IX WERK-BESPREKING 6

Pierre de la Rue, *Missa de feria*

ANDREW H. WEAVER

Van de verschillende types polyfone missen die tijdens de renaissance werden beoefend, is de *Missa de feria* zeker de meest bescheidene.[1] Binnen de liturgie is een "feria" een andere dag dan de zondag en ook geen specifiek feest. Aangezien het om een doordeweekse dag gaat, neemt de feriamis de laagste plaats in binnen de liturgische hiërarchie. De gregoriaanse gezangen op die dagen behoren dan ook tot de kortste en eenvoudigste van het repertoire. Het Gloria en het Credo komen er zelfs niet in voor.[2] De polyfone zetting van de *Missa de feria* volgt het model van de gregoriaanse mis, waarbij niet één enkele cantus firmus doorlopend aanwezig is, maar elk deel het overeenkomstige gezang van het ordinarium overneemt (een Kyrie in het Kyrie, een Sanctus in het Sanctus, enz.). Zoals te verwachten, volgt uit de lage liturgische rang van de feriamis dat de polyfone zetting gekenmerkt is door eenvoudige homoritmische texturen. In feite heeft men bij heel wat bewaarde meerstemmige feriamissen de indruk dat zij voorbeelden zijn van geïmproviseerde polyfonie die per toeval werd genoteerd.[3]

Een vluchtige blik op Pierre de la Rues *Missa de feria* maakt echter al onmiddellijk duidelijk dat dit werk een uitzondering vormt op die algemene regel. Niet alleen bevat deze mis een Gloria en een Credo, maar zij is bovendien vijfstemmig, zodat zij behoort tot de meest prestigieuze voorbeelden van liturgische polyfonie uit de vroege zestiende eeuw. Een van haar kenmerken is de doorlopend weelderige en complexe polyfonie. Nog

1 Voor een overzicht van polyfone zettingen van de *Missa de feria* in de renaissance, zie Weaver, "Aspects of Musical Borrowing".
2 In de feriamis worden de propriumgezangen van de voorafgaande zondag of feestdag herhaald.
3 Voor voorbeelden in moderne uitgaven, zie de twee anonieme feriamissen in Snow (ed.), *A New World Collection*, 125-28, 140-47.

opvallender is dat elk deel is opgebouwd rond een strenge tweestemmige canon in de tenorstemmen, een demonstratie van de meest erudiete vorm binnen de polyfonie van die tijd, de absolute tegenpool van geïmproviseerde polyfonie. De verklaring voor deze ongebruikelijk opulente toonzetting van een mistype met zo een lage rang staat heel waarschijnlijk in verband met De la Rues functie aan het Habsburgs-Bourgondische hof. Uit ordonnanties van het hof is bekend dat het tot de opdracht van de kapel behoorde elke dag een polyfone mis uit te voeren.[4] Aangezien de muziek tijdens de renaissance een centrale rol speelde in de uitstraling van het prestige van de vorsten, is het begrijpelijk dat de Habsburgers eisten dat er in de dagelijkse mis plaats was voor polyfonie van hoog niveau. In de vroege zestiende eeuw was de bezorgdheid van het hof in dit verband bijzonder urgent, aangezien men nog steeds het verlies van het hertogdom Bourgondië aan het verwerken was na de dood van Karel de Stoute in 1477 en het voortijdige overlijden van Filips de Schone in 1506. Hoewel er geen concrete aanwijzingen zijn omtrent het tijdstip en de plaats van de compositie van De la Rues *Missa de feria*, is het een logische hypothese dat hij die schreef in opdracht van zijn werkgever in de eerste twee decennia van de zestiende eeuw, vermoedelijk in de jaren 1508-1515, volgens Honey Meconi een bijzonder productieve periode in zijn carrière.[5]

Twee vaststellingen steunen deze hypothese over het ontstaan van De la Rues mis. De eerste is haar ruime verspreiding: zij komt voor in zeven manuscripten uit het scriptorium van Alamire. Slechts vijf andere missen van De la Rue bleven bewaard in evenveel Habsburgs-Bourgondische bronnen.[6] Daarvan waren er blijkbaar vier (B-Br 15075, E-MO 773, E-MO 766 en Mech) bestemd voor verschillende leden van de Habsburgse clan. Dat men besloot De la Rues *Missa de feria* meerdere keren te kopiëren voor gebruik binnen de familie, wijst erop dat deze geregeld werd uitgevoerd aan diverse Habsburgse hoven. I-Rvat 34, een andere Alamirebron, is een luxueus handschrift, vervaardigd als gift voor paus Leo X. In deze bron is De la Rues mis uitdrukkelijk aangeduid als *Missa de feria*, wellicht om de paus er attent op te maken dat aan het Habsburgse hof elke

4 Zie bijvoorbeeld de ordonnantie uit 1469 (herbevestigd in 1497 en 1500), in transcriptie in Fallows, “Specific information”, 145-49.

5 Meconi, *Pierre de la Rue*, 107-8.

6 De bronnen voor de mis van De la Rue zijn opgenomen in Appendix 4. Voor details over de bronnen, zie in Meconi, *Pierre de la Rue*, 271–81. Eén mis van De la Rue, de *Missa Conceptio tua*, bleef bewaard in acht Habsburgs-Bourgondische bronnen.

dag hoogstaande polyfonie werd uitgevoerd.[7] Het tweede bewijs ter ondersteuning van de stelling dat de Habsburgers De la Rues mis bestelden om hun prestige te verhogen, is het feit dat deze kennelijk model stond voor de *Missa de feria* van Antoine de Févin, componist aan het Franse hof.[8] Net als de mis van De la Rue is het werk van De Févin een grootschalige compositie (met een Gloria en een Credo) voor vijf stemmen, in een doorwrochte polyfonie en in elk deel een tweestemmige canon als basis. Alles lijkt erop te wijzen dat het Franse hof, de bittere politieke rivaal van de Habsburgers, De Févin opdracht gaf deze *Missa de feria* te componeren als antwoord op die van De la Rue, als bewijs dat ook bij hen elke dag complexe polyfonie werd gezongen.

Mech behoort tot de vroegste bronnen met De la Rues *Missa de feria*. E-MO 773, Mech en I-Rvat 34 waren wellicht afgewerkt tegen maart 1516. De eerste twee gaan mogelijk terug tot 1508.[9] Mech is van deze drie de enige bron met een Agnus Dei in slechts twee onderdelen, zonder het tweestemmige "Agnus Dei" II dat men aantreft in de andere manuscripten. Aangezien het Agnus Dei in De la Rues missen overwegend tweeledig is, ontwierp de componist aanvankelijk het Agnus Dei in de *Missa de feria* wellicht in twee secties. Indien dit het geval is, kan Mech vermoedelijk doorgaan als het vroegste manuscript met De la Rues mis.[10] Indien De la Rue de mis eerst plande zonder "Agnus Dei" II, getuigt het van enige ironie dat precies dit onderdeel een duurzame populariteit genoot buiten het hof. Het duikt onder meer op in A-Wn 18832, een Alamirehandschrift met bicinia (tweestemmige stukken) besteld door Raimond Fugger de Oudere. Het verschijnt ook als enige deel uit de mis in bronnen die niet voor een hof bestemd waren: het latere manuscript D-Mbs 260 en de uitgave van Georg Rhau, *Bicinia gallica, latina, germanica* uit 1545 (RISM 1545[6]), waar het voorzien is van de tekst "Ne temere quid loquaris".

Zoals te verwachten in dit genre is de mis van De la Rue gebaseerd op het gregoriaans, en niet met één enkele cantus firmus in alle delen, maar met in elk onderdeel de overeenkomstige zang uit het misordinarium. De mis is echter uitzonderlijk doordat men van slechts twee delen het

7 De twee andere Habsburgs-Bourgondische bronnen, D-Ju 5 en A-Wn 18832, werden respectievelijk besteld door Frederik de Wijze en Raimond Fugger de Oudere.
8 Voor een vergelijking tussen de missen van De la Rue en De Févin, en een bewijs dat de mis van De la Rue diende als model voor De Févin (en niet omgekeerd), zie Weaver, "Aspects of Musical Borrowing", 130-37.
9 Zie Kellman (ed.), *The Treasury* voor meer details over deze bronnen.
10 Kreider suggereert dit in CMM 97/2, lxiii.

gregoriaanse model met zekerheid kan identificeren, namelijk het Gloria en het Credo, die gebaseerd zijn op de gezangen die in het *Liber usualis* staan als Gloria XV en Credo I.[11] Dat zijn precies dezelfde melodieën die De Févin ontleent in zijn *Missa de feria* en ook Matthaeus Pipelare in zijn vierstemmige feriamis, waaruit blijkt dat dit de gebruikelijke versies zijn die in deze delen op weekdagen gezongen werden. Het is niet ongewoon dat de andere gezangen niet terug te vinden zijn, aangezien een aantal missen van De la Rue gebaseerd is op niet te identificeren gregoriaanse gezangen.[12] Toch doet De la Rues gebruik van niet-identificeerbare gezangen een reeks niet te beantwoorden vragen rijzen: volgde het Habsburgs-Bourgondische hof een eigen liturgische ritus die niet bewaard bleef of ontleende De la Rue gregoriaanse gezangen die hij tijdens zijn jeugd of zijn vroege carrière had leren kennen?[13] Indien dat het geval is, was het dan van belang dat het hof (en De la Rues medezangers) de gregoriaanse modellen kenden? En zo niet, wat kunnen we daaruit afleiden over de functie en de perceptie van de liturgische polyfonie aan het Habsburgs-Bourgondische hof? Was de functie van de mis als vehikel voor het prestige van het hof belangrijker dan haar rol als drager van gewijde gregoriaanse gezangen?

De la Rues behandeling van het gregoriaans in de twee delen waarvan de modellen geïdentificeerd zijn, is voldoende consistent om eruit af te leiden hoe hij de andere gregoriaanse gezangen verwerkte. De canonische tenorstemmen zijn consequent de dragers van de gregoriaanse melodie. Het is typisch voor De la Rue dat hij de melodie sterk versiert, soms zozeer dat ze niet meer herkenbaar is. De tenoren zingen alleen het gregoriaans, maar dit blijft niet exclusief tot die stemmen beperkt. Wanneer er lange rustpauzen zijn in de tenor, verschijnt de gregoriaanse melodie in één of meerdere van de andere stemmen. Soms wordt de melodie imitatief verwerkt, zoals in de beginmaten van het Gloria (m. 1-10) en van het "Et incarnatus est" in het Credo (m. 77-81), maar meestal verschijnt die alleen maar in één stem. Op één plaats wordt de melodie in snelle opeenvolging voorgesteld in meerdere stemmen: bij de aanvang

11 Kreider beweert dat de eerste sectie van het Agnus gebaseerd is op Agnus XV (CMM 97/2, lxii), maar het verband tussen beide melodieën is zeer klein en blijft beperkt tot de eerste frase. In feriamisseen wordt doorgaans gekozen voor Agnus XVIII.

12 Meconi, *Pierre de la Rue*, 115. Zie ook Meconi's hoofdstuk over de *Missa Alleluya* in deze publicatie.

13 Op basis van een studie van Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* wordt verondersteld dat er ook aan het hof van Maximiliaan I een eigen liturgie was; zie Pätzig, "Liturgische Grundlagen".

van het "Qui tollis" van het Gloria begint het gregoriaans in de tenoren op de tekst "qui tollis peccata mundi" (m. 60-66), gaat vervolgens over naar de bassus op "miserere nobis" (m. 66-68), daarna, sterk versierd, naar de superius op de herhaling van "qui tollis peccata mundi" (m. 69-74) en ten slotte terug naar de tenoren voor de rest van het deel. Telkens wanneer in beide secties de gregoriaanse melodie verhuist naar een andere stem dan de tenor, verschijnt de zin die de andere stem zingt later niet meer in de tenor, met als resultaat dat de melodie door de sectie heen in haar totaliteit wordt uitgevoerd, zonder onderbrekingen of herhalingen.

Het opmerkelijkste stilistische kenmerk van de mis van De la Rue is de canon in de tenoren, die niet alleen dient als structurele basis voor elk deel, maar duidelijk ook de overkoepelende planning van de mis als geheel mede bepaalt. In het Kyrie is de afstand tussen de canonische stemmen een semibrevis, die in het Gloria toeneemt tot een brevis. In de volgende delen wordt telkens nog een brevis toegevoegd, met uiteindelijk vier breves in het Agnus. De geleidelijk toenemende afstand tussen de tenoren geeft De la Rue de kans de textuur steeds te variëren in de loop van de mis. In de eerste delen neigen de canonische stemmen naar integratie in een volstemmige textuur, maar wanneer het canonisch interval toeneemt in het Sanctus en het Agnus, probeert De la Rue andere mogelijkheden uit, zoals een grotere ritmische differentiatie tussen de stemmen, meer transparante texturen waarin de tenoren elkaar niet overlappen en zelfs (zoals verder zal blijken) een extreme imitatieve textuur in het afsluitende Agnus. De secties waarvan de bezetting kleiner is dan de vijfstemmigheid zijn de enige zonder canon: het tweestemmige "Pleni" en het driestemmige "Benedictus" in het Sanctus, en het tweestemmige "Agnus Dei" II (dat in Mech ontbreekt). Een van de signaturen van De la Rues stijl is zijn vakkundige behandeling van de canon: twee andere missen (*Missa L'homme armé II* en *Missa Incessament*) en het misdeel *Kyrie pascale* zijn gebaseerd op canonische principes die verwant zijn aan die in de *Missa de feria*, en canontechnieken vormen ook de grondslag van een motet (*Pater de coelis deus*) en zes chansons (*Adieu comment*, *Cent mille regretz*, *Dueil et ennuy*, *Fors seulement*, *Incessament* en *Je n'ay regretz*).[14] Bovendien componeerde De la Rue twee missen, drie motetten

14 Een ander motet op basis van een canon, *Laudate Dominum*, werd lange tijd beschouwd als een werk van De la Rue, maar Wolfgang Fuhrmann heeft onlangs overtuigend aangetoond dat deze toeschrijving verkeerd is; zie Fuhrmann, "Who Composed Pierre de la Rue's Psalm-Motets?".

en twee chansons die volledig canonisch uitgewerkt zijn, en in vijf andere missen zijn sommige onderdelen canonisch.[15]

Terwijl het zorgvuldig geplande gebruik van canon ertoe bijdraagt dat de delen van de *Missa de feria* een samenhangend geheel vormen, zijn er ook muzikale kenmerken die instaan voor een beter waarneembare coherente totaalstructuur. Alle delen zijn geschreven in *tempus imperfectum* (alleen in het "Confiteor" van het Credo is een korte passage met een overgang naar *tempus perfectum*, m. 203-27) en zij eindigen alle op de finalis van de modus op E. Binnencadensen op het einde van secties zijn bijna altijd geplaatst op E of G, binnencadensen in het Sanctus op A. Bovendien verschijnt er geregeld in de loop van de mis (ook in de duo's en trio's) een kort toonladdermotief van vier noten, steeds in hetzelfde ritme (een gepunte minima gevolgd door drie semiminimae).

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Hoewel we momenteel de gregoriaanse modellen van het Kyrie niet kennen, ging De la Rue nagenoeg zeker uit van de veronderstelling dat de toehoorders in staat waren de melodieën te herkennen, want frasen uit de tenorpartijen dringen door in de andere stemmen, vooral in "Kyrie" I en "Christe". In "Kyrie" I zetten de tenoren pas in maat 10 in, maar vooraf is hun eerste zin te horen in imitatie, eerst in de bassus en de altus (m. 1-4, wat lijkt op een canon voordat de tenoren beginnen), daarna in de superius, die de melodie zingt boven een nieuwe, klaarblijkelijk vrij gecomponeerde frase (ook in imitatie), bestaande uit het toonladdermotief van vier noten (▶Vb. IX.1). Zo begint ook het "Christe" met een karakteristiek motief van vijf noten, achtereenvolgens in imitatie in de altus, de bassus en de superius. Wanneer de tenoren in m. 31 inzetten met dezelfde frase, pauzeren de andere stemmen even, zodat de melodie nog beter tot haar recht komt. Dezelfde frase keert opvallend terug aan het einde van deze sectie: zij verschijnt in de superius in m. 43-46, waarna de tenoren die opnieuw overnemen alvorens de superius haar ter afsluiting een laatste keer presenteert in m. 50.

▶ p. 215

15 De canonische missen zijn *Missa Ave sanctissima Maria* en *Missa O salutaris hostia*. De canonische motetten: *Ave sanctissima Maria*, *Da pacem domine* en *Salve regina I*. De canonische chansons: *En espoir vis* en *Je ne dis mot*. De missen met canonische secties: *Missa Conceptio tua*, *Missa de Sancto Job*, *Missa de septem doloribus*, *Missa L'homme armé I* en *Missa Sancta dei genitrix*. Ook De la Rues *Magnificat primi toni* bevat twee canonische secties. Voor informatie over De la Rues gebruik van canon, zie Meconi, *Pierre de la Rue*, 101-4.

"Kyrie" II, dat zoals gebruikelijk langer is dan de voorgaande secties, bevat meer gevarieerd melodisch materiaal dan de andere onderdelen. Dat er in het melodische materiaal geen frasen worden herhaald die eerder in dit deel voorkomen, wijst erop dat de gregoriaanse zang is doorgecomponeerd. Als geheel is "Kyrie" II onderverdeeld in vier te onderscheiden secties, elk voorzien van een volledige voorstelling van "Kyrie eleison". In de eerste sectie (m. 54-61), waarin de tenoren pauzeren, presenteren de superius, de bassus en de altus om beurten een frase van vier maten in imitatie. In tegenstelling tot "Kyrie" I en "Christe" nemen de tenoren deze frase later niet op. De tenoren openen de tweede sectie (m. 62-72) met een ritmisch geanimeerde frase van drie maten die begint met het toonladdermotief van vier noten. Deze sectie is gekenmerkt door uitgesproken contrasten in de textuur, die tot dan toe nog niet te horen waren in het werk: frasen voor de tenoren en de bassus wisselen af met frasen voor de altus en de superius alleen. Ze zijn niet identiek, maar wel te beschouwen als varianten van hetzelfde materiaal. Ook de derde sectie (m. 72-80) begint met de drie lage stemmen, een duidelijke voortzetting van de textuurwissel van de vorige sectie, vooral ook doordat de melodie van de tenoren eens te meer inzet met het toonladdermotief. Wel zingt de bassus onder de tenoren een nieuwe melodie, die de superius en de alt al snel in imitatie overnemen (m. 75-77) en die ten slotte door de tenoren wordt gezongen (m. 78-81). In de laatste sectie (m. 81-91) is eveneens de melodische interactie tussen de tenoren en de andere stemmen karakteristiek. Hier begint de superius met een frase van vijf maten die de tenoren in m. 84 overnemen.

Het is verrassend dat het Gloria zo beknopt is.[16] Hoewel de tekst veel uitgebreider is dan van het Kyrie, is het Gloria slechts dertig maten langer en duurt het in de enige beschikbare opname precies achtendertig seconden langer.[17] Dit herinnert aan de typische beknoptheid die men verwacht in feriamissen. Om dit te realiseren vermijdt De la Rue imitatie. Afgezien van de inzet van dit deel, waar zoals vermeld de altus, de superius en de bassus de eerste frase van de gregoriaanse melodie in imitatie voorstellen, is er verder in dit deel alleen nog imitatie in de twee canonstemmen (en even nog in een korte passus in m. 35-38, waar de

16 Dit is ook het geval in de *Missa Ave Maria*; zie de bijdrage van Rothenberg in deze publicatie.
17 Hyperion 1997.

niet-canonische stemmen een kort motiefje op “Deus pater” uitwisselen). De tekst wordt overwegend gedeclameerd in semibreves en minimae, zonder lange melismen en tekstherhalingen. Een tekstfragment wordt alleen opvallend herhaald aan het einde van de eerste sectie (m. 52-59), waar de woorden “filius patris” tweemaal worden gezongen, samen met een herhaling van de gregoriaanse zin in de tenoren. Zoals gewoonlijk is het Gloria gesplitst in twee onderdelen, met een tweede sectie vanaf “Qui tollis”. In deze sectie verandert de mensuratie van C in C2, met een sterke versnelling als gevolg: de basiseenheid van de declamatie is de semiminima, die aanblijft tot in de exuberante melismen op “in gloria Dei patris Amen” in de laatste dertien maten.

Met 259 maten is het Credo meer dan twee keer zo lang als het Gloria, hoewel De la Rue ook hier dezelfde technieken toepast om een buitensporige lengte te vermijden, namelijk het inperken van imitatie, melismatiek en tekstherhaling (al is dit laatste niet realiseerbaar aan het einde van de secties doordat er tussen de tenoren een interval is van twee breves). Het Credo is daarom echter geen saaie bedoening, want De la Rue doet af en toe een beroep op imitatietechnieken, soms met verrassende expressieve effecten. Dit deel bevat drie secties (met een breuk op “Et incarnatus est” en “Crucifixus”). Vooral aan het begin van de secties verandert De la Rue van stijl, wat ertoe leidt dat er telkens een verschil is met wat voorafgaat, terwijl hij ook de tekst accentueert. Bij het begin van de tweede sectie bijvoorbeeld onderstreept De la Rue het theologische belang van de tekst door een pauze in de tenoren en een imitatie op de gregoriaanse melodie tussen de superius, de bassus en de altus. In die volledige sectie (m. 77-102) is de textuur dunner dan in de eerste, en ook de declamatie verloopt langzamer (breves en semibreves tegenover semibreves en minimae). Daardoor is de tekst bij uitvoering duidelijker verstaanbaar en worden de tekstfragmenten van “ex Maria virgine” en “et homo factus est” in de tenoren benadrukt.

Nog frappanter is de inzet van de derde sectie, die begint met alleen de tenoren op “crucifixus etiam pro nobis” (m. 103-8). Dit is veruit de dunste textuur in de hele mis, met de eerste tenor gedurende twee volle maten als solist op het belangrijke woord “crucifixus”. Wanneer de tenoren pauzeren, komen de andere stemmen een voor een binnen en verhuist de gregoriaanse melodie naar de bassus (m. 109-12) en de altus (m. 111-17). De volle vijfstemmige bezetting komt pas weer aan bod wanneer de tenoren opnieuw invallen op “et resurrexit” (vanaf m. 115). De la Rue

schrijft imitatief om de tekst "et ascendit in caelum" in de verf te zetten: de gregoriaanse melodie verschijnt in de superius in m. 124-25 als voorimitatie van tenor 1, die in m. 126 inzet. Enkele maten verder volgt er opnieuw een opvallend moment (m. 132-34), wanneer de tweede tenor de tekst "sedet ad dexteram patris" samen met de bassus en de altus zingt in een homofone zetting, die verwant is aan de fauxbourdon. Een laatste opmerkelijke passus is het "Confiteor", waar De la Rue overschakelt naar *tempus perfectum* en een opvallende imitatieve textuur introduceert. M. 215-23 is een bijzonder expressieve passage: De la Rue doorbreekt de textuur met verschillende duo's en trio's, die homoritmisch worden uitgevoerd samen met de tenoren op de woorden "et exspecto resurrectionem" (▶ Vb. IX.2). Dit versterkt tezelfder tijd het effect van de tekstherhaling ▶ p. 216 tussen de tenoren en brengt de meest homoritmische textuur in dit deel. Aan het slot verschijnt er een duidelijke aanwijzing dat het manuscript heeft gediend voor praktisch gebruik, want een blijkbaar latere hand heeft een kruis toegevoegd voor de slot-*B* in de altus, de enige notitie in dit stuk.

Het Sanctus begint met een textuur die verschilt van alles wat tot dan toe in de mis was te horen: lang aangehouden tonen in de superius en de bassus dienen als raam voor snelle, lang uitgesponnen melodieën in de binnenstemmen (▶ Vb. IX.3). In de eerste veertien maten horen we nooit ▶ p. 216 meer dan twee stemmen die ritmisch in beweging zijn, waardoor een transparante textuur ontstaat met het accent op het puur melodische. Eerst wordt de altus ondersteund door de lang aangehouden tonen van de superius en de bassus. Wanneer die in m. 5 een cadens bereikt, komt de tweede tenor binnen met dezelfde melodie, een kwint lager. Dit is vermoedelijk de gregoriaanse melodie. Dat betekent dat De la Rue net als in het Kyrie de aandacht wenst te vestigen op het gregoriaans, zodat de toehoorders die de melodie kennen die ook onmiddellijk zouden herkennen. Wanneer de tweede tenor de melodie zingt, gaat de altus verder met een contrapunt dat lijkt op een versierde versie van de tweede frase van de tweede tenor (een melodie die pas in m. 11 begint). De altus en de tweede tenor cadenseren in m. 8, waar de eerste tenor inzet met zijn canonische antwoord. Op dit punt maakt de superius zich los van de lange noten en zingt die het contrapunt, dat net in de altus te horen was. De uitgedunde textuur, die aanhoudt tot m. 20 (op het woord "dominus"), wordt mogelijk gemaakt doordat tot op dit punt de tweede tenor nooit een volgende frase begint voordat de eerste tenor zijn canonische

antwoord heeft beëindigd. Al in m. 13 wordt de textuur echter compacter, want hier eindigen de lange noten in de bassus en begint die stem in hetzelfde tempo te zingen als de andere stemmen. Ook het "Osanna", de andere vijfstemmige sectie van dit deel, wordt gekenmerkt door lang aangehouden tonen en dunne texturen, maar nu zijn de rollen omgekeerd: de brede notenwaarden verschijnen hier in de tenoren. De opvallend langzame beweging in de tenoren eindigt pas in de slotmaten (m. 93-105), waar hun melodie zo sterk lijkt op die van de andere stemmen dat men mag veronderstellen dat zij vrij gecomponeerd is, wat overigens gestaafd wordt doordat hier de woorden "Osanna in excelsis" opnieuw onder de muziek zijn genoteerd. De secties voor een beperkte bezetting zijn gekenmerkt door lang uitgesponnen frasen en veel imitatieve dialoog tussen de stemmen. Het is onmogelijk uit te maken of die secties op het gregoriaans alluderen. Maar dat de altus in de eerste zestien maten van het driestemmige "Benedictus" in een langzamer tempo zingt, minder versierd is en een kleinere ambitus bestrijkt dan de andere stemmen kan erop wijzen dat die is gebaseerd op een gregoriaanse melodie.

In de eerste sectie van het Agnus Dei gaat De la Rue verder met het procedé dat hij voor het eerst toepaste in de canonische stemmen in het Sanctus, waar als gevolg van lange reeksen rusten tussen frasen, de stemmen zelden simultaan zingen. Daardoor is deze sectie vooral doorlopend vierstemmig, waarbij de imitatie zelden goed waarneembaar is. De enige duidelijke imitatie staat aan het begin van dit deel, waar in de eerste drie maten de superius en de bassus op de melodie van de eerste tenor anticiperen in dicht op elkaar volgende imitatieve inzetten (waardoor eens te meer de nadruk valt op de veronderstelde gregoriaanse melodie). Een veeleer langzaam tempo domineert de hele sectie, met melodieën die overwegend bestaan uit breves en semibreves (met occasioneel een versiering in semiminimae). Het sterke contrast in het laatste "Agnus Dei" komt als een schok: de melodieën verlopen vooral in minimae en semiminimae en er is imitatie in overvloed. Deze sectie is ongetwijfeld het imitatief meest consequent uitgewerkte fragment van de hele mis: dit is het gevolg van de imitaties die rond de melodie van de tenoren zijn geweven. Zo begint de tenor in de eerste maten (▶ Vb. IX.4) met een antwoord van de altus na twee maten, een terts hoger; twee maten verder begint de tweede tenor met zijn canonische antwoord, opnieuw twee maten later gevolgd door de superius. Als laagste stem zingt de bassus een ostinaat herhaald motief van tweeënhalve maat lang, telkens een

▶ p. 217

terts hoger. Deze ritmisch bewogen imitatieve textuur blijft aanwezig in elke frase van deze sectie. Wanneer de slotcadens nadert, wordt die zelfs nog opgedreven. Zo beginnen in m. 116-118 de altus, de bassus en de superius imitatief binnen de afstand van twee breves, met als gevolg een opeenstapeling van imitatieve inzetten, die de complexiteit van deze ongewoon geraffineerde en onmiskenbaaar indrukwekkende *Missa de feria* nog sterker in de verf zet.