VIII WERK-BESPREKING 5

Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce*

DAVID J. BURN

Volgens een legende die kort na de feiten ontstond, werd het Heilig Kruis in de jaren 320 gevonden op de Calvarieberg door de Heilige Helena, de moeder van keizer Constantijn.[1] Om deze ontdekking te vieren gelastten zij en Constantijn de bouw van de kerk van het Heilig Graf, die tot op vandaag in het oude stadsgedeelte van Jeruzalem staat. Oorspronkelijk bewaarde het gebouw een deel van het kruis dat Helena had gevonden. De verering van deze relikwie in Jeruzalem is beschreven in zuster Egeria's relaas van haar pelgrimstocht naar het Heilig Land omstreeks het jaar 380. Het is een van de oudste vereringen van het christendom.[2]

Tegen het einde van de middeleeuwen, toen het Mechels Koorboek werd gekopieerd, had de verering van het kruis een ongekende hoogte bereikt. Naast kerken, basilieken en broederschappen was er, volgens een sarcastische opmerking van Johannes Calvijn in zijn *Traité des reliques* uit 1543, geen enkele kerk die zich er niet op beriep een deel van het kruis te bezitten, zodat al deze relieken samen een groot schip konden vullen.[3] Het kerkelijk jaar bevat twee feestdagen voor het kruis: op 3 mei, de Heilig Kruisvinding,[4] en op 14 september, het feest van de Kruisver-

1 Het verhaal is gedocumenteerd vanaf de late vierde eeuw; zie Blackburn en Holford-Strevens, *The Oxford Companion to the Year*, 338. De versie van Socrates Scholasticus, die hij opnieuw opneemt in zijn voortzetting van Eusebius van Caesarea's *Historia Ecclesiastica*, van ca. 440, werd bekrachtigd in de populairste verzameling van heiligenlegenden uit de middeleeuwen, een bron die De la Rue heel waarschijnlijk kende: de *Legenda aurea* van Jacobus de Voragine (in een Engelse moderne editie: *The Golden Legend*, dl. 1, 280).

2 McClure en Feltoe (uitg. en vertaald), *The Pilgrimage of Egeria*, 74-76.

3 Op dezelfde plaats in zijn traktaat noemt Calvin het kruis "de belangrijkste relikwie van Onze Heer Jezus". Zie zijn *Traité*, ed. Autin, 111 e.v.

4 De eerste getuigenis dateert van de zevende eeuw in Gallië; zie Blackburn en Holford-Strevens, *The Oxford Companion to the Year*, 195.

heffing, waarbij wordt herdacht dat keizer Heraclius in 628 na Chr. het deel van het Ware Kruis uit het Heilig Graf heroverde, dat dertien jaar eerder was gestolen door de Perzische keizer Chosroës.

Aan het Habsburgs-Bourgondische hof sprak de luisterrijke viering van de feesten van het kruis zonder twijfel sterk tot de verbeelding, aangezien het kruis in staat was zowel geestelijke als wereldlijke vijanden te verslaan, zoals al vermeld in de legende. Een votiefmis ter ere van het Heilig Kruis maakte op vrijdagen ook deel uit van een wekelijkse cyclus bij de Orde van het Gulden Vlies, een ridderorde geleid door de Habsburgers.[5] De *Missa de sancta cruce* van De la Rue paste bij elk van deze gelegenheden. Hij was ook niet de eerste met een polyfoon werk voor deze devotie: het is mogelijk dat hij belangrijke vroegere voorbeelden heeft gekend, onder meer een cyclus van mispropria die misschien van de hand is van Guillaume Dufay (ca. 1397-1474) en de *Missa O crux lignum triumphale* van Antoine Busnoys (ca. 1430-1492).[6]

Naast Mech bleef De la Rues *Missa de sancta cruce* bewaard in zes andere handschriften, alle geproduceerd in het atelier van Alamire verbonden met het Habsburgse hof en exclusief gewijd aan miscomposities.[7] In vijf van de zes zijn, zoals in Mech, alleen werken opgenomen van De la Rue, of op één na.[8] De andere bron, E-MO 766, bevat ook missen van een aantal andere componisten, onder anderen Mathurin Forestier en Jacobus Barbireau.[9]

Met zeven opnamen in de Alamiremanuscripten behoort De la Rues *Missa de sancta cruce* tot de best vertegenwoordigde missen in deze bronnen. Slechts drie van zijn andere miscycli – de *Missa de feria*, de *Missa pascale* en de *Missa Ave sanctissima* – zijn evenveel keren opgenomen, en slechts twee, de *Missa Conceptio tua* en de *Missa Ista est speciosa*, komen frequenter voor. Samen met de vaststelling dat minstens zes van de

