VI WERK-BESPREKING 3

Pierre de la Rue, *Missa Conceptio tua*

STRATTON BULL

De “conceptie” in de titel van Pierre de la Rues *Missa Conceptio tua*, de derde mis in het Mechels Koorboek, verwijst naar de ontvangenis van de Maagd Maria. De aard van haar ontvangenis – of die al dan niet vrij was van de erfzonde – was een drukbesproken onderwerp in de middeleeuwen. Ten tijde van De la Rue had de thematiek een koortsig hoogtepunt bereikt. Een bespreking van deze mis verplaatst ons dan ook naar het domein van de theologie en van de kerkelijke politiek. Dat toont eens te meer aan hoezeer meerstemmige composities en Alamirehandschriften te situeren zijn in een ruimere context, die de louter muzikale opluistering van de liturgie overstijgt. Het betreft hier duidelijk een mis met een missie.

De mis is bedoeld als propaganda voor de leer van de Onbevlekte Ontvangenis. De kern van het dispuut betreft de manier waarop God ingrijpt in het menselijk bestaan. Hoe kan de volmaakte God volmaakt blijven als hij meewerkt aan een zondige wereld? In het debat over de Onbevlekte Ontvangenis werd deze vraag toegepast op de wijze waarop Anna, de grootmoeder van Jezus, haar dochter Maria had ontvangen. Indien Maria “vol van genade” was, zoals de engel Gabriël zei, kon er per definitie geen sprake zijn van een onzuivere afkomst. Sint-Augustinus bracht de discussie op gang door te stellen dat Maria vrij van zonde was. Hij doet echter geen uitspraken over het feit of haar conceptie ook onbevlekt was.[1] De franciscanen, die van nature uit waren op religieus sentiment, verdedigden een oud volksgeloof waarin de conceptie werd

1 Deze schets van de thematiek is gebaseerd op Blackburn, “The Virgin in the Sun”, vooral 175-79 (zie ook de overige geciteerde literatuur).

beschouwd als onbevlekt. De eerder rationeel ingestelde dominicanen waren overtuigd van het tegendeel. Zij stelden onder meer het volgende: indien Maria's afkomst volmaakt was, hoefde ze niet gered te worden door de kruisdood van haar zoon en kon ze dus geen deel uitmaken van het verlossingsproces.

Het dispuut tussen de "immaculisten" en de "maculisten", dat de late middeleeuwen beheerste, had een impact op de wijdverspreide devotie voor de Maagd Maria. In de vijftiende eeuw had deze verering haast fanatieke proporties aangenomen. Toen nieuwe feesten, zoals dat van de Zeven Smarten en de *Recollectio* werden opgenomen in de kerkelijke kalender, ijverden ook de voorstanders van de Onbevlekte Ontvangenis voor een feestdag.[2] Die campagne werd met succes afgesloten: paus Sixtus IV, een franciscaan, bekrachtigde het feest officieel in 1477 en legde het vast op 8 december. Toch was de leer nog geen officieel kerkelijk dogma: dat kwam er pas in 1854. Gedurende de zestiende eeuw – en nog later – bleven de twee partijen hun zaak bepleiten. Deze mis is een van de stemmen in dat debat.

Het is niet mogelijk de precieze omstandigheden te achterhalen waarin de *Missa Conceptio tua* ontstond, maar het is wel duidelijk dat een mis die de leer van de Onbevlekte Ontvangenis verdedigde, uitstekend paste binnen de context van het Habsburgs-Bourgondische hof. Tot die leer behoorde impliciet de erkenning van een heilige en geautoriseerde afstamming. In hun zucht naar de creatie van een dynastie met Europese proporties (een wens die vervuld zou worden in de persoon van keizer Karel V) associeerden de Habsburg-Bourgondiërs zich gretig met zo'n afkomst. Die afkomst werd onder meer aangetoond doordat de leer herhaaldelijk aan bod komt in de handschriften die Petrus Alamire vervaardigde binnen de kring van het hof, hetzij voor lokaal gebruik (zoals Mech), hetzij als geschenk voor ontvangers van buitenaf. De aanwezigheid van de Onbevlekte Ontvangenis is niet alleen af te lezen uit het feit dat de *Missa Conceptio tua* achtmaal voorkomt in de Alamirebronnen (waardoor die tot de meest frequent vertegenwoordigde missen in het hele complex behoort; ▶ Appendix 4), maar ook uit de meervoudige opname van De la Rues *Missa de Sancta Anna*, zijn motet *Ave sanctissima*

▶ p. 221

2 Meer over deze feesten is te vinden in Thelen (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels en Haggh*, "The Celebration".

