V WERK-BESPREKING 2:
Pierre de la Rue, *Missa pascale*

WOLFGANG FUHRMANN

Elke lezer – musicus, onderzoeker of boekenliefhebber – die het Mechels Koorboek openslaat op de folio's 16^{v} en 17^{r} wordt geconfronteerd met het begin van een mis zonder titel en zonder toeschrijving. Toch zal ook de lezer die niet erg vertrouwd is met de Europese cultuur probleemloos de verluchtingen, die onmiddellijk in het oog springen, kunnen identificeren (▶ Afb. I.2 en II.1). Tegenover keizer Maximiliaan, die in gebed neerknielt, toont de centrale verluchting Christus die uit de dood is opgestaan, samen met een Romeinse soldaat die ontzet wakker wordt. Een gelijkaardige verluchting staat op fol. 15^{v} in D-Ju 4, een andere bron met deze mis.[1] De lezer vermoedt dat de mis verband houdt met de paastijd.

▶ p. 163 & 165

Indien we ervan uitgaan dat de lezer Latijn kent en voldoende vertrouwd is met de Romeinse liturgie – wat vanzelfsprekender was tijdens de renaissance dan heden ten dage – zal een ander opvallend kenmerk dit vermoeden bevestigen. De mis begint wel, zoals gebruikelijk, met een "Kyrie", maar de tenor citeert een andere tekst, genoteerd in rode inkt, namelijk de gregoriaanse intredezang van de paasmis: "Resurrexi et adhuc tecum sum alleluya alleluya". Deze woorden, een oude Latijnse vertaling van vers 18 uit psalm 138 (139), worden algemeen begrepen als een referentie aan Christus die na zijn verrijzenis zei: "Ik ben verrezen en nu ben ik met u."

1 Een derde manuscript, B-Br 15075 (fols. 64^{v}-83^{r}), begint met een algemenere en conventionelere verluchting. De eerste bladzijden van de drie andere kopies met De la Rues werk vielen ten prooi aan verzamelaars: in B-Br 6428 (fols. 106^{v}-22) zijn de verluchtingen en alle titels en toeschrijvingen die erbij horen uitgesneden; in D-Ju 5 (fols. 26-43) en I-Rvat 34 (fols. 20-35) ontbreekt de volledige eerste bladzijde. Men kan slechts vermoeden dat die handschriften ook afbeeldingen van de verrezen Christus bevatten. Een fragment van het "Sanctus" en "Pleni" (zoals gebruikelijk zonder toeschrijving) is te vinden in D-BÜ 1604. Voor een volledige lijst van bronnen, zie Appendix 4.

Het belang van deze inscriptie blijkt niet alleen uit de rode inkt (*rubrica*, waarvan de term rubriek is afgeleid), die in middeleeuwse handschriften doorgaans bijzondere uitdrukkingen accentueert. Het is ook duidelijk doordat de tekst in rode inkt als eerste in het handschrift is genoteerd, nog voordat in de tenorstem de liturgische tekst "Kyrie eleyson" in zwarte inkt is toegevoegd. Een blik op de gregoriaanse melodie van de intredezang bevestigt dat de tenor niet alleen de melodie parafraseert, maar dat de tekst in rode inkt exact de corresponderende melodische frasen volgt (▶ Vb. V.1 en V.3).[2] Alle andere bronnen met dit werk – alle uit de productie van Alamires atelier – bevatten dezelfde toegevoegde tekst in rode inkt, maar de manier waarop de kopiisten de tekst hebben aangebracht, verschilt. In D-Ju 5 bijvoorbeeld vergat de scribent in het "Christe" de tekst van het misordinarium in de tenor toe te voegen, zodat er alleen de tekst van de introitus "Posuisti super me" staat. Onmiddellijk daarna, in "Kyrie" II, zijn de woorden van het misordinarium eerst genoteerd en is de tekst van de introitus er pas later in gepropt.

▶ p. 203 & 204

De afbeelding en de gregoriaanse melodie maken de gebruiker van het handschrift er dus onmiddellijk attent op dat het om een paasmis gaat, zelfs al draagt de mis geen titel.[3] De identificatie was zo vanzelfsprekend dat een naam niet hoefde.[4] In hun huidige toestand vermelden alleen D-Ju 5 en B-Br 15075 De la Rue als componist; in vier andere bronnen kan de toeschrijving verloren zijn gegaan.[5]

Dat het om een laat werk van De la Rue gaat, blijkt duidelijk uit twee vaststellingen: ten eerste is de mis doorlopend vijfstemmig (behalve in "Pleni" en "Benedictus"), een bezetting die veeleer zeldzaam was in de eerste decennia van de zestiende eeuw en die De la Rue pas vanaf omstreeks 1505 toepaste. Ten tweede is de mis exclusief te vinden in manuscripten uit het Habsburgs-Bourgondische complex, informeel bekend als de Alamirehandschriften. Beide factoren zijn met elkaar verbonden:

2 Gemakshalve zijn in deze bijdrage de voorbeelden van de gregoriaanse gezangen ontleend aan het *Graduale Pataviense* uit 1511. De versies daaruit komen sterk overeen met die van De la Rue, zij het niet volledig. Dit impliceert niet dat hij het *Graduale Pataviense* kende of gebruikte. Het is gepubliceerd in facsimile in een uitgave door Christoph Väterlein en ook online beschikbaar: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001999-9>.

3 Slechts één enkele bewaarde bron identificeert het werk als *Missa pascale*: B-Br 15075.

4 Over het belang van de titels van missen in Alamirehandschriften, zie Meconi, "Habsburg-Burgundian Manuscripts".

5 Zie voetnoot 1 en Appendix 4.

van de acht vijfstemmige missen die De la Rue na 1506 schreef zijn er vijf opgenomen in Alamirehandschriften, tegenover slechts twee van de twaalf vierstemmige missen die hij in dezelfde periode componeerde.[6]

Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw is er een wezenlijk aandeel aan misdelen die gerelateerd zijn aan Pasen.[7] Tegen omstreeks 1500 was de traditie van paasmissen stevig geworteld, zoals blijkt uit niet minder dan vier missen van Heinrich Isaac (twee voor vier, een voor vijf en een voor zes stemmen). Dat was echter nagenoeg een exclusieve Duitse traditie: Isaac componeerde zijn missen bijna met zekerheid tijdens zijn aanstelling aan het hof van keizer Maximiliaan I.[8] Naast Isaac zijn de componisten van paasmissen vooral Duitsers (zoals Conrad Rein) of die missen zijn als anonieme werken opgenomen in Duitse bronnen.[9] De la Rues mis is dan ook een van de weinige voorbeelden waar een componist uit de Franco-Vlaamse traditie zich daarbij aansluit (zie Tabel 1). Minstens twee andere componisten van paasmissen – Agricola en Isaac – stonden in contact met Habsburgse hoven.

De meeste van deze missen zijn gebaseerd op de techniek van het parafraseren van de betreffende gregoriaanse ordinariumgezangen. In plaats van één enkele cantus firmus voor alle delen van het misordinarium, waaraan de mis dan haar naam ontleent, worden de gregoriaanse gezangen van het ordinarium van de zondag van Pasen overeenkomstig in elk deel van de polyfone mis geparafraseerd: de melodie van het Kyrie in het Kyrie, die van het Gloria in het Gloria enzovoort. Dat houdt in dat in elk deel van de mis een verschillende cantus firmus voorkomt. Vroegere generaties van componisten plaatsten de gregoriaanse zang meestal meer of minder versierd in de superius, maar ten tijde van De la Rue kon

6 Informatie ontleend aan Meconi, *Pierre de la Rue*, 98-99. Deze telling houdt geen rekening met twijfelachtige toeschrijvingen, met werken toegeschreven aan De la Rue door moderne onderzoekers en met aparte misdelen. Vierstemmige missen die een vijfstemmig deel bevatten (zoals het Credo in de *Missa Ave Maria*) zijn gerekend tot de missen voor vier stemmen.

7 Voor een lijst van polyfone zettingen van gregoriaanse gezangen uit het proprium en ordinarium voor Pasen, getoonzet in het midden van de vijftiende eeuw, zie Haggh-Huglo, "Easter Polyphony".

8 Over de mogelijkheid dat Isaacs vierstemmige *Missa pascalis* (i) oorspronkelijk bestemd was voor Konstanz, zie Burn, "What Did Isaac Write For Constance?", 67-70. Een van de weinige niet-Duitse componisten die zich bij die traditie aansloot was Jacob Barbireau, die een *Kyrie pascale* componeerde (bewaard in de Alamirehandschriften D-Ju 22, A-Wn 1783 en A-Wn 15497). Barbireau schreef dit misdeel – een zeldzaam voorbeeld van een Nederlandse *alternatim*-zetting, zoals Staehelin opmerkte – wellicht echter op verzoek van de keizer. In 1490 werd hij *musicus prestantissimus* en *familiaris* van Maximiliaan genoemd. Zie Staehelin, *Die Messen*, dl. 3, 135; en Wegman, "Barbireau". Zie ook Dumitrescu, "The Paschal Kyrie", 14-15.

9 Zie Burn, "New Light".

TABEL 1. *Missae en Kyrie pascales* in de Alamirehandschriften

COMPONIST	MIS OF KYRIE	AANTAL STEMMEN	BRONNEN EN NOTEN
Alexander Agricola	Mis	4	A-Wn 1783 – toeschrijving Agricola D-Ju 22 I-VEcap 756 – Kyrie en Gloria zonder toeschrijving; Credo uit Isaac, *Missa Tmeiskin was jonk*; Sanctus en Agnus toegeschreven aan Johannes Ghiselin
Jacob Barbireau	Kyrie	4	A-Wn 1783 A-Wn 15497 D-Ju 22
Heinrich Isaac	Mis	6	B-Br IV.922 – Kyrie afzonderlijk; Gloria, Sanctus en Agnus gecombineerd met Kyrie uit Isaacs *Missa pascalis* (ii) à4 I-Rvat 160 – alleen Kyrie ("Kyrie" III ontbreekt)
Pierre de la Rue	Mis	5	B-Br 6428 B-Br 15075 D-BÜ 1604 D-Ju 4 – genoemd "Missa Resurrexi" D-Ju 5 I-Rvat 34 Mech
Pierre de la Rue	Kyrie	4	A-Wn 15497
Laurentius Vorda	Kyrie	4	B-Br IV.922 I-Rvat 160

die in elke stem of in een combinatie van stemmen overgenomen worden. Ook de manier van componeren varieerde van de traditionele cantus-firmustechniek aan het ene tot de modernere doorimitatie aan het andere uiterste. Het gebruik van de overeenkomstige liturgische gezangen in plaats van een zelfgekozen melodie of een model verklaart dan ook de benaming van de liturgische bestemming van de mis in plaats van de toevoeging van een titel of naam. Om deze twee werkwijzen van elkaar te onderscheiden zijn twee Duitse termen bruikbaar, die ik overneem: *Eigentenores*, een term die vermoedelijk op naam staat van Heinrich Besseler en te vertalen is als "eigen tenoren", refereert aan missen met de overeenkomstige ordinariumgezangen, terwijl missen met een geestelijke of profane cantus firmus die niet ontleend is aan het ordinarium,

TABEL 2. Pierre de la Rue, *Missa pascale*, overzicht van de cantus firmi

DEEL	SECTIE	FREMDTENOR	LITURGISCHE FUNCTIE	EIGEN-TENOR•
Kyrie	"Kyrie" I	Resurrexi et adhuc tecum sum	Mis van Pasen, introitus	Kyrie I
	"Christe"	Posuisti super me manum tuum		
	"Kyrie" II	Mirabilis facta est scientia		
Gloria	"Et in terra"	Prae timore autem eius	Vespers van Pasen, vierde antifoon	Gloria I
	"Qui tollis"	Cito euntes dicite discipuis ejus		
Credo	"Patrem"	Resurrexi et adhuc	Mis van Pasen, introitus	Credo I
	"Et resur-rexit"	–	–	
Sanctus	"Sanctus"	Postulavi patrem meum	Vespers van Pasen, tweede antifoon	Sanctus IV?
	"Pleni"	[3vv. – no c.f.]	–	
	"Osanna"	Et valde mane una sabbatorum	Lauden van Pasen, Benedic-tusantifoon	
	"Benedictus"	[2vv. – no c.f.]	–	
	"In nomine"	[2vv. – no c.f.]	–	
Agnus Dei	"Agnus" I	Vespere autem sabbati	Paaszaterdag, antifoon	Niet geïdenti-ficeerd
	"Agnus" II	Surrexit Dominus Alleluja (3 x)	?	

• Designations refer to the *Liber usualis*.

bestempeld kunnen worden als composities met een *Fremdtenor* ("een vreemde tenor").[10]

10 Besseler, *Bourdon and Fauxbourdon*, 135. Besselers terminologie komt voor in Duitse musicologische literatuur, zij het niet frequent. Zie onder meer Staehelin, *Die Messen*, dl. 3, 14 en passim.

Vandaag hebben onderzoekers la Rues *Missa pascale* ondergebracht in de categorie van de Fremdtenor – exacter: nagenoeg elk deel van de mis gebruikt een andere Fremdtenor. Zoals vermeld ontleent het Kyrie in de tenor de gregoriaanse introitus aan de paasmis, dit is het gezang dat de intrede van de celebrant en zijn assistenten begeleidt en dus vlak voor het Kyrie komt. Op dezelfde manier gebruikt elk volgend misdeel een verschillende Fremdtenor, uit het proprium van de mis of het officie (uitzonderlijk hergebruikt het Credo de intredezang *Resurrexi*, zie Tabel 2).[11] Zoals vermeld wordt elk propriumgezang duidelijk aangegeven met tekst in rode inkt. Deze werkwijze, die in geen enkele andere paasmis uit de renaissance bekend is, roept vragen op. Waarom koos De la Rue precies deze gezangen en in die volgorde? Ze zijn niet bedoeld als een "narratief plan" (een *historia*, zoals in officiegezangen uit de late middeleeuwen),[12] en door de herhaling van *Resurrexi* kan men er geen coherent verhaal in zien.[13]

Daarmee is het verhaal nog niet rond. Er is nog niet opgemerkt dat De la Rues *Missa pascale* niet alleen Fremdtenores gebruikt, maar ook, in de hele paasmis, Eigentenores, ondanks het feit dat in twee delen de modellen moeilijk herkenbaar zijn.[14] De superius, soms ook de altus en de bassus, voeren deze gezangen in een versierde versie uit. Met andere woorden, het betreft hier doorlopend een dubbele cantus-firmusmis: overal waar de tenor een propriumgezang citeert, klinkt tegelijkertijd een melodie uit het ordinarium (zie Tabel 2). Dit is een uitzonderlijke compositorische prestatie. Hoewel in sommige motetten simultaan twee gezangen worden gecombineerd, zoals in Josquins *Alma redemptoris mater/Ave regina caelorum* en *Victimae pascali laudes/D'ung aultre amer*, blijven dubbele cantus firmi in missen doorgaans beperkt tot het Credo. Ook op dat vlak is het vooral Josquin die graag deze compositietechniek

11 Zie Kreider, "The Masses", 47-51; Bloxam, "A Survey", 399-408, en Meconi, Pierre de la Rue, 109.
12 Bloxam, "A Survey", 401.
13 Bloxam, "A Survey", 401-3 stelt dat de samenhang van deze schijnbaar willekeurige selectie gebaseerd is op muzikale en niet op tekstuele criteria, aangezien alle geselecteerde cantus firmi inzetten met een opwaartse sprong.
14 Jesse Rodin merkt op dat De la Rues Credo het Credo I, en Ted Dumitrescu dat De la Rues Kyrie het Kyrie I parafraseert. Dit zijn echter terloopse opmerkingen in de context van een ander onderzoek. Mijn eigen vaststelling staat los van beide auteurs. Zie Rodin, *Josquin's Rome*, 289 n. 49; Dumitrescu, "The Paschal Kyrie", 15.

toepast (meestal met het gregoriaanse Credo I, soms Credo IV).[15]

Uit deze aanpak, die nog in een variante vorm voorkomt door het gebruik van niet alleen verschillende Eigentenores, maar ook verschillende Fremdtenores, blijkt dat De la Rue met zijn *Missa pascale* Josquin de loef wilde afsteken.[16] Het kan ook gezien worden als een referentie aan Heinrich Isaac. Isaac was aan de Habsburgse hoven de productiefste componist van paasmissen, die alle gebruikmaken van Eigentenores (en van de alternatimpraktijk). De la Rue en Isaac hebben elkaar wellicht ontmoet in Innsbruck tijdens het welbekende contact tussen de hofkapellen van Filips en Maximiliaan op 26 september 1503,[17] en beide componisten kenden elkaars werk. Het is opmerkelijk dat er onder de weinige werken van Isaac in de manuscripten van het Habsburgs-Bourgondische hof twee *Missae pascales* zijn, al zijn die overgeleverd in een eerder rommelig arrangement (zie Tabel 1).

Of de *Missa pascale* al of niet beschouwd kan worden als een poging om zowel Josquin als Isaac te overtroeven door twee verschillende cantus firmi simultaan te combineren is een heikel punt, maar het was in elk geval De la Rues bedoeling om te imponeren. Hij maakte zijn opdracht wel iets gemakkelijker door zorgvuldig propriumgezangen te selecteren met dezelfde *finalis*, of eindnoot, als de Eigentenores.[18] Zo ontweek hij de moeilijkheid om simultaan twee verschillende modi te combineren, hoewel hij in ander werk die uitdaging niet uit de weg ging.[19] En uiteraard behandelde hij zijn modellen op ritmisch vlak zeer vrij en ornamenteerde hij de melodieën om ze contrapuntisch bij elkaar te doen passen.

---

15 Peter Urquhart verzamelde de volgende voorbeelden van een combinatie van Eigentenor en Fremdtenor in Credo's uit Josquins missen (hier in alfabetische orde): De missen *Faysant regretz*, *Fortuna desperata*, *Gaudeamus*, *Hercules dux Ferrarie*, *L'homme armé super voces musicales*, *La sol fa re mi*, *Malheur me bat*, *Pange lingua*, *Sine nomine*, de enigszins twijfelachtige *L'ami baudichon* en *Mater patris*, en het losstaande Credo *De tous biens playne*. Zie Urquhart, "An Accidental Flat", 130 n. 8. Rodin, *Josquin's Rome*, 287-92 bevat tot op heden de meest volledige bespreking van Eigentenor-Credo's.

16 Over De la Rues relatie tot Josquin, zie Meconi, *Pierre de la Rue*, 172-80.

17 Meconi, Pierre de la Rue, 36. Zie ook Körndle, "*So loblich, costlich und herlich*". Körndle geeft een verklaring voor de schijnbaar willekeurige combinatie van een Requiemmis (vermoedelijk niet die van De la Rue) en een mis voor Maria Hemelvaart (vermoedelijk niet Isaacs *Missa Virgo prudentissima*) voor die gelegenheid.

18 Zo zijn "beide *cantus prius facti* in het Gloria gebaseerd op melodieën in de zevende modus, met identieke incipits" (Bloxam, "A Survey", 403). De la Rues keuze van de modus was kennelijk gebaseerd op het feit dat het gregoriaanse Gloria ook in de zevende modus staat. Deze vaststelling geldt ook voor de andere delen.

19 Ik refereer aan zijn motet *Regina celi*, waar de tenor lydisch is, maar de andere stemmen frygisch; zie Fuhrmann, "Pierre De la Rues *Regina celi*".

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Bekijken we Kyrie en Gloria even van naderbij voor een beter begrip van de manier waarop De la Rue zijn uitdagende keuze aanpakt. We weten al dat hij bij het begin van de mis de gregoriaanse melodie uit het ordinarium, bekend als Kyrie I, in de superius combineert met de eerste zin van de intredezang *Resurrexi* in tenor 1, in een lokale versie die vermoedelijk uit Mechelen stamt.[20] De Eigentenor Kyrie, in een eigentijdse versie, is weergegeven in ▶Vb. V.2. De intredezang is in de tenor een kwint getransponeerd (▶Vb. V.3). Wat betreft het verloop van de overige stemmen: telkens wanneer De la Rue besluit enkele stemmen simultaan een gregoriaanse melodie te laten zingen, zijn de keuzemogelijkheden voor de andere partijen uiteraard beperkt. Bij de inzet is er een stereotiepe imitatie tussen altus, bassus en tenor 2, maar al snel gaan deze stemmen over in een levendig, onvoorspelbaar contrapunt (▶Vb. V.3). Vlak voor de cadens wordt de textuur iets minder compact: in m. 10, waar de tenor pauzeert. Daarna volgt een driestemmig intermezzo. In beide passages verlopen bassus en tenor 2 min of meer parallel.[21] De textuur wordt weer complexer in m. 14 en vanaf m. 18 begint de stuwing naar de cadens. De totaalindruk is er een van complexiteit – De la Rues textuur is immers niet zozeer gericht op transparantie (zoals vaak wel het geval is bij Isaac) als wel op virtuoos vertoon met lang uitgesponnen, bij voorkeur vloeiende melodische frasen.

▶ p. 203
▶ p. 204
▶ p. 204

De la Rue citeert in het eerste "Kyrie" het begin van het gregoriaanse Kyrie I licht geornamenteerd in de superius. Elke zanger in die tijd zal in de lange noten bij de inzet (*g'-a'-c"-b'-a'*) dadelijk het gregoriaanse model herkend hebben. Ongetwijfeld met die intentie nam De la Rue de eerste twee frasen van de melodie letterlijk over. Het slot van het Kyrie is problematischer. Alle mij bekende versies van Kyrie I eindigen op *e*, zoals bij Isaac.[22] In de mis van De la Rue eindigt de superius echter op *g'*, wat des te meer opvalt omdat het eerste "Kyrie" eindigt met een drieklank op *E*. Een mogelijke verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat De la Rue corrigeert wat hij beschouwde als een "afwijkende" modaliteit: de eerste zin eindigt wel op *e*, maar de finalis van het Kyrie als geheel is *g*, duidelijk

20 Zoals verondersteld door Bloxam, "A Survey", 405-8.
21 De nummering van de maten correspondeert met CMM 97/5.
22 Behalve het *Graduale pataviense* uit 1511, waar het Kyrie op fol. 184^{v} staat, heb ik diverse andere bronnen geraadpleegd op de Cantus-database (http://cantus.uwaterloo.ca/).

een achtste modus. In deze context is de slotnoot *e* van het eerste Kyrie een afwijking. Door de slotnoot (en vandaar ook de slotzin) van de melodie te wijzigen in een drieklank op *E* wilde De la Rue vermoedelijk het gebrek aan modale samenhang "rechtzetten". Daartegenover volgt hij de intredezang in de (getransponeerde) tenor veel consequenter.