5 Prizer, "Music and Ceremonial", 116.

6 Voor een moderne editie van deze propria, zie MRM 12. De *Missa O crux lignum* bleef alleen bewaard in I-Rvat 51; zij is uitgegeven in BCW 2. Uit de tijd van De la Rue dateren polyfone zettingen van de twee propria van beide feesten ter ere van het Heilig Kruis, die opgenomen zijn in de *Choralis Constantinus* van Heinrich Isaac Deze verzameling polyfone propria componeerde Isaac voor keizer Maximiliaan I en voor de kathedraal van Constanz in de late jaren negentig van de vijftiende en het eerste decennium van de zestiende eeuw.

7 Voor de bronnen: zie Appendix 4. Zie ook de nuttige tabel in Meconi, *Pierre de la Rue*, 98-99, die alle missen van De la Rue opsomt die alleen bewaard zijn in manuscripten voor het hof. In A-Wn 15496 en E-MO 773 bevat de *Missa de Sancta Anna* een motet, *O salutaris hostia*, in plaats van het eerste "Osanna". Dit is te interpreteren als een toevoegsel aan de mis en niet als deel van het oorspronkelijke plan.

8 Tien manuscripten voor het hof zijn volledig of in hoofdzaak gewijd aan werk van De la Rue. De *Missa de sancta cruce* is te vinden in zes ervan en is daarmee de meest gekopieerde van alle missen uit Mech.

9 Zie Kellman, "Monserrat, Biblioteca del Monastir MS 766", in Kellman (ed.), *The Treasury*, 114.

bronnen – B-Br 6428, B-Br 15075, E-MO 766, E-MO 773, A-Wn 15496 en Mech – blijkbaar bestemd waren voor leden van de Habsburgse dynastie, wijst dit erop dat de *Missa de sancta cruce* vaak werd uitgevoerd aan diverse Habsburgse hoven. De mis ging geregeld op reis als onderdeel van een aantal "repertoirepakketten", zoals haar deelgenoten: de *Missa pascale* en de *Missa Conceptio tua* in B-Br 6428 en B-Br 15075, de *Missa Alleluya* en de *Missa Ave Maria* in A-Wn 15496, D-Ju 12 en E-MO 773, en de *Missa de feria* in B-Br 15075 en E-MO 773.[10]

Vijf van de bronnen met de *Missa de sancta cruce* schrijven het werk ondubbelzinnig toe aan De la Rue, en in geen enkele bron is er een toeschrijving aan een andere componist (▶Appendix 4). De authenticiteit wordt dus niet betwist. Wanneer hij de mis componeerde is echter niet bekend. Mech, als de vermoedelijk oudste bron, geeft de meest betrouwbare versie.[11] Drie bronnen – A-Wn 15496, E-MO 766 en E-MO 773 – bevatten fouten die een uitvoering zonder correcties uitsluiten. In B-Br 15075 staan een aantal kopieerfouten – en een blijkbaar aanvankelijk vergeten deel van de contratenor en de bassus van het tweede "Agnus Dei". Op basis van de datering van de bron behoort volgens Meconi de *Missa de sancta cruce* tot De la Rues "middengroep" van missen, ongeveer te situeren tussen 1508 en 1516, de jaren waarin het Habsburgs-Bourgondische hof in Mechelen verbleef en De la Rue het productiefst was.[12] Het gebruik van enkele oudere technieken, zoals de ternaire mensuratie bij het begin van elk deel in plaats van het modernere binaire metrum, wijst erop dat hij het werk tijdens de vroege jaren van die periode componeerde (zie Tabel 1; na het *tempus perfectum* bij de inzet (○) gaat elk deel over in *tempus imperfectum diminutum*, genoteerd als ¢ of ○2).[13]

▶ p. 221

De liturgische functie van de *Missa de sancta cruce*, ter ere van het Heilig Kruis, blijkt duidelijk uit de titel van het werk, die in alle niet-beschadigde bronnen voorkomt (▶Appendix 4). Weelderige verluchting versterkt soms nog die functie, met een toepasselijke beeldtaal (zoals in

▶ p. 211

10 De Engelse term "reportorial pods" stamt van Meconi, hier vertaald als "repertoirepakketten" (letterlijk: "repertoirepeulen"); zie haar "Range, Repertoire, and Recipient". Weaver maakt dezelfde opmerking in verband met de *Missa de feria* in zijn bijdrage tot deze publicatie. Het slot van het Agnus Dei van de *Missa de feria* is ook opgenomen in E-MO 766, maar alleen als onderdeel van een toegevoegd perkamenten fascikel en niet van een repertoirepakket.

11 Mech diende als basis voor de uitgave in CMM 97/3.

12 Meconi, *Pierre de la Rue*, 98. Zie ook Meconi's hoofdstuk "Componisten en repertoire. Een overzicht" in deze publicatie. Opmerking: de datering van de bronnen is niet met zekerheid vast te stellen.

13 Zie ook Meconi's opmerkingen aan het begin van haar bijdrage over de *Missa Alleluya* in deze publicatie.

TABEL 1. Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce*, voorstelling van het gregoriaanse model

DEEL	SECTIE	MENSUUR-TEKEN	GREGORIAANS IN DE TENOR	CANTUS FIRMUSZIN
Kyrie	"Kyrie" I	O	A	Nos autem gloriari oportet in cruce domini
	"Christe"	¢	B	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra:
	"Kyrie" II	Ø	C	per quem salvati, et liberati su- mus.
Gloria	"Et in terra"	O	A (b. 9–einde sectie)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini [+ free final phrase]
	"Qui tollis"	C2 3	B (bb. 54–124) + C (bb. 129–einde sectie)	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et libe- rati sumus.
Credo	"Patrem"	O	A (bb. 15–35) + B (b. 42–einde sectie)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra:

B-Br 15075 en A-Wn 15496; in Mech is de mis veeleer sober gedecoreerd, met groteske initialen in inkt).[14] Die functie is niet louter abstract, maar ook geïntegreerd in de muziek zelf: elk misdeel gebruikt als cantus firmus het fragment van de gregoriaanse introïtusantifoon voor de feesten van de Kruisvinding en de Kruisverheffing, *Nos autem gloriari*

14 Zie voor de afbeeldingen online: het *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Als gevolg van de beschadigde toestand van D-Ju 12, E-MO 766 en E-MO 773 weten we niet met zekerheid of ze ook toepasselijke miniaturen bevatten, maar vermoedelijk is dit het geval.

	“Et resurrexit”	C2 3	A (bb. 90–119) + B (bb. 125–64) + C (b. 164–einde sectie)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et re- surrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus.
Sanctus	“Sanctus”	O	A (b. 8–einde sectie)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini
	“Pleni”	O	-	-
	“Osanna”	₵	B (bb. 58–84) + C (bb. 85–einde sectie)	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus.
	“Benedictus”	₵	-	-
	[“Osanna”]	[C]	[B + C]	[nostri …. sumus]
Agnus Dei	“Agnus” I	O	A (bb. 7–einde sectie)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini [+ free final phrase]
	“Agnus” II	C2	B (bb. 38–86) + C (bb. 86–einde sectie)	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio no- stra: per quem salvati, et liberati sumus.

(▶Vb. VIII.1).[15] De keuze voor een gregoriaanse cantus firmus in plaats van een profane melodie als model voor een mis is typisch voor De la Rue, in tegenstelling tot zijn tijdgenoten. De volledige intredezang bevat ook een psalmvers, maar in zijn mis neemt De la Rue dit fragment uit het gregoriaanse model niet over.[16]

▶ p. 212

15 De bron waaruit dit voorbeeld is overgenomen is online beschikbaar: http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/. Naast de grote feesten is *Nos autem* ook toegewezen aan minder plechtige vieringen in het *Graduale Pataviense*, zoals voor de dinsdag na palmzondag (fol. 65).

16 Het psalmvers luidt: “Deus misereatur nostri, et benedicat nobis: illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostri.” (“Wees ons genadig, God, en schenk ons uw zegen: laat uw aanschijn over ons lichten en wees ons genadig”; Psalm 67:1).

De tekst van de introitusantifoon, ontleend aan de brief van Paulus aan de Galaten 6:14 en mogelijk ook aan zijn eerste brief aan de Korinthiërs 1: 28-31, luidt als volgt:[17]

> *Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus.*
>
> *Wij mogen alleen roemen op het kruis van onze Heer Jezus Christus. In Hem alleen is er voor ons redding, leven en verrijzenis; door Hem zijn wij verlost en bevrijd.*

Zoals we verderop aantonen, let De la Rue erop dat in zijn mis de tekst van de antifoon een inhoudelijk verband vertoont met die van het ordinarium. De melodie, met finalis E en een beperkte ambitus van een septiem (van *d* tot *c'*) wordt doorgaans gerekend tot de vierde modus. Zoals alle gregoriaanse melodieën in de tijd van De la Rue verschilt *Nos autem* in details van bron tot bron, zoals in verband met toonhoogten, toonherhalingen en versieringen.[18] Welke versie De la Rue gebruikte is niet met zekerheid te bepalen.[19]

In de mis verschijnt de cantus firmus hoofdzakelijk in de eerste tenorstem, een kwart hoger getransponeerd. De la Rue verdeelt de melodie in drie fragmenten (▶ p. 212 ▶ Vb. VIII.1 en zie Tabel 1). De splitsing van het eerste fragment tussen "domini" en "nostri" lijkt op het eerste gezicht bizar in relatie tot de tekst. Misschien is deze keuze ingegeven door twee verschillende overwegingen: enerzijds was De la Rue er zich van bewust dat er in de mis geen exacte tekstuele verbanden met het model mogelijk waren, en anderzijds is "domini" een van de weinige woorden in de melodie die eindigt op een toon waarop een sterke cadens kan worden geplaatst (*a*, de *repercussa* van de modus; *d'* in transpositie). Deze optie had nog een bijkomend – en aantrekkelijk – voordeel: het tweede fragment kan

17 Zie McFarland, *Announcing the Feast*, 185-88.

18 Een vergelijking van de melodie in een aantal vroege bronnen is te vinden in het project *Graduale Synopticum* van de Universiteit van Regensburg, http://gregorianik.uni-regensburg.de/gr/#id/112.

19 Het Habsburgse hof volgde de ritus van Parijs (Meconi, *Pierre de la Rue*, 115). Het is echter onduidelijk in welke mate dit van belang is geweest voor de verschillende versies van de melodie die als cantus firmus in missen is gebruikt.

op deze manier inzetten op de hoogste toon van de melodie, die elders nog slechts eenmaal voorkomt (*c'*, *f'* in de transpositie).

Binnen elk fragment neemt De la Rue de melodie niet zomaar ongewijzigd over, maar past hij er veeleer een van zijn favoriete technieken op toe, namelijk een variabele ritmische en melodische parafrase.[20] Ondanks bepaalde zeer ingrijpende manipulaties van de melodie plaatst hij doorgaans in de cantus firmus rusten tussen woorden en op basis van tekstfragmenten die inhoudelijk een eenheid vormen (zie Tabel 1). Zowel Mech als andere bronnen geven de onderdelen van de gregoriaanse melodie aan in rode inkt, samen met de woorden van het misordinarium. De woorden van de cantus firmus zijn echter niet zo planmatig genoteerd dat ze gezongen zouden kunnen worden.[21]

Aan de cantus firmus voegt De la Rue een tweede tenorstem toe met eenzelfde ambitus en drie andere stemmen, elk met een eigen, verschillend register: een bas, ongeveer een kwart lager dan de tenor; een contratenor, die tot ongeveer een kwart boven de tenor uitgaat; en een discantus, ongeveer een octaaf boven de tenor. Deze bezetting resulteert in een volle vijfstemmige sonoriteit, met een stevig fundament, waardoor de mis een diepe ernst uitstraalt. De la Rue houdt overduidelijk van ruime, uitgebreide sonoriteiten, die in zijn tijd nieuw waren. Mogelijk onder invloed van Johannes Ockeghem (ca. 1410-1497), de dominante oudere componist tijdens zijn vormingsjaren, werd hij een van de eersten die geregeld bezettingen voor vijf of meer stemmen in praktijk bracht.[22] Uit Mech blijkt dat dit aspect van De la Rues werk werd gewaardeerd, want alle missen, op één na, zijn vijfstemmig. In Mech is de vijfde stem bijna altijd aangegeven als "tenor secundus". Een van de slechts twee uitzonderingen komt voor in de *Missa de sancta cruce*: in "Kyrie" II is de vijfde stem aangeduid als "bassustenor", terwijl de bas de vreemde benaming "ipostbasis" draagt.[23] Er is geen voor de hand liggende reden voor deze

20 Op dat vlak was De la Rue een baanbrekende componist, zie Meconi, "La Rue".

21 In sommige cantus-firmusmissen behoort polytextualiteit tot de mogelijkheden; zie Meconi, *Pierre de la Rue*, 109. In het geval van de *Missa de sancta cruce* is er echter geen enkele bron die de cantus firmus consequent opneemt; D-Ju 12 geeft zelfs helemaal geen tekst van het gregoriaanse model, maar alleen de tekst van het misordinarium.

22 Meconi, *Pierre de la Rue*, 113, geeft de sleutels, de voortekeningen en de finales van alle missen van De la Rue. De invloed van Ockeghem is duidelijk te zien in De la Rues *Requiem*. Hij beïnvloedde ook Pipelare, de componist van het eerste werk in Mech; zie het hoofdstuk van Borghetti in deze publicatie.

23 Thomas Schmidt suggereert dat dit misschien een combinatie is van "basis" en "ipostasis", "dat wat beneden staat", zie hoofdstuk 1. De andere uitzondering is te vinden in de *Missa Alleluya*, waar de toegevoegde stem is aangegeven als "bassus primus" in het eerste "Kyrie"; Meconi geeft een interpretatie, deels vanuit muzikaal en deels vanuit visueel oogpunt, in haar hoofdstuk over de *Missa Alleluya* in deze publicatie.

uitzondering: de "bassustenor" en de "ipostbasis" verschillen qua ligging niet van hun tegenpartijen die in de rest van de mis normaal benoemd zijn. Zoals in het voorbeeld van de *Missa Alleluya*, die Meconi elders in deze publicatie bespreekt, kan deze uitzondering in verband staan met de bladschikking: terwijl er in de rest van de mis drie stemmen op de linkerpagina staan en twee op de rechter, is dit in het Kyrie twee op de linker- en drie op de rechterpagina.[24] De *Missa de sancta cruce* bevat nog een andere onregelmatigheid in de opmaak: in het laatste "Agnus Dei" zijn alle vijf de stemmen op één enkele verso gekopieerd, wat nergens elders in dit manuscript voorkomt. De totale lengte van de mis, 730 breves, behoort tot het gemiddelde bij De la Rue.[25]

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Het Kyrie is drieledig, zoals gebruikelijk was bij De la Rue en zijn tijdgenoten: "Kyrie", "Christe" en een tweede "Kyrie".[26] Voordat de tenor inzet met de cantus firmus, begint dit deel in de vier niet-cantus-firmusgebonden stemmen met een verwijzing naar de stijgende kleine terts uit het begin van het gregoriaanse model, in de drie lagere stemmen als brede notenwaarden, terwijl de discantus het interval bevallig versiert (▶Vb. VIII.2).[27] Behalve het slotdeel beginnen alle volgende delen met materiaal dat gebaseerd is op deze inzet van de gregoriaanse melodie, zodat er, naarmate de mis vordert, op auditief vlak samenhang wordt gecreëerd.

▶ p. 212

Zodra de tenor is ingezet, blijft de bezetting nagenoeg doorlopend vijfstemmig. In het verdere verloop van dit eerste "Kyrie" is het niet de imitatie die voor samenhang zorgt, maar eerder consistentie in de motieven. In nagenoeg elke maat is er een karakteristiek ritmisch patroon aanwezig, bestaande uit een gepunte minima gevolgd door een semiminima en weer een minima. Die zijn ofwel met een melodische *cambiata*-formule (een dalende secunde gevolgd door een dalende terts)

24 In vijfstemmige bezettingen is Mech niet overal consistent in de manier waarop de stemmen over de openingen zijn verdeeld.

25 Meconi, *Pierre de la Rue*, 98, geeft een nuttige vergelijkende tabel.

26 Er zijn slechts enkele uitzonderingen op deze indeling in De la Rues productie, die wijzen op een *alternatim*-uitvoering. Voor algemeenheden over indelingen, structuur en stemgebruik in De la Rues missen, zie Meconi, *Pierre de la Rue*, 94f. Fallows, "The Last Agnus Dei", geeft een nuttig overzicht van de gebruikelijke indelingen in misdelen vanaf ca. 1450 tot ca. 1600.

27 Hier en verder is de nummering van de maten overgenomen uit de kritische standaarduitgave *CMM* 97/3. Notenwaarden zijn gegeven in hun originele vorm, het dubbele van de uitgave in *CMM*.

ofwel met een stijging in secunden met elkaar verbonden (▶ Vb. VIII.1: discantus m. 3-4; tenor 2, m. 4; contratenor m. 4-5). Tegen het slot van dit onderdeel neemt de ritmische activiteit toe als stuwing naar de cadens (m. 13-14), een techniek die vaak wordt geassocieerd met De la Rues beroemde voorganger Ockeghem. Het effect zorgt voor heel wat agitatie, vooral doordat er weinig cadensen zijn in de muziek die voorafgaat. Die wordt nog versterkt doordat bijna gelijktijdig extreme registers worden aangesproken: aan het slot van m. 12 zingt de bas zijn laagste toon, *A*, en bij de inzet van m. 13 klimt de discantus onmiddellijk op naar de hoogste toon, *f*", slechts voor de tweede keer in deze sectie.

▶ p. 212

In het "Christe" verandert de ternaire mensuur van het begin in een binaire, een wijziging die in elk volgend deel van de mis is doorgevoerd. De openingspassus vormt de inzet van een componeerwijze die in geheel deze sectie de overhand heeft: lang aangehouden akkoorden wisselen af met ritmisch actievere passages, soms met imitatie tussen de stemmen (voor het eerst merkbaar in m. 21 en volgende).

