VII WERK-BESPREKING 4

Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria*

DAVID J. ROTHENBERG

Zoals de meeste missen in het Mechels Koorboek draagt De la Rues *Missa Ave Maria* geen titel en is de componist niet vermeld. De muziek, de verluchting en het ontwerp van de inzet van de mis (fols. 49ᵛ-50ʳ; ▶ Afb. II.6) maken de kijker, de lezer of de zanger evenwel duidelijk dat de mis gebaseerd is op de bekende antifoon *Ave Maria*, zoals afgebeeld in ▶ Vb. VII.1 (ontleend aan een vroegveertiende-eeuwse bron uit de Notre-Dame in Parijs). Deze melodie was algemeen bekend als een korte officie-antifoon voor het feest van Maria Boodschap (25 maart) en voor diverse officies tijdens de advent. In de bron uit de Notre-Dame in ▶ Vb. VII.1 komt de antifoon uit de derde nocturne van de metten op het feest van Maria Boodschap, maar in dat manuscript en in het aansluitende deel als afsluiting van het liturgische jaar verschijnt dezelfde melodie ook in een aantal officies en bijzondere liturgische diensten op de vierde zondag van de advent, de vigilie van Kerstmis, paaszondag en het feest van Maria Lichtmis, en bovendien als smeekbede (een algemeen gebed) tot de Maagd Maria.[1] De melodie diende ook als het eerste deel van diverse *Ave Maria*-votiefantifonen, een uitgebreide groep die vaak werd gezongen en als motet op muziek werd gezet door De la Rues tijdgenoot Josquin des Prez (ca. 1450-1521) en andere componisten van dezelfde generatie.[2]

▶ p. 170
▶ p. 210
▶ p. 210

1 Respectievelijk F-Pn lat. 15181, fols. 138ᵛ, 141ʳ, 322ᵛ, en 451ʳ, en F-Pn lat. 15182, fol. 104ʳ. Beide manuscripten zijn gecatalogeerd in de CANTUS-database (http://cantus.uwaterloo.ca/).

2 Josquin componeerde een vierstemmig *Ave Maria* op een van deze votiefantifonen en ook een zesstemmig *Ave Maria* op een andere antifoon. De zesstemmige zetting is ook de *secunda pars* van zijn *Pater noster – Ave Maria*. Zie respectievelijk NJE 23, 16–19 en NJE 20, 42-55. Voor meer achtergrondinformatie over de verschillende versies van de *Ave Maria*-gezangen en -gebeden in Josquins composities en De la Rues *Missa Ave Maria*, zie Freeman, “On the origins”.

In De la Rues mis in Mech valt de identiteit van het ontleende materiaal ondubbelzinnig af te lezen uit de in het rood genoteerde tekst van het gregoriaanse model ("Ave Maria" in de superius, de altus en de bassus, "Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu" in de tenor) tussen de teksten in het zwart van het gezongen ordinarium. De imitatieve inzet zorgt er bovendien voor dat elke stem afzonderlijk de melodie van het gregoriaanse model duidelijk genoeg ten gehore brengt, zodat de liturgisch geschoolde zangers die zouden herkennen als de antifoon *Ave Maria*.

Het opvallendste visuele element van de eerste folio's is de afbeelding bij de inzet van de superius (▶ Afb. II.6; de drie andere stemmen bevatten abstract versierde initialen). De afbeelding is een conventionele Annunciatie, een van de meest voorkomende scènes in votiefschilderijen, beeldhouwwerken en verluchte getijdenboeken uit die periode.[3] Maria, in het blauw gekleed, zit geknield voor een gebedenboek, terwijl de aartsengel Gabriël neerdaalt, met de vingers opwaarts naar de hemel gericht. De Heilige Geest, afgebeeld als een stralende duif, daalt neer op Maria. In het relaas van dit gebeuren in het evangelie van Lukas (1:26-38) verschijnt Gabriël aan Maria en begroet hij haar met de woorden "Ave gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus" ("Gegroet, vol van genade, de Heer is met u. Gezegend zijt gij onder de vrouwen"). Maria, aanvankelijk verbijsterd, antwoordt: "Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum" ("Zie de dienstmaagd van de Heer. Mij geschiede naar uw woord"). Tegen de conventie in, waarbij de randversiering geen verband houdt met historiserende scènes en de inhoud van de bladzijde,[4] is deze hier wel gerelateerd aan wat getoond wordt in de linkerrand van de afgebeelde scène en verder rechts ervan doorlopend aan de bovenrand van twee folio's. In de verticale versiering links is een groene stengel afgebeeld, waaruit veelkleurige bloemen ontspruiten en waaromheen een banderol is gedrapeerd met de woorden "Ave Maria/gratia plena/Ecce Ancilla Domini". Deze tekst loopt verder door de horizontale decoratie bovenaan op fol. 49^{v}, waar een gelijkaardige stengel, bloem en banderol verschijnen met de woorden "Fiat michi secundum

