X WERK-BESPREKING 7

Pierre de la Rue, *Missa Alleluya*

HONEY MECONI

Zoals vaak het geval is met zestiende-eeuwse muziek kennen we van Pierre de la Rues *Missa Alleluya* noch de compositiedatum, noch de precieze aanleiding voor het ontstaan ervan. In verband met het tijdstip van compositie blijkt uit de periode waarin de manuscripten tot stand kwamen en uit de stijl van de muziek dat de mis werd gecomponeerd in de jaren waarin De la Rue zeer productief was, namelijk tussen zijn definitieve terugkeer naar de Lage Landen in 1508 en zijn opruststelling in 1516.[1] Naast andere werken componeerde De la Rue toen vermoedelijk acht missen voor vijf stemmen, waarmee hij een van de pioniers was van de uitbreiding van de bezetting. Drie van deze missen – *Missa de septem doloribus*, *Missa de feria* en *Missa Incessament* – zijn nagenoeg volledig geschreven in *tempus imperfectum* (binair metrum), een toekomstgerichte keuze. De vijf andere missen – *Missa Alleluya*, *Missa Conceptio tua*, *Missa de sancta cruce*, *Missa Ista est speciosa* en *Missa pascale* – maken gebruik van een oudere praktijk, waarbij de meeste of alle delen beginnen in *tempus perfectum* (ternair metrum) en vervolgens overgaan naar *tempus imperfectum*. Wellicht zijn deze vijf missen, waaronder de *Missa Alleluya*, iets ouder dan de missen die volledig in binair metrum zijn geschreven.

Er is geen precieze gebeurtenis of opdracht aan te wijzen die aanleiding heeft gegeven tot het ontstaan van de *Missa Alleluya*, maar het werk past in elk geval binnen De la Rues verondersteld levenswerk om polyfone werken te componeren voor de belangrijkste liturgische vieringen. In Mech draagt de mis de titel “Missa quinque vocum super alleluya. Petrus de [la] Rue”: dit is de enige mis in het manuscript waarvan de componist

1 Zie Meconi, “Composers and repertory”, in deze publicatie.

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

DEEL	SECTIE	BELANGRIJKSTE MENSURATIETEKEN	MENSUURTEKEN VAN DE CANTUS FIRMUS	CANTUS FIRMUSZIN (IN DE TENOR, TENZIJ ANDERS AANGEGEVEN)	MAATNUMMERING	BEHANDELING
Kyrie	"Kyrie" I	○	○	A	10–18	2 x *integer valor*
	"Christe"	¢	○ ¢	A' B	29–48 49–57	2 x *integer valor*
	"Kyrie" II	⌀	⌀	A A' B	62–66 68–70 72–74	*Integer valor*
Gloria	"Et in terra"	○	○	A A' B	10–18 22–28 29–33	2 x *integer valor*
	"Qui tollis"	¢	ↄ	B in kreeftgang A' in kreeftgang A in kreeftgang	34–43 44–53 58–69	2 x *integer valor*, retrograde
			¢	A A' B	85–90 93–97 98–103	*Integer valor*
Credo	"Patrem"	¢	¢ 3	A A' B	29–54 65–84 85–89	4 x *integer valor* 4 x *integer valor* 2 x *integer valor*

is genoemd. Het model waarop de *Missa Alleluya* is gebaseerd, is niet bekend,[2] maar de titel vermeldt het model, dat duidelijk in verband staat met de paastijd, de periode tussen Pasen zelf en het feest van Hemelvaart, toen Christus na zijn verrijzenis nog op aarde verbleef. Aangezien de paastijd de meest vreugdevolle periode van het kerkelijke jaar is, werd in de propriumgezangen vaak de jubelkreet "alleluya" toegevoegd. Een mis die deze vreugdevolle uitroep evoceert, was dan ook geschikt voor liturgische vieringen gedurende bijna zes weken van het kerkelijk jaar.

De mis is duidelijk gebaseerd op een voorafbestaande melodie, die

2 Heel wat modellen voor missen van De la Rue zijn nog niet geïdentificeerd, inclusief de *Missa Almana*, *Missa de septem doloribus*, *Missa de virginibus* en een aantal delen van *Missa de feria* (zie hierover het hoofdstuk van Weaver in deze publicatie).