Maria, op het gebed van paus Sixtus ter ere van de Onbevlekte Ontvangenis, en van de mis gebaseerd op dat motet.[3]

Margaretha van Oostenrijk had een bijzondere band met de Onbevlekte Ontvangenis. De landvoogdes van de Lage Landen leerde de verering van de Heilige Anna wellicht beoefenen tijdens haar opvoeding aan het Franse hof in de jaren 1480.[4] Haar moederfiguur aan dat hof was Anna van Bretagne, niet toevallig door haar naam verbonden met de heilige. Als volwassene begunstigde Margaretha ook de franciscanen, zoals vermeld fervente pleitbezorgers van de Onbevlekte Ontvangenis.[5] Naarmate ze ouder werd nam de overeenkomst van haar leven met dat van de Heilige Anna almaar toe. Eerst en vooral zou Margaretha zich beroepen hebben op een heilige afkomst als afstammeling van het huis van Valois.[6] Als de moeder van Maria waren de voornaamste attributen van Anna haar intellectuele kwaliteiten en haar rol als mentor. Ook Margaretha was op cultureel en intellectueel vlak een vrouw met een verfijnde smaak en trad zij op als leermeesteres van de latere Karel V.[7] Het is frappant dat Margaretha, net als Anna, driemaal huwde en geconfronteerd werd met het overlijden van twee echtgenoten. De landvoogdes had zonder twijfel een zeer nauwe band met de heilige. Er is echter wel een verschil: Anna baarde een beroemd kind, Margaretha bleef kinderloos.

Margaretha's aanwezigheid is dus alomtegenwoordig in de *Missa Conceptio tua*. Men kan zich gemakkelijk voorstellen dat zij Pierre de la Rue persoonlijk de opdracht gaf een werk te schrijven dat veel voor haar betekende.[8] Indien dit inderdaad het geval was, zag De la Rue zich genoodzaakt een compositie af te leveren als een kernstuk van het hele Habsburgs-Bourgondische repertoire.

Als het al problematisch is het begrip Onbevlekte Ontvangenis in woorden te vatten, is het nog moeilijker dit thema in klank of beeld tot uiting te brengen. Toch slaagt de *Missa Conceptio tua* daar op spectaculaire wijze in, vooral door de manier waarop de mis is voorgesteld in Mech. Eerst en vooral is dit gerealiseerd door de prominente aanwezig-

3 Voor meer informatie over *Ave sanctissima Maria* en de daarmee verbonden iconografie, zie Blackburn, "The Virgin in the Sun".
4 Zie Anderson, *St. Anne in Renaissance Music*, 84-87.
5 Blackburn, "Messages in Miniature", 183-84.
6 Anderson, *St. Anne in Renaissance Music*, 91.
7 Anderson, *St. Anne in Renaissance Music*, 9. Blackburn, "Messages in Miniature", 184.
8 Blackburn, "Messages in Miniature", 184.

heid van de antifoon *Conceptio tua* als cantus firmus. Deze gregoriaanse melodie behoort ook tot een andere mariale liturgie die tijdens de renaissance werd gevierd: het feest van Maria's geboorte (8 september). Op dat feest is deze zang, die begint met de woorden "Maternitas tua", de Magnificatantifoon van de eerste vespers. Toen het feest van de Onbevlekte Ontvangenis in 1477 werd ingesteld, diende deze melodie ook als Magnificatantifoon, maar met andere beginwoorden.

De componist beperkt de ontlening aan de antifoon tot het openingsfragment. Zo blijft de aandacht vooral gericht op de Maagd, eerder dan dat die overslaat op haar zoon, die het onderwerp is van de rest van de tekst. De tekst van het volledige antifoon luidt als volgt, waarbij het deel dat in de mis voorkomt in het rood is weergegeven:

> ***Conceptio tua, Dei genitrix virgo, gaudium annuntiavit universo mundo:*** *ex te enim ortus est sol justitiae, Christus Deus noster, qui volvens maledictionem, dedit benedictionem et confundens mortem donavit nobis vitam sempiternam.*
>
> ***Uw ontvangenis, Maagd en moeder Gods, heeft aan de hele wereld vreugde aangekondigd:*** *want uit u is de zon der gerechtigheid opgerezen, Christus, onze God, die de vloek heeft opgeheven, die zegening heeft geschonken en door de dood te beschamen ons het eeuwige leven heeft gegeven.*