▶ p. 170

3 Zie de bespreking in As-Vijvers' bijdrage in deze publicatie.
4 Zie Camille, *Image on the Edge*.

verbum tuum". De versiering die doorloopt aan de bovenrand van fol. 50^{r} heeft als tekst: "Ave gratia plena, Dominus tecum. Ecce Ancilla Domini, fiat michi secundum verbum tuum". Enkele letters zijn verborgen in de plooien van de banderol. Als geheel presenteert de randversiering de tekst van de dialoog tussen Gabriël en Maria uit het relaas van Lukas. De woorden van Gabriël bevatten ook de tekst van de antifoon die diende als uitgangspunt voor de mis.

Alles op de beginfolio's wijst erop dat de *Missa Ave Maria* een mis is voor de Annunciatie, maar wat houdt dat precies in? Algemeen beschouwd betekent het dat de Annunciatie het religieuze thema van de mis is en dat de tekst van het misordinarium in deze compositie te duiden is als een verering van de Maagd Maria als degene die de boodschap ontvangt dat zij de Zoon van God zal dragen. Meer specifiek wil het zeggen dat deze mis kan worden uitgevoerd tijdens de diverse liturgische vieringen ter ere van de Annunciatie. Het meest voor de hand liggend is de hoogmis op het feest van de Annunciatie zelf, maar de mis kan evengoed bestemd zijn voor een van de zondagen of andere belangrijke feestdagen van de advent, de tijd van het kerkelijk jaar ter voorbereiding van de viering van Christus' geboorte op Kerstmis en waarin vaak wordt gerefereerd aan de Annunciatie, het moment waarop Christus werd verwekt en zijn geboorte mogelijk gemaakt. De *Missa Ave Maria* kan ook gediend hebben als een votiefmis bij om het even welke gelegenheid ter ere van Maria, want het gregoriaanse model is een uiting van een universeel godsdienstig sentiment: het *Ave Maria* kan immers op elk moment worden gebeden.

De *Missa Ave Maria* bleef volledig bewaard in veertien bronnen uit de zestiende eeuw, meer dus dan om het even welke andere mis van De la Rue (▶ Appendix 4). In twaalf bronnen draagt de mis geen titel, afgezien van de naam van het gregoriaanse model *Ave Maria* in één of meer stemmen. Een dertiende bron, A-Wn 15496, betitelt de mis eenvoudigweg als "Missa super Ave Maria". Maar het manuscript I-SUss 248, dat net als Mech afkomstig is uit het scriptorium van Alamire, geeft als titel "Missa De annuntiatione maria Rue" ("Mis van de Annunciatie van Maria [door Pierre de la] Rue"), wat niet alleen aangeeft dat de mis is gebaseerd op *Ave Maria*, maar ook specifiek als een mis voor de Annunciatie. Volgens de filiatie van de handschriften, opgesteld door J. Evan Kreider in de uitgave van de *Opera Omnia* van De la Rue, stammen zowel Mech als I-SUss 248 (samen met vijf andere bronnen) af van een veronderstelde originele alfabron van de mis die verloren is gegaan. Zij zijn dan ook de meest

▶ p. 221

betrouwbare bronnen van deze mis.[5] Honey Meconi is van mening dat de *Missa Ave Maria* tot een groep van missen behoort die De la Rue wellicht componeerde tussen 1508 en 1515, toen het Habsburgs-Bourgondische hof in Mechelen verbleef.[6] Vermoedelijk werden de composities van deze groep in die jaren bewaard in de koorboeken van de hofkapel en werden ze in de daaropvolgende jaren verspreid, toen De la Rue en andere leden van de hofkapel Mechelen verlieten en in de gelegenheid waren de werken elders te laten kopiëren.

