligemensis: De Musica cum Tonario. Ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE. Rome: American Institute of Musicology, 1950 (CSM 1).

JOHANNES BOEN

ARS

Ars (musicae) Johannis Boen. Ed. F.A. GALLO. American Institute of Musicology, 1972 (CSM 19).

MUSICA

Wolf FROBENIUS. *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre.* Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1971 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 11).

JOHANNES DE GROCHEIO

Ernst ROHLOFF. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio.* In Faksimile hrsg. nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.

JOHANNES DE MURIS

LIBELLUS

Libellus Cantus mensurabilis, secundum Johannem de Muris. In: CS III, 46-58.

NOTITIA

Johannis de Muris Notitia artis musicae et Compendium musicae practicae; Petrus de Sancto Dionysio, Tractatus de musica. Ed. Ulrich MICHELS. American Institute of Musicology, 1972 (CSM 17).

MUSICA SPECULATIVA

Christoph FALKENROTH. *Die musica speculativa des Johannes de Muris.* Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition. Stuttgart: Steiner, 1992 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 34).

PETRUS VAN ST-DENIS, zie onder Muris, Notitia.

PETRUS DICTUS PALMA OCIOSA

Johannes WOLF. 'Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts.' In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1913-1914), 505-534.

ROBERTUS DE HANDLO

Robertus de Handlo Regule (The Rules) and Johannes Hanboys Summa (The Summa). A new critical text and translation [...] by Peter M. LEFFERTS. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991 (Greek and Latin Music Theory 7).

SUMMULA

Summula. Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. Ed. Eddie VETTER. Buren: Knuf, 1988 (Divitiae musicae artis, A/VIIIa).

TRACTATUS FIGURARUM

Tractatus figurarum. Treatise on Noteshapes. A new critical text and translation [...] by Philip E. SCHREUR. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1989 (Greek and Latin Music Theory 6).

LITERAIRE TEKSTEN (naar auteur)

ADAM DE LA HALE

The Chansons of Adam de la Halle. Ed. with Introduction, Notes and Glossary by J.H. MARSHALL. Manchester: Manchester University Press, 1971.

ALAIN CHARTIER

James C. LAIDLAW. *The Poetical Works of Alain Chartier*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

ALAIN DE LILLE, DE PLANCTU NATURAE

Nikolaus M. HÄRING. 'Alan of Lille, «De Planctu naturae».' In: *Studi medievali serie terza*, 19 (1978), 797-879.

BOETHIUS, DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE

Anicius Manlius Severinus Boethius, Philosophiae Consolationis libri quinque. Ed. Karl BÜCHNER. Dritte, erneuerte Auflage. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977.

Boethius, The Theological Tractates, De consolatione philosophiae, Translated by H.F. Stewart, E.K. Rand, S.J. TESTER. London-Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1918, New Edition 1973, reprinted 1978 (Loeb Classical Library).

BOETHIUS / JEAN DE MEUN

V.L. DEDECK-HÉRY. 'Boethius' *De Consolatione* by Jean de Meun.' In: *Medieval Studies* 14 (1952), 165-275.

BRUNETTO LATINI

Brunetto Latini, Li Livres dou Tresor. Édition critique par Francis J. CARMODY. Berkeley-Los Angeles, 1948, rep. Genève: Slatkine, 1975.

CHRÉTIEN DE TROYES, LE CHEVALIER AU LION

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*. Publié par Mario ROQUES. Paris: Champion, 1960 (Les romans de Chrétien de Troyes).

EUSTACHE DESCHAMPS

Œuvres complètes de Eustache Deschamps. Publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par le Marquis de QUEUX DE ST-HILAIRE et Gaston RAYNAUD. Paris: Firmin Didot, 1891-1903 (Société des Anciens Textes Français 10). 11 delen.

GACE BRULÉ

Chansons de Gace Brulé. Publiées par Gédéon HUET. Paris: Firmin Didot, 1902 (Société des Anciens Textes Français).

GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUN, LE ROMAN DE LA ROSE

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose. Publié par Félix LECOY. Paris: Champion, 1965-1970. 3 delen.

PERRIN D'ANGICOURT

Die Lieder des trovadors Perrin von Angicourt. Kritisch herausgegeben und eingeleitet von Dr. Georg STEFFENS. Halle a.d.S.: Niemeyer, 1905.

ROBERT DE CASTEL

J. MELANDER. 'Les poésies de Robert de Castel.' In: *Studia Neophilologica* 3 (1930), 17-43.

THIBAUT DE CHAMPAGNE

Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre. Édition critique publiée par A. WALLENSKÖLD. Paris: Champion, 1925 (Société des Anciens Textes Français).

OVERIGE LITERATUUR

ALTENA, Ernst van.

1991. *Guillaume de Lorris en Jean de Meung: De roman van de roos*. Baarn: Ambo, 1991.

APEL, Willy.

1962. *Die Notation der polyphonen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962.

1973. 'The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century.' In: *Musica Disciplina* 27 (1973), 41-59.

ANDERSON, Gordon A.

1976. 'Responsory Chants in the Tenors of Some Fourteenth-Century Continental Motets.' In: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), 19-27.

APFEL, Ernst.

1970. *Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier*. Heidelberg: Winter, 1970.

ARLT, Wulf.

1972. 'Der Tractatus figurarum - ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior".' In: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1972), 35-53.

1982. 'Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts.' In: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung: Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975. Forum Musicologicum* (Basler Beiträge zur Musikgeschichte 3). Winterthur: Amadeus, 1982, 193-280.

1984. 'Musik und Text.' In: *Die Musikforschung* 37 (1984), 272-280.

1993. 'Donnez signeurs - Zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut.' In: *Tradition und Innovation in der Musik. Festschrift für Ernst Lichtenhahn*. Hrsg. von Christoph Ballmer und Thomas Gartmann. Winterthur: Amadeus, 1993, 39-64.

AUBRY, Pierre.

1909-1911. Zie onder edities: *Le chansonnier de l'Arsenal*.

AVRIL, François.

1982. 'Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut.' In: *Guillaume de Machaut, Poète et compositeur*. Colloque-table ronde, organisé par l'université de Reims, 1978. Paris: Klincksieck, 1982 (Actes et colloques 23), 117-133.

BADEL, Pierre-Yves.

1980. *Le Roman de la Rose au XIVe siècle. Étude de la réception de l'œuvre*. Genève: Droz, 1980.

BALENSUELA, Matthew.

1994. Zie onder edities: *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*.

BENT, Margaret.

1972. 'Musica recta and musica ficta.' In: *Musica Disciplina* 26 (1972), 73-100.

1983. 'The Machaut Manuscripts Vg, B and E.' In: *Musica Disciplina* 37 (1983), 83-112.

1990. 'A Note on the Dating of the Trémoille Manuscript.' In: *Beyond the Moon. Festschrift Luther Dittmer*. Ed. by Bryan Gillingham and Paul Merkley. Ottawa: Institute of Medieval Music, 1990, 217-242.

1991. 'Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15.' In: *Early Music History* 10 (1991), 15-27.

1992. 'The late-medieval motet.' In: *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Ed. by Tess Knighton and David Fallows. London: Dent, 1992, 114-119.

1994. 'Editing early music: the dilemma of translation.' In: *Early Music* 12 (1994), 373-392.

1996. 'Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet: *Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur* and Its "Quotations".' In: *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. Ed. by Dolores Pesce. New York-Oxford: Oxford University Press, 1996, 82-103.

1998. 'Fauvel and Marigny: Which Came First?' In: *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146*. Ed. by Margaret Bent and Andrew Wathey. Oxford: Clarendon Press, 1998, 35-52.
- BERGER, Karol.
1989. 'Musica ficta.' In: *Performance Practice. Music before 1600*. Ed. by Howard Mayer Brown and Stanley Sadie. London: Macmillan, 1989, 107-125.
- BESSELER, Heinrich.
1925. 'Studien zur Musik des Mittelalters. I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), 167-252.
1926. 'Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 8 (1926), 137-258.
- BÖKER-HEIL, Norbert.
1989. 'Ein Lieblingmotiv der ars subtilior?' In: *Festschrift Wolfgang Rehm*. Hrsg. von Dietrich Berke und Harald Heckmann. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1989, 9-21.
- BOOGAARD, Nico H.J. van den.
1969. *Rondeaux et refrains du XIIIe siècle au début du XIVe. Collationnement, introduction et notes*. Paris: Klincksieck, 1969.
- BOOGAART, Jacques.
1993. 'Love's Unstable Balance. Part I: Analogy of Ideas in Text and Music of Machaut's Motet 6. Part II: More Balance Problems and the Order of Machaut's Motets.' In: *Muziek & Wetenschap* 3 (1993), 3-33.
- BRAGARD, Roger.
1955-1973. Zie onder edities: *Jacobus van Luik*.
- BROWNLEE, Kevin.
1991. 'Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose*: The Literary Context of *Amours qui a le pouvoir/Faus Samblant m'a decëu/Vidi Dominum*.' In: *Early Music History* 10 (1991), 1-14.
1998. 'Literary Intertextualities in 14th-Century French Song'. In: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg in Breisgau 1993*. Hrsg. Hermann Danuser. Kassel: Bärenreiter, 1998, 295-299.
- BROUWER, R.F.M.
1990. *Boëthius: De vertroosting van de filosofie*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door R.F.M. Brouwer. Baarn: Ambo, 1990.
- BÜCHNER, Karl.
1977. Zie onder edities: *Boëthius*.
- BUSSE BERGER, Anna Maria.
1990. 'Musical Proportions and Arithmetic in the Late Middle Ages and Renaissance.' In: *Musica Disciplina* 44 (1990), 89-118.
1993. *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*. Oxford: Clarendon, 1993.
- BUTTERFIELD, Ardis.
1993. 'The language of medieval music: two thirteenth-century motets.' In: *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), 1-16.
- CARMODY, Francis J.
1975. Zie onder edities: *Brunetto Latini*.
- CERQUIGLINI [-Toulet], Jacqueline.
1982. 'Éthique de la totalisation et esthétique de la rupture dans le Voir Dit.' In: *Guillaume de Machaut, Poète et compositeur*. Colloque-table ronde, organisé par l'université de Reims, 1978. Paris: Klincksieck 1982 (Actes et colloques 23), 253-262.
1983. 'Le nouveau lyrisme (XIVe-XVe siècle)'. In: *Précis de littérature française du Moyen Age*, ed. Daniel Poirion. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, 275-292.
1985. «*Un engin si subtil*». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*. Paris: Champion, 1985.

1986. 'Écrire le temps: Le lyrisme de la durée au XIVe et XVe siècles.' In: *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance*. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'université de Reims (1984). Publiés sous la direction d'Yvonne Bellenger. Reims: Nizet, 1986, 103-114.
1993. Zie onder edities: *La Fontaine amoureuse*.
1999. Zie onder edities: *Le Livre du Voir Dit*.
- CHATELAIN, Henri.
1907. *Recherches sur le vers français au XVe siècle. Rimes, mètres et strophes*. Paris, 1908, réimp. Genève: Slatkine, 1974.
- CHICHMAREF, Vladimir.
1909. Zie onder edities: *Guillaume de Machaut: Poésies lyriques*.
- CLARK, Alice V.
1996. *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*. Ph.D. diss. Princeton University, 1996.
- _ a. 'Super omnes speciosa: A Pair of Tenor-Related Motets.' Paper 31st International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo / Michigan, 1996.
- CLARKSON, George A.
1970. *On the Nature of Medieval Song: The Declamation of Plainchant and The Lyric Structure of the Fourteenth-Century Motet*. Ph.D. diss. Columbia University, 1970 (UMI 7117475).
- CROCKER, Richard L.
1962. 'Discant, Counterpoint and Harmony.' In: *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962), 1-21.
- CROPP, Glynnis M.
1975. *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz, 1975.
- CSEBBA, S.M.
1935. Zie onder edities: *Hieronymus van Moravië*.
- CURTIUS, Ernst R.
1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: Francke, 1948, elfte Auflage, 1993.
- DANCKWARDT, Marianne.
1993. 'Möglichkeiten dreistimmigen Komponierens bei Guillaume de Machaut.' In: *De musica et cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper; Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Peter Cahn und Ann-Katrin Heimer. Hildesheim [etc.]: Olms, 1993 (Musikwissenschaftliche Publikationen, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main 2), 371-383.
- DEBENEDETTI, Santorre.
- 1906-1907. Zie onder edities: *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.
- DEDECK-HERY, V.L.
1952. Zie onder edities: *Boëthius-Jean de Meun*.
- DELLA SETA, Fabrizio. Zie Seta, della.
- DI STEFANO, Giuseppe. Zie Stefano, di.
- DÖMLING, Wolfgang.
1970. *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut*. Tutzing: Schneider, 1970.
1971. 'Isorhythmie und Variation. Über Kompositionstechniken in der Messe Guillaume de Machauts.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 28 (1971), 24-32.
1972. 'Aspekte der Sprachvertoning in den Balladen Guillaume de Machauts.' In: *Die Musikforschung* 25 (1972), 301-307.
- DRAGONETTI, Roger.
1960. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Bruges: De Tempel, 1960, repr. Genève: Slatkine, 1979.

1961. '«La poesie... ceste musique naturele»: Essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps.' In: *Fin du Moyen Age et Renaissance: Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1961, 49-64.
- DRONKE, Peter.
1968. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford: Clarendon Press, 1965, second edition 1968. 2 delen.
- EARP, Lawrence.
1983. *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France*. Ph.D. diss. Princeton University, 1983 (UMI 8318466).
1989. 'Machauts Role in the Production of Manuscripts of His Works.' In: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), 461-503.
1991. 'Genre in the Fourteenth-Century French Chanson: The Virelai and the Dance Song.' In: *Musica Disciplina* 45 (1991), 123-141.
_ a. 'Lyrics for Reading and Lyrics for Singing in Late Medieval France: The Development of the Dance Lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut.' In: *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*. Ed. by Rebecca A. Baltzer, Thomas Cable and James I. Wimsatt. Austin: University of Texas Press, 1991, 101-131.
1995. *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*. New York and London: Garland, 1995.
- ECO, Umberto.
1987. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 1987.
- EGGEBRECHT, Hans-Heinrich.
1961. 'Musik als Tonsprache.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), 73-100.
1962. 'Machauts Motette Nr. 9.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 19-20 (1962-63), 281-293.
1968. 'Machauts Motette Nr. 9.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), 173-195.
- ELDERS, Willem.
1968. *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven: Creyghton, 1968.
1985. *Componisten van de Lage Landen*. Utrecht-Antwerpen: Bohn, Scheltema & Holkema, 1985.
- ELLSWORTH, Oliver.
1984. Zie onder edities: *Berkeley MS*.
- ELWERT, W. Theodor.
1965. *Traité de versification française des origines à nos jours*. Paris: Klincksieck, 1965 (Bibliothèque française et romane).
- EVERIST, Mark.
1994. *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music).
- FALCONER, Keith.
1996. 'Consonance, mode and theories of musica ficta.' In: *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*. Ed. by Ursula Günther, Ludwig Finscher and Jeffrey Dean. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler, 1996, 11-30.
- FALKENROTH, Christoph.
1992. Zie onder edities: *Johannes de Muris*.
- FALLOWS, David.
1977. 'Guillaume de Machaut and the Lai: a New Source.' In: *Early Music* 5 (1977), 477-484.
- FINSCHER, Ludwig.
1990. 'Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert.' In: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Laaber: Laaber, 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3, 2), 277-324.

- FROBENIUS, Wolf.
 1971. Zie onder edities: *Johannes Boen*.
 1973. 'Perfectio.' In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1973.
 1983. (Met H. van der Werf) 'Cantus coronatus'. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1983
- FULLER, Sarah.
 1985. 'A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The *Ars Nova*.' In: *Journal of Musicology* 4 (1985-86), 23-50.
 1986. 'On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections.' In: *Journal of Music Theory* 30 (1986), 35-71.
 1987. 'Line, Contrapunctus and Structure in a Machaut Song.' In: *Music Analysis* 6 (1987), 37-58.
 1990. 'Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut.' In: *Studies in Medieval Music. Festschrift for Ernest H. Sanders: Current Musicology* 45-47 (1990), 199-245.
 1991. 'Machaut and the Definition of Musical Space.' In: *Sonus* 12 (1991), 1-15.
 1992. 'Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in *Ars Nova* Music.' In: *Journal of Music Theory* 36 (1992), 229-258.
 _ a. 'Guillaume de Machaut: *De toutes flours*.' In: *Models of Musical Analysis: Music before 1600*. Ed. by Mark Everist. Oxford: Blackwell, 1992, 41-65.
- GALLO, F. Alberto.
 1972. Zie onder edities: *Johannes Boen*.
 1984. 'Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert.' In: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, F. Alberto Gallo, Max Haas und Klaus-Jürgen Sachs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 (Geschichte der Musiktheorie 5), 258-356.
 1985. *Music of the Middle Ages II*. Translated by K. Eales. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- GAUDET/HIEATT.
 1994. Zie onder edities: *The Tale of the Alerion*.
- GENNRICH, Friedrich.
 1926. 'Trouvèrelieder und Motettenrepertoire.' In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926-1927), 8-39, 65-85.
- GOLDIN, Frederick.
 1967. *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.
- GOMBOSI, Otto.
 1950. 'Machaut's *Messe Notre-Dame*.' In: *The Musical Quarterly* 36 (1950), 204-224.
- GRABES, Herbert.
 1975. *Speculum, Mirror und Looking-Glass*. Tübingen: Niemeyer, 1975.
- GÜNTHER, Ursula.
 1958. 'The 14th Century Motet and Its Development.' In: *Musica Disciplina* 12 (1958), 27-58.
 1960. 'Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), 1-21.
 _ a. 'Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), 277-297.
 1961. 'Das Wort-Ton-Problem bei Motetten des späten 14. Jahrhunderts.' In: *Festschrift Heinrich Besseler*. Hrsg. von E. Klemm. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961, 163-178.
 1962-63. 'Die Mensuralnotation der *Ars Nova* in Theorie und Praxis.' In: *Archiv für musikwissenschaft* 19-20 (1962-63), 9-28.
 1963. 'Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts.' In: *Acta Musicologica* 35 (1963), 96-114.

- _ a. 'Das Ende der Ars Nova.' *Die Musikforschung* 26 (1963), 105-121.
1972. 'Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior.' In: *Musica Disciplina* 26 (1972), 55-68.
1982. 'Contribution de la musicologie à la chronologie de Guillaume de Machaut.' In: *Guillaume de Machaut, Poète et compositeur*. Colloque-table ronde, organisé par l'université de Reims, 1978. Paris: Klincksieck, 1982 (Actes et colloques 23), 95-115.
1984. 'Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars Nova und Ars Subtilior.' In: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher. Basel-London: Bärenreiter, 1984, 229-268.
- _ a. 'Unusual Phenomena in the Transmission of Late 14th-Century Polyphonic Music.' In: *Musica Disciplina* 38 (1984), 87-117.
1990. 'Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay: Some Style-Analytical Observations.' In: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jean LaRue*. Ed. by Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner. Madison: A-R Editions, 1990, 75-108.
- GUSHEE, Lawrence.
1969. 'New Sources for the Biography of Johannes de Muris.' In: *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969), 3-26.
1980. 'Two Central Places: Paris and the French Court in the Early Fourteenth Century.' In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Berlin 1974*. Hrsg. von Helmuth Kühn und Peter Nitsche. Kassel: Bärenreiter, 1980, 147-148.
- HARDEN, Jean.
1977. 'Musica Ficta in Machaut.' In: *Early Music* 5 (1977), 473-477.
- HÄRING, Nikolaus M.
1978. Zie onder edities: *Alain de Lille*.
- HARRISON, Frank Ll.
1968. Zie onder edities: *Motets of French Provenance (PMFC V)*.
- HASSELL, James W.
1982. *Middle French Proverbs, Sentences and Proverbial Expressions*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies. Leiden: Brill, 1982 (Subsidia Mediaevalia 12).
- HIRSHBERG, Jehoash.
1971. *The Music of the Late Fourteenth Century: A Study in Musical Style*. Ph.D. diss. University of Pennsylvania, 1971 (UMI 71-26031).
1980. 'Hexachordal and Modal Structure in Machaut's Polyphonic Chansons.' In: *Studies in Musicology in Honour of Otto E. Albrecht*. Ed. by J.W. Hill. Kassel: Bärenreiter, 1980, 19-42.
1996. 'The exceptional as an indicator of the norm.' In: *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*. Ed. by Ursula Günther, Ludwig Finscher and Jeffrey Dean. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler, 1996, 53-64.
- HOEPFFNER, Ernest.
1906. 'Anagramme und Rätselgedichte bei Guillaume de Machaut.' In: *Zeitschrift für romanische Philologie* 30 (1906), 401-413.
- 1908-1911, 1921. Zie onder edities: *Œuvres de Guillaume de Machaut*.
- HOPPIN, Richard H.
1960. 'Notational Licences of Guillaume de Machaut.' In: *Musica Disciplina* 14 (1960), 13-27.
1964. 'Reflections on the Origin of the Cyclic Mass.' In: *Liber Amicorum Charles van den Borren*. Antwerpen, 1964, 85-92.
1978. *Medieval Music*. New York: Norton, 1978 (The Norton Introduction to Music History).

- _ a. *Anthology of Medieval Music*, edited by Richard H. Hoppin. New York: Norton, 1978.
- HUET, Gédéon.
1902. Zie onder edities: *Gace Brulé*.
- HUOT, Sylvia.
1987. *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1987.
1989. 'Polyphonic Poetry: The Old French Motet and Its Literary Context.' In: *French Forum* 14 (1989), 261-278.
1993. *The Romance of the Rose and Its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
1994. 'Languages of Love: Vernacular Motets on the Tenor FLOS FILIUS EJUS.' In: *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Ed. by Keith Busby and Norris J. Lacy. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994, 169-180.
- _ a. 'Patience in Adversity: The Courtly Lover and Job in Machaut's Motets 2 and 3.' In: *Medium Aevum* 63 (1994), 222-238.
- JOHNSON, Leonard W.
1980. "Nouviaux dis amoureux plaisans." Variation as Innovation in Guillaume de Machaut.' In: *Musique naturelle et musique artificielle. In Memoriam Gustav Reese*. Ed. by M.B. Winn. Montréal, 1980, 11-28.
- KEITEL, Elizabeth.
1977. 'The Musical Manuscripts of Guillaume de Machaut.' In: *Early Music* 5 (1977), 469-473.
1982. 'La tradition manuscrite de Guillaume de Machaut.' In: *Guillaume de Machaut, Poète et compositeur*. Colloque-table ronde, organisé par l'université de Reims, 1978. Paris: Klincksieck 1982 (Actes et colloques 23), 75-94.
- KELLY, Douglas.
1978. *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- KLUNDERT, Sieglinde van de.
1998. Zie onder edities: *Guido van St-Denis*.
- KOEHLER, Laurie.
1985. *Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*. Kassel-Basel [etc.]: Bärenreiter, 1990 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten).
- KOOPER, Erik.
1985. *Love, Marriage and Salvation in Chaucer's "Book of the Duchess" and "Parlement of Foules"*. Diss. Universiteit Utrecht, 1985 (UMI 8817730).
- KÜGLE, Karl.
1991. 'Die Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich und sein direkter Einflußbereich.' In: *Die Musik des Mittelalters*. Hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan. Laaber: Laaber, 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), 335-384.
1993. *The manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115: Studies in the transmission and composition of Ars Nova polyphony*. Ph.D. diss. New York University, 1993 (UMI 9333648).
1996. 'The Repertory of Torino J.II.9, and the French Tradition of the 14th and Early 15th Centuries.' In: *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9*. Ed. by Ursula Günther & Ludwig Finscher. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler, 1996 (Musicological Studies & Documents 45), 151-181.
- KÜHN, Helmuth.
1973. *Die Harmonik der Ars Nova*. München: Katzbichler, 1973.

- LIDLAW, James C.
1974. Zie onder edities: *Alain Chartier*.
- LANGLOIS, M. Ernest.
1902. *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.
- LAUSBERG, Heinrich.
1963. *Elemente der literarischen Rhetorik*. Zweite erw. Auflage. München: Hueber, 1963.
- LECOY, Félix.
1965-1970. Zie onder edities: *Guillaume de Lorris & Jean de Meun, Le Roman de la Rose*.
- LEECH-WILKINSON, Daniel.
1982. 'Related Motets from Fourteenth-Century France.' In: *Proceedings of the Royal Musical Association* 109 (1982-1983), 1-22.
1984. 'Machaut's Rose, Lis and the Problem of Early Music Analysis.' In: *Music Analysis* 3 (1984), 9-29.
1989. *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*. New York: Garland, 1989.
1990. *Machaut's Mass: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
1993. 'Le Voir Dit and La Messe de Nostre Dame: aspects of genre and style in the late works of Machaut.' In: *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993) 43-74.
_ a. 'Le Voir Dit: a reconstruction and a guide for musicians.' In: *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), 103-140.
- LEFFERTS, Peter M.
1991. Zie onder edities: *Robertus de Handlo*.
- LERCH, Irmgard.
1987. *Fragmente aus Cambrai: Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1987 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten). 2 delen.
- LUDWIG, Friedrich.
1902-03. 'Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts.' In: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4 (1902-1903), 16-69.
1903-04. 'Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, II. Die Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier.' In: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 5 (1903-1904), 177-224.
1924. 'Die französischen Balladen, Virelais und Rondeaux des 14. Jahrhunderts; die isorhythmische Motette des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts; die italienische Madrigale, Balladen und Cacce; die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts. Etwa 1300-1430.' In: *Handbuch der Musikgeschichte*. Hrsg. von Guido Adler. Frankfurt a/M: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, 228-248.
1928. Zie onder edities: *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Zweiter Band: Einleitung*.
1929. Zie onder edities: *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Dritter Band: Motetten*.
- LÜHMANN, Rose.
1978. *Versdeklamation bei Guillaume de Machaut*. Inaugural-Dissertation München, 1975, ed. 1978.
- MACHABEY, Armand.
1955. *Guillaume de Machaut, La vie et l'oeuvre musical*. Paris: Richard-Masse, 1955 (Bibliothèque d'études musicales). 2 delen.
- MAGUIRE, Henry.
1981. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- MARKSTROM, Kurt.

1989. 'Machaut and the Wild Beast.' In: *Acta Musicologica* 61 (1989), 12-39.
- MARSHALL, J.H.
1971. Zie onder edities: *Adam de la Hale*.
- MAS LATRIE, M. Louis.
1877. Zie onder edities: *La Prise d'Alexandrie*.
- MELANDER, J.
1930. Zie onder edities: *Robert de Castel*.
- MEYER, Heinz.
1975. *Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch*. München, 1975.
- MEYER, Heinz & SUNTRUP, Rudolf.
1987. *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*. München: Fink, 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 56).
- MICHELS, Ulrich.
1970. *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*. Wiesbaden: Steiner, 1970 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 8).
1972. Zie onder edities: *Johannes de Muris*.
- MORAWSKI, Joseph.
1925. *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. Paris: Champion, 1925.
- MULDER, Ety M.
1978. *Guillaume de Machaut, een grensbewoner*. Amsterdam: Orkater, 1978.
- NEWES, Virginia.
1984. 'The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony.' In: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher. Basel-London: Bärenreiter, 1984, 121-154.
- NOSKE, Frits.
1969. *Forma formans: een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck*. Inaugurele rede Universiteit van Amsterdam. Amsterdam: Knuf, 1969.
- O'DALY, Gerard.
1991. *The Poetry of Boethius*. London: Duckworth, 1991.
- PAGE, Christopher.
1977. 'Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music. Voices or Instruments?' In: *Early Music* 5 (1977), 484-492.
1989. 'Polyphony before 1400.' In: *Performance Practice. Music before 1600*. Ed. by Howard Mayer Brown and Stanley Sadie. London: Macmillan, 1989, 79-104.
1992. 'A Treatise on Musicians from ?c. 1400: The *Tractatulus de differentiis et gradibus cantorum* by Arnulf de St Ghislain.' In: *Journal of the Royal Musical Association* 117/2 (1992), 1-21.
1993. 'Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation.' In: *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), 17-41.
_ a. *Discarding Images: Reflections on Music & Culture in Medieval France*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- PARIS, Paulin.
1875. Zie onder edities: *Le Livre du Voir Dit*.
- PELINSKI, Ramon A.
1975. 'Zusammenklang und Aufbau in den Motetten Machauts.' In: *Die Musikforschung* 28 (1975), 62-71.
- PERLE, George.

1948. 'Integrative Devices in the Music of Machaut.' In: *The Musical Quarterly* 34 (1948), 169-176.
- PESCE, Dolores.
1986. 'The Significance of the Text in Thirteenth-Century Latin Motets.' In: *Acta Musicologica* 58 (1986), 91-117.
- PLUMLEY, Yolanda.
1996. *The Grammar of 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*. New York & London: Garland, 1996.
- POIRION, Daniel.
1965. *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.
1973. *Le Roman de la Rose*. Paris: Hatier, 1973 (Connaissance des Lettres).
- POWELL, Norman.
1979. 'Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas and Rondeaux.' In: *Journal of Music Theory* 23 (1979), 227-272.
- POWERS, Harold S.
1981. 'Tonal Types and Modal Categories.' In: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), 428-470.
- RASTALL, Richard.
1983. *The Notation of Western Music. An Introduction*. London: Dent, 1983.
- REANEY, Gilbert.
1960. 'A Postscript to Philippe de Vitry's *Ars Nova*. In: *Musica Disciplina* 14 (1960), 29-31.
1964. Zie onder edities: *Ars nova*.
1967. 'Towards a Chronology of Machaut's Musical Works.' In: *Musica Disciplina* 21 (1967), 87-96.
1971. *Guillaume de Machaut*. London: Oxford University Press, 1971.
1974. Zie onder edities: *Franco van Keulen*.
- RECKOW, Fritz.
1967. Zie onder edities: *Anonymus IV*.
1984. 'rectitudo-pulchritudo-enormitas: Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus.' In: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher. Basel-London: Bärenreiter, 1984, 1-36.
- REICHERT, Georg.
1956. 'Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts.' In: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), 197-216.
- ROBERTSON, Anne W.
1990. 'Machaut's Motet No. 19 for Saint Quentin (*Martyrum gemma latria/Diligenter inquiramus/A Christo honoratus*).' Paper 25th International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo / Michigan, 1990.
1992. 'The Mass of Guillaume de Machaut in the Cathedral of Reims.' In: *Plainsong in the Age of Polyphony*. Ed. by Th. Forest Kelly. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1996 (Cambridge Studies in Performance Practice 2), 100-139.
1996. 'Which Vitry?: The Witness of the Trinity Motet from the *Roman de Fauvel*.' In: *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. Ed. by Dolores Pesce. New York-Oxford: Oxford University Press, 1996, 53-81.
- ROCKSETH, Yvonne.
1935-1939. Zie onder edities: *Polyphonies du XIIIe siècle*.
- ROESNER, Edward.
1990. Zie onder edities: *Le Roman de Fauvel*.

- ROHLOFF, Ernst.
1972. Zie onder edities: *Johannes de Grocheio*.
- ROQUES, Mario.
1960. Zie onder edities: *Chrétien de Troyes*.
- ROQUES, Gilles.
1982. 'Tradition et innovation dans le vocabulaire de Guillaume de Machaut.' In: *Guillaume de Machaut, Poète et compositeur*. Paris: Klincksieck, 1982 (Actes et colloques 23), 157-173.
- ROSENBERG, Samuel N. & TISCHLER, Hans.
1981. (ed.) *Chanter m'estuet, Songs of the Trouvères*. Bloomington (Indiana), 1981.
- SACHS, Klaus-Jürgen.
1974. *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert: Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*. Wiesbaden: Steiner, 1974 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13).
1984. 'Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert.' In: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, F. Alberto Gallo, Max Haas, Klaus-Jürgen Sachs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 (Geschichte der Musiktheorie 5), 162-256.
- SANDERS, Ernest.
1973. 'The Medieval Motet.' In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. Hrsg. von Wulf Arlt. Bern-München: Franke, 1973, 497-559.
1975. 'The Early Motets of Philippe de Vitry.' In: *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 22-45.
- SCHIMA, Christiane.
1995. *Die Estampie. Untersuchungen anhand der überlieferten Denkmäler und zeitgenössischen Erwähnungen. Nebst einer Edition aller Musikbeispiele und Texte zur Estampie*. Diss. Universiteit Utrecht. Amsterdam: Thesis Publishers, 1995.
- SCHOOT, Albert van der.
1998. *De ontstelling van Pythagoras*. Kampen: Kok Agora, 1998.
- SCHRADE, Leo.
1956. Zie onder edities: *The Roman de Fauvel; The Works of Philippe de Vitry; The Works of Guillaume de Machaut*.
- SCHREUR, Philip E.
1989. Zie onder edities: *Tractatus figurarum*.
- SCHUBERT, J.
1963. *Die Handschrift Paris Bibl. Nat. Fr. 1591: kritische Untersuchung der Trouvèrehandschrift R*. Inaugural-Dissertation, Frankfurt am Main, 1963.
- SETA, Fabrizio della.
1984. '«Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto»: Premesse filosofiche ad una controversia del gusto musicale.' In: *Studi musicali* 13 (1984), 169-219.
1985. '«Non oportet ut ars semper naturam imitetur»: Connessioni culturali del mottetto trecentesco.' In: *L'ars nova italiana del Trecento* 5, 1985, 65-112.
- SHERIDAN, James J.
1980. *Alan of Lille, The Plaint of Nature*. Translation and Commentary by James J. Sheridan. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J.
1950. Zie onder edities: *Johannes van Afflighem*.
- SONNEMANN, Günter.
1969. *Die Dittichtung des Guillaume de Machaut*. Diss. Göttingen: Funke, 1969.
- SPANKE, Hans.