Zoals Michael Anderson heeft aangetoond, benadrukt deze tekst niet expliciet de Onbevlekte Ontvangenis.[9] Toch is de verdediging van dit aspect van de conceptie overduidelijk, terwijl ook de picturale context op de eerste pagina's geen twijfel laat bestaan over de betekenis. Op die plaats presenteren de hoogwaardige afbeeldingen van zes pausen, in officiële kledij en met imposante hoofddeksels, de pauselijke bullen ter bekrachtiging van de leer van de Onbevlekte Ontvangenis (▶ Afb. II.5). De "K" bij het begin van het Kyrie in de superius beeldt de Heilige Anna zelf af, met de kleine Maria op haar schoot – of veeleer op miraculeuze wijze zichtbaar in haar schoot (▶ Afb. II.2).[10] Een banderol met de woorden "Sancta

▶ p. 168
▶ p. 165

9 Anderson, *St. Anne in Renaissance Music*, 84-87.
10 Zie ook de bespreking van de twee afbeeldingen in As-Vijvers' bijdrage in deze publicatie.

Anna orate pro no[bis]" bevestigt de identiteit van deze statige moederfiguur. De *mater matris* wordt geflankeerd door de koningen David en Solomon, een referentie aan haar heilige afkomst in aansluiting bij de volkse middeleeuwse traditie.[11] Een andere duidelijke visuele verwijzing naar de leerstelling is de opmerkelijk geaccentueerde voorstelling van de antifoontekst in rode letters in de tenorpartij in de hele mis (en in de superius in het afsluitende "Agnus Dei"). We kunnen er niet onderuit wat hier op het spel staat.

De la Rue vestigt ook de aandacht op de conceptie van Maria door de manier waarop hij de antifoon presenteert: nagenoeg alle secties van de mis beginnen met de aanzet van de melodie *Conceptio tua* (zie verder voor een bespreking van de melodie), zoals een advocaat die op zijn bewijs blijft hameren. Deze werkwijze treft men zelden aan in andere missen van De la Rue of zijn tijdgenoten.

Net als een aantal andere missen duikt de *Missa Conceptio tua* herhaaldelijk op in het Alamirecomplex, zodat ze met zekerheid deel uitmaakt van het kernrepertoire van het hof (▶ Appendix 4). Deze mis behoort tevens tot de missen van De la Rue die momenteel alleen in de Habsburgs-Bourgondische bronnen te vinden zijn. Aangezien Mech bewaard bleef in de stad waar het manuscript werd vervaardigd, kan het worden beschouwd als de "thuishavenversie". Heel wat bronnen die deze mis bevatten (met uitsluiting van twee fragmenten, een in Antwerpen en een in Büdingen, waarvan de ontvangers niet bekend zijn) vonden hun weg naar belangrijke Europese persoonlijkheden en instellingen. In twee van die bronnen, B-Br 6428 en B-Br 15075, prijkt de *Missa Conceptio tua* op de bevoorrechte eerste plaats. In een andere bron, D-Ju 4, staat de mis bij het begin van een nieuw katern. Dit manuscript bevat ook een andere voorstelling van kerkelijke persoonlijkheden die propaganda voeren voor de Onbevlekte Ontvangenis, zij het enigszins anders dan in Mech.[12] In I-Rvat 34, vervaardigd voor het koor van de Sixtijnse Kapel van paus Leo X, en D-Ju 5, bestemd voor Frederik de Wijze van Saksen, zijn de eerste twee bladzijden van de mis eruit gesneden, vermoedelijk in verband met de weelderige versiering (met iconografie van de Onbevlekte Ontvangenis?). Tenslotte is dezelfde geaccentueerde

▶ p. 221

11 Het bekendste relaas geeft de dertiende-eeuwse auteur Jacobus de Voragine in zijn *Legenda aurea*; moderne uitg.: De Voragine, *The Golden Legend*.

12 Deze bron is online te raadplegen: http://idemdatabase.org/.

rubriek van de antifoontekst in alle andere versies van de mis aanwezig. Een aantal vergissingen dat systematisch in alle bestaande bronnen van de *Missa Conceptio tua* voorkomt, wijst erop dat alle acht de bewaarde versies van de mis teruggaan op eenzelfde, verloren gegane "alfaversie".[13]

Honey Meconi situeert de *Missa Conceptio tua* in een centrale groep van missen die De la Rue tussen ongeveer 1508 en 1515 componeerde, vlak voor hij zich terugtrok.[14] In die jaren was het hof eerder statisch, wat ideaal was voor een productieve periode in De la Rues carrière. Zijn mis ter ere van de Onbevlekte Ontvangenis maakt deel uit van een vijfstemmig repertoire dat tot stand kwam in de late vijftiende eeuw. De vijfstemmige mis als volwaardig genre kende een bloeiperiode tijdens de eerste jaren van de zestiende eeuw, toen De la Rues werk hoogstwaarschijnlijk werd gecomponeerd. De componisten gingen over tot een vijfstemmige bezetting door een extra stem toe te voegen aan een van de drie courante partijen van de vierstemmige werken: de hoge (superius), de middelste (contratenor en tenor) en de lage (bas). In deze mis is de middelste partij uitgebreid met een tweede tenor. Door deze keuze behoort de mis tot de vijfstemmige composities met een zogenaamde "axiale tenor".[15] Hierin is de centrale tenor de drager van de cantus firmus, doorgaans in brede notenwaarden, geflankeerd door twee hogere en twee lagere stemmen. Deze omringende stemmen vormen soms aparte hogere of lagere duetten, maar andere combinaties zijn ook mogelijk, zoals de volle textuur van alle partijen samen. Toch volgt De la Rue, als meester van de *varietas* – een kwaliteit die door de vijftiende-eeuwse theoreticus Johannes Tinctoris werd aangeprezen – nooit slaafs dit procedé: net als in andere werken vermijdt de componist waar mogelijk starre principes.[16] Terwijl de tenor op sommige plaatsen zijn plicht als axiale stem vervult, geeft hij die rol ook vaak op om zich als een gelijkwaardige stem bij de andere vier te voegen.

Net als bij een aantal andere werken van De la Rue is de lage tessituur een opvallend kenmerk van deze mis. De partijen van de *Missa Conceptio tua* liggen over het algemeen een kwart lager dan gebruikelijk was in die tijd: de bovenstem stijgt niet hoger dan *a'*, terwijl de laagste

13 CMM 97/2, xv-xvii.
14 Meconi, *Pierre de la Rue*, 98-99 en 106-10.
15 Voor meer informatie hierover, zie Pack, "Obrecht's Approach to Five-Voice Composition".
16 Voor meer informatie over het begrip *varietas*, zie Luko, "Tinctoris on Varietas".

stem daalt tot *D*. Meconi wijst erop dat De la Rue deze donkere sonoriteit inzet als uitdrukking van treurnis, het thema van een aantal van deze lage composities.[17] Toch gaat deze mis niet over dood of rouw, maar affirmeert ze een van vreugde doordrongen geloof. De lage tessituur is wellicht veeleer het gevolg van de plaatsing van een lage cantus firmus (met een ambitus van *c* tot *a*) als "axiale tenor", waardoor de stemparen erboven en eronder in lagere posities dan normaal zijn gedwongen.

Opvallend in deze mis zijn ook de korte melodische frasen, met veel duidelijke cadensen. Op die manier segmenteert De la Rue de muziek de hele mis door. Gezien de context van deze mis als een theologisch statement, kunnen we die krachtig gearticuleerde frasen interpreteren als het betoog van een redenaar dat stap voor stap wordt opgebouwd. Deze werkwijze contrasteert met andere werken uit die tijd (van De la Rue en anderen), waarin de muzikale zinnen vaak lang en exuberant uitgewerkt zijn. Deze mis verdedigt haar zaak in alle ernst en methodisch. Tezelfder tijd ondersteunen de sierlijkheid van de muzikale frasen en het meesterlijke contrapunt de thematiek dankzij hun pure schoonheid, een waarmerk van zovele composities van De la Rue.

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

In de *Missa Conceptio tua* weerklinkt het gregoriaanse model meestal in de eerste tenor. Wellicht in functie van de retorische aanpak waarover sprake presenteert De la Rue het gregoriaanse model waarop de mis is gebaseerd volgens een rationeel opgebouwd plan. Door alleen het begin van de antifoon te gebruiken beperkt hij de muzikale substantie tot vier karakteristieke muzikale frasen. ▶ Vb. VI.1 toont dit deel van de antifoon (in de melodische variant die De la Rue gebruikt), waarbij de vier frasen gemarkeerd zijn.[18] Elke muzikale zin heeft een duidelijk herkenbare opbouw: A begint met een dalende secunde, als een springplank die de melodie omhoogstuwt naar een eerste rustpunt op *a*; B daalt cirkelend vanuit *a* terug naar de basistoon *d*; C wisselt eerst tussen *d* en *f*, de aanhef voor een herhaling van het springplankmotief uit A. Hier komt de melodie evenwel niet tot rust op *a*, maar daalt ze in secunden terug naar *d*; ook D begint met een wisselmotief, nu tussen *e* en *g*, met aansluitend een

▶ p. 207

17 Zie Meconi, "The Range of Mourning".

18 Deze versie van de gregoriaanse melodie is ontleend aan de mis op basis van de twee identieke en duidelijke voorstellingen in het Credo en het Agnus Dei (zie Afb. 1 en 2).

daling naar *d*. Door de mis heen structureren deze vier frasen het muzikale verhaal, zij leveren motivisch materiaal voor de cantus-firmusvrije stemmen en leveren zelfs commentaar op de mistekst. De bespreking van de afzonderlijke delen die nu volgt, betreft vooral de manier waarop De la Rue deze vier muzikale frasen in de loop van de mis opdeelt en uitwerkt.[19]

De mis begint met een sierlijk omspeelde versie van de gregoriaanse hoofdmelodie, die de vier hoge stemmen na elkaar voordragen. Alleen de bas neemt er niet aan deel, maar presenteert in plaats daarvan een tegenmelodie (typisch voor De la Rue). Wanneer de zin A volledig is voorgesteld, begint de tenor met de dalende melodie van B (m. 10), binnen een volle bezetting met contrasterend materiaal in de andere stemmen. In deze inzet vallen de korte frasen en de frequente cadensering op, zoals eerder vermeld: in de eerste achttien maten (54 breves) van "Kyrie" I staan niet minder dan acht cadensen. Die "retorische statements" bij de inzet kunnen ook worden beschouwd als de weergave van kernachtig geformuleerde theologische uitspraken in de pauselijke bullen.

Het "Christe" begint met het *d*-*f*-motief van C in alle stemmen behalve de contratenor. De eerste tenor neemt, zoals wel vaker het geval is, zijn rol op als spil met de voortzetting van de cantus firmus in rustige brevisnoten, terwijl de andere stemmen zich hiervan losmaken met vrije contrapunten. In m. 34 herhaalt de tenor het dalende slot van C, waarvan het einde samenvalt met een goed hoorbare voorstelling in de superius van de *e*-*g*-beweging van de inzet van D. De tenor antwoordt met een volledige voorstelling van D, waarmee dit onderdeel afsluit.

In "Kyrie" II zet de contratenor in met A, onmiddellijk beantwoord door de eerste tenor met B. Plotseling volgt een gesyncopeerde versie van het wisselmotief van C in de superius (met een stretto-imitatie in de contratenor), die voor het einde wordt afgebroken en voltooid door de tenor met de dalende figuur. Bij de cadens van deze zin herhalen de superius en de contratenor hun strettoversie van het wisselmotief, maar nu op basis van de *e*-*g*-inzet van D. De tenor sluit dit onderdeel af met een eerder formele presentatie in brede noten van D. Het Kyrie als geheel introduceert dus doeltreffend de vier frasen van het gregoriaanse *Conceptio tua*: "Kyrie" I met A en B, "Christe" met C en D en "Kyrie" II met

19 Verder zijn de stemmen aangegeven als "superius", "contratenor", "tenor 1", "tenor 2" en "bassus" (zoals in de modern uitgave, CMM 97/2, 1–50.), al variëren de benamingen soms in Mech (bijvoorbeeld "baricanor" in plaats van "bassus").

een samengebalde versie van de vier frasen, die snel op elkaar volgen. Onze redenaar heeft zijn eerste statement gemaakt.

Het Gloria begint met het motto *Conceptio tua* in de contratenor, met in de bas dezelfde tegenmelodie als die waarmee het Kyrie begon. Dat wijst erop dat deze koppeling als hoofdmotief zal optreden in de hele compositie, een procedé dat vaak voorkomt in missen uit de late vijftiende en de vroege zestiende eeuw. Dan pauzeert de bas en vallen de superius en de contratenor in met een levendig duet, waarop een formelere voorstelling van motief A volgt in de eerste tenor (m. 10). Hierbij sluit een trio aan voor de laagste stemmen. Wanneer de tenor A heeft beëindigd, wordt het trio gereduceerd tot een laag duet, keurig in evenwicht met het voorafgaande duet voor de hoge stemmen. Dit alterneren van combinaties met hoge en lage stemmen is een waarmerk van De la Rue en ook typisch voor het principe van de axiale tenor waarop deze mis losjes is gebaseerd. Als om dit principe te bekrachtigen presenteert de eerste tenor dan de zin B in zeer brede notenwaarden zoals die te vinden zijn in composities met een axiale tenor. De twee bovenstemmen herhalen daarop hun stretto-imitatie van het begin van C, waarop de tenor de orde verstoort met een schijnbare herneming van het begin van het B-thema – een verwarrende ingreep, want de tekst in de rubriek is hier afkomstig uit C, "gaudium annuntiavit". Korte tijd later verschijnt dan wel C, met tekst én muziek (m. 35), alweer met het stretto tussen de twee bovenstemmen. De verwachte zin D wordt slechts even aangeraakt wanneer de superius binnenkomt op *e'* in m. 39. De voltallige bezetting sluit dit onderdeel af.

Het volgende onderdeel ("Qui tollis peccata mundi") begint met het nu al vertrouwde openingsmotto. Maar hier geeft De la Rue een knap staaltje van subtiel polyfoon spel. De manier waarop hij de melodie *Conceptio tua* ritmisch en contrapuntisch presenteert is nagenoeg identiek aan de inzet van een ongetwijfeld vroeger geschreven driestemmig motet, *Mater patris et filia*, van zijn tijdgenoot Antoine Brumel (ca. 1460-1512/13). ▶Vb. VI.2 vergelijkt het begin van het "Qui tollis" met de inzet van Brumels motet. De la Rue geeft het model wel verkort weer: hij citeert de openingszet, die hij dan inkort met een cadens die zeer sterk refereert aan de tweede slotformule in Brumels werk (*Mater patris et filia*, m. 20-21; het begin en de cadens zijn telkens aangegeven). De la Rue gaat hierin verder dan de speelse hulde die de componisten uit die tijd geregeld brengen, want het citaat past perfect bij het theologische programma van de mis. De eerste woorden van het motet *Mater patris*

▶ p. 208

et filia beschrijven de Maagd Maria als "moeder en dochter van de vader". Deze genealogisch verwarrende benaming verwijst naar Maria als afstammelinge van God (door Gods keuze voor haar als zijn instrument) en als draagster van dezelfde God (in de persoon van Jezus). Wat niet problematisch is, is de focus op Maria's plaats in een heilige afstamming, die associatief de heiligheid van haar moeder Anna oproept en haar Onbevlekte Ontvangenis bekrachtigt. Brumel heeft mogelijk in zijn motet ook gerefereerd aan de zeer toepasselijke antifoon *Conceptio tua*. Op ingenieuze wijze heeft De la Rue de thematiek van zijn collega in zijn mis verwerkt (typisch voor hem weggestopt in een binnenfragment), waarmee hij zijn pleidooi voor de Onbevlekte Ontvangenis versterkt.

Na deze imposante inzet van het tweede onderdeel van het Gloria is voor het eerst in deze mis het gregoriaanse model voor een lange periode niet duidelijk aanwezig, waarbij de volle bezetting plaatsmaakt voor een nieuw vraag-en-antwoordspel tussen hogere en lagere groepen. Deze beurtrol mondt uit in een fragment in ternair metrum. Hoewel in slotfragmenten van werken uit die tijd het metrum vaak verandert, is het moeilijk hier niet te denken aan een gelijkaardige wissel aan het slot van Brumels motet. Toch citeert De la Rue niet het melodische materiaal van het slot van *Mater patris et filia*, maar neemt hij een melodische wending over die rechtstreeks ontleend is aan het offertorium uit zijn eigen *Requiem* (dat dus chronologisch het vroegere werk was). De twee fragmenten worden vergeleken in ▶ Vb. VI.3. Het is uiteraard mogelijk dat het hier eenvoudigweg gaat om hergebruik van een goed bevonden melodie (in transpositie), maar toch is men in de context van deze mis geneigd te denken aan de tekst die op die plaats voorkomt in het *Requiem* van De la Rue: "Ut mereamur ultra sine fine in requiem sempiternam gaudere" ("Dat wij waardig mogen zijn ons later eindeloos te verheugen in de eeuwige rust"; op de onderstreepte woorden staat het melodische citaat). De "glorie van God de Vader", de heiligheid van Maria's ontvangenis en de vreugde van de eeuwige rust zijn als het ware met elkaar verbonden in de volle sonoriteit van het slot van het Gloria.[20]

▶ p. 209

20 Met dank aan de tenor Lior Leibovici van de Cappella Pratensis die de corresponderende passus in het *Requiem* identificeerde.

Zoals verwacht begint het Credo met een duidelijke voorstelling van het motto *Conceptio tua*, hier in de vorm van een duet voor de twee hoogste stemmen. Toch is dit verrassend: de tegenmelodie van de bas uit het begin van het Kyrie en het Gloria ontbreekt. In zijn meesterlijke beheersing van de *varietas* heeft De la Rue de neiging om procedés op te geven wanneer die te voorspelbaar worden. Het uitgebreide duet voor de bovenstemmen wordt beantwoord door een uitvoerig duet in de lage stemmen, ter voorbereiding van de cantus firmus in de eerste tenor. Vanaf hier brengt het eerste onderdeel van het Credo de tot dan duidelijkste voorstelling van het gregoriaanse model, althans visueel. (▶ Afb. VI.1) toont hoe de eerste tenor de onversierde versie van alle vier de frasen van de melodie *Conceptio tua* in brevisnoten uitvoert. Dit onderdeel is bovendien het beste voorbeeld van het procedé van de axiale tenor, terwijl de cantus-firmusvrije stemmen in wisselende combinaties alterneren (vaak in hoge en lage duetten) en zich ook geregeld groeperen in de volklank van een tutti. De cantus-firmusvrije stemmen nemen niet deel aan de presentatie van de gregoriaanse melodie, maar ontwikkelen vrij ontworpen thema's, die vaak opvallend syllabisch inzetten.

▶ p. 187

Het begin van C, op de tekst "gaudium annuntiavit" ("heeft vreugde aangekondigd"), valt samen met de woorden "Et incarnatus est" ("Hij heeft het vlees aangenomen") van het misordinarium. Hier kunnen we spreken van een bedoelde "intertekstualiteit", aangezien de toegevoegde woorden commentaar leveren op de tekst van de mis. De incarnatie van Jezus is immers een reden tot vreugde, vooral omdat de heilige afstamming, een centraal element in de leer van de Onbevlekte Ontvangenis, zich verder manifesteert in de menswording van Christus. De uitdrukking van vreugde zet zich voort in de volstemmige declamatie van "ex Maria virgine" ("uit de Maagd Maria"), de sleutelwoorden omtrent die heilige afstamming in de tekst van het misordinarium. Vanaf hier tot het slot zijn de cantus-firmusvrije stemmen actief, samen met de tenor die zich bij hen voegt met zin D, een imposant slot waar de dood van Christus wordt herdacht.

Het is geen verrassing meer dat het tweede deel van het Credo begint met het motto van de melodie, opnieuw in de twee bovenstemmen. Met het onvermijdelijke duet voor de lage stemmen als vervolg lijkt de start gegeven voor de voortzetting van het axiale-tenorprocedé – en zoals verwacht valt de tenor in m. 98 in met A op een lang aangehouden toon. Maar de melodie wordt speelser wanneer de tenor overgaat naar

B, op basis van de herhaling van de melodische cel *e-f-g*, die de superius en daarna de bas overnemen. Dit kondigt een uitgebreide passus aan waarin de eerste tenor als evenwaardige partner van de andere stemmen optreedt en zijn axiale rol opgeeft. Behalve enkele referenties aan het gregoriaanse model (zoals de inzet van B, in de eerste tenor in m. 128, gevolgd door de superius en de contratenor) zingen alle partijen hier vrij ontworpen muziek. Verder is de plechtige, bezwerende voordracht van de woorden "de ene heilige, katholieke en apostolische kerk" vanaf m. 154 een indrukwekkend moment. Het klinkt als een demonstratie van de macht en de kracht van de kerkelijke autoriteit, als een forse stempel ter bekrachtiging en ondersteuning van de doctrine.

Een dalend duet tussen de superius en de contratenor, een tekstexpressief fragment ingegeven door het woord "peccatorum" ("van de zonden", m. 174), interpretatief voortgezet in een nog verdere daling in het duet tussen de tweede tenor en bassus op "mortuorum" ("van de doden", m. 179), vormt de inzet van het slotdeel van het Credo. Dit effent niet alleen het pad voor de volle bezetting, met een hoge bovenstem, op "Et vitam venturi seculi" ("En het leven van het komende rijk"), maar ook voor de jubelende terugkeer van het melodische motto *Conceptio tua*. Ook dit is een moment van intertekstualiteit in deze mis: zoals op het einde van het Gloria wordt de leer van de Onbevlekte Ontvangenis geassocieerd met de beloning van het eeuwige leven.

We worden nogmaals begroet door het vertrouwde gregoriaanse hoofdmotief wanneer het Sanctus inzet met een duet voor de hoge stemmen. Net als in het Credo is het contrapunt van de bassus uit het Kyrie en het Gloria afwezig. Het duet introduceert een snel dalende lijn in korte noten, mogelijk geïnspireerd door de dalende slotformule van C, die daarna in alle stemmen opduikt. Tegenover deze lieflijke zang van de engelen en de aartsengelen uit het boek der Openbaring presenteert de eerste tenor A (m. 11) en B (m. 18) in lang aangehouden tonen die refereren aan de axiale-tenortechniek, maar die dan oplossen in een decoratievere textuur.

Het uitgebreide "Pleni" neemt de snel dalende lijn van het "Sanctus" over, ogenschijnlijk in een duet tussen contratenor en bassus. Het gregoriaanse model is nergens te bespeuren, zoals gebruikelijk in dit onderdeel van de mis. Wanneer de twee stemmen goed op dreef zijn, verschijnt de superius verrassend ten tonele met een inzet op een hoge toon, waardoor we merken dat het hier in feite om een trio gaat. De stemmen worden in

wisselende paren gecombineerd, tot ze samenkomen op aangehouden tonen in de uiterste partijen tegenover een melismatische contratenor.

In het aansluitende "Osanna" begint De la Rue uitzonderlijk niet met het motto *Conceptio tua*, maar met "gaudium annuntiavit" (C) in de eerste tenor, terwijl alle andere stemmen de stijgende kleine terts overnemen. De "vreugde" in de tekst uit de cantus firmus past uistekend bij de gebruikelijke feestelijke stemming van het "Osanna" – alweer een intertekstueel moment in de mis. Dit onderdeel is ook opmerkelijk door de lang uitgesponnen frasen (in tegenstelling tot de zeer sterk gefragmenteerde schrijfwijze in de rest van de mis, zoals vermeld), die bijdragen tot de sfeer van uitbundigheid. Het uitgebreide "Osanna" sluit af met een briljant tutti dat gebaseerd is op het *e-g*-motief uit de inzet van D.

Net als het "Pleni" is het in missen uit die tijd gebruikelijk dat ook het "Benedictus" niet ontleent aan de cantus-firmusmelodie. De la Rue blijft vasthouden aan het contrast tussen hoge en lage duetten: een duet voor superius en contratenor op "Benedictus qui venit" ("Gezegend hij die komt") en voor tweede tenor en bassus op "in nomine Domini" ("in de naam van de Heer"). Hier dringen geen andere stemmen door in de tweestemmige textuur. Een herhaling van het "Osanna" sluit het Sanctus af.

Het Agnus Dei bestaat slechts uit twee delen, zoals in drieëntwintig van de eenendertig bewaarde missen van De la Rue het geval is. De rubriek in de tenor vermeldt uitdrukkelijk: "Fuga in dyathesarum", wat wijst op een canon in de kwart, het soort complexe techniek dat componisten uit die tijd vaak opsparen voor het slotdeel van de mis. Met het motto *Conceptio tua* in de contratenor, ondersteund door het contrapunt van de bassus uit het Kyrie en het Gloria, zijn we weer op vertrouwd terrein. Maar zoals wel vaker het geval is, daagt De la Rue ons verwachtingspatroon uit. Op ingenieuze wijze slaagt hij erin de melodie van de cantus firmus uit te werken als een canon, terwijl de overige stemmen zich in een doorlopende vijfstemmige textuur uitleven op basis van vrij materiaal. We hebben duidelijk wel afscheid genomen van de techniek van de axiale tenor, maar het slotfragment presenteert nog een variatie hierop, wanneer de cantus firmus uitwijkt naar de superius, in brede notenwaarden – zoals in het eerste deel van het Credo, waarin het gregoriaanse model "onaangetast" wordt voorgesteld (▶ Afb. VI.2).[21] De ove- ▶ p. 188

21 De *Missa Alleluya* eindigt op dezelfde manier; zie de bespreking van Meconi in deze publicatie.

rige partijen worden echter niet opgesplitst in wisselende combinaties zoals elders in de mis, maar vlechten in volle bezetting een weelderige polyfone textuur ter ondersteuning van de cantus firmus die er bovenuit torent. Het betoog over de Onbevlekte Ontvangenis heeft een daverend hoogtepunt bereikt, waarin de stelling overtuigend is bekrachtigd met het frappantst mogelijke statement.