	"Et resurrexit"	C2	¢ 3	A A' B	104–116 122–131 132–135	2 x *integer valor*
			¢ 3	A A' B	146–157 162–171 172–175	2 x *integer valor*
			[¢] 3	A A' B	181–186 189–193 194–196	*Integer valor*
Sanctus	"Sanctus"	O	⊙	A	15–28	3 x *integer valor*
	"Pleni"	¢	[3vv. – no c.f.]	-		
	"Osanna"	¢	⊙	A' B	76–102 103–115	6 x *integer valor*
	"Benedictus"	¢	[3vv. – no c.f.]	-		
	[Osanna ut supra]					
Agnus Dei	"Agnus" I	O	⊙	A A' B	3–14 17–25 26–31	3 x *integer valor*
	["Agnus" I repeat]					
	"Agnus" II	¢	⊙	A (superius) A' (superius) B (superius)	38–73 80–106 107–122	6 x *integer valor*

in elk deel meerdere keren voorkomt en die met zekerheid past op de tekst "alleluya". In Mech is het woord "alleluya" opvallend in rode inkt genoteerd in elke stem bij het begin van de mis en over de hele lijn in de tenor.[3] De kopiisten hebben dus niet geaarzeld om het model van het werk kenbaar te maken. In zijn grondige onderzoek naar gregoriaanse alleluyamelodieën is Evan Kreider er niet in geslaagd een overeenkomst te vinden met de cantus firmus,[4] zodat het niet uitgesloten is dat De la Rue de melodie ontleende aan een polyfone compositie, mogelijk een motet of een devotielied dat begint of eindigt met het woord "alleluya".

3 Zie Tabel 1 voor de indeling van de "alleluya"-tekst.
4 CMM 97/1, xx.

Hoewel De la Rue vaak begint met een duidelijke voorstelling van het ontleende materiaal, gaat hij daarna snel over tot een vrije parafrase of geeft hij het model zelfs volledig op. In de *Missa Alleluya* is de cantus firmus echter nagenoeg doorlopend in zijn originele vorm aanwezig, in sterk contrast met De la Rues courantere toepassing van parafrase. De ontleende melodie in ternair metrum die De la Rue gebruikt, is samengesteld uit drie secties: een beginfrase, een gevarieerde herhaling ervan en een slotzin (dus: A, A', B; ▶Vb. X.1). Hij plaatst de melodie meestal in de tenor, de gebruikelijke positie van een cantus firmus. Binnen de vijfstemmige bezetting van de *Missa Alleluya* vormt deze stem dan ook het auditieve centrum. In aansluiting bij de vijftiende-eeuwse regels omtrent de constructie op een cantus firmus verschijnt die in elk deel volledig en doorgaans minstens tweemaal. Bijna altijd zet die stem als laatste in, wat eveneens een standaardprocedure is. Tabel 1 toont hoe de melodie is ingedeeld.

▶ p. 218

Aan het einde van het Kyrie, het Gloria en het Credo presenteert De la Rue de melodie in *integer valor*, dit is in de originele notenwaarden. Voor de rest zijn de notenwaarden sterk verlengd, maar steeds proportioneel ten opzichte van het origineel, dus in augmentatie. Dit houdt in dat de overgang naar integer valor op het einde van het Kyrie, het Gloria en het Credo de ontleende melodie herkenbaarder maakt voor de geoefende luisteraar of uitvoerder.

De proportie waarmee de cantus firmus wordt uitgebreid, verschilt van sectie tot sectie en op basis van variabele ingrepen.[5] Soms zijn de noten genoteerd met de correcte ritmische waarden, zoals de noten die viermaal zo lang zijn in het "Patrem". Soms komt de augmentatie tot stand door het gebruik van *prolatio maior* (een techniek die zowel De la Rues tijdgenoten als vroegere componisten toepasten). Zo wordt aan het slot van de mis de cantus firmus gezongen in zesmaal de lengte van integer valor, een kunsttoer die tot stand komt door het gebruik van het mensuratieteken ⊙ als aanwijzing voor het gebruik van tempus perfectum, *prolatio maior* (ternair metrum met ternaire verdeling van zowel de semibrevis als de brevis). Zoals op meerdere andere plaatsen in de

5 In de verschillende manuscripten zijn de cantus firmus en de instructies anders weergegeven. In Mech bijvoorbeeld is de cantus firmus aan het begin van het Credo genoteerd in de gewenste ritmische waarden (dus zonder extra inspanning voor de uitvoerders), terwijl in D-Ju 12 de zangers de genoteerde notenwaarden moeten verdubbelen ("crescit in duplo").

mis is de stem met de cantus firmus genoteerd in een ander metrum dan de omringende stemmen. Soms is de cantus firmus ook eenvoudigweg geschreven in integer valor, met instructies voor de uitwerking. Bij het begin van de mis bijvoorbeeld krijgen de zangers van de tenorpartij de instructie "crescit in duplo", wat wijst op een verdubbeling van de notenwaarden.