Een andere, wellicht plausibelere verklaring voor het wijzigen van de slotnoot van de Eigentenor is dat De la Rue de voorkeur gaf aan een minder strikte toepassing van het parafraseren. Een van zijn stijlkenmerken is dat hij het gregoriaanse model aanvankelijk in lange noten citeert, maar het daarna verlaat of op zijn minst verdoezelt. Zo is in het volgende onderdeel, het "Christe", de enige referentie aan de Eigentenor aanwezig bij het begin, namelijk in de eerste drie noten van de bassus. Die zijn echter ook te interpreteren als een voorimitatie van tenor 1, waar de tweede zin van de intredezang ("Posuisti super me") op dezelfde tonen inzet. De manier waarop eenzelfde contrapunt het gregoriaanse citaat begeleidt, eerst in tenor 2, dan in de superius, pleit vooral voor de tweede interpretatie. Het is evenmin uitgesloten dat De la Rue bewust aanstuurde op de ambiguïteit van de referentie. Maar hij werpt ook de Fremdtenor van de introitusmelodie overboord na de eerste zin, en vanaf m. 40 wordt de textuur losser, met speelse imitaties en zelfs de bij De la Rue zo geliefde herhaling van het slotfragment (m. 54-56 is zo goed als een herhaling van m. 51-53).

In het tweede "Kyrie" gaat De la Rue weer over tot de orde van de dag, waar hij in de superius opnieuw duidelijk refereert aan de Eigentenor. Maar zijn aanpak is nu totaal anders dan in het eerste "Kyrie": zelfs als we de voorimitatie in tenor 2 bij de inzet meetellen, geeft hij de parafrase al na zes maten op (m. 67) en vermeit de superius zich in vrij spel, op één plaats zelfs met een imitatie van tenor 1 (m. 70). Op zijn beurt parafraseert tenor 1 zijn gezang veeleer getrouw, met een aantal vrijheden die al dan niet teruggaan op De la Rues gregoriaanse modellen. De textuur varieert. Op sommige plaatsen staat die bijna gelijk met een "antifonale" splitsing, met snelle loopjes in minimae in alle stemmen, vooral vanaf m. 80 tot het slot.

Het Gloria behandelt de modellen zelfs nog veel diverser dan het Kyrie. Hier opteert De la Rue voor een zeer gevarieerde textuur, met veel duetten en lange stukken zonder de tenor cantus firmus. Twee basisprincipes staan centraal: bij de inzet volgen de hoogste en laagste stemmen nagenoeg letterlijk het gregoriaanse model (Gloria I in de *Liber usu-*

alis), en hun parafrase bevat zeer weinig versiering, zoals te verwachten is bij zo'n lange tekst (▶ Vb. V.4 en V.5).

▶ p. 205

Aanvankelijk imiteert de alt de superius in het onderoctaaf; in de volgende zin, "Laudamus te", nemen bassus en tenor de imitatie over, nu in de bovenkwart. Na een imitatie in de bovenkwint op "Benedicimus te" keert De la Rue terug naar de bovenkwart op "Adoramus te". Meer nog dan in het Kyrie zal iedereen die vertrouwd was met het gregoriaans die melodie onmiddellijk hebben herkend: de overname van het gregoriaans is zo exact dat men probleemloos de lettergrepen van de tekst zou kunnen plaatsen op de tonen die uit het gezang zijn overgenomen. Dat is echter niet vanzelfsprekend, want de tekstplaatsing in de Alamirekoorboeken is nogal willekeurig.

Na een kort slotduet tussen de bovenstemmen op "Glorificamus te" begint tenor 1 met de antifoon "Prae timore autem eius". Hier is De la Rue genoodzaakt de textuur compleet te veranderen: net als in het Kyrie plaatst hij de Eigentenor alleen in de superius. We zien ook dat hij kiest voor een vrijere parafrase door het weglaten van sommige tonen, zoals de herhaalde *b*'s in "Gratias agimus", die anders zouden dissoneren met de lang aangehouden *c'* in de tenor (m. 36-38).

Telkens als in het Gloria tenor 1 pauzeert, gaat De la Rue in de uiterste stemmen over tot een redelijk getrouwe parafrase van de gregoriaanse Eigentenor. Is de tenor wel aanwezig, dan past hij een vrijere parafrase toe, die beperkt blijft tot de superius.[23] Dat geldt ook deels voor het Credo. Ook daar is er geen continue referentie aan de Eigentenor: soms wordt het gregoriaans duidelijk geciteerd, op andere plaatsen is er helemaal geen overname. De la Rue volgt hier een traditie waar in Credo's met een Fremdtenor het gregoriaans niet doorlopend wordt geciteerd. De belangrijkste vertegenwoordigers van deze traditie zijn Marbriano de Orto en Josquin Desprez, zoals Jesse Rodin heeft aangetoond.[24] Dat De Orto, Josquin, De la Rue en een aantal anderen er niet voor opteren om het gregoriaans doorlopend te citeren is vanuit muzikaal oogpunt te be-

23 In het duet voor superius en altus in m. 136-41 parafraseert alleen de altus de gregoriaanse melodie "Qui sedes ad dexteram patris", want de superius zou hier tot *g"* moeten stijgen; beide stemmen parafraseren dan in imitatie de rest van de zin ("miserere nobis").

24 Rodin, *Josquin's Rome*, vooral 289 n. 49, waar Rodin missen vermeldt met "citaten uit Credo I samen met een andere cantus prius factus". Volgens Rodin doet De la Rue dit ook in vier andere composities: de missen *Ave sanctissima Maria*, *O salutaris hostia* (de twee volledig canonische missen!), *Sancta Dei genitrix* en het aparte misdeel *Credo Angeli Archangeli*.

grijpen: gregoriaanse Credo's zijn immers overwegend samengesteld uit eenvoudige, stereotiepe frasen, die constant worden herhaald, vermoedelijk opdat ook het gewone volk ze gemakkelijk zou kunnen memoriseren. De la Rue refereert wel vaak genoeg aan het gezang om zijn intentie duidelijk te maken.[25] Bijvoorbeeld: de inzet op "Patrem omnipotentem" refereert duidelijk aan de gregoriaanse zang (in de altus, een kwint getransponeerd), met de melodische wending *a-bes-a* in het begin en het slot op *g*. Opdat men niet zou twijfelen aan deze referentie herhaalt De la Rue dit enkele keren, telkens in dezelfde stem en in dezelfde transpositie, en aangepast aan de volgende tekstfragmenten: "et invisibilium", "Filium Dei unigenitum", "ante omnia saecula" (enigszins versluierd), "ex Maria virgine", "passus et sepultus est" en mogelijk "et vivificantem". Hij aarzelt echter niet om van het model af te wijken als hij dat wenselijk acht ("et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" is hiervan een uitstekend voorbeeld door een melodie die in triomf opstijgt vanuit de bassus naar de superius, over een afstand van twee octaven).

In het het tweede deel van het Credo, vanaf "Et resurrexit", wijkt De la Rue af van zijn courante werkwijze door af te zien van een Fremdtenor. Een cesuur op "Et resurrexit" is niet ongewoon, maar hier is die symbolisch bedoeld. Terwijl de introitus in het eerste deel duidelijk maakt: "Ik ben verrezen" ("Resurrexi"), spreekt het Credo hier zelf over Christus' verrijzenis. Het is dus niet toevallig dat de muziek overgaat in een dansant ternair metrum op de woorden "et expecto resurrectionem mortuorum" ("en ik verwacht de opstanding van de doden"). Er is ook een kort triplafragment op "Amen".

In het tweede deel van het Credo citeert De la Rue de *Fremdtenor* niet: hij wekt dezelfde indruk aanvankelijk ook in het Sanctus en het Agnus Dei. In het Sanctus parafraseert de superius Sanctus XVII, in tegenstelling tot Isaacs missen. Er is daarentegen een geringe verwantschap met Sanctus IV uit het *Liber usualis*, vooral in de eerste twee zinnen. Verder is er geen sprake meer van enige gelijkenis. Hetzelfde geldt voor het Agnus Dei. Wel wijst de textuur van dit deel erop dat een Eigentenor als model dient. De textuur van zowel het "Sanctus" als het "Osanna" komt erg ondoorzichtig over, met weinig of geen imitatie en nagenoeg doorlopend

25 Rodin telde zestien citaten, maar hij specificeert ze niet. Volgens mij zijn enkele frasen te ambigu om definitief te kunnen uitmaken of ze gebaseerd zijn op het gregoriaans of vrij gecomponeerd.

compact (al is er wel in de tweede helft van het "Osanna" een fragment met een vrij ostinato tussen de drie lage stemmen in m. 113-122, wat de textuur iets levendiger maakt). Een dergelijke compacte schrijfwijze is voor deze mis vooral typisch op die plaatsen waar de Eigentenor en de Fremdtenor tegelijkertijd voorkomen.

Bovendien beginnen "Sanctus" en de twee "Agnus Dei"-delen met een imitatie van een motief dat verschilt van de Fremdtenor die enkele maten later inzet: in het "Sanctus" volgt op een stijgend kwartinterval een dalende terts; in het eerste "Agnus" op een stijgende drieklank een dalende kwart en in het tweede "Agnus" op een gesyncopeerde stijgende secunde naar de bovensecunde een dalende kwart in secunden.[26] Vergeleken bij het begin van "Kyrie" II, Gloria en Credo geeft De la Rue ontegensprekelijk de indruk dat hij ook hier gebruikmaakt van voorafbestaande, zij het nog niet geïdentificeerde melodieën. Het is eerder onwaarschijnlijk dat een componist die zo methodisch (of eigenzinnig) te werk gaat als De la Rue halverwege de compositie een van de centrale concepten van de mis zou opgeven. Het is niet ondenkbaar dat hij ervoor koos na "et resurrexit" in het Credo af te zien van de tweede cantus firmus vanwege de symboliek, maar mij lijkt het waarschijnlijker dat De la Rue in Sanctus en Agnus refereert aan een lokale, nog niet geïdentificeerde traditie van het gregoriaans.

De onderdelen van het Sanctus die niet gebaseerd zijn op een bestaand gezang – het trio "Pleni sunt caeli" en de twee duetten, "Benedictus" en "In nomine" – zijn vermeldenswaard voor een ander typisch kenmerk van De la Rues stijl, met name zijn voorliefde voor doorimitatie, al past hij die niet consequent toe. Zo begint het "Pleni" met een imitatie in de bovenkwart tussen altus en superius, tegenover een vrij contrapunt in de bas. Maar in m. 40 neemt de altus de laatste vier maten van het contrapunt in de bassus over als begeleiding van het herhaalde thema in de superius. Op de opmaat van m. 43 herhaalt de bassus verrassend een fragment van zijn vorige melodie (m. 38-39), met als resultaat een bedrieglijk slot. Intussen beginnen superius en altus een nieuwe imitatie, nu in de bovenkwint. Andermaal presenteert de bassus een vrij contrapunt, maar verder voegt hij zich eerder bij de andere partijen, eerst door

26 Het is interessant op te merken dat De la Rue in "Agnus" I gecoloreerde breves in de buitenstemmen combineert met integer valor in altus en tenor 2, zodat de toehoorder even denkt dat het hier om een mensuratiecanon of een andere techniek gaat.

de altus te verdubbelen op de afstand van een decime en, na de tweede cadens (m. 47), door verdubbeling van de superius in hetzelfde interval. Daarna (m. 50) herhaalt de superius het fragment van na de cadens, maar nu neemt de altus de verdubbeling over (in parallelle sexten, maar exact analoog aan de bassus), terwijl de bassus een nieuwe frase presenteert. Die fungeert als de eerste inzet van een imitatie die de andere stemmen om beurten overnemen. Deze nogal saaie analyse beschrijft wat het publiek direct waarneemt: een vloeiend spel van herhaling en variatie, dat onvoorspelbaar verloopt en ogenschijnlijk een eigen, verborgen logica volgt. Het "Benedictus" is een soort fantasie op twee motieven in omkeerbaar contrapunt, terwijl het "In nomine" begint met een imitatie van die motieven (namelijk het eerste dat de bassus presenteert) en gaat verder met wat overkomt als een tweestemmige canon, die evenwel niet helemaal exact verloopt.

Zoals vermeld is er een aanwijzing, maar geen sluitend bewijs, dat de twee "Agnus"-secties ook simultaan een Eigentenor en een Fremdtenor presenteren. Maar in tegenstelling tot de eerder compacte textuur van "Sanctus" en "Osanna" verlopen die relaxter, met meer variatie in de textuur (zie vooral de vrijwel antifonale groepering in m. 28-34 in "Agnus" I). Bij herhaalde beluistering klinkt het Agnus steeds meer als een gepaste afsluiter van een extreem veeleisende cyclus. Aan het slot van "Agnus" II begint De la Rue het "dona nobis pacem" met een stijgend motief, dat als het ware terloops wordt geïntroduceerd. De eenvoud van dit concept lijkt een passende conclusie voor een mis waarin de componist het zichzelf soms erg moeilijk maakt.