De compositietechniek die De la Rue in de *Missa Ave Maria* toepast, is gebaseerd op het systematische gebruik van motieven uit het gregoriaanse model in alle stemmen, terwijl de voorstelling van de melodie in haar geheel, zij het geparafraseerd, is voorbehouden aan de tenor. Het werk vertegenwoordigt dus een overgangsfase in de geschiedenis van de miscompositie, tussen de vijftiende-eeuwse cantus-firmusmis, waar het model in brede notenwaarden in de tenorstem is geplaatst, en de zestiende-eeuwse parafrasemis, waar het model over alle stemmen verdeeld wordt in imitatieve fragmenten. In alle delen van de *Missa Ave Maria* is de bezetting overwegend vierstemmig, behalve in het Credo, waar veeleer uitzonderlijk een vijfde stem is toegevoegd en de tenor primus de melodie presenteert in de vorm van een traditionelere cantus firmus.[7] Tijdens de eerste decennia van de zestiende eeuw experimenteert De la Rue binnen het genre van de mis met vrijwel alle mogelijkheden, gaande van intensieve imitatie tot de meervoudige cantus-firmustechniek. Terwijl de meeste van zijn missen vierstemmig zijn, componeerde hij een aantal volledige missen en misdelen voor vijf stemmen, zoals het Credo van de *Missa Ave Maria*.[8] Deze mis behoort niet tot zijn meest opmerkelijke prestaties op het vlak van compositietechniek, maar het is wel een sterke constructie die typisch is voor de diversiteit van zijn benadering. Vooral belangrijk is het gregoriaanse model dat, zoals vermeld,

5 CMM 97/1, I-liii.

6 Meconi, *Pierre de la Rue*, 106-8.

7 Ook De la Rues *Missa Cum iocunditate* is een vierstemmige mis waarvan de bezetting in het Credo is uitgebreid tot vijf stemmen; zijn tweede *Missa L'homme armé* (met twijfelachtige toeschrijving) is een vierstemmige mis met een vijfstemmig Agnus Dei (een uitbreiding van de bezetting die frequent voorkomt in Agnus Dei-delen); en zijn *Missa pro defunctis* is wel overwegend vierstemmig, maar is vijfstemmig in het tweede "Kyrie", het offertorium (alleen het vers), het Sanctus en het Agnus Dei, in navolging van Ockeghems *Missa pro defunctis*, die hoofdzakelijk driestemmig is, met een uitbreiding van de bezetting tot vier in "Kyrie" II en het offertorium.

8 In Mech zelf zijn de volgende missen vijfstemmig: *Missa pascale*, *Missa Conceptio tua*, *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria* en *Missa Alleluya*.

onmiskenbaar verbonden is met de Annunciatie en in ruimere zin met de Maagd Maria.

De antifoon *Ave Maria* is weergegeven in ▶Vb. VII.1, overgenomen uit een antifonarium met muzieknotatie dat in de vroege veertiende eeuw in gebruik was aan de Notre-Dame in Parijs.[9] Hoewel deze bron met de melodie zowel geografisch als qua periode volledig losstaat van het Habsburgs-Bourgondische hof in Mechelen, waar De la Rue hoogstwaarschijnlijk dit werk componeerde, volgde dit laatste meestal de ritus van de Notre-Dame van Parijs zoals overgeleverd in dat boek.[10] Bovendien heeft de syllabische tekstzetting van de melodie tot gevolg dat er tussen de bronnen en de verschillende rituele gebruiken minder variatie is dan bij melismatische gezangen. Het is dan ook aannemelijk dat ▶Vb. VII.1 zeer sterk overeenkomt met de versie van de melodie die De la Rue voor ogen had bij het componeren van deze mis.

▶ p. 210

▶ p. 210

Doorgaans verdeelt hij de melodie in vier fragmenten, aangegeven met A tot en met D in Vb. VII.1. De beginfrase (A) is de meest karakteristieke, met de inzet van de dalende kwart *f*-*c* alvorens de finalis *d* bereikt wordt, gevolgd door de kwintsprong naar *a*, met een verdere stijging naar de nabijgelegen *bes*. In de mis van De la Rue is de melodie een kwint hoger getransponeerd, met finalis *a* in plaats van *d*. Merk op dat in deze openingsfrase de kleine sext boven de finalis wordt bereikt door de verlaagde toon *bes* wanneer de finalis *d* is, maar zonder verlaging wanneer de melodie is getransponeerd op *a*: dan is de kleine sext boven de finalis *f*'. Op basis van dit melodische kenmerk citeert Gioseffo Zarlino (1517-1590), de gezaghebbende zestiende-eeuwse theoreticus op het vlak van het contrapunt, in zijn traktaat *Le istitutioni harmoniche* (eerste uitgave 1558) zowel de melodie als de mis van De la Rue die hierop is gebaseerd als voorbeelden van de negende modus.[11] Tot het midden van de zestiende eeuw werden echter slechts acht modi erkend, zonder modus met finalis op A. Maar in navolging van Henricus Glareanus, die in zijn *Dodecachordon* de modi negen tot twaalf theoretisch vastlegde,[12] beweer-

9 De gregoriaanse melodie is ook opgenomen in het *Liber usualis*, 1416 en 1679. Ook de langere *Ave Maria*-votiefantifoon met deze melodie als eerste deel is te vinden in het *Liber usualis*, 1861.

10 Meconi, *Pierre de la Rue*, 115.

11 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venetië: bij de auteur, 1558), dl. V, hoofdstuk 26. In Engelse vertaling: Zarlino, *On the Modes*, 76-81.

12 Glareanus, *Dodecachordon* (Bazel: Petri, 1547).

de Zarlino dat de negende modus al altijd had bestaan in gezangen als *Ave Maria*, ook al hebben de klassieke auteurs die niet beschreven. Er is geen reden te bedenken waarom De la Rue de melodie zou moeten transponeren naar *a* – hij kon de structuur van de intervallen perfect behouden door de alteratie *bes* te gebruiken, zoals in ▶ p. 210 ▶Vb. VII.1. Maar door zijn beslissing om te transponeren trok de compositie de aandacht van Zarlino, die ongeveer een halve eeuw later schreef, en bovendien in Italië, ver weg van het Habsburgs-Bourgondische hof waar De la Rue de mis hoogstwaarschijnlijk componeerde. In de *Missa Ave Maria* zag Zarlino de rechtvaardiging voor een modus die De la Rue zelf niet zou hebben erkend.

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Het Kyrie is bepalend voor de structuur en de stijl van de hele mis.[13] Zoals de meeste Kyries bij De la Rue en zijn tijdgenoten is het verdeeld in drie secties: "Kyrie" I – "Christe" – "Kyrie" II. "Kyrie" I en "Kyrie" II zijn verwant, terwijl het "Christe" duidelijk contrasteert, met als resultaat een opbouw in A-B-A'-vorm. "Kyrie" I, in C-mensuur, begint met een imitatie in alle stemmen, op basis van de A-zin van de gregoriaanse melodie, zoals te zien in ▶ p. 210 ▶Vb. VII.2. De altus begint als eerste, gevolgd door de superius, de bassus en ten slotte de tenor, die vanaf de tweede noot enigszins vertraagt ten opzichte van de andere stemmen. De reden daarvoor is dat de tenor verder fungeert als cantus-firmusstem: in "Kyrie" I presenteert hij de frasen A, B en C van de gregoriaanse zang volledig. De andere stemmen bewegen daarentegen in vrij contrapunt, waarbij enkele melodische motieven verhuizen van de ene naar de andere stem, maar na de openingszin is er geen sprake meer van strikte imitatie. De presentatie van de gregoriaanse melodie in de tenorstem in alle delen van de mis is weergegeven in Tabel 1.

In het "Christe" draagt de tenor uit het gregoriaanse model de D-zin voor die ontbrak in "Kyrie" I, maar wel zodanig gewijzigd en met herhalingen dat die na de eerste noten nog nauwelijks herkenbaar is. De imitatie tussen superius, altus en bassus versterkt nog het contrast in textuur tussen de tenor en de drie andere stemmen dat al in "Kyrie" I aanwezig is

13 Er is een uitstekende uitvoering van dit werk beschikbaar door de Capilla Flamenca en Psallentes, onder leiding van Dirk Snellings en Hendrik Vanden Abeele, die te beluisteren is in samenhang met deze bijdrage; zie Bibliography, *Selected Recordings*, Musique 2005.

na de imitatieve inzet. Het "Christe" is op ritmisch vlak minder actief dan "Kyrie" I en II, maar een mensuurwissel naar C2 leidt ertoe dat het tempo verdubbelt in verhouding tot de voorgaande sectie. Ook het harmonische ritme versnelt, wat de vermelde A-B-A'-structuur nog versterkt. "Kyrie" II herneemt "Kyrie" I, maar met snellere figuratie. Ook hier is de inzet een imitatie op het beginthema van de gregoriaanse melodie, met achtereenvolgens inzetten in de altus, de superius, de bassus en ten slotte de tenor, die de A-, B- en C-frasen van het gezang als cantus firmus voordraagt. In tegenstelling tot "Kyrie" I geeft de tenor de gregoriaanse melodie op voor een vrij gecomponeerde coda (van m. 68 tot het slot), waarin alle stemmen in vrij contrapunt betrokken zijn, met een versnelling naar de slotcadens van dit deel.[14]

Het Gloria volgt overwegend de werkwijze die in het Kyrie is gestandaardiseerd. Ondanks de langere tekst van het Gloria en de vaak uitgebreidere onderdelen is dit Gloria relatief kort (slechts 4'51" in de opname van de Capilla Flamenca), waarbij de tekstonderdelen over elkaar heen zijn geschoven zodat de individuele partijen slechts fragmenten ervan zingen.[15] Zoals aangegeven in Tabel 1 is het Gloria verdeeld in twee secties, beginnend met de woorden "Et in terra" en "Qui tollis". De noten en de tekst zijn in Mech dicht op elkaar gekopieerd, zodat ze slechts twee openingen in beslag nemen (fols. 51^{v}-52^{r} en 52^{v}-53^{r}).[16] De twee onderdelen hebben respectievelijk dezelfde mensuratietekens als "Kyrie" I en "Christe": C en C2. En zoals "Kyrie" I begint de "Et in terra"-sectie met een voorimitatie (hier alleen in superius en altus, de bassus zet in na de tenor) en verschijnen de drie zinnen A, B en C van de gregoriaanse melodie alleen in de tenor. Anders dan in "Kyrie" I volgt er dan een lange passus waarin de tenor niet ontleent aan het gregoriaans (m. 22-60). Net als het "Christe" staat de "Qui tollis"-sectie in de mensuur C2 met notenwaarden die tweemaal zo snel verlopen. En evenals in het "Christe" is er de D-zin van het gregoriaans die ontbrak in het eerste fragment van het Gloria, maar die nu volgt na het doorlopen van de frasen A, B en C. "Qui tollis" is dan ook het eerste onderdeel van de mis waarin de volledige melodie van het gregoriaanse model aanwezig is. Het is ook langer dan het "Christe", met een constant stuwende ritmiek en een verdere versnel-

14 Alle referenties naar de partituur zijn overgenomen uit de uitgave in CMM 97/1, 115-51.
15 Het Gloria is ook zeer beknopt in de *Missa de feria*, die Weaver in deze publicatie bespreekt.
16 Dat is ook zo in de *Missa Fors seulement*, de *Missa de feria* en de *Missa Alleluya*.

TABLE 1. Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria*, voorstelling van het gregoriaanse model

DEEL	SECTIE	MENSURA-TIETEKEN	GREGO-RIAANS IN DE TENOR•	MAATNUMMERING EN COMMENTAAR
Kyrie	"Kyrie" I	C	– A B C	1–10 (voorimitatie van A) 10–15 17–18 19–25 (aan het slot geornamenteerd)
	"Christe"	C2	D	26–53 (sterk geornamenteerd)
	"Kyrie" II	C	A B C	58–62 63–64 66–80 (aan het slot geornamenteerd)
Gloria	"Et in terra"	C	– A B Vrij C	1–9 (voorimitatie van A) 10–17 19–21 22–60 61–67 (sterk geornamenteerd)
	"Qui tollis"	C2	– A B C D	68–77 (voorimitatie van A) 78–86 88–95 100–105 105–134 (sterk geornamenteerd)
Credo	"Patrem"	C	– A – B – C – D	1–28 (fore-imitation of A and B) 29–38 39–41 41–47 48–53 54–70 (C driemaal voorgesteld) 71 72–89 (aan het slot geornamenteerd)
	"Crucifixus"	C2 3 C2 (b. 129)	– A – B – C – B – C – D – Vrij – Vrij	90–98 (voorimitatie van A) 99–110 111–14 115–19 120–23 124–130 131–35 136–39 140 141–44 145–48 149–58 (aan het slot geornamenteerd) 159–62 163–67 168–84 184–207 (onbekende lange cantus firmusnoot)

Sanc-tus	"Sanctus"	C	– A B – C Vrij	1–6 (voorimitatie van A) 7–12 13–17 18–21 22–29 30–48
	"Pleni sunt"	C2	–	49–94 (tenor tacet)
	"Osanna"	3	– A–B C D	95–100 (voorimitatie van A) 101–07 (A en B weggelaten) 109–12 114–25 (aan het slot geornamenteerd)
	"Benedictus"	C2	–	126–73 (tenor tacet)
	[Osanna ut supra]			
Agnus Dei	"Agnus" I	C	– A – B C D	1–5 (voorimitatie van A) 6–13 14–16 17–19 20–26 28–44 (aan het slot geornamenteerd)
	"Agnus" II	C2	A Vrij	45–49 50–109 (los gebaseerd op het gregoriaans)

• — = tenor pauzeert (zeer korte rusten niet aangegeven).

ling naar de slotcadens. Het slot van het Gloria is ritmisch het actiefste fragment van de hele mis.

Het Credo is het opmerkelijkste van de vijf delen. De bezetting is uitgebreid tot vijf stemmen: een primus tenor stelt het gregoriaanse *Ave Maria* voor als een typische cantus firmus en een secundus tenor functioneert zoals de andere stemmen. De inzet van de tenor primus is te zien in ▶ Vb. VII.3. De toevoeging van de vijfde stem is onmiddellijk duidelijk voor de zangers die naar het koorboek kijken, maar niet voor de luisteraar. Voordat de tenor primus begint is er een uitgebreid duet voor de superius en de altus (m. 1-18), gevolgd door een duet voor de tenor secundus en de bassus (m. 18-28). De cantus firmus valt pas in m. 29 in. De twee inleidende duetten zijn geparafraseerde versies van de A- en B-zinnen van de melodie *Ave Maria,* omgewerkt tot imitatieve thema's. Wanneer men de duetten na elkaar hoort, klinken ze zoals de doorzichtige textuur van de vierstemmige imitatie van de gregoriaanse melodie

▶ p. 211

waarmee alle andere delen beginnen. Maar wanneer de tenor primus in brede notenwaarden invalt in m. 29, wordt het duidelijk dat er iets totaal anders ophanden is. De vijfstemmige bezetting met de cantus firmus in aangehouden tonen leidt tot een veel compactere klank dan in de andere delen, waarbij de cantus firmus veel dichter aanleunt bij de originele melodie.

Zoals in het Gloria zijn de fragmenten van de lange tekst van het Credo over elkaar heen geschoven. Er zijn ook twee onderdelen, al zijn die beduidend langer dan in het Gloria (in de opname van de Capilla Flamenca duurt het Credo 7'33"). De eerste sectie, die begint met "Patrem omnipotentem" loopt door de vier frasen van het gregoriaanse *Ave Maria*, zoals te zien is in Tabel 1. De C-zin verschijnt driemaal, waarbij de derde presentatie een van de frappantste momenten van tekstuitdrukking is in de mis. In m. 66-70 wordt de derde voorstelling gezongen op de woorden "descendit de caelis" ("hij daalde neer uit de hemel"), waarbij de stemmen ritmisch snel op elkaar volgen en de superius in m. 66 opklimt tot de hoge *g"*, de hoogste toon van de hele mis, die slechts enkele keren voorkomt. Onmiddellijk volgen, in m. 71-89, de woorden "Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est" ("En Hij heeft het vlees aangenomen door de Heilige Geest uit de maagd Maria en is mens geworden"). Dit is de enige passus in de mis die refereert aan Christus' menswording als gevolg van de Annunciatie, toen Maria door de Heilige Geest werd bevrucht. Hoewel de tekst van de gregoriaanse melodie in deze mis zelden genoteerd is onder melodische citaten eruit, moet men zich steeds bewust blijven van de originele tekst wanneer een deel van het gezang wordt geciteerd. Hier roept de tekst van het Credo de Annunciatie op, terwijl de tenor primus de D-zin van *Ave Maria* zingt, die staat op de woorden "Benedicta tu in mulieribus" ("Gezegend zijt gij onder de vrouwen"). Dit zijn de woorden die de aartsengel Gabriël tot de maagd Maria sprak in het relaas van de Annunciatie in het evangelie van Lukas.

De tweede sectie van het Credo begint op "Crucifixus etiam pro nobis" ("Hij is voor ons gekruisigd"). De mensuur verandert in C2, wat in deze mis de standaardprocedure is geworden voor verdere onderdelen (hier is er een korte overgang naar het ternair metrum, aangegeven met het cijfer 3, m. 124-128). De tenor primus loopt door de vier frasen van de *Ave Maria*-melodie, maar in tegenstelling tot het eerste deel van het Credo niet in exact dezelfde volgorde. De voorstelling verloopt als volgt: ABCBCD. Na C keert B terug en via de herhaling van C volgt uiteindelijk D

ter afsluiting van de melodie. Hiermee sluit dit onderdeel echter niet af, want de tenor primus gaat verder met melodisch materiaal dat niet afgeleid is van het gregoriaanse model. In m. 163-167 zingt hij een weinig opvallend stukje contrapunt dat ritmisch aansluit bij de andere stemmen. In het slotfragment van dit deel (m. 184-207) zingt de tenor als cantus firmus een melodie die niet behoort tot het *Ave Maria*. Mogelijk citeert de tenor primus hier een andere bestaande gregoriaanse melodie, maar De la Rue geeft geen hint welke dat zou kunnen zijn en tot op heden is geen enkele musicoloog erin geslaagd die te identificeren. Indien het om een bestaande melodie gaat, sluit deze mis op dat punt aan bij de *Missa Alleluya*, waarvan het model onbekend is.[17] Wat er ook van zij, de textuur van dit fragment valt op door de vertraging van het basisritme, zodat de semibrevis als bewegingseenheid fungeert. Dat resulteert in een gevoel van ritmische expansie naar de slotcadens van dit deel toe, in tegenstelling tot de versnelling naar de slotcadens in het Gloria. Bovendien trekt in de slotcadens de toon *c'* de aandacht, de terts van de drieklank op A. Alle andere delen eindigen met een open kwint (*a-e'-a'*) in plaats van met een volmaakte drieklank, zoals toen gebruikelijk was in delen voor vier stemmen. Deze afwijkende sonoriteit aan het slot is eens te meer een opvallend element in het Credo, het enige vijfstemmige deel van de mis.

Het Sanctus houdt zich grotendeels aan de technieken die De la Rue tot dan toe hanteerde, maar er is meer variatie op het vlak van de textuur en de mensuratie dan in de andere delen. De "Sanctus"-inzet is uitgewerkt zoals de meeste voorafgaande secties van de mis, met een voorimitatie van de A-zin van de gregoriaanse melodie in de altus, de superius en de bassus voordat de tenor invalt met een volledige presentatie van de melodie, met de zinnen A, B en C, gevolgd door een vrij contrapunt dat versnelt naar het slot van deze sectie in m. 48. "Pleni sunt" en "Benedictus" zijn twee driestemmige "tenor tacet"-secties, waarin de tenor pauzeert en het vrije contrapunt doorlopend domineert. De versnellende C2-mensuur in beide delen is typisch voor binnenfragmenten in deze mis. In "Pleni sunt" zijn de notenbalken leeg op de plaats van de pauzerende tenor (fol. 58^{v}) en is het opschrift "Vim maximam patitur" ("Hij ondergaat het grootste geweld") toegevoegd. Bonnie J. Blackburn heeft aangetoond dat dergelijke cryptische toevoegingen in "tenor ta-