De spectaculairste verandering van de cantus firmus – spectaculair voor de zangers, wellicht niet voor de luisteraars – is ook verbonden met een geschreven instructie. Die staat bij het begin van het "Qui tollis", de tweede sectie van het Gloria. Zoals gebruikelijk staat de cantus firmus in de tenor, maar de instructie is complexer dan een eenvoudig "crescit in duplo". De zangers krijgen de mededeling "incipe a retro et reverte ad finem": zing de cantus firmus tweemaal, maar de eerste keer van achteren naar voren – dus: de eerste noot als laatste, de volgende noot als voorlaatste enzovoort. Op deze achterwaartse uitvoering of kreeftgang volgt een gezongen cantus firmus in de normale volgorde van de noten. De achterwaartse uitvoering van de cantus firmus, zoals in het "Qui tollis", komt niet alleen voor in deze mis, maar ook in een andere compositie die De la Rue kende: Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales*. Zoals verder zal blijken is dit niet de enige overeenkomst tussen deze twee missen.

Door de manier waarop de cantus firmus wordt behandeld, is de *Missa Alleluya* een unicum in De la Rues eenendertig missen. De mis is wel eigentijds door de vijfstemmige bezetting en een aantal andere kenmerken (zoals het gebruik van het model voor imitatie op basis van ontleende motieven), maar zij is ouderwets in de behandeling van de cantus firmus. De enige andere mis waarin deze rigoureuze voorstelling van het model de werkwijze in de *Missa Alleluya* benadert, is zijn vroege *Missa Tandernaken*, al zijn er daar enkele uitzonderingen op de uniforme behandeling. De *Missa Alleluya* is de enige mis waarin De la Rue de thematiek verwerkt via een geschreven instructie voor augmentatie en ook het enige voorbeeld van kreeftgang in zijn uitgebreide oeuvre. Dit constructieprocedé en deze technieken waren courant in de vijftiende eeuw en ook bij een aantal van zijn tijdgenoten, maar hijzelf was er verder niet in geïnteresseerd. Deze mis is dus een van de vele voorbeelden van De la Rues voorliefde voor het demonstreren van zijn veelzijdige compositorische vaardigheden: hier de strenge voorstelling van de cantus firmus, de ostinatotechniek in de *Missa Cum iucunditat*e, de techniek van de

mensuratiecanon in de *Missa L'homme armé I*, de polyfone ontlening in de *Missa Tous les regretz* en zoveel meer.

Ongewoon in deze mis is de uitwerking van de vijfde stem, die tussen de tenor en de bassus ligt. Alamire en zijn medewerkers gebruiken nooit de term "quintus" voor een toegevoegde stem, maar geven die eerder een benaming in functie van de ligging ten opzichte van de andere partijen. In Mech is deze stem in de *Missa Alleluya* consequent als een tweede tenor aangeduid, met één uitzondering: in "Kyrie" I staat de stem aangegeven als "bassus primus". Op het eerste gezicht lijkt de benaming in de *Missa Alleluya* een vergissing, maar ook alle andere bronnen met deze mis veranderen de naam van die stem, zij het niet consistent.[6] In I-Rvat 36 bijvoorbeeld is dit "bassus" of "baricanor" in het Kyrie, het Gloria en het Agnus, maar "tenor" voor het "Patrem", het "Sanctus" en het "Benedictus", terwijl het in A-Wn 15496 meestal "bassus" (of "baricanor") is, maar "tenor secundus" in het "Qui tollis" en in het laatste "Agnus". In de andere manuscripten treft men dezelfde variatie aan. Het gebrek aan consequentie is zonder twijfel deels te wijten aan het feit dat de ligging van de stem niet stabiel is. In het Kyrie en het Gloria daalt die tot *F*, maar in de drie andere delen ligt die stem hoger en daalt niet onder *Bes* (in het Credo en het Agnus) of *c* (in het Sanctus). De sleutel wisselt tussen C4, F3 en F4.