In het afsluitende "Kyrie" keert de ternaire mensuur terug, maar nu in een sneller tempo. Het begint opvallend met langzame akkoorden, opmerkelijk ingekleurd met mollen (met een genoteerde Es in de laagste stem). Net als de openingssectie munt ook deze uit door motivische coherentie: hier een gepunte minima gevolgd door een loopje in secunden van drie of meer semiminimae, doorgaans in dalende lijn (voor het eerst in de alt in m. 65). De opvallende en uitzonderlijke herhaling van een volledige contrapuntische module, samen met een dalende melodie in sequensen in de bovenstem (m. 74-76) kondigt het slot aan.

Na de gregoriaanse intonatie volgt het Gloria het gebruik waarmee de polyfonie wordt opgedeeld in twee secties, met een splitsing bij "Qui tollis". In contrast met het Kyrie is dit deel, met zijn langere tekst, meer geënt op het woord. Het is dan ook gekenmerkt door frasen die sterk gemarkeerd zijn door cadensen, door een afwisseling tussen passages met en zonder cantus-firmustenor en door uitgesproken imitaties tussen de niet-cantus-firmusgebonden stemmen. Deze andere benadering is duidelijk te merken vanaf de eerste inzet van de cantus firmus in m. 19, die geaccenteerd wordt door de eerste sterke cadens in deze sectie. Deze technieken staan in functie van een meer retorische aanpak dan in het Kyrie: opvallend sterke nadruk valt op de woorden "magnam gloriam tuam" door triolen (m. 21-23) en op de expressieve stilstand in m. 41 op de naam Jezus ("Iesu Christe"). Niet toevallig correspondeert

dit fragment met het begin van het woord “domini” in de cantus firmus (▶ Vb. VIII.3).

▶ p. 213

Het onderdeel “Qui tollis” van het Gloria verloopt gelijkaardig. Imitatie blijft een belangrijke structurerende rol spelen, met zinnen die duidelijk gemarkeerd zijn door cadensen en doordacht geplaatste retorische accenten die de aandacht vestigen op de belangrijkste momenten. Speciale vermelding verdient de imposante, homofoon-syllabische declamatie tegenover een aangehouden toon in de cantus firmus op “Quoniam tu solus sanctus” (m. 103 e.v.) en “Tu solus altissimus” (m. 112 e.v.).

In het “Qui tollis” is er geen formele breuk, maar het is toch in twee onderdelen gesplitst door een overgang naar de zogenaamde *proportio sesquialtera* voor de laatste zin, “Cum sancto spiritu”: drie semibreves vullen nu de tijdsduur van twee. Het gevolg is een wijziging van een binair naar een sneller, dansant ternair metrum dat het tempo opdrijft ten opzichte van het eerste onderdeel. Deze metrumwissel markeert niet alleen duidelijk het begin van de derde onderverdeling van het gregoriaanse model (zin C, vanaf “per quem”), maar zorgt tevens voor een energiek slot van dit deel. Er is minder imitatie, maar nagenoeg in elke maat treft men een ritmisch motief aan, bestaande uit een gepunte semibrevis gevolgd door een minima en een semibrevis. Terwijl de tenor met de cantus firmus elders in de mis meestal tegenover de andere stemmen afsteekt door lang aangehouden tonen, volgt hij hier ritmisch de andere partijen, zodat hij in de textuur is opgeslorpt. Net als in het slot van het Kyrie kondigen opmerkelijke en zelden aanwezige letterlijke herhalingen in verschillende partijen de slotcadens aan (tenor 1, m. 144-149; bassus, m. 146-149).

Net als het Gloria is het Credo, na de gregoriaanse intonatie, verdeeld in twee secties. Deze tweedeling, vanaf “Et resurrexit”, is niet ongebruikelijk in missen van De la Rue.[28] De eerste sectie presenteert voor het eerst de frasen A en B samen. De eigenheid van elke zin blijft echter bewaard door een afscheiding met zes maten pauze, na zijn intrede de langste pauze van de tenor in deze sectie (zie Tabel 1). Dankzij de reductie van de bezetting in de andere stemmen, met enkele zeldzame momenten voor duo en trio, is de afscheiding nog duidelijker hoorbaar (▶ Vb. VIII.4).

▶ p. 213

28 Meconi, *Pierre de la Rue*, 95.

In m. 48 verschijnt voor het eerst in de mis een hele zin van het gregoriaanse model in de hoogst klinkende stem (hier de tenor), wellicht met een symbolische bedoeling. Op deze plaats spreekt de tekst van het misordinarium over de menswording van Jezus ("et homo factus est"), precies zoals het gregoriaanse model, dat tot op dit punt verborgen bleef, maar nu opduikt als het belangrijkste melodische en motivische materiaal, en dat de contratenor en de discantus overnemen. De originele tekst van de antifoon levert tezelfder tijd commentaar, namelijk dat de menswording voor ons redding, leven en hoop op verrijzenis inhoudt ("in quo est salus, vita, et resurrectio nostra").

Het komt als een verrassing dat de tweede sectie van het Credo de cantus firmus niet overneemt vanaf het punt waar de voorafgaande sectie eindigt. De melodie wordt echter volledig voorgesteld, met de drie frasen, voor de eerste en enige keer in de mis. Maar net als in het Gloria zijn de drie frasen duidelijk van elkaar afgescheiden: door het invoegen van lange rusten tussen A en B (zes breves, m. 119-124) en door een mensuurwisseling bij de inzet van C (m. 164). Deze tweede sectie begint met een lange reeks van alternerende hoge en lage, imitatieve duetten zonder cantus firmus (m. 63-89). Het is de eerste keer in de mis dat er zoveel contrast is in de bezetting. Tot op dit punt, en ook weer in het Sanctus en het Agnus Dei, bleef de textuur opvallend compact: hetzij met alle vijf de stemmen, met slechts sporadisch een lichtere aanpak, hetzij met vier stemmen, zonder de eerste tenor als drager van de cantus firmus, maar ook met weinig contrast. Het doorbreken van de imitatieve textuur door homofone declamatie, het opvallendst op "qui ex patre" (m. 105 e.v.), levert in dit fragment nog meer variatie op.

In m. 112 stelt opnieuw de hoogst klinkende stem (hier alweer de tenor) de cantus firmus voor, in een duet op basis van een volledige zin. Vanaf hier tot aan het slot zingt de eerste tenor niet meer in ritmisch contrasterende, bredere notenwaarden tegenover de andere partijen, maar is hij veeleer geïntegreerd in het stemmencomplex, met gedeeld imitatief materiaal. In m. 137 roept een korte triopassage met parellelle sextakkoorden de klankwereld van de *fauxbourdon* op. Net als in het Gloria schakelt het Credo tot besluit over op de *proportio sesquialtera*, die samenvalt met de inzet van de derde onderverdeling van het gregoriaanse model.

Het Sanctus volgt De la Rues standaardstructuur, met aparte onderdelen voor "Pleni", "Osanna" en "Benedictus", met tot slot een herhaling

van het "Osanna".[29] In dit deel keren de procedés en de klankwereld van het Kyrie terug. De scherper geciseleerde frasen van het Gloria en het Credo maken plaats voor compacte, melismatische texturen, met weinig cadensen.

Het is typisch voor De la Rues vijfstemmige missen dat het "Pleni" de eerste sectie is voor een kleinere bezetting:[30] de twee tenors pauzeren, met als resultaat een veeleer vreemde gepolariseerde textuur, met enerzijds de bas die min of meer binnen zijn territorium blijft, en anderzijds de dichter bij elkaar aansluitende hogere contratenor en discantus. Het specifieke kenmerk van deze sectie is de continue en zeer ongebruikelijke herhaling van een kort ritmisch motief, dat vanaf de inzet is aangekondigd als een imitatief thema en dat verder bijna tot het einde in een van de stemmen aanwezig blijft. Pas vanaf m. 52 verdwijnt deze schrijfwijze naar het achterplan, als aankondiging van de slotcadens in m. 56. Deze voor De la Rue ongewone compositietechniek lijkt geïnspireerd door een werk van Josquin: het tweede "Agnus Dei" van zijn *Missa L'ami baudichon*, waar men een gelijkaardig obsessief ritmisch ostinato aantreft (▶ Vb. VIII.5).[31] Dit is een van de vele voorbeelden van wat Meconi in werken van De la Rue "verborgen ontleningen" uit Josquin noemt – ontleningen die wijzen op een competitieve trek en op de neiging om op een verrassende manier op het werk van tijdgenoten te reageren.[32]

▶ p. 214

De werkwijze in het "Pleni" is ook te interpreteren als de concentratie van het procedé van de lossere motivische coherentie die vooral voorkomt in het "Kyrie" en in het verdere "Osanna". Het laatste deel is opgevat als een nagenoeg ononderbroken tutti met volle akkoorden, opgefleurd met een terugkerend ritmisch motief dat bij de inzet wordt aangekondigd en dat regelmatig te horen is in de loop van deze sectie (m. 59; verder vooral samen met een melodisch patroon bestaande uit een dalende toonladderfiguur). De cantus firmus is in de eerste tenor uitzonderlijk gecomprimeerd, zodat de melodie pas te traceren is tegen het einde van deze sectie.

29 Meconi, *Pierre de la Rue*, 95.
30 Meconi, *Pierre de la Rue*, 96.
31 Dit verband werd voor het eerst vastgesteld door Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*, 355.
32 Meconi, *Pierre de la Rue*, 121 e.v., met een bespreking van de *Missa de sancta cruce* op 124 e.v., en verder over de relatie tussen Josquin en De la Rue op 172 e.v. De la Rues beroemdste poging om Josquin te overtreffen is zijn vierstemmige proportiecanon in zijn *Missa L'homme armé*, als antwoord op Josquins gelijkaardige driestemmige canon in zijn *Missa L'homme armé super voces musicales*. Die verwantschap werd al beschreven door Glareanus in zijn *Dodecachordon* uit 1547.

Ook het "Benedictus" is, zoals typisch voor De la Rues vijfstemmige missen, voor een kleinere bezetting: vierstemmig en zonder cantus firmus. De inzet wil de luisteraar verwarren: op structureel vlak suggereert de achtereenvolgende en niet de gezamenlijke inzet van de stemmen dat het een imitatie betreft. Hoewel de stemmen melodisch gerelateerd zijn, beginnen ze allemaal verschillend. Van exacte imitatie is pas sprake bij de laatste inzet, die van de discantus, die een frase van twee maten ervoor in de bas nabootst. In het verdere verloop wisselt imitatie af met motivische verwerking, waar een karakteristieke gesyncopeerde melodie wordt gecombineerd met zoveel verschillende contrapunten als De la Rue kon bedenken (m. 114, tenor 2; m. 119, tenor 2; m. 122, contratenor; m. 124, tenor 2; m. 127, tenor 2; m. 131, tenor 2).

Typisch voor De la Rue bevat de mis twee "Agnus Dei"-secties.[33] De eerste sluit af met "miserere nobis", de tweede met "dona nobis pacem". Om deze opbouw in overeenstemming te brengen met het liturgische gebruik waarbij twee "Agnus Dei"-secties eindigen op "miserere nobis", was het wellicht de bedoeling dat de eerste invocatie werd herhaald of dat een ervan in het gregoriaans werd gezongen.[34] Voor het eerst in de mis begint er een deel met een thema dat niet afgeleid is uit het begin van het gregoriaanse model, maar het lijkt veeleer vrij gecomponeerd, in functie van een contrastwerking ten opzichte van de vorige delen: in plaats van de stijgende kleine terts waarmee de cantus firmus inzet, ontwerpt De la Rue een melodie met een opvallende dalende terts, van waaruit zich een opmerkelijk melismatisch imitatief duet ontspint. Imposant is het moment waarop de exuberante versieringen ophouden wanneer in m. 7 deze tenor invalt met de cantus firmus. Zoals in het Kyrie en de tuttisecties van het Sanctus is er vanaf dan weinig verschil ten opzichte van de vijfstemmige textuur. Tegen de achtergrond van de cantus firmus als centrale as vormen de drie stemmen een eenheid, zij het onvoorspelbaar, op basis van gemeenschappelijke motivische patronen. Vooral een karakteristieke cadensformule is opvallend aanwezig, overgenomen uit het openingsduet: een gepunte minima, gevolgd door een semiminima en een minima, beide een toon lager dan de gepunte minima, en een

33 Meconi, *Pierre de la Rue*, 96. Zie ook Andrew Weavers bespreking van het Agnus Dei van de *Missa de feria*.
34 Fallows, "The Last Agnus Dei," 57-62.

slottoon een toon hoger (m. 4-5, discantus; en m. 9, contratenor en verder nog herhaaldelijk).

Als slotdeel is het de opdracht van het tweede "Agnus Dei" om de mis op gepaste wijze af te sluiten. Er is voor de laatste keer een wisseling van ternair naar binair metrum, dat behouden blijft. De cantus firmus presenteert de eerste zin en gaat verder tot het einde met de twee volgende frasen. Er is beduidend meer imitatie en variatie in de bezetting dan in de voorgaande sectie, met onder meer twee lange duetten (m. 59-65 en m. 74-79) en twee trio's (m. 65-74 en m. 79-85). Dit is ongetwijfeld bedoeld als contrasterende voorbereiding op de aanstekelijke uitwerking van de slotzin, "dona nobis pacem": de retorisch nadrukkelijk lang aangehouden tonen en het opmerkelijke ontbreken van ritmische activiteit sluiten het geheel af met een imposante categorische peroratie (▶ p. 214 ▶ Vb. VIII.6).