17 Zie de bijdrage van Meconi over the *Missa Alleluya* in deze publicatie.

cet"-secties vaak voorkomen in de koorboeken uit het scriptorium van Alamire. Van veel andere opschriften is zij erin geslaagd de oorsprong te identificeren, maar niet van deze. De verwante inscriptie "Vim maximam patitur Christianus" ("De christen ondergaat het grootste geweld") staat in Mech in twee andere missen van De la Rue, de *Missa pascale* (fol. 28^{v}) en de *Missa Alleluya* (fol. 104^{v}).[18] In andere bronnen is nog een ander gerelateerd opschrift te vinden: "Vim maximamque miseriam patiatur" ("Hij ondergaat het grootste geweld en het grootste lijden"). In totaal bevatten de Alamirekoorboeken drieëntwintig voorbeelden van dergelijke gerelateerde opschriften.[19]

Het driestemmige "Benedictus" bevat op zijn beurt als enige de directere instructie "Benedictus in tenore tacet" ("Het Benedictus pauzeert in de tenor"). Het "Benedictus" wordt geflankeerd door tweemaal het "Osanna". Afgezien van een korte passus in het Credo is het "Osanna" de enige sectie van de mis in ternair metrum. Terwijl de inzet van het Sanctus alleen de frasen A, B en C presenteert, doorloopt het "Osanna" de vier zinnen, met als slot een sterk versierde versie van D in m. 114-125. Hierdoor steekt dit onderdeel af bij de rest van de compositie en zoals veel "Osanna"-secties accentueert het op die plaats het rituele moment van de misliturgie. Andrew Kirkman heeft erop gewezen dat het "Benedictus" samenvalt met de elevatie van de hostie, wanneer het gewijde brood wordt opgeheven in het zicht van iedereen.[20] Het "Osanna" van de *Missa Ave Maria*, op muzikaal vlak een van de imposantste onderdelen van de mis, valt dus precies samen met de indrukwekkendste rituele actie.

Het Agnus Dei besluit op gepaste wijze de *Missa Ave Maria*, met de nadruk op het beginmotief van *Ave Maria*, dat de mis volledig heeft gedomineerd. "Agnus" I, in C-mensuur zoals de inzet van de andere delen, volgt het – nu helemaal voorspelbare – model van een voorimitatie van het A-motief voordat de tenor invalt, die de volledige melodie presenteert. "Agnus" II staat in de al vertrouwde C2-mensuur, maar voor het eerst in de mis begint de tenor als eerste stem, de inzet van een reeks imitatieve duetten en trio's die het grootste deel van deze sectie vormen. Hier wordt alleen de A-zin geciteerd: de melodie en de corresponderende

18 Zie de betreffende hoofdstukken in deze publicatie.
19 Blackburn, "The Eloquence of Silence". Die tekst bevat de Engelse vertalingen van de inscripties door Leofranc Holford-Strevens.
20 Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass*, 192-201.

woorden “Ave Maria”, als een soort motto. Vanaf m. 95 tot het slot is de bezetting vierstemmig, met een ritmische versnelling naar de slotcadens. Deze laatste cadens van de mis wordt geaccentueerd doordat de laatste noot in de baspartij wordt uitgesteld: terwijl de andere stemmen op de eerste tel van m. 108 aankomen op het cadenserende akkoord, pauzeert de bas en zingt hij pas het slotwoord “pacem” op de aangehouden tonen van de andere stemmen.

Door alleen een beroep te doen op de eerste frase van de melodie sluit het “Agnus Dei” II de Missa *Ave Maria* af met een extra bekrachtiging van haar eigenheid als mis voor de Annunciatie, wanneer de aartsengel Gabriël de woorden “Ave gratia plena” uitspreekt, of ook als een mariale votiefmis voor elke gelegenheid waar het bidden van het *Ave Maria* bij paste.