Het is echter mogelijk dat de kopiist van Mech de benaming "bassus primus" gebruikte om esthetische redenen. De hele mis door is de vijfde stem gewoonlijk op de linkerpagina van een opening genoteerd, onmiddellijk onder de tenor. De eerste opening is de enige plaats waar dit niet het geval is: daar staat onder de tenorstem op de linkerbladzijde niet de vijfde partij, de "tenor secundus", zoals overal elders in deze mis, maar een merkwaardige "tenor ad longum"-partij. Dit is geen zesde stem. De kopiist heeft veeleer de tenorstem genoteerd zoals die moet klinken, alsof hij wilde zeggen: "Ben je niet in staat om 'crescit in duplo' uit te puzzelen? Wel, zo moet het!" Aangezien de zangers het korte tijd later nog moeilijker zullen krijgen, namelijk in het "Qui tollis" in kreeftgang zingen, lijkt deze hulp overbodig. Hoe dan ook, het staat er nu eenmaal, met als gevolg dat er geen plaats meer was voor de vijfde stem. Die verschijnt

6 De *Missa Alleluya* bleef bewaard in vier andere manuscripten, alle gekopieerd onder supervisie van Alamire: E-MO 773 en A-Wn 15496, uit dezelfde jaren, beide voor leden van het hof; het iets latere I-Rvat 36, voor paus Leo X; en het nog latere D-Ju 12 voor Frederik de Wijze. Zie ook Appendix 4.

dan op de rechterpagina van de opening, direct boven de bassuspartij. Wellicht verklaart dit de benaming "bassus primus", omdat die naam zorgt voor visuele consistentie op de belangrijke eerste opening. Dit gevoel voor esthetiek is volledig in overeenstemming met de uiterste zorg die aan de opbouw van dit uitzonderlijke manuscript werd besteed.[7]

De bassus-primusstem is nog om een ander ongebruikelijk aspect interessant. Weggestopt op het einde van Mech is de *Missa Alleluya* aan het begin niet voorzien van ook maar enige decoratieve miniatuur en stelt ze zich als verluchting tevreden met detaillistisch geschilderde kalligrafische initialen. Daarin zijn menselijke hoofden verwerkt van nogal louche kijkende individuen. Een van de twee hoofden in de initiaal van de bassus primus is afgebeeld met een bizarre wasknijper op de neus en, verrassenderwijs, met de naam "Iaques Scoon" op een banderol die in de initiaal is verwerkt (▶ Afb. II.21). De naam komt niet voor als een lid van de hofkapel en verwijst misschien naar de spitsvondige kalligraaf.

▶ p. 185

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Het Kyrie volgt de gestandaardiseerde indeling in drie secties, met een inzet (zoals alle delen behalve het Credo) in tempus perfectum (○, ternair metrum). Een eerste beluistering van dit werk wekt de indruk dat het een vierstemmige compositie is, aangezien vier stemmen in dichte imitatie op elkaar volgen – eerst de altus, dan de superius, gevolgd door de bassus primus (de term die ik hier gebruik voor de vijfde stem, want de ligging is veeleer die van een bariton dan van een tenor, ondanks de identificatie door de kopiist van Mech), en ten slotte de bassus secundus. De inzetten zijn op *f*, *f'*, *G* en *F*. De *G* valt uit de toon, een typisch trekje van De la Rue om ons verwachtingspatroon te verstoren. Met F als de centrale toon van het werk en een voorteken van Bes in alle stemmen is het klinkende resultaat een moderne "majeur".

Pas nadat deze vier stemmen enige tijd actief zijn geweest, valt de tenor in (m. 10) en is de cantus firmus te horen in brede notenwaarden.[8] Hier volgt De la Rue het klassieke procedé van een cantus-firmusmis: de ontleende melodie in de tenor, in lang aangehouden tonen en als laatst

7 Beargumenteerd in de bijdrage van Thomas Schmidt in deze publicatie. Elders in Mech is de quintus-stem steeds aangegeven als "tenor secundus"(behalve in het "Kyrie" II van de *Missa de sancta cruce*; zie de bijdrage van David Burn over deze mis), ook wanneer die is genoteerd op de rechterpagina van een opening.