1955. *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Leiden: Brill, 1955 (Musicologica 1).
- SPAZIANI, Marcello.
1957. *Il canzoniere francese di Siena*, Firenze: Olschki, 1957.
- STEFANO, Giuseppe di.
1991. *Dictionnaire des locutions en moyen français*. Montréal: Cérès, 1991.
- STEFFENS, Georg.
1905. Zie onder edities: *Perrin d'Angicourt*.
- STEVENS, John.
1986. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986 (Cambridge Studies in Music).
- STROHM, Reinhard.
1993. *The Rise of European Music 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- TESTER, S.J.
1978. Zie onder edities: *Boëthius*.
- THIRY, Claude.
1978. *La plainte funèbre*. Turnhout: Brepols, 1978 (Typologie des sources du moyen-âge occidental).
- THOMAS, Antoine.
1881. 'Extraits des archives du Vatican, pour servir à l'histoire littéraire.' In: *Romania* 10 (1881), 321-333 en *Romania* 11 (1882), 177-187.
- TISCHLER, Hans.
1982. Zie onder edities: *The Earliest Motets*.
- VAN ALTENA, Ernst. Zie Altena, van.
- VAN DEN BOOGAARD, Nico H.J. Zie Boogaard, van den.
- VAN DER SCHOOT, Albert. Zie Schoot, van der.
- VAN DER WERF, Hendrik. Zie Werf, van der.
- VELLEKOOP, Kees.
1998. 'De expressie van emoties in muziek en drama.' In: *Emoties in de Middeleeuwen*. Onder redactie van R.E.V. Stuip & C. Vellekoop. Hilversum: Verloren, 1998 (Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 15), 79-95.
- VETTER, Eddie.
1987. 'Philippe de Vitry and the Holy Trinity'. In: *Liber amicorum Chris Maas*. Ed. by Rob Wegman and Eddie Vetter. Amsterdam, 1987, 4-14.
1988. Zie onder edities: *Summula*.
- WALLENSKÖLD, A.
1925. Zie onder edities: *Thibaut de Champagne*.
- WALTER, Michael.
1994. 'Kennt die *Ars nova*-Lehre die Semiminima?' In: *Acta Musicologica* 64 (1994), 41-58.
- WATHEY, Andrew.
1993. *Manuscripts of Polyphonic Music. Supplement 1 to RISM B IV¹⁻². The British Isles, 1100-1400*. München: Henle, 1993 (Répertoire International des Sources Musicales).
— a. 'The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance.' In: *Early Music History* 12 (1993), 119-150.
- WERF, Hendrik van der.
1972. *The chansons of the troubadours and trouvères: A study of the melodies and their relation to the poems*. Utrecht: Oosthoek, 1972.

1977. Zie onder edities: *Trouvères-Melodien I*.
1979. Zie onder edities: *Trouvères-Melodien II*.
1983. (Met W. Frobenius). 'Cantus coronatus'. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1983.
- WERNER, Eric.
1956. 'The Mathematical Foundation of Philippe de Vitri's *Ars nova*.' In: *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956), 128-132.
- WERNLI, Andreas.
1977. 'La percettibilità delle strutture isoritmiche. Osservazioni sui mottetti di Guillaume de Machaut.' In: *Studi musicali* 6 (1977), 13-27.
- WIERING, Frans.
1995. *The Languages of the Modes*. Diss. Universiteit van Amsterdam, 1995.
- WIJDEVELD, Gerard.
1983. *Aurelius Augustinus: De stad van God*. Vertaald en ingeleid door Gerard Wijdeveld. Baarn: Ambo, 1983.
- WILKINS, Nigel.
1972. Zie onder edities: *La Louange des Dames*.
- WILLIAMS, Sarah J.
1952. *The Music of Guillaume de Machaut*. Ph.D. diss. Yale University, 1952 (UMI 6411892).
1969. 'An Author's Role in Fourteenth Century Book Production: Guillaume de Machaut's "Livre ou je met toutes mes choses".' In: *Romania* 90 (1969), 433-454.
- WILSON, David Fenwick.
1990. *Music of the Middle Ages. Style and Structure*. New York: Schirmer, 1990.
- WIMSATT/KIBLER.
1988. Zie onder edities: *Guillaume de Machaut: Le Jugement du roy de Behaigne*.
- WOLF, Johannes.
1913. *Handbuch der Notationskunde I: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters; Choral- und Mensuralnotation*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1913. Rep. Hildesheim: Olms, 1963.
- 1913-1914. Zie onder edities: *Petrus dictus Palma Ociosa*.
- WOLFZETTEL, Friedrich.
1996. 'Spätmittelalterliches Selbstverständnis des Dichters im Zeichen von Fortune: Guillaume de Machaut und Christine de Pizan.' In: *Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung* 1 (1996), 111-128.
- WRIGHT, Laurence.
1986. 'Verbal Counterpoint in Machaut's Motet *Trop plus est belle-Biauté paree de valour-Je ne sui mie*.' In: *Romance Studies* 7 (1986), 1-12.
- YUDKIN, Jeremy.
1985. *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler, 1985 (Musicological Studies & Documents 41).
1989. *Music in Medieval Europe*. Upper Saddle River N.J.: Prentice-Hall, 1989 (Prentice Hall History of Music Series).
- ZIINO, Agostino.
1978. 'Isoritmia musicale e tradizione metrica mediolatina nei mottetti di Guillaume de Machaut.' In: *Medioevo Romano* 5 (1978), 438-465.
- ZUMTHOR, Paul.
1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.
- ZWICK, Gabriel.

1948. 'Deux motets inédits de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut.' In: *Revue de musicologie* 30 (1948), 28-57.

SAMENVATTING

Het Franse isoritmische motet uit de veertiende eeuw kan met recht een van de meest polyfone – in de letterlijke zin van veel-stemmige – genres worden genoemd uit de Europese muziekgeschiedenis. Teksten en muzikale lijnen vormen een web van elkaar kruisende en interagerende klankpatronen en betekenissen, dat binnen een uiterst beperkte tijdsduur tot klinken komt. De hoofdvraag van deze dissertatie luidt hoe een zo complex en compact kunstwerk kon en kan worden begrepen en welke factoren de divergerende lijnen van tekst, melodie en ritme verbinden tot een samenhangend en harmonisch geheel. Contemporaine theoretici die het motet als een harmonische eenheid hebben beschreven, bieden geen hulp bij een verklaring hoe een dergelijke harmonie werd bereikt. Dientengevolge kan alleen analyse van de werken zelf klaarheid brengen in dit esthetische probleem.

Het onderzoeksmateriaal is gekozen uit Machauts motettencorpus, de grootst bekende collectie uit de veertiende eeuw van één componist, in niet minder dan zes handschriften overgeleverd. Omdat deze bovendien deels onder supervisie van de componist tot stand gekomen zijn, is de mate van betrouwbaarheid van het materiaal uitzonderlijk groot. Tevens mag bij uitstek in het oeuvre van een componist die een niet minder groot dichter was, worden verondersteld dat tekst en muziek een bepaalde relatie tot elkaar vertonen.

De dissertatie is gesplitst in twee delen. In Deel I worden, na een overzicht van het corpus, drie analytische benaderingen toegepast. In Deel II dienen acht werken als case-studies van analyse en interpretatie; een gedetailleerde analyse van alle motetten zou tot een té grote omvang hebben geleid. In deze interpretaties komt, naast het bovengenoemde, tevens een ander vraagstuk aan de orde. 'Nieuwheid' is een esthetisch ideaal waarvan Machaut verscheidene malen in zijn literaire werken heeft benadrukt dat hij het nastreefde. In hoeverre kan, ondanks de aantoonbare schatplichtigheid aan de formele traditie van het genre, toch van vernieuwing worden gesproken in Machauts motetten? Mijn veronderstelling is dat zijn 'nieuwheid', net als in de chansongenres waarvan hij het vormschema vastlegde, maar aan elk werk een individuele en bijzondere invulling gaf, vooral in het detail van de compositie moet worden gezocht. Om Machauts inventiviteit en variatiekunst in dit genre te onderzoeken zijn die acht motetten gekozen welke de grootste mate van gelijkenis vertonen in de formele structuur. Zo is de dissertatie tevens een studie geworden naar de fantasie van een componist.

De synopsis van Machauts 23 motetten in hoofdstuk I maakt duidelijk dat dit oeuvre grondig is georganiseerd. Getuige de handschriften, was het voor het grootste gedeelte gereed rond 1350, en werd het ca. 1360 uitgebreid met drie motetten. De volgorde is identiek in vijf van de zes handschriften en werd blijkens de index van één daarvan voorgeschreven door de auteur.

De belangrijkste categorisering van de werken in het corpus bestaat in een tweedeling naar thematiek, in nauwe samenhang met de taal. De vijftien Franse plus twee Frans-Latijnse motetten 1-8, 10-17 en 20 hebben amoureuze problemen tot thema, waarbij de dichter het lyrische *Ik* vertegenwoordigt. De zes Latijnse motetten 9, 18-19 en 21-23 zijn gelegenhedswerken in de publieke sfeer, met een religieus, ceremonieel of politiek thema. Hierin vertolkt de dichter de gevoelens van de gemeenschap in de vorm van een *Wij*. In elk van beide groepen is dus één werk uit de andere groep geplaatst, dat de verbinding tussen beide thematische sferen vormt, motet 9 in de Franse en motet 20 in de Latijnse serie.

De criteria bij de verdere ordening zijn zowel van thematische als van muzikale aard. Die vaststelling is cruciaal voor de hoofdvraag van het onderzoek omdat zij duidelijk maakt dat

tekst en muziek een evenwaardige rol hebben gespeeld. Naar thematiek vertoont het corpus een onderverdeling in groepen van steeds drie motetten met verwante onderwerpen, behalve bij de motetten 16 en 17 die een paar vormen. Zelfs de juist genoemde 'buitenstaanders' 9 en 20 passen binnen hun thematische groep. De muzikale ordening wordt voornamelijk bepaald door de isoritmische structuur en de lengte van de motetten, hetgeen een hoofdgroepering in tweemaal tien plus drie motetten oplevert. De serie 1-10 bestaat voor het grootste deel uit werken met tenorverandering, meestal door diminutie. De serie 11-20 vertoont veel meer diversiteit in structuur, maar behalve motet 18 hebben deze werken geen diminutie. De grote vierstemmige motetten 21-23 vertonen weer sterke gelijkenis. Binnen alle drie series bepalen overeenkomsten tussen individuele motetten de subgroepering.

Ofschoon de tekstueel-thematische en muzikaal-structurele ordeningscriteria verschillende accenten leggen, laat toch – zo blijkt uit het onderzoek – de plaatsing van een aantal werken zich het best op grond van beide criteria tegelijk verklaren, waarbij bovendien ook de tenores een rol spelen. Daarom werden de bevindingen uit Hoofdstuk I aangevuld in de Slotbeschouwingen. Hieronder wordt het geheel samengevat.

Bij de openingsmotetten van beide thematische groepen rechtvaardigt de thematiek hun eerste plaats aangezien deze in beide werken een inwijding betreft, van de *Ik* in de liefde in motet 1, van een bisschop in zijn functie in motet 18. De motetten hebben tevens gemeen dat de strofische en muzikale vorm een exemplarische correspondentie vertonen, die in de overige motetten niet voorkomt. In de twee afsluitende motetten 17 en 23 is het de liturgische associatie van de tenores, beide afkomstig uit een Maria-antifoon, die de plaatsing verklaart: deze Maria-antifonen werden ook in Machauts tijd na de complete tenoren gezongen, waarmee dus de tenorkeuze de afsluitingen van de twee hoofdgroepen symboliseert.

Het oorspronkelijk als laatste werk geplande motet 20 sloot in het oudste handschrift van Machauts werken zelfs de gehele codex af. Die plaatsing wordt benadrukt door het slot-*Amen* in de wereldlijke teksten van de bovenstemmen. Hierom, én op grond van de volledig perfecte mensurering die alleen in de motetten 1 en 20 voorkomt, mag worden aangenomen dat Machaut deze twintig werken reeds als een voltooide cyclus beschouwde.

De motetten 1, 5 en 10 vertonen de nauwste verwantschap. Alle drie zijn motetten in twee perioden met diminutie 3:1, realiter alleen in motet 1 en op speculatieve wijze in de motetten 10 en 5 waar de werkelijke proportie van diminutie 2:1 is. Hun lengteverhouding is 6:4:3. Van deze drie hebben de motetten 1 en 10 de sterkste gelijkenis doordat de isoritmische structuur van motet 10 die van motet 1 op tweemaal zo kleine schaal weerspiegelt. Beide werken zijn gebouwd op een tenor uit de Lijdensweek; vermoedelijk is dat ook het geval in motet 5. De taleae van de motetten 5 en 10 bevatten eenzelfde ritmisch patroon van drie perfecte longae. Tevens refereren deze beide werken door middel van citaten en modellering aan hetzelfde motet van Philippe de Vitry, motet 10 in zijn teksten en motet 5 in zijn muziek.

De tweede bijeenhorende groep wordt gevormd door de motetten 1, 4, 7 en 10 die op gelijke afstand van elkaar staan. De motetten 7 en 4 vormen een paar, zoals duidelijk wordt uit hun verwante tenores, thematiek, isoritmische structuur en proportionele verdelingen. De som van de lengtes van de twee motetparen 1-10 en 4-7 is gelijk (bij motet 7 uitgaande van de planmatige lengte van 171 breves), namelijk 648 semibreves. De bijbelse figuren en de liturgische context van de tenorparen zijn complementair: David – als oudtestamentische prefiguratie van Christus – in de motetten 7 en 4, met als liturgische tijd de periode vlak na Pinksteren; Christus – de vervulling in het Nieuwe Testament – in de motetten 1 en 10, uit de periode vlak voor Pasen. De motetten 1 en 7 zijn bovendien beide exceptioneel in de reeks

motetten met diminutie, 1 door de volledig perfecte, 7 door de volledig imperfecte mensurering, terwijl de motetten 4 en 10 in tekstueel-thematisch opzicht sterk verwant zijn.

In de tweede serie van tien motetten lijkt een herhaling van deze dubbele orderingsstructuur te zijn bedoeld, al zijn de overeenkomsten minder precies dan in de eerste. De motetten 11, 16 en 20 zijn de enige drie niet-isoritmische werken, met een chansontenor en Franse teksten in alle stemmen. De motetten 11 en 20 hebben een vergelijkbare relatie als de motetten 1 en 10, doordat hun lengte de verhouding 2:1 vertoont; beide werken worden door drie hoquetuspassages verdeeld. Motet 16 heeft echter een geheel andere structuur. Ook is de proportie in lengte van alle drie chansonmotetten niet gelijk aan die van de motetten 1-5-10 wegens de iets afwijkende lengte van motet 16 (in breves is de lengteverhouding van de drie werken 102-150-51, in semibreves 306-300-153). De refreinen van de tenores hebben echter wél dezelfde lengteverhouding 6:4:3 (72:48:36 semibreves). Ten opzichte van de groep 1-5-10 is de plaatsing van deze drie werken gespiegeld: de afstanden tussen de motetten 1, 5 en 10 zijn gelijk aan die tussen motetten 20, 16 en 11.

De tweede bijeenhorende groep bestaat uit de motetten 11, 14, 17 en 20, weer vier werken op gelijke afstand. De gemeenschappelijke factor is nu de verering van de Vrouwe. In de chansonmotetten 11 en 20 is de hoofse Vrouwe object van adoratie, waarbij motet 20 een bijna-religieuze toon heeft; in de motetten 14 en 17 is de tenor een Maria-antifoon. Zo vormt een constellatie 'Vrouwe-Maria-Maria-Vrouwe' een spiegeling van de constellatie 'Christus-David-David-Christus' in de eerste serie. De motetten 14 en 17 vertonen echter geen verdere overeenkomsten die vergelijkbaar zijn met die van andere paren. Ook levert de optelling van de lengtegetallen van beide paren 11-20 en 14-17 niet eenzelfde som op, zoals in de eerste serie. Hoewel de proporties en gelijkenissen in deze serie dus minder precisie vertonen dan in de eerste, valt het niettemin op dat, bij de latere uitbreiding van het corpus met drie motetten, voor de tenor van motet 23 opnieuw een Maria-antifoon is gekozen, zodat de verhouding Vrouwe-Maria weer op dezelfde afstand wordt herhaald (Maria-gezangen komen alleen voor in de motetten 14, 17 en 23).

Het oorspronkelijke corpus vertoont dus een spiegelsymmetrisch plan waardoor de plaatsing van tien motetten wordt verklaard; in de uitgebreide, latere vorm van het corpus met motet 23 meegerekend zelfs elf. In die latere vorm van het corpus kan nog een symmetrische groep van vier motetten met sterke onderlinge verbindingen worden onderscheiden: de motetten 8, 12, 17 en 21. De motetten 8 en 12 hebben beide de grilligheid van Fortuna tot thema, hun lengteverhouding is 2:3 en ze hebben een ritmische formule in de talea gemeen. De motetten 12 en 17 zijn de enige werken met Frans triplum en Latijnse motetus en zijn beide Boëthiaans geïnspireerd; waarschijnlijk geldt dit ook voor het Fortuna-motet 8. Motet 21 is op dezelfde tenormelodie gebaseerd als motet 8 (maar met een tweemaal zo lange uitsnede uit het gezang) en kan daardoor eveneens tot deze groep worden gerekend, te meer daar het ook – op indirecte wijze – met de Fortuna-thematiek kan worden verbonden. Drie van deze motetten (8, 12 en 21) hebben een tenor uit de vastentijd.

Tussen de overblijvende werken, al dan niet opeenvolgend, bestaan relaties van verschillende aard, afgezien van de thematische volgorde die waarschijnlijk de beste verklaring vormt voor hun plaatsing. Door eerdere auteurs is gewezen op de literaire complementariteit van de motetten 2 en 3 op grond van de tenorfiguur van Job; bij de analyse van deze werken in hoofdstukken IX en X bleek dat deze motetten ook muzikaal-structurele overeenkomsten hebben. Motet 6 vormt een vervolg op motet 5, niet alleen qua thematiek, maar ook doordat beide werken uit hetzelfde *trouvère*chanson citeren. Bovendien openen de tripla met hetzelfde melodische motief. De motetten 13, 14 en 15 zijn deels gelijk in lengte (14 en 15), deels in

isoritmische structuur (13 en 15). De motetten 12 en 15 hebben de tenorfiguur van Jacob en de liturgische context gemeenschappelijk, terwijl thematiek en muzikale structuur complementariteit vertonen; hun taleae bestaan uit dezelfde twee ritmische patronen, maar in omgekeerde volgorde. Tevens zijn er thematische en muzikaal-structurele verbanden met de motetten 8 en 14. De motetten 21-23 vormen duidelijk een bijeenhorende groep in isoritmische constructie en de vierstemmige textuur met een lange introïtus.

In hoofdstuk II staan de dispositie van de tekst en het belang van de tenorwoorden centraal. Terwijl het formele aspect van de teksten in samenhang met de muzikale structuur van de motetten in verscheidene eerdere studies is behandeld, is hun inhoud pas in de meest recente literatuur voorwerp van onderzoek geworden. De betekenis van het betoog en de vorm waarin het uiteen wordt gezet – zijn dispositie – in samenhang met de al dan niet strofische vorm en met de muzikale vorm, hebben in mijn onderzoek ruim aandacht gekregen, al verdienen de onderliggende retorische principes nog verdere bestudering.

Globaal gesproken geldt, met name voor de motetten met amoureuze thematiek, dat de interactie tussen de teksten uitdrukking geeft aan de complexiteit van een probleem door het vanuit verschillende gezichtshoeken te beschouwen, in een dialectisch proces waarin de teksten zowel overeenkomende als contrasterende aspecten vertonen, culminerend in een slotpointe die vaak een citaat is. De onderverdelingen in het betoog, kruisverwijzingen binnen de teksten zelf en tussen de verschillende teksten door overeenkomende woorden en rijmen op significante plaatsen, plus de vele intertekstuele referenties aan werken van oudere auteurs door middel van citaten, leiden tot de conclusie dat de teksten een zorgvuldig geregisseerd geheel vormen. Bijgevolg is een zorgvuldige analyse van de dispositie van de teksten essentieel om de betekenis van elk werk te achterhalen.

Teneinde te onderzoeken of overeenkomst in onderwerp of tenor ook tot muzikale overeenkomst heeft geleid, zijn twee paren motetten als voorbeelden behandeld, één paar met nauwgerelateerde thematiek (16 en 17) en één paar met verwante tenores (15 en 12). Elk van de vier is in twee gelijke delen verdeeld, maar op een steeds verschillende wijze. Machaut gebruikte in de motetten 16 en 17, die beide het probleem van een driehoeksverhouding tot onderwerp hebben, voor de dispositie van de teksten retorische of literaire modellen, waarvan de kennis essentieel is om de gedachtengang te begrijpen. De tweedelige muzikale vorm wordt in motet 16 door de frasestructuur tot stand gebracht, in motet 17 door de isoritmische structuur, en zou op zichzelf verschillende onderwerpen kunnen weergeven; zij krijgt pas specifieke betekenis wanneer zij wordt vergeleken met dispositie en inhoud van de tekst. De onregelmatigheden die in de muzikale structuur optreden, bouwen voort op die analogie en zijn alleen als weergave van de besproken problematiek te verklaren. De muziek vult de betekenis van teksten soms zelfs zodanig aan, dat het probleem pas volledig tot uitdrukking komt wanneer tekst en muziek in de interpretatie worden gecombineerd. De overeenkomstige thematiek heeft in deze werken tot vergelijkbare constructieve gedachten geleid in tekst en muziek, hoewel de basisgegevens van tekstvorm en muzikale structuur geheel verschillen.

De motetten 12 en 15 zijn exemplarisch voor de invloed die de tenorwoorden en hun context uitoefenen op vorm en inhoud van het betoog en op de muzikale vormgeving. De tekstuele ideeën van schijn versus werkelijkheid en mogelijke omkering van de beschreven situatie zijn afkomstig uit de geschiedenis van Jacob en haar Augustiniaanse exegese in de lezingen van het officie. De deling in twee gelijke delen wordt met verschillende muzikale middelen bewerkstelligd: in motet 15 vooral door de isoritmische structuur, in motet 12 door middel van een verwisseld stemregister tussen triplum en motetus tot precies halverwege het motet.

In elk van beide werken speelt echter ook het andere middel een rol. Ook hier krijgen de muzikale middelen specifieke betekenis door de combinatie met de teksten. Beide motetten zijn onmiskenbaar als complementaire werken geconcipieerd, hetgeen ook blijkt uit hun taleae die uit dezelfde twee patronen zijn samengesteld, maar in omgekeerde volgorde ten opzichte van elkaar. In dit geval heeft de tenorverwantschap geleid tot vergelijkbare compositorische gedachten.

In de meeste in deze studie besproken motetten bestaat een oppositie van twee ideeën die een equivalent krijgt in een muzikale tweedeling, maar de twee delen zijn lang niet altijd gelijk in lengte zoals in deze vier voorbeelden. Wél zijn doorgaans eenvoudige mathematische proporties aanwijsbaar in zowel de tekstuele als de muzikale verdelingen. In veel gevallen, met name in de motetten met diminutie, valt de sterkste wending in het betoog samen met de grens tussen eerste en tweede periode. De in Deel II besproken motetten vertonen een grote variëteit in proportionele verdeling van de teksten. De ermee overeenkomende muzikale verdelingen zijn doorgaans die van de isoritmische structuur, maar ook andere middelen worden gebruikt.

In hoofdstuk III wordt de relatie tussen ritmering en tekst behandeld. Motetten met gelijke talearitmen zijn zeldzaam in het hele Ars nova-repertoire, zodat, wanneer dit voorkomt, de vraag rijst of er ook andere overeenkomsten zijn. Na vergelijking van alle taleae bleken vier motetten een vrijwel identiek jambisch patroon te bevatten. In zijn eenvoudigste vorm is het de gehele talea van motet 8; in combinatie met andere patronen en gevarieerd keert het patroon terug in de taleae van de motetten 12, 14 en 15. De verklaring voor de overeenkomst in ritme kan niet worden gevonden in de eigenschappen van de tenormelodieën. Wel hebben de vier motetten een thematische idee gemeen, hetgeen tot de conclusie leidt dat het gemeenschappelijke ritmische patroon symbool is van instabiliteit en onbetrouwbaarheid, gepersonifieerd in de figuren van *Fortune* of *Faus Samblant*. Uit de analyses blijkt verder dat Machaut het 'Fortuna'-patroon in zijn contrapuntische behandeling als een eenheid heeft opgevat. Een contrastmotief van drie perfecte longae dat in de motetten 12 en 15 met het 'Fortuna'-patroon is gecombineerd, suggereert dat dit, als beeld van *perfectio*, de stabiliteit en het ware symboliseert. Het geheel van de analyses suggereert dat Machaut, althans in deze vier motetten, zijn taleae niet uit losse ritmische elementen opbouwde, maar uit langere patronen en variaties daarop.

Ook een ritmische techniek als syncopatio kan betekenis dragen met betrekking tot de thematiek. In twee motetten (9 en 17) omvat een syncopatio de gehele tenor. De voor de hand liggende verklaring voor deze extreme gevallen van syncopatio zou zijn dat de tenores praktische demonstraties zijn van een theoretische mogelijkheid. In beide motetten is het echter plausibel dat de ritmering tevens een expressieve functie heeft met betrekking tot de thematische ideeën.

Uit deze analyses volgt dat de tenorritmering niet slechts een zuiver muzikaal gegeven is, maar tevens de thematiek of een aspect daarvan symboliseert. In de analyses in Deel II is dit verder onderzocht en blijkt de tenorritmering bijna steeds illustratief te zijn. De algemene conclusie is dat Machauts uitgangspunt bij de constructie van de talea meestal een eenvoudig patroon was met symbolische of illustratieve betekenis. Dit patroon bouwde hij uit door een contrasterend patroon te laten volgen, door er complicerende factoren in aan te brengen als *pausae*, *syncopationes* of varianten van het patroon, soms door speculatieve of zelfs misleidende notatiewijzen. Doordat de talea de basis vormt van de beweging, komt de literaire idee gesymboliseerd in een ritmisch ostinato onder de andere stemmen tot klinken.

Het onderwerp van hoofdstuk IV is de relatie tussen contrapunt en tekst. De keuze van de tenormelodie lijkt niet bepaald te zijn geweest door het traditioneel aan de modus van het brongezang toegeschreven karakter; doorgaans is het gekozen fragment te kort om de modale karakteristieken van de oorspronkelijke modus te bewaren. Anderzijds suggereren verscheidene in deze studie besproken voorbeelden sterk dat niet alleen de muzikale eigenschappen, vereist om een goede en afgeronde compositie te kunnen maken, het criterium voor Machauts keuze waren, maar tevens enkele specifieke eigenschappen van het melisme die door hem als passend werden beschouwd voor de expressie van het onderwerp.

De analyses leiden tot de conclusie dat in recente studies van Machauts contrapunt het melodische aspect te veel is verwaarloosd ten gunste van een reductieve analyse, waarin verondersteld wordt dat het motet werd gecomponeerd als uitwerking van een consonant raamwerk van samenklanken. Machauts voorstelling van contrapunt lijkt in de eerste plaats uit te zijn gegaan van de melodische lijnen; de verticale resultaten werden wel berekend, maar zijn te beschouwen als consequentie van de melodievoering. Ook is aan de functie van aan de tenor ontleende motieven, die soms belangrijke relaties tussen verschillende tekstpassages leggen, te weinig aandacht besteed. Bovendien blijkt uit vele gevallen van extreem grote melodische sprongen dat verspringing naar een ander octaaf weliswaar de kwaliteit van de samenklank niet aantast, maar toch grote betekenis heeft als melodische geste; in sommige motetten evoceren zulke sprongen een beeld of een gemoedtoestand. Hetzelfde geldt voor de uitwisseling van register tussen de bovenstemmen. In het algemeen hebben de uitersten van de ambitus expressieve waarde, het hoogste register als teken van vreugde of opwinding, het laagste als teken van droefenis en gedeprimeerdheid. *Plicae*, die vaak in het laagste register voorkomen, betekenen doorgaans klaaglijke accenten. Zulke effecten komen niet of onvoldoende naar voren uit een reductieve analyse.

Niettemin is de analyse van de opeenvolging van cadensen waarin de uiteenlopende lijnen worden gecoördineerd essentieel om de eenheid van een werk te begrijpen. Zoals in studies van eerdere auteurs al is aangetoond, ontwikkelt zich in vele motetten een polariteit die al dan niet latent in de tenor aanwezig is, tussen twee tonen waarvan één de finalis is en die dikwijls op secunde of tertsafstand van elkaar staan; de geleidelijke ontwikkeling van de spanning tussen de twee polen blijkt het duidelijkst uit de cadensstructuur. De rol van de finalis is altijd die van het doel waarop het contrapunt is georiënteerd, met groeiende beklemtoning van de tegenpool, parallel aan de ontwikkeling in het contrapunt van de teksten. Opmerkelijk genoeg is de finalis niet altijd gesynchroniseerd in de stemmen, hetgeen van belang is voor de interpretatie van het verband tussen tekst en muziek.

De vergelijkende analyses van twee chansonmotetten, die in dit hoofdstuk uitgebreid worden behandeld, tonen aan in welke mate vorm én betekenis worden geprofileerd door melodisch-ritmische motieven die deels aan de tenor zijn ontleend. De aanzienlijke verschillen die niettemin tussen deze verwante werken bestaan, demonstreren de flexibiliteit van Machauts werkwijze en zijn tevens terug te voeren op muzikale expressie van de verschillende onderwerpen.

De analyses van de isoritmische motetten in Deel II van de dissertatie compliceren dit beeld. Weliswaar werkt Machaut ook hier vaak met aan de tenor ontleende motieven, maar deze doordringen de structuur minder dan in de chansonmotetten, terwijl de tonen van de tenormelodie meer de zwaartepunten vormen waaromheen de melodieën van de bovenstemmen cirkelen. De balans tussen verticaal en lineair contrapunt verschilt per werk; soms overheerst de verticale structuur, maar spelen aan de tenor ontleende motieven toch een belangrijke rol (4, 10), soms is het contrapunt zeer lineair gedacht (met name in de motetten 2,

3 en 5), terwijl andere werken het midden houden tussen deze uitersten (1, 6, 7). Binnen elk van deze werkwijzen blijkt een geraffineerde interactie met de teksten te bestaan.

Machauts contrapunt is het resultaat van een diepgaande en fantasierijke overdenking van het ontleende materiaal. Het is te beschrijven als een exploratie van de mogelijkheden van de tenormelodie om zowel muzikale spanning te creëren als uitdrukking te geven aan de ideeën in de tekst. De vergelijking van de ontwikkeling en doelgerichtheid van het contrapunt met het dialectische proces in de teksten laat zien dat – hoezeer ook op per werk verschillende wijze – Machauts muzikale taal de betekenis en spanning van de poëzie ten nauwste navolgt en versterkt.

In Deel II van de studie zijn acht motetten behandeld in aparte analyses van teksten en muziek, gevolgd door een interpretatie waarin de conclusies uit beide analyses op elkaar betrokken worden. De volgorde van bespreking is bepaald op grond van overeenkomst in tenor en in muzikale structuur.

Het eerste motet, *Quant en moy vint premierement / Amour et biauté parfaite / Amara valde*, behandeld in hoofdstuk V, heeft zowel het begin van de liefde als het verlangen naar vervulling tot thema. Het werk is gebouwd op de literaire topos 'amer = amer' (minnen = bitter) die pas in de conclusie van de triplumtekst klinkt, maar waarschijnlijk Machauts uitgangspunt was, te oordelen naar zijn tenorkeuze. De klankgelijkenis van het Latijnse 'amara' in de tenor met de literaire topos brengt de hoofse en transcendente werelden bij elkaar; een 'son dous', een zoete klank of een zoet lied van liefde wordt door het wachten op vervulling een dreigende 'son amer'. De muzikale structuur van het motet weerspiegelt zowel het streven naar vervulling als de verandering van gevoelens die uit de teksten spreken; het ene door de nadruk op het getal van perfectie, 3, in de mensurale en isoritmische structuur, het andere door de mutaties tussen *molle* en *durum*-hexachorden in de tenor, die worden weerspiegeld door de polariteit in het contrapunt. Met geraffineerde middelen weet Machaut de complexiteit van het onderwerp 'amer' weer te geven. Tegelijkertijd is het werk ook een filosofische bespiegeling over tijd en duur, in de liefde en in de muziek: de 'fin' amant' streeft naar een liefde 'sans fin', die dat alleen kan zijn wanneer zij onvervuld blijft. In het muzikale symbool van de imperfecte finalis komt de paradox van het verliefd 'zijn' gepointeerd tot uitdrukking: liefde kan alleen in een 'worden' bestaan. Aan het einde van het oorspronkelijke corpus wijst de finalis van motet 20 door haar niet exact te bepalen duur op eenzelfde wens om het vluchtige moment 'vlak voor de vervulling' tot eeuwigheid te maken.

Motet 10, *Hareu! hareu! le feu, le feu, le feu / Helas! où sera pris confors / Obediens usque ad mortem*, besproken in hoofdstuk VI, is in zijn muzikale structuur een tweemaal zo kleine afspiegeling van motet 1. De teksten vertonen sterke invloed van een motet van Philippe de Vitry, *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*. Ze behandelen hetzelfde thema maar op verschillende wijze: het brandend verlangen en de vraag hoe het menselijk hart dat kan verdragen. Er bestaat een spanningsveld tussen tenor en bovenstemmen: het woord 'obediens' van de tenor vindt geen respons in de andere teksten, alleen het 'usque ad mortem'. Die spanning tussen gehoorzamen en niet-gehoorzamen wordt gereflecteerd door de muzikale structuur, waarin spanning ontstaat door een voortdurende syncopatio welke ook de contrapuntische structuur beïnvloedt. De spanning leidt tot een instabiliteit van beweging en uiteindelijk tot een dissonante afsluiting doordat de tenor de finalis later bereikt dan de bovenstemmen doen. Hierin ligt de pointe van het motet: alleen de tenor is 'gehoorzaam tot

aan de dood', dus tot aan het laatst, terwijl in de bovenstemmen wordt gesproken over 'niet kunnen duren' en 'sterven in weerwil van Natuur'. Machaut durft een onopgelost probleem te laten horen in zijn muziek, in de vorm van een disharmonisch slot dat een impasse symboliseert. Ook in dit werk vindt een bespiegeling plaats over tijd en duur in liefde en muziek.

De thematiek van motet 5, *Aucune gent m'ont demandé que j'ay / Qui plus aime plus endure / Fiat voluntas tua / Contratenor*, besproken in hoofdstuk VII, is die van de onderwerping en vormt zo een – in de volgorde van de motetten prematuur – antwoord op het in motet 10 onopgelost gebleven probleem. Beide werken gaan terug op hetzelfde motet van Vitry. Tevens hebben beide taleae een patroon van drie perfecte longae – symbool van stabiliteit – gemeenschappelijk, dat echter in een verschillende ritmische context wordt geplaatst.

De vierstemmigheid, de mensurale complexiteit, de vele citaten en modellen maken duidelijk dat in het motet een groots onderwerp wordt behandeld. De plaatsing van de citaten volgt het model van het dertiende-eeuwse *motet enté*. De motetustekst die met citaten begint en eindigt en een spiegelsymmetrisch rijmschema heeft, stelt het verlangen naar een omkering van de situatie waarin de goede minnaar het hard te verduren heeft en de slechte een goed leven leidt als in een spiegel voor. Het triplum imiteert vorm en stijl van een *trouvèrechanson* en citeert rijkelijk uit dat repertoire. In de muzikale zetting liet Machaut zich inspireren door het motet van Philippe de Vitry dat in motet 10 in tekstueel opzicht het model was. Machaut nam Vitry's tenorritme niet slechts over, maar compliceerde de talea door haar in een *contratenor* te retrograderen waardoor een muzikale spiegelvorm ontstond. Bovendien demonstreerde hij een muziektheoretische speculatie in de praktijk, door dubbelzinnigheden in de notatie; de longae in tenor en *contratenor* zijn namelijk tegelijkertijd perfect en imperfect. Motet 5 behoort tot Machauts meest complexe werken, waarin tekst en muziek nauw verwante ideeën vertonen terwijl toch de diversiteit zeer groot is. Het werk is tegelijkertijd een theoretische speculatie over perfectie en imperfectie, een literaire bespiegeling over volmaakte en onvolmaakte liefde en ten slotte een reflectie op de stijl van het genre door vermenging van elementen uit de motetstijlen van *Ars antiqua* en *Ars nova*. Het beeld waarin alles samenkomt en dat eenheid brengt in de grote verscheidenheid is de spiegel. Het werk kan daarom met recht een *speculum amoris* worden genoemd.

Motet 6, *S'il estoit nuls qui pleindre se dehust / S'Amours tous amans joir / Et gaudebit cor vestrum*, behandeld in hoofdstuk VIII, vormt in verscheidene opzichten een continuering van motet 5. Eén van de in dat werk geciteerde chansons bevat een beeld dat de betekenis van motet 6 vormt en dat expliciet wordt geciteerd; het heeft als betekenis dat een overmaat van verlangen voorwaarde is voor toekomstige vreugde in de liefde. De ideeën van toekomstigheid en van het teveel aan verlangen hebben Machaut geïnspireerd tot een bijzondere muzikale analogie. Het tijdsevenwicht tussen beide perioden is eigenlijk verstoord, maar door een subtiele isoritmische techniek waarin de grens van de taleae steeds lijkt te verschuiven, ontstaat de indruk dat de beide delen van het motet precies in evenwicht zijn. De teksten drukken die paradox uit in de slotpointe, waar één stem het woord 'trop' (te veel), de andere het woord 'paire' (gelijk) laat horen. Machaut speelt in dit werk met de luisterverwachting en met het muzikale tijdsbesef in de geest van de toehoorder, om het paradoxale idee van een instabiel evenwicht uit te drukken.

Nergens zijn de evocatieve kracht en het streven naar bijzondere klankeffecten zo sterk als in het tweede motet, *Tous corps qui de bien amer / De souspirant cuer dolent / Suspiro*, besproken in hoofdstuk IX. Thema is het zuchten en smachten van de minnaar, dat in de bovenstemteksten op twee contrasterende wijzen wordt verwoord, hoopvol in één stem, wanhopig in de andere, maar in beide heftig aandringend op vervulling van de liefde. Muzikaal is het werk een experiment met het effect van de pausa. In de tenor beelden opvallende pausae het zuchten uit. De motetus heeft hetzelfde, isoritmisch terugkerende motief als de tenor, maar in een contrasterende mensurering, waardoor een complexe hoquetus ontstaat die als een ostinato in het motet weerkeert. Melodische motieven in deze stem contrasteren scherp met de tenormelodie en veroorzaken vele dissonanten, in combinatie met een gebroken declamatie. Door een speculatieve notatie geven de pausae een misleidende indruk van de mensurering bij diminutie. Het grote verschil van de motetus met het aanvankelijk zwijgende, maar vervolgens zeer spraakzame triplum doet een kleurrijke evocatie ontstaan van een zuchtende, verlegen minnaar die nauwelijks uit zijn woorden kan komen, terwijl hij tegelijkertijd met klem smeekt om vervulling van zijn liefde.

Het thema van het in hoofdstuk X behandelde motet 3, *Hé! Mors, com tu es haïe / Fine Amour, qui me vint navrer / Quare non sum mortuus*, laat zich moeilijker bepalen. De tenorwoorden betekenen zowel een verlangen naar de dood als een uiting van wanhoop. Op grond van de literaire context van het motet, die uit citaten van enkele trouvèrechansons blijkt, kan het thema worden omschreven als twee contrasterende aspecten van het sterven uit liefde: wanhoop omdat de scheiding van de geliefde de dood zal brengen, maar tevens een verlangen om te sterven als dat de voorwaarde is voor de verwerkelijking van de liefde. In de muziek speelt de componist opnieuw, als in motet 2, met het effect van de pausa en, net als in motet 6, met de waarneming van de vorm door de luisteraar. Gelijktijdige pausae in de bovenstemmen veranderen de door isoritmiek bepaalde vorm van het motet en brengen een spiegelsymmetrische vorm tot stand, waarin de, op zichzelf genomen vreemde, taleastructuur functioneel is. Deze vorm is in overeenstemming met de structuur van de tenormelodie én met de inhoud van de teksten, waar op het middelpunt van de spiegelvorm over volledige ommekeer wordt gesproken. Het contrapunt, waarin de tonen die de beide helften van de tenormelodie domineren sterk worden gecontrasteerd, vertoont even grote verrassingen als in motet 2; deze illustreren de dramatiek van het onderwerp. In de teksten bestaat eenzelfde kruiselingse dispositie als in motet 10: Dood en Liefde weerspiegelen elkaar aan begin en einde van de teksten. Door al zijn verschillende vormen van spiegeling vormt het werk een tegenhanger van motet 5, als een *speculum mortis*.

Ook in motet 7, *J'ay tant mon cuer et mon orgueil creü / Lasse! je sui en aventure / Ego moriar pro te*, behandeld in hoofdstuk XI, is het sterven door en uit liefde een centraal thema en opnieuw treden spiegelstructuren op in zowel de tekst als de muzikale zetting. Net als in motet 3 kunnen de tenorwoorden in twee betekenissen worden opgevat: als een uiting van verlangen én van angst om te sterven. Opnieuw is de thematiek geïnspireerd op een trouvèrechanson. Onderwerp van het motet is de gestrafte *orgueil* van de Vrouwe die haar trouwe minnaar heeft geminacht. Hun verhouding wordt vergeleken met, in de tenor, de bijbelse geschiedenis van David, Joab en Absalom, en met het mythische verhaal van Narcissus en Echo, dat in de motetus wordt aangehaald. Symbool van de omkering is de spiegel, die de teksten niet noemen, maar waarvan het beeld wordt opgeroepen door de bijna anagrammatische klankverwantschap van het tenorwoord *moriar* met het Franse *miroir*. De

mensurale structuur suggereert dat de idee van imperfectie grote thematische betekenis heeft, in de zin van gemis en onvervuldheid. Alle mensurale waarden zijn imperfect. Het belangrijke thema van *desmesure* wordt gesymboliseerd door de tenorritmering, in een 'onmeetbare' talea. Onder de imperfecte oppervlaktestructuur ligt echter een volledig ternaire, dus perfecte proportionering verborgen. Het simultaan klinkende woord *amour* in de bovenstemmen verradt het belangrijkste snijpunt van die proportie. De perfecte proporties die in het plan van het motet bestaan, zijn echter illusoir en worden verstoord door een verkorting aan het slot. Deze formele imperfectie én de imperfecte mensurering symboliseren de onvervuldheid en het verlangen welke in de teksten worden uitgesproken. Daarmee wordt dit motet tot een toonbeeld van imperfectie en de tegenhanger van het geheel perfecte eerste motet.

Motet 4, *De Bon Espoir, de Tres-Dous Souvenir / Puis que la douce rousée / Speravi*, besproken in hoofdstuk XII, vormt met motet 7 een complementair paar, doordat *umblése*, in de liefdeslyriek de tegenpool van *orgueil*, het thema is. De bijbelse figuur in de tenor is ook hier David. Onderwerp van het motet is de tegenstelling tussen hoop, uitgedrukt in het psalmwoord *speravi*, en wanhoop; in de teksten van triplum en motetus doet een overmaat van vurig verlangen de minnaar alle hoop verliezen. De conclusie luidt dat nederige gehoorzaamheid tot aan de dood de enige hoop is die de minnaar rest. In dit werk wordt net als in motet 7 de *desmesure* van het verlangen gesymboliseerd door een 'maatloze' talaritmering, in combinatie met andere onregelmatigheden in de ritmische structuur. Evenals motet 7 wordt het motet verdeeld door een proportie die is gemarkeerd door de plaats waar het woord *amour* in beide bovenstemmen klinkt; in dit geval is het de proportie van de Gulden Snede die hier wellicht het 'gulden midden' – *mesure* – tussen verlangen en nederigheid symboliseert. Maat en buitenmatigheid zijn de gemeenschappelijke begrippen in tekst en muziek, waardoor hun relatie tot uitdrukking komt. In het contrapunt doordringt een halvetoonsmotief de klank van het gehele werk op obsederende wijze; waarschijnlijk werd dit motief ontleend aan een chanson van Thibaut de Champagne waarvan ook in de teksten een echo klinkt. Tevens construeerde Machaut een oppositie tussen twee tonen waarvan de een het 'zoete' symboliseert, de andere het 'harde', hetgeen herinnert aan het contrast in motet 1. Nu wordt *dur* in het contrapunt echter ook verbonden met *duree* in de tijd. De betekenis van het motet is dat het 'harde' verlangen moet worden gelouterd door het te veranderen in een voornemen tot gehoorzaamheid en onderwerping.

Gemeenschappelijk aan deze acht werken is de morele betekenis, de verheffing van de moeiten van het minnaarschap tot een ethische taak van zelfveredeling, waarbij de paradoxen en de onvervuldheid van de liefde worden aanvaard in onderwerping. Maar tevens zijn deze werken bespiegelingen over de betekenis van een woord, ondersteund door passende citaten: wat betekent 'minnen', wat houden 'volmaaktheid', 'verlangen', 'zuchten', 'sterven', 'hopen', 'gehoorzamen', 'vreugde', in? Juist in de muzikale uitdrukking van het streven en de dynamiek die inherent is aan deze begrippen, ontstaan de grote verschillen tussen deze in structuur ogenschijnlijk zo gelijkende motetten. Ook het spel met de muzikale tijd verschilt per werk. Wanneer al gelijkenis in de details van de compositie optreedt, blijkt ook de thematiek nauw verwant te zijn. Niettemin heeft elk motet zijn eigen onverwisselbare vorm gekregen en met name in de motetten 6 en 3 blijkt hoe flexibel de vorm van het isoritmisch motet kan zijn.

In de Slotbeschouwingen ben ik teruggekomen op punten uit de studie waaraan afzonderlijke hoofdstukken werden gewijd, maar die ook in de analyses van Deel II aan de orde kwamen.

Achtereenvolgens zijn besproken: de ordening van het corpus, het aan ouder repertoire ontleende materiaal, de compositie van de teksten, enkele kwesties van tekstdeclamatie, ritmering en contrapunt, en ten slotte de relaties tussen tekst en muziek waardoor het motet tot een geheel wordt. De bevindingen betreffende Machauts ordening van de motetten, de dispositie van de teksten, de tenorritmering en het contrapunt zijn hierboven al samengevat, onder de desbetreffende hoofdstukken.

Bij het aan ouder repertoire ontleende materiaal gaat het enerzijds om de tenores, anderzijds om de – vooral tekstuele – citaten in de gedichten van de bovenstemmen.

De tenor is, overeenkomstig de traditie, aan een kerkelijk gezang of aan het wereldlijk liedrepertoire ontleend. De woorden blijken in elk van de geanalyseerde motetten treffend gekozen te zijn ten opzichte van het onderwerp in de bovenstemteksten; zij geven de thematiek in de kern weer, terwijl hun liturgische of bijbelse achtergrond – indien bekend – de betekenis van de andere teksten verdiept. Een typerende trek van Machauts tenores is dat de woorden ervan vaak op twee contrasterende manieren kunnen worden gelezen, hetgeen doorgaans beantwoordt aan de tegenstelling tussen de teksten van de bovenstemmen. De mate waarin dit voorkomt, suggereert dat Machaut bij voorkeur teksten koos die een diametraal contrast impliceren of aanleiding geven om dat te construeren. Als de woorden zelf geen contrast vertonen is het vaak de context die het impliceert. In sommige gevallen heeft Machaut zelfs een deel van de woorden die tot het melisme behoren weggelaten om dit effect te bereiken.

De praktijk van het ontlenen beperkt zich echter niet tot de tenor alleen. In vele motetten konden een of meer citaten in de bovenstemteksten worden gesignaleerd die merendeels nog onopgemerkt zijn gebleven, maar belangrijk zijn voor het begrijpen van het werk. Tot de geciteerde werken – voor zover hier geïdentificeerd – behoren de bijbel (7, 9, 21), hymnen (21, 23), Boëthius' *De consolatione philosophiae* en Alain de Lilles *De planctu naturae* (beide in 17), chansons van de trouvères Gace Brulé (12), Thibaut de Champagne (3, 4, 5, 15), Robert de Castel (5), Perrin d'Angicourt (3, 5, 6, 7), de *Roman de la Rose* (1, 2, 3, 13) en contemporaine werken, waaronder het enige overgeleverde Franstalige motet van Philippe de Vitry *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni* (5, 10). In slechts enkele gevallen kan ook een muzikaal citaat worden aangetoond (motetten 4, 5 en 7).

De verschillende vormen van ontlening lopen uiteen van topoi tot imitaties van de syntactische structuur van een oudere tekst. De plaatsing van de citaten suggereert dat Machauts voorbeeld meestal het dertiende-eeuwse *motet enté* was; dikwijls vinden we, als in dat genre, citaten aan begin en/of slot van de teksten. In verscheidene gevallen is de plaats die het citaat krijgt dezelfde als in het brongedicht (doorgaans citeert Machaut uit de eerste en laatste strofe); in andere zijn begin- en slotpositie omgedraaid. De kruisgewijze dispositie van het betoog van de teksten in Vitry's zojuist genoemde motet – het triplum begint met de idee waarmee de motetus eindigt en vice versa – is in verschillende werken nagevolgd (motetten 3, 10 en 17). Verscheidene malen blijkt een specifieke beeldspraak in de geciteerde chansons Machaut te hebben geïnspireerd tot een muzikale analogie die tot een originele en subtiële constructie leidde, zoals in de motetten 5 en 6. Een andere manier van modelleren is te zien in motet 17, waar niet zozeer citaten als wel bepaalde woorden en vooral de syntaxis verwijzen naar de literaire modellen van Boëthius en Alain de Lille.

Machaut citeerde de oudere teksten niet slaafs als een *auctoritas*, maar trachtte aan zijn citaten een inhoudelijke functie te geven. Uit de analyses blijkt dat hij de betekenis van de oude teksten heeft overdacht en soms zelfs door kleine wijzigingen ondermijnd, eigen gedachten heeft toegevoegd en in enkele gevallen tot een bepaalde vormgeving is gekomen naar

aanleiding van zijn modellen die hij door middel van citaten herkenbaar maakte. Het motet is bij Machaut dus niet slechts gebaseerd op een citaat – in de tenor – maar een kunstvorm waarvan de citaatpraktijk ook verder een wezenlijk onderdeel uitmaakt.

Twee kwesties van ritmering zijn tot zover nog buiten beschouwing gebleven in deze samenvatting: de tekstdeclamatie en de mensuurkeuze.

In het algemeen zijn de momenten die emotionele tekstexpressie door middel van de tekstdeclamatie suggereren, die waar de grootste afwijkingen van de regelmaat plaatsvinden. De emotionele lading van bepaalde uitspraken wordt in enkele motetten onderstreept door versnelling of vertraging in de voordracht. De meest expressieve stem is doorgaans de motetus; in deze stem komen extremen van notenwaarden en van onregelmatige dictie het vaakst voor, zoals ook in de toonhoogte extremen vaker worden gezocht. Toch vindt lang niet altijd – zelfs niet bij uitroepen – iets bijzonders plaats in de voordracht. In vele motetten valt zelfs geen duidelijk verband te leggen tussen tekstvoordracht en emotionele expressie en volgt de declamatie de ritmische patronen van de bovenstemmen.

De mensuurkeuze houdt in een aantal gevallen duidelijk verband met de thematiek, met name wanneer de mensuurcombinatie een bijzondere is. Dat is het geval bij de volledig perfecte en volledig imperfecte mensurering, die op volmaaktheid in de liefde respectievelijk onvervuldheid duiden. Maar ook de combinatie van tempus imperfectum en prolatio minor lijkt thematische betekenis te hebben, aangezien in twee van deze drie werken (7 en 16) een vrouw de sprekende persoon is, en in het derde (8) een vrouwelijk personage, Fortuna, wordt aangeklaagd. Imperfecte modus komt steeds voor in werken met sombere thematiek (2, 3, 7, 13). Conflicterende mensureringen kunnen in drie motetten (2, 10 en 17) worden uitgelegd als expressie van het tekstuele conflict tussen Nature en Amour.

Het laatste onderwerp van de Slotbeschouwingen zijn de relaties tussen tekst en muziek. Een van de grootste moeilijkheden bij het formuleren van de precieze interactie tussen poëzie en muziek wordt gevormd door Machauts grote flexibiliteit in de keus van middelen om die interactie tot stand te brengen. Dit bemoeilijkt een classificerende omschrijving die alle subtiliteiten ondervangt. De verschillende gradaties van interactie verlopen van directe of indirecte betekenis-associaties van een woord of begrip met een muzikaal teken of een getal tot relaties tussen tekst en muziek waarbij de opeenvolging en combinatie van verschillende associaties en waarnemingen een ruimere betekenis doet ontstaan.

Machauts gebruik van getallen met symbolische betekenis is enerzijds evident, anderzijds blijkt het toch geen consistente praktijk te vormen. De sterkste symbolische lading hebben die getallen die ook muzikaal van betekenis zijn, zoals 3 en 2. Wanneer deze een ongebruikelijk grote nadruk krijgen in de muzikale structuur, is het thema van het motet doorgaans gerelateerd aan hun traditionele betekenis van perfectie en imperfectie. Dat is het geval in de motetten met volledige perfectie (1 en 20) en met volledige imperfectie (motet 7). Enkele grote getallen, in de lengte van bepaalde motetten, dragen waarschijnlijk traditionele symbolische betekenis, zoals 144 in de motetten 1 en 18, of 153 in de motetten 4 en 20. Bepaalde priemgetallen die veelvuldig worden gebruikt, met name 17 en 19, hebben waarschijnlijk eveneens symbolische betekenis, hoewel hun interpretatie minder zeker, want niet-traditiegebonden is.

Bepaalde woorden en begrippen hebben zowel een literaire als een muzikale betekenis en geven daardoor vanzelfsprekend aanleiding tot muzikale realisatie of illustratie. Zulke woorden benoemen een muzikaal teken, een klank, tijd en duur, een proportie, zoetheid en

hardheid, hoogte en laagte of andere contrasten. In dit vocabulaire toont Machaut zichzelf als een vroege meester van *poesia per musica*. Enkele malen komt het echter ook voor dat een bepaalde thematiek in meerdere werken met eenzelfde muzikaal motief wordt verbonden, zonder dat sprake is van tekstuitbeelding. Een voorbeeld is het ritmische patroon dat gemeenschappelijk is aan de taleae van de motetten 8, 12, 14 en 15.

De verschillende functies die muzikale tekens kunnen hebben, biedt de mogelijkheid ze ook in verschillende symbolische betekenissen op te vatten, afhankelijk van de literaire context. Een voorbeeld is de pausa die ademen en vervolgens 'zuchten' betekent, als onderbreking van klank de 'dood' symboliseert, maar ook 'zwijgen', 'stilte' en 'wachten' uitbeeldt, zelfs 'zich vergissen', wanneer zij als misleidend mensuurteken wordt gebruikt. Ook een ritmische techniek als de syncopatio is rijk aan betekenissen: 'insluiting', een 'keten', 'volhouden', of 'instabiliteit'. Uitersten van register kunnen vele expressieve doeleinden dienen, zoals uitingen van hoop of wanhoop, retorische contrasten, of de weergave van verdeeldheid. Contrapuntische spanning en in het bijzonder de polariteit van twee tonen, in bijna ieder motet werkzaam, symboliseren vaak het liefdesstreven en de moeilijkheid de vervulling te bereiken. De manier waarop de finalis wordt bereikt, kan vrijwel altijd worden geïnterpreteerd als een duidelijk symbool van de inhoudelijke conclusie. Dit moment van uiteindelijke oplossing kan zelfs verstoord zijn wanneer het behandelde probleem niet tot oplossing komt, zoals in verscheidene motetten het geval is; Machaut is hierin uiterst consequent. De muziek kan zelfs een gedachte oproepen waarvoor geen equivalent in de teksten bestaat en op deze wijze de betekenis van de poëzie aanvullen. Door hun combinatie brengen al deze expressiemiddelen een complex geheel van betekenis tot stand waarin de spanningen worden getoond die aan een probleem inherent zijn.

Het gelaagde betekenisproces in het motet is wellicht het gemakkelijkst te begrijpen vanuit de positie van de uitvoerenden, aangezien vele aanwijzingen verscholen liggen in de notatie en uitvoering van de partijen. De interpretatie begint bij de beschouwing van de tenor, aangezien deze partij de formele omtrek van het werk bepaalt, terwijl de woorden ervan de betekenis van het motet in een notedop bevatten. De unieke eigenschappen van de tenorritmering, die een essentieel aspect van de thematiek symboliseert, en de globale vorm van het motet zoals gedefinieerd door de tenor geven de eerste aanwijzing voor de betekenis van het gehele motet. De teksten van de bovenstemmen worden geanalyseerd naar hun relatie met de tenorwoorden, en naar vorm en dispositie van het betoog, waarbij nadruk op bepaalde woorden en op gemeenschappelijke of contrasterende aspecten belangrijke signalen vormen. Citaten, indien herkend, helpen Machauts gedachtengang te begrijpen. Zowel de tekstuele als de muzikale vormen in de bovenstemmen verduidelijken en veranderen bij uitvoering van het werk soms de primaire vorm zoals die door de tenor wordt bepaald. Symboliek van getallen en begrippen, en speciale effecten in melodieën en ritmen van de bovenstemmen verlevendigen de uitvoering wanneer zij worden begrepen als expressie van de teksten. De ritmische en contrapuntische spanning profileert de groeiende spanning in het contrapunt van de teksten. Verwante begrippen en strategisch geplaatste woorden en muzikale motieven belichten verschillende aspecten van het onderwerp en de manier waarop het wordt behandeld. Problemen die tijdens de uitvoering rijzen en mogelijke oplossingen daarvoor vormen nieuwe aanwijzingen. In een aandachtige uitvoering brengt het voortdurende overspringen van gedachten tussen tekst en muziek een proces op gang van een geleidelijk ontdekken van de verschillende facetten van het centrale probleem, die vaak zijn geconcentreerd in een beeld dat alles samenvat en bijeenhoudt. Machauts ingenieuze en fantasierijke werkwijze heeft

geresulteerd in een geordende serie van uiterst 'nieuwe' motetten waarin taal en muziek elkaar doordringen in een subtiel betekenisproces.

SUMMARY

The French isorhythmic motet of the fourteenth century may truly be called one of the most polyphonic – in the literal sense of many-voiced – genres in the entire history of European music. Text and music form a web of crossing and interacting sound patterns and significations that resounds for an extremely limited time-span. The central question of this dissertation is how such a complex and compact work of art was and is to be appreciated and which elements merge the diverging textual, melodic and rhythmic lines into a coherent and harmonic whole. Contemporary theorists who described the motet as a harmonic unity offer little help towards an explanation how this harmony was attained. Consequently, only an analysis of the works themselves can bring clarity to this aesthetic problem.

As subjects for this investigation works were chosen from Machaut's corpus of motets, the largest extant collection by a fourteenth-century composer which is transmitted in no fewer than six manuscripts. As the copying of part of these manuscripts was supervised by the author their reliability is exceptional. And it may be reasonably supposed that text and music bear a certain relationship within the oeuvre of an artist who was as great a poet as a composer.

The dissertation consists of two parts. Part I contains a synopsis of the corpus and a discussion of three analytical approaches. In Part II, eight works serve as case-studies of analysis and interpretation; a detailed discussion of all motets would have extended the study beyond reasonable length. In these interpretations a second question is broached, in addition to the above mentioned problem. Machaut, in his literary works, repeatedly stressed the importance of 'newness' as an aesthetic ideal. To which extent is it justified to speak of innovation in Machaut's motets, which manifestly follow the formal tradition of the genre? It is my assumption that his "newness" can be found especially in the detail of the compositions, as in the chanson-genres of which he fixed the forms, yet endowed each work with an individual and special character. In order to study Machaut's inventiveness and art of variation in this genre, eight motets have been chosen which display a very high degree of similarity in their formal structure. Thus, this dissertation is also a study of a composer's imagination.

The synopsis of Machaut's 23 motets in Chapter I clearly shows that his oeuvre was thoroughly organised. As appears from the manuscripts, the larger part was finished around 1350; c. 1360 another three motets were added. The sequence is identical in five out of the six manuscripts and, according to the index of one of them, was thus ordered by the author. The main categorisation of the corpus is a bipartition according to the themes, in close connection with the language. The fifteen French and the two French-Latin motets 1-8, 10-17 and 20 have amorous problems for their theme, in which the poet represents the lyrical *I*. The six Latin motets 9, 18-19 and 21-23 are occasional works in the public sphere, with religious, ceremonial or political themes. Here the poet voices the feelings of the community as *We*. Thus, in each of the two groups one work from the other group has been placed which establishes a connection between the two thematical spheres, i.e. motet 9 in the French and motet 20 in the Latin group.

Criteria for further ordering are both thematic and musical. This is a crucial finding for the central question of the dissertation as it shows that text and music were given equal importance. Thematically the corpus shows a subdivision in groups of three motets on related subjects, except for the motets 16 and 17 which form a pair. Even the afore mentioned

'outsider'-motets 9 and 20 fit within a thematical grouping. The musical ordering is mainly determined by the isorhythmic structure and the length of the motets, which yields a main grouping into two times ten plus three motets. The series 1-10 consists mainly of works containing mensural changes in the tenor, in most cases by diminution. The motets 11-20 are much more diverse in structure but, except for motet 18, have no diminution. The great four-part motets 21-23 again are very similar in structure. In all three series similarities between individual motets determine the sub-grouping.

The criteria of ordering according to text and theme or to musical structure place different accents, yet it appears from the research that the position of a number of motets is best explained by both criteria in conjunction, while in addition the tenors play a role. For this reason the results from Chapter 1 were supplemented in the Concluding Remarks. These observations are summarized as follows.

The placement of the opening works of the two thematic series is appropriate as in both the theme concerns an initiation: of the *I* in love in motet 1, of a bishop in his function in motet 18. Another common feature is that the strophic and musical forms show an exemplary correspondence which is found in no other motet. In the two closing works 17 and 23 it is the liturgical association of the tenors, both taken from a Marian antiphon, which explains their placement: in Machaut's days as now, these Marian antiphons were sung after compline; the tenor choice therefore symbolizes the closure of the two main groups.

Motet 20, originally planned as the final work, in the oldest manuscript of Machaut's works even closes off the entire codex. This placement is emphasized by the final *Amen* in the secular texts of the upper voices. For this reason and because of the entirely perfect mensuration which is unique to motets 1 and 20, we may assume that Machaut already considered these twenty motets as a closed cycle.

The motets 1, 5 and 10 display the closest affinity. All three are motets in two periods with a diminution 3:1; achieved in reality in motet 1 and speculatively in motets 10 and 5 in which the real proportion of diminution is 2:1. Their proportion as to length is 6:4:3. Of these three, the motets 1 and 10 have the strongest similarity, as the isorhythmic structure of motet 10 mirrors that of motet 1 on half its scale. These two motets are built on a tenor from Holy Week; probably the same holds true for motet 5. The taleae of the motets 5 and 10 share a rhythmic pattern of three perfect longs. In addition, both works refer to a motet by Philippe de Vitry through quotations and modelling, motet 10 in its texts and motet 5 in its music.

The second coherent group is formed by motets 1, 4, 7 and 10, which are placed equidistantly. Motets 4 and 7 form a pair, as is evident from their related tenors, themes, isorhythmical structure and proportional divisions. The sum of the lengths of the two motet-pairs 1-10 and 4-7 is equal (assuming for motet 7 the planned length of 171 breves), namely 648 semibreves. The biblical figures and liturgical contexts of the tenor pairs are complementary: David – Christ's prefiguration in the Old Testament – in motets 7 and 4, liturgically belonging to the time just after Pentecost; Christ – the fulfilment in the New Testament – in the motets 1 and 10, belonging to the period just before Easter. Within in the series of motets with diminution, motets 1 and 7 are both exceptional; they have perfect (1) or imperfect mensuration (7) at all levels, whereas motets 4 and 10 are closely related as regards text and theme.

In the second series of ten motets a repetition of this double structure in the ordering seems intended, although the similarities are less precise than in the first. Motets 11, 16 and 20 are the only three non-isorhythmic works, with chanson tenors and French texts in all voices. Motets 11 and 20 have a similar relationship as motets 1 and 10, as their proportion as to length is 2:1 and both works are divided by three hoquet passages. Motet 16, however, has

quite a different structure. The proportion in length of the three chanson-motets is not equal to that of motets 1-5-10, because of the somewhat deviating length of motet 16 (the proportion in length of the three works is 102:150:51 in breves, in semibreves 306:300:153). Yet, the refrains of the tenors do have the same proportion in length, 6:4:3 (72:48:36 semibreves). With respect to motets 1-5-10 the position of these three motets is mirrored: the distances between motets 1, 5 and 10 equal those between motets 20, 16 and 11.

The second coherent group consists of motets 11, 14, 17 and 20, again four works at equidistant positions. The common element here is the adoration of the Lady. In chanson motets 11 and 20, the courtly Lady is the object of adoration, while the texts in motet 20 are of an almost religious tone; in motets 14 and 17 the tenor is a Marian antiphon. The constellation 'courtly Lady-Mary-Mary-courtly Lady' thus mirrors the constellation 'Christ-David-David-Christ' of the first series. Motets 14 and 17 do not, however, display further similarities comparable to those of other pairs. And, adding together the lengths of both pairs 11-20 and 14-17 does not yield an equal sum as it did in the first series. Although the proportions and similarities in this series are thus less precise than in the first, nevertheless it is striking that, when three motets were later added to the corpus, again a Marian antiphon was chosen for the tenor of motet 23, and thus once more the relation 'Lady-Mary' is repeated at an equal distance (Marian chants occur only in motets 14, 17 and 23).

The original corpus thus appears to be governed by a mirror-symmetrical plan which explains the positions of ten motets; and of eleven in the extended, later form of the corpus, including motet 23. In this later format of the corpus yet another symmetrical grouping of four motets with strong mutual ties can be distinguished: motets 8, 12, 17 and 21. Motets 8 and 12 both have the capriciousness of Fortune for their themes, their proportion in length is 2:3 and they share a rhythmic pattern in their *taleae*. Motets 12 and 17 are the only works with a French triplum and a Latin motetus and both have texts of Boethian inspiration; probably this also holds true for the Fortune-motet 8. Motet 21 is based on the same tenor-melody as motet 8 (with a twice as long segment of the chant) and may therefore also be considered to belong to this group, even the more so as this work can – indirectly – be connected with the theme of Fortune. Three of these motets (8, 12 and 21) have a tenor from Lent.

Between the remaining works, setting aside their order, relations of different kinds exist, next to their thematical order which probably provides the best explanation for their placement. The literary complementarity of motets 2 and 3, connected as they are by their Jobian tenors, has been pointed out by other authors; the analysis of these works in the Chapters IX and X showed that they also have musical-structural relationships. Motet 6 is a sequel to motet 5, not only in theme but also because both works quote lines from the same trouvère-chanson. In addition, both tripla begin with an identical melodic motif. Of the group of motets 13, 14 and 15 two are equal in length (14 and 15) and two have similar isorhythmical structures (13 and 15). Motets 12 and 15 share the tenor figure of Jacob and their liturgical context, while themes and musical structure show complementarity; their *taleae* consist of the same two rhythmical patterns but in reverse order. Also, there are thematic and musical-structural connections to motets 8 and 14. Motets 21-23 clearly form a coherent group through their isorhythmic structure and their four-voice texture with a long introit.

Chapter II focuses on the disposition of the texts and the significance of the tenor words. Whereas the formal aspect of the texts in relation to the musical structure of the motets has been discussed in a number of earlier studies, their content has only in the most recent studies been the subject of investigation. The meaning of the arguments and the form in which they

are expounded – its disposition – in relation to the strophic and musical forms, receive full attention in my study, although the underlying rhetorical principles would deserve further scrutiny.

Generally speaking, the interaction between the texts of motets with amorous theme in particular expresses the complexity of a problem by considering it from various angles in a dialectical process in which the texts display both similar and contrasting aspects, culminating into a pointed conclusion which often is a quotation. The subdivisions of the arguments, cross-references within the texts themselves and between texts through similar wordings and rhymes on significant positions, added to the many intertextual references to works of older authors by means of quotation, lead to the conclusion that the texts form a carefully contrived whole. Consequently, a thorough analysis of the disposition of the texts is essential to discovering the meaning of each work.

In order to discover whether similarity of subject or tenor also leads to musical resemblance, two pairs of motets are discussed as examples, one pair with closely related themes (16 and 17), and one with related tenors (12 and 15). Each of the four motets is divided into two equal parts, each in a different way. In motets 16 and 17, both having the problem of the eternal triangle for their subject, Machaut used rhetorical or literary models for the disposition of the texts, which it is essential to know to understand his train of thought. In motet 16 the bipartite musical form is brought about by its phrase-structure, in motet 17 by its isorhythmical structure, which in itself could represent various problems; it acquires its specific meaning only when compared with the disposition and content of the text. The irregularities in their musical structures extend this analogy and can only be explained as an expression of the problem under discussion. The music sometimes complements the meaning of the texts to such an extent that only through interpreting text and music together the problem is fully expressed. In these works related themes have led to comparable constructive ideas for both text and music, even if textual form and musical structure are entirely different.

Motets 12 and 15 are exemplary for the influence of the tenor words and their context on form and content of the argument and on the musical structure. The textual ideas of appearance versus reality and the possible reversal of the situation under deliberation originate from the history of Jacob and its Augustinian exegesis in the Lessons of the Office. The partition in two equal parts is effected by various musical means: by isorhythmic structure in motet 15, by an exchange of voice register between triplum and motetus until the midpoint of the work in motet 12; yet in each of the motets both devices are applied. Again, musical devices acquire specific meaning in combination with the texts. Both motets were clearly conceived as complementary works, which is also obvious from their *taleae* which consist of the same two patterns but in reverse order. In this case the relationship of the tenors has led to similar compositional ideas.

In most motets analysed in this study we find an opposition of two ideas, which are given an equivalent in musical bipartition. However, both parts are not always equal in length as in these four examples. Usually simple mathematical proportions can be shown in both textual and musical divisions. In many cases, especially in motets with diminution, the strongest twist in the argument coincides with the join between the first and second period. The motets discussed in Part II display a great variety in proportional divisions of the texts. The corresponding musical divisions are generally those of the isorhythmical structure but other means are used as well.

In Chapter III the relationship between rhythm and text is discussed. Motets with identical *talea*-rhythms are rare in the Ars nova-repertoire; therefore, when they are found the question arises if such works display other similarities. After comparing all the *taleae* four motets were found with an almost identical iambic pattern. In its simplest form it is the entire *talea* of motet 8; combined with other patterns and with variations, the pattern reappears in the *taleae* of motets 12, 14 and 15. The explanation for the similarity in rhythm cannot be found in the properties of the tenor-melodies. The four motets do share a thematical idea, which leads to the conclusion that the common rhythmic pattern symbolizes instability and unreliability, personified in the figures of Fortune or Faus Samblant. From analysis emerges that Machaut treated this 'Fortune'- pattern as an integral whole in his contrapuntal settings. A contrasting pattern of three perfect longs, which in motets 12 and 15 is combined with the Fortune-pattern, suggests that this, as an image of *perfectio*, symbolizes stability and truth. Taken together the analyses suggest that, at least in these four motets, Machaut did not construct his *taleae* from independent rhythmical units, but from longer patterns and their variants.

Rhythmical techniques such as syncopation may, too, bear significance regarding the theme. In two motets (9 and 17) syncopation comprises the whole tenor. The obvious explanation for these extreme cases of syncopation would be that the tenors provide practical demonstration of a theoretical possibility. In both motets however, it is plausible that the rhythmization also has an expressive function with relation to the thematic ideas.

From these analyses it follows that the tenor-rhythm should not be taken as a purely musical fact; it also symbolizes the theme or an aspect of it. In the analyses of Part II this has been further investigated and it appears that the tenor-rhythm can nearly always be demonstrated to be illustrative. The general conclusion is that Machaut in constructing his *talea* usually started from a simple pattern of symbolic or illustrative significance. He then elaborated on this pattern, adding a contrasting pattern or complicating factors such as rests, syncopations or variations on the pattern, sometimes by speculative or even misleading notations. As the *talea* forms the foundation of the movement, the literary idea, symbolized in a rhythmic ostinato, resounds below the other voices.

In Chapter IV the relationship between counterpoint and text is discussed. The choice of tenor-melody does not seem to have been determined by the character traditionally attributed to the mode of the source-chant; usually the selected fragment is too short to preserve its modal characteristics. On the other hand, several examples discussed in this study strongly suggest that Machaut's choice was not only prompted by musical qualities, required for making a good and complete composition, but also by some specific characteristics of the melisma, which he considered suitable for the expression of the subject.

The analyses lead to the conclusion that in recent studies of Machaut's counterpoint the melodic aspect is neglected in favour of a reductive analysis which presupposes motets were composed as an elaboration of a framework of consonances. Machaut's conception of counterpoint seems rather to take the melodic lines for its starting-point; the vertical results were calculated, but should be considered as emerging from the voice-leading. The function of motifs borrowed from the tenor, which at times effectively relate different passages of the texts, has also been somewhat neglected. In addition, it appears from many instances of extreme leaps in the melody that change of octave, although not affecting the quality of the consonance, has great significance as a melodic gesture; in some motets such leaps evoke an image or an emotional state of mind. The same is true for the exchanges of register between the upper voices. Generally, extremes of ambitus have an expressive value, the higher register

symbolizing joy or excitement, the lower sadness and depression. Plicae, which often occur in the lower register, usually signify plaintive accents. A reductive analysis would miss many if not all of these effects.

However, the analysis of the succession of cadences in which the divergent lines are coordinated remains essential for an understanding of the unity of a work. As has been demonstrated in earlier studies, in many motets a polarity, present or latent in the tenor melody, develops between two tones of which one is the final, often at a distance of a second or a third from each other. The gradual development of tension between the two poles emerges most clearly from the cadence-structure. The final is always the goal towards which the counterpoint is oriented, while the other pole is increasingly emphasized, parallel to the development in the counterpoint of the texts. Remarkably, the final is not always synchronised in all voices, which is of importance for the interpretation of the relation between text and music.

The comparative analyses of two chanson-motets, which are discussed in detail in this chapter, show the degree to which both form and meaning are outlined by melodic-rhythmic motifs, in part originating from the tenor. The considerable differences which nevertheless remain between these related works demonstrate Machaut's flexible compositional technique and can also be explained as the musical expression of the various subjects.

The analyses of the isorhythmical motets in Part II of the dissertation complicate this picture. To be sure, Machaut here too worked with motifs from the tenor, but they permeate the structure to a lesser degree than in the chanson-motets, while the tones of the tenor melody provide centres of gravity around which the melodies of the upper voices circle. The balance between vertical and linear counterpoint varies in the works; sometimes the vertical structure dominates, with motifs borrowed from the tenor being of secondary importance (4, 10), sometimes the counterpoint is of a very linear conception (especially in motets 2, 3 and 5) while in other works a middle course is steered between these extremes (1, 6, 7). With each of these techniques we find a subtle interaction with the texts.

Machaut's counterpoint is the result of a profound and imaginative reflection on the borrowed materials. It can be described as an exploration of the capability of a tenor melody of creating musical tension while giving expression to the ideas of the text. A comparison of the development and orientation of the counterpoint with the dialectical process in the texts shows that Machaut's musical language – in each work in its particular fashion – closely follows and reinforces the meaning and the tension of the poetry.

In Part II of this study eight motets are discussed in separate analyses of texts and of music, followed by an interpretation in which the conclusions from both analyses are combined. The order of discussion was determined by the similarities of tenor and of musical structure.

The first motet, *Quant en moy vint premierement / Amour et biauté parfaite / Amara valde* discussed in Chapter V, has for its theme both the genesis of love and the longing for its fulfilment. The work is built on the topical literary pun 'amer = amer' (to love = bitter) which is sung only at the conclusion of the triplum-text but which must have been Machaut's starting-point, to judge from his choice of tenor. The similarity in sound of the Latin 'amara' in the tenor to the literary topos joins the courtly and the transcendent worlds; a 'son dous', a sweet sound or song of love changes into a menacing 'son amer', because of the lover's wait for fulfilment. The musical structure of the motet reflects both the longing for fulfilment and the change of feelings expressed in the texts; the first by the emphasis on the number of

perfection, 3, in the mensural and isorhythmical structure, the other by the mutations between the *molle* and *durum* hexachords in the tenor which are mirrored by the polarity in the counterpoint. With subtle means Machaut conveys the complexity of the subject 'amer'. At the same time the work is a philosophical reflection on time and duration, in love and in music: the 'fin' amant' strives after a love 'sans fin', which can only be endless when it remains unfulfilled. In the musical symbol of the imperfect final the paradox of 'being' in love is expressed pointedly: love can only exist as a 'becoming'. At the very end of the original corpus the final of motet 20 expresses the same wish to turn the fleeting moment 'just before fulfilment' into an eternity, as its duration cannot be exactly defined.

Motet 10, *Hareu! hareu! le feu, le feu, le feu / Helas! où sera pris confors / Obediens usque ad mortem*, discussed in Chapter VI, mirrors motet 1 in its musical structure, on half its scale. The texts show up a strong influence of a motet by Philippe de Vitry, *Douce playsence / Garison / Neuma quinti toni*. Both motets treat the same theme but in a different way: burning desire and the question how the human heart can sustain it. There is tension between the tenor and the upper voices: the word 'obediens' finds no response in the other texts, only the 'usque ad mortem'. The tension between obeisance and non-obeisance is reflected by the musical structure, in which tension is created by a permanent syncopation which also influences the contrapuntal structure. The tension leads to instability of movement and finally to dissonant closure when the tenor reaches the final later than the upper voices. Herein lies the point of the motet: only the tenor is 'obedient until death', until the end, while the upper voices speak of 'not being able to last' and 'dying in spite of Nature'. Machaut dares to include an unresolved problem in his music, in the form of a dissonant ending symbolizing an impasse. This work, too, is a reflection on time and duration in love and music.

The theme of motet 5, *Aucune gent m'ont demandé que j'ay / Qui plus aime plus endure / Fiat voluntas tua / Contratenor* discussed in Chapter VII, is that of subjection and is an answer – premature as regards the sequence of the motets – to the unresolved problem of motet 10. Both works refer to Vitry's motet. Both *taleae* share a pattern of three perfect longs – a symbol of stability – but it is placed in different rhythmical contexts.

Its four-voice structure, its mensural complexity, its many quotations and models make it clear that a grand theme is being discussed in this motet. The placement of the quotations follows the model of the thirteenth-century *motet enté*. The text of the motetus, beginning and ending with quotations and having a mirror-symmetrical rhyme-scheme, reflects the longing for a reversal of the situation where a hard lot falls to the perfect lover and the imperfect lover has a comfortable life as in a mirror. The triplum imitates form and style of a trouvère-chanson and quotes abundantly from this repertoire. In the musical setting Machaut took his inspiration from Philippe de Vitry's motet which was the textual model for motet 10. Machaut did not just quote Vitry's tenor-rhythm, he complicated the *talea* by retrograding it in a contratenor, creating a musical mirror-form. Moreover, he gave a demonstration of a music-theoretical speculation in the ambiguities of the notation: the longs of tenor and contratenor are both perfect and imperfect. Motet 5 is one of Machaut's most complex works in which text and music show closely related ideas while the diversity is extreme. The motet is both a theoretical speculation on perfection and imperfection, a literary reflection on perfect and imperfect love and also a reflection on the style of the genre, by the amalgamation of elements from both the *Ars antiqua* and *Ars nova* motet-styles. The point of intersection which brings

unity to the great diversity is the image of the mirror. The work can truly be called a *speculum amoris*.

Motet 6, *S'il estoit nuls qui pleindre se dehus / S'Amours tous amans joir / Et gaudebit cor vestrum*, discussed in Chapter VIII, in several respects forms a continuation of motet 5. One of the chansons quoted in that work is used here again. It contains an image which forms the nucleus of meaning of motet 6: an excess of desire is the precondition for future joy in love. The ideas of futurity and of an excess of desire inspired Machaut to an extraordinary musical analogy. The temporal balance of time between the two periods is disrupted but by a subtle isorhythmic technique which causes the join between the *taleae* to appear to shift the impression arises that both parts of the motet are balanced exactly. The texts express this paradox in their conclusions, by the simultaneous words *trop* (too much) and *paire* (equal) in the two upper voices. In this work Machaut plays on the listeners' expectations and their sense of musical time, to express the paradoxical idea of an instable balance.

Evocative power and extraordinary sound-effects are at their pinnacle in the second motet, *Tous corps qui de bien amer / De souspirant cuer dolent / Suspiro*, discussed in Chapter IX. Its theme is the sighs and languishing of the lover, which is expressed in contrasting ways in the texts of the upper voices, there is hope in one voice, despair in the second, while both urgently press the fulfilment of love. In the music the composer plays on the effects of rest. In the tenor conspicuous rests illustrate the sighing. The motetus has the same isorhythmically returning motif as the tenor but in a contrasting mensuration, causing a complex hocket which forms an ostinato throughout the motet. Melodic motifs in this voice contrast sharply with the tenor melody and cause a great number of dissonants, in combination with broken declamation. By speculative notation the rests give a misleading impression of the real mensuration in diminution. The contrast between the motetus and the initially silent but increasingly talkative triplum makes for a colourful evocation of a sighing and timid lover, who is lost for in his words, while pleading urgently for the fulfilment of his love.

The theme of motet 3, *Hé! Mors, com tu es haïe / Fine Amour, qui me vint navrer / Quare non sum mortuus*, discussed in Chapter X, is more difficult to determine. The tenor words signify both a longing for death and a cry of despair. In the light of the motet's literary context, appearing from a number of trouvère-quotations, the theme may be defined as two contrasting aspects of dying for love: despair, as separation from the beloved will bring about death, but also a desire to die if death is the condition for the realisation of love. In the music the composer again plays on the effect of the rest, as in motet 2, and on the perception of form by the listener, as in motet 6. Simultaneous rests in the upper voices change the isorhythmically determined form of the motet, creating a mirror-symmetrical form, in which the unusual *talea*-structure becomes functional. The form accords with both the structure of the tenor melody and with the content of the texts when in the centre of the mirror-form mention is made of complete reversal. The counterpoint, in which the tones dominating the two halves of the tenor-melody strongly contrast, contains surprises similar to those in motet 2; they emphasize the drama of the subject. The texts contain a crosswise disposition as in motet 10: Death and Love mirror each other at the beginning and at the end of the texts. In its variety of mirrorings the work is a pendant of motet 5, as a *speculum mortis*.

Also in motet 7, *J'ay tant mon cuer et mon orgueil creü / Lasse! je sui en aventure / Ego moriar pro te*, discussed in Chapter XI, the central theme is dying from and for love, and again we find mirror-forms appearing both in the text and the musical setting. As in motet 3 the tenor words should be taken in two meanings: as an expression of longing and of the fear of death. Again, the theme was inspired by a trouvère-chanson. Subject is the punished *orgueil* of the Lady who scorned her faithful lover. Their relationship is set against the biblical history of David, Joab and Absalom in the tenor and the mythical story of Narcissus and Echo, in the motetus. Symbol of the reversal is the mirror which is not mentioned in the texts but is evoked by the almost anagrammatical aural similarity between the tenor's *moriar* and the French *miroir*. The mensural structure suggests that the idea of imperfection has great thematical significance, in the sense of lack and unfulfilment. All mensural values are imperfect. The important theme of *desmesure* is symbolized in the tenor rhythm, in an 'unmeasurable' talea. Underneath the motet's imperfect surface structure however, a fully ternary, perfect proportion lies hidden. The simultaneously sung *amour* in the upper voices indicates the proportion's main division. The perfect proportions in the plan of the motet are illusory and are disrupted by a shortening at the end. This formal imperfection and the imperfect mensuration symbolize the unfulfilment and desire of the texts. Thus, the motet becomes a model of imperfection and the pendant of the entirely perfect first motet.

Motet 4, *De Bon Espoir, de Tres-Dous Souvenir / Puis que la douce rousée / Speravi*, discussed in Chapter XII, forms a complementary pair with motet 7, because *umblesse*, in courtly lyric the counterpart of *orgueil*, is its theme. The biblical figure in the tenor is again David. The subject of the motet is the contrast between hope, expressed in the psalm word *speravi*, and despair; in the texts of triplum and motetus an excess of fiery desire causes the lover to lose all hope. The conclusion is that the only hope left for the lover is humble obedience until death. In this work, as in motet 7, the *desmesure* of longing is symbolized by a 'measureless' talea rhythm, combined with other irregularities in the rhythmic structure. As in motet 7, the work is divided by a proportion marked by the point at which the word '*amour*' sounds in both upper voices; in this case it is the proportion of the Golden Section which possibly symbolizes the 'golden mean' – *mesure* – between desire and humility. Measure and excess are the ideas common to the text and the music, by which their relationship is expressed. In the counterpoint a half-tone motif permeates the sound of the entire work obsessively; this motif probably was borrowed from a chanson by Thibaut de Champagne, of which the words are echoed in the texts. In addition Machaut construed an opposition between two tones which symbolize the 'sweet' and the 'hard' respectively, bringing to mind motet 1. *Dur* in the counterpoint is here connected with *duree* in time. This motet's signification is that 'hard' desire should be purified by changing it into an intention to obedience and subjection.

These eight works have in common their moral significance: the elevation of the labours of love into the ethical charge of ennoblement, in which the paradoxes and unfulfilment of love are accepted in subjection. But they are also reflections on the significance of a word, supported by well chosen quotations: what is it 'to love', what do 'perfection', 'longing', 'sighing', 'dying', 'hoping', 'obeying', 'joy' signify? It is precisely in the musical expression of the pursuit and the dynamics inherent in these ideas that the origin is found of the large differences between these structurally so similar motets. The play with musical time is different in each of these works. Where we encounter related ideas in the detail of the composition, the themes will also be found to be closely related. Nevertheless, each motet has

been given an unmistakable form of its own and it is the motets 6 and 3 in particular which show just how flexible the form of the isorhythmic motet can be.

In the Concluding Remarks I return to aspects of this study, to which I devoted special chapters, but which were also referred to in the analyses of Part II. Subjects under discussion are: the ordering of the corpus, borrowings from older repertoire, the composition of texts, some questions concerning the declamation of the texts, rhythmization and counterpoint, and finally the relationships between text and music, by which the motet is unified. The findings regarding Machaut's ordering of the motets, the disposition of the texts, the rhythmization of the tenor and the counterpoint have been summarized above, under chapter headings.

The materials taken from older repertoire refer to the tenors and to the – mainly textual – quotations in the poems of the upper voices.

The tenor, in accordance with tradition, is taken from ecclesiastical chant or from the repertory of secular song. In each of the motets analysed the words are found to have been chosen very appositely with regard to the subject of the texts in the upper voices; they express the themes succinctly, whilst their liturgical or biblical background – when known – enhances the significance of the other texts. A characteristic trait of Machaut's tenors is that the words often can be read in contrasting ways, which usually corresponds with the contrast between the texts of the upper voices. The frequency with which this occurs suggests that Machaut had a preference for texts which imply a diametrical contrast or give occasion for construing such a contrast. If the words themselves do not show any contrast, it is often implied in their context. In some cases Machaut even omitted part of the text belonging to the melisma to obtain this effect.

Borrowings remain not restricted to the tenor. In many cases one or more quotations were found in the upper voices which had not been remarked upon previously but which are important for the understanding of the motets. The works quoted – which have been identified – are the bible (7, 9, 21), hymns (21, 23), Boethius' *De consolazione philosophiae* and Alain de Lille's *De planctu naturae* (both in 17), chansons by the trouvères Gace Brulé (12), Thibaut de Champagne (3, 4, 5, 15), Robert de Castel (5), Perrin d'Angicourt (3, 5, 6, 7), the Roman de la Rose (1, 2, 3, 13) and contemporary works, among which the only surviving motet in the French language by Philippe de Vitry *Douce Playsence / Garison / Neuma quinti toni* (5, 10). In only a few cases musical quotation can be shown (motets 4, 5, and 7).

The various forms of quotation vary from topoi to imitations of the syntactical structure of an older text. The placement of quotations suggests that Machaut usually took as his example the thirteenth century *motet enté*; as in this genre, we often find quotations at the beginning and/or end of the texts. In several cases the quotation is found in the same position as in the source poem (usually Machaut quotes from the first and the last stanza); in some cases the positions at the beginning and the end are reversed. The crosswise disposition of the argument of the texts in Vitry's above mentioned motet – the triplum begins with the idea the motetus ends on and vice versa – is imitated in a number of works (motets 3, 10 and 17).

A specific image in the quoted chansons manifestly inspired Machaut repeatedly to a musical analogy, which led to original and subtle constructions, as in motets 5 and 6. Another way of modelling can be found in motet 17, where it is not so much quotation as the choice of certain words and especially the syntax which refer to the literary models of Boethius and Alain de Lille.

Machaut did not quote the older texts slavishly as an *auctoritas*, he gave his quotations a meaningful function. The analyses show that he reflected on the significance of the old texts

and sometimes even undermined their meaning by small modifications. He added thoughts of his own and in some cases chose a specific design with regard to his models, made recognizable by means of quotations. In the hands of Machaut the motet is not just based on a quotation – in the tenor –, it is a form of art in which the practice of quotation constitutes an essential part.

Two questions with regard to rhythmization have not yet been considered in this summary: the declamation of texts and the choice of mensuration.

In general the moments that suggest emotional expression of the text by means of text declamation, show the greatest deviations from regularity. In some motets the emotional tension of certain statements is underlined by an acceleration or a deceleration of declamation. The most expressive voice is usually the motetus; in this voice the most frequent occurrence of extremes of note-value and of irregular diction are found, its melody also often seeks the extremes. Yet, the declamation – even of exclamations – is not generally marked by special effects. In many motets an evident relationship between text-declination and emotional expression cannot be found; then declamation follows the rhythmic patterns of the upper voices.

In some cases the choice of mensuration was inspired by the theme, especially when the mensural combination is extraordinary. This is the case with the fully perfect and fully imperfect mensuration, which refer to perfection in love and unfulfilment respectively. The combination of *tempus imperfectum* and *prolatio minor* seems also to have thematic significance, as in two of three works (7 and 16) the speaking voice is female, while in the third (8) a female character, Fortuna, is indicted. Imperfect mode usually occurs in works with sombre themes (2, 3, 7, 13). Conflicting mensurations in three motets (2, 10, and 17) can be explained as the expression of the textual conflict between Nature and Amour.

The relationships between text and music constitute the final subject of the Concluding Remarks. One of the greatest difficulties in defining the precise interaction between poetry and music, is Machaut's great flexibility in choice of means for bringing about such interaction. It confounds a classifying description of the range of subtleties. The various degrees of interaction range from direct or indirect associations of meaning between a word or an idea and a musical sign or number, to relationships between text and music in which the succession and combination of various associations and observations realize a larger signification.

Machaut's use of numbers with a symbolic meaning is evident, yet apparently it is not a consistent practice. The numbers which have musical significance, e.g. 3 and 2, receive the greatest symbolic significance. When they are given unusual emphasis in the musical structure, the theme of the motet is generally related to their traditional meanings: perfection and imperfection. This is the case in the motets which are fully perfect (1 and 20) or fully imperfect (motet 7). Some large numbers, pertaining to the length of certain motets, most likely refer to a traditional symbolic significance, e.g. 144 in motets 1 and 18, and 153 in motets 4 and 20. Certain prime numbers which are frequently used, e.g. 17 and 19, probably also have symbolic significance, although their interpretation is less certain as they are not tradition-bound.

Certain words and concepts have both a literary and a musical meaning, and will therefore naturally provoke musical realisation or illustration. Such words describe a musical sign, a sound, time and duration, a proportion, sweetness and hardness, elevation and depression and

similar contrasts. In this vocabulary Machaut shows himself an early master of *poesia per musica*. There are some instances in which a theme and a musical motif are combined in several works, where no illustration of the text can be found. An example is the rhythmic pattern which is common to the *taleae* of motets 8, 12, 14 and 15.

The different functions which musical signs can have, offers the possibility of conceiving them as different symbolic meanings, dependent on their literary context. An example is the rest which allows breathing and subsequently comes to mean 'sighing', which, as an interruption of sound, is a symbol of death, but can also illustrate 'being silent', 'waiting', even 'to make a mistake' when used as a misleading mensuration sign. A rhythmical technique as syncopation is rich in meanings too: 'enclosure', a 'chain', 'perseverance', 'instability'. Extremes of range can be used to many expressive purposes: utterances of hope or despair, rhetorical contrasts, or an illustration of discord.

Contrapuntal tension and the polarity between two tones in particular, operative in almost every motet, often symbolize the longing of love and the difficulty of reaching fulfilment. The way in which the final is approached can almost always be interpreted as a clear symbol of the textual point. This moment of final resolve may even be disturbed when the problem remains unsolved, as is the case in several motets; in this Machaut is extremely consistent. The music may even evoke thoughts which have no equivalent in the texts and thus complement the significance of the poetry. By their combination these expressive means realize a complex signification in which the tensions inherent to a problem are demonstrated.

The layered process of signification in the motet might be best understood from the position of the performers, as many clues are hidden in the notation and performance of the parts. The interpretation begins from a consideration of the tenor, as this part determines the formal outline of the work and its words contain the meaning of the motet in a nutshell. The unique characteristics of the tenor rhythm, symbolizing an essential aspect of the theme, and the general form of each motet as defined by the tenor give the first indications as to the meaning of the entire motet. The texts of the upper voices are then studied for their relation to the tenor words and for the form and disposition of the argument, for which emphases on certain words and on shared or contrasting aspects constitute important indications. Quotations, if traced, contribute to the understanding of Machaut's train of thought. In performance, the textual and musical forms in the upper voices can clarify and sometimes change the basic form of the work as defined by the tenor. Symbolism of numbers and concepts, and special effects in melodies and rhythms in the upper voices enliven the performance, when they are understood as illustrations of the texts. The rhythmic and contrapuntal tensions emphasize the growing tension in the literary counterpoint. Related concepts and strategically placed words and musical motifs illuminate various aspects of the subject and its treatment. Problems arising during performance and their possible solution provide further indications. In an attentive performance the continual shortcutting of ideas between text and music sets in motion a gradual process of discovery of the many facets of the central problem, which often converge into a central image, capturing and summarizing it all. Machaut's ingenious and imaginative method has resulted in an ordered series of extraordinarily 'new' motets, in which language and music permeate each other in a subtle process of signification.

Curriculum Vitae

Jacques Boogaart is geboren op 30 november 1947 te Nieuwerkerk. Na het voltooien van de opleiding gymnasium A te Groningen in 1966, studeerde hij enkele jaren Franse taal- en letterkunde in diezelfde stad, welke studie in 1969 werd afgesloten met de Akte van Bekwaamheid A. Daarop volgden opleidingen tot musicus aan het Conservatorium te Groningen (hoofdvak gitaar), voltooid in 1974, en aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag (hoofdvak luit), voltooid in 1977. Na een langdurige concertpraktijk en docentschap vatte hij in 1986 de studie Muziekwetenschap op aan de Universiteit van Amsterdam waar hij in 1990 het doctoraalexamen cum laude behaalde. Volgend op een kort docentschap aan diezelfde universiteit verkreeg hij in 1992 een plaats als Assistent in Opleiding bij de Onderzoekschool Mediëvistiek, met als standplaats het Instituut voor Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht. Sinds 1996 is hij als freelance onderzoeker werkzaam. Publicaties van zijn hand, zowel wetenschappelijke als populariserende, betreffende de muziek van de veertiende en zeventiende eeuw verschenen in verschillende tijdschriften.