8 De nummering van de maten hier en verder is volgens CMM 97/1.

inzettende stem. Maar nu blijkt dat we de tenormelodie al hebben "gehoord", want iedere andere stem zet in met het beginmotief van vijf of zelfs meer noten. Het gebruik van het model in de andere stemmen is ook alweer een typisch kenmerk van De la Rue (een voorimitatie zal ook het begin van de andere delen van de mis typeren). Dat hier en de hele mis door het woord "alleluya" in de tenorpartij is genoteerd, opvallend in rode inkt in contrast met de zwarte inkt van de tekst van het ordinarium, is mogelijk een aanwijzing dat de uitvoerders de boodschap van de cantus firmus konden accentueren door "alleluya" te zingen in plaats van de tekst van het ordinarium.

In het "Christe" blijft de tenor (die weer als laatste inzet, in brede notenwaarden, m. 29) in tempus perfectum zingen, terwijl de andere stemmen overschakelen naar tempus imperfectum (𝔠, binair metrum). Nu beginnen de superius, de altus en de bassus primus samen, met de twee bovenstemmen in parallelle beweging. Wanneer de bassus secundus inzet, zingen die stemmen een motief dat verder nog terugkeert in deze sectie. Intussen presenteert de bassus primus alweer de eerste vijf noten van de cantus firmus, nu in brede notenwaarden. De toehoorder wordt opnieuw op het verkeerde been gezet over de manier waarop deze sectie is opgebouwd.

Het ternair metrum keert terug in het "Kyrie" II, maar nu is de mensuur ⌽. De streep door de cirkel is te interpreteren als een versnelling van het tempo (maar uitvoerders en onderzoekers zijn het er niet over eens hoeveel sneller dit moet zijn). De mensurale progressie binnen een deel van ○ over 𝔠 tot ⌽ komt vaak voor bij De la Rue. En aangezien de cantus firmus in het tweede "Kyrie" in integer valor verschijnt, verloopt die ongeveer in hetzelfde tempo als de andere stemmen, met als resultaat een compacte textuur waarin alle stemmen gelijkwaardig zijn. Compacte texturen zijn overigens typisch voor een groot deel van de *Missa Alleluya*.

De la Rue verdeelt het Gloria in twee secties. Na een solistische intonatie van het gregoriaans op de beginwoorden "Gloria in excelsis Deo" begint de polyfonie pas op "et in terra pax". Dit deel zet in met een duet voor de superius en de alt, waarbij beide stemmen ontlenen aan het model. In plaats van een duidelijke imitatie zoals in het Kyrie zingt elke stem hier een verschillend motief: terwijl de alt, die als tweede inzet, begint met de eerste vijf noten van het model (de A-frase), is de superius daarentegen gebaseerd op het gepunte ritme van de B-frase uit het model.

Ook de volgende inzettende stem, de bassus primus, neemt het B-motief over (de bassus secundus is vrij gecomponeerd). In deze openingssectie gaat een aantal motieven in imitatie over en weer: een boogvormige lijn in het openingsduet, en dalende en stijgende motieven vanaf "agimus tibi" (m. 13). Alle vier de stemmen zonder cantus firmus komen even homoritmisch samen op "domine fili" (m. 23), ter accentuering van deze belangrijke woorden. In tegenstelling tot het sterk melismatische Kyrie is het Gloria meer syllabisch getoonzet, een noodzaak gezien de lengte van de tekst.

De tweede sectie van het Gloria begint op "Qui tollis". De cantus firmus, die achterwaarts wordt gezongen, is vanaf het begin aanwezig in het klankbeeld. Alle stemmen schakelen over naar tempus imperfectum (binair metrum). In de tenor, de drager van de cantus firmus, is dit aangegeven met het teken ∁, dat achterwaarts is genoteerd in overeenstemming met de kreeftgang van de melodie. De andere stemmen zingen in ¢, zodat hun notenwaarden tweemaal zo snel verlopen als die van de tenor. Wanneer de kreeftgang van de cantus firmus eindigt (m. 69), wordt de textuur doorzichtiger. Alle stemmen presenteren een levendig stijgend en dalend kwintmotief (m. 71 e.v.), waarna de textuur opnieuw compact wordt bij de laatste inzet van de cantus firmus (m. 85), nu in integer valor en weer ritmisch gelijkwaardig met de andere stemmen. Een toenemende ritmische beweging in alle stemmen zorgt voor een stuwing naar de cadens.

Het Credo is ongeveer dubbel zo lang als het Gloria, maar het bevat ook slechts twee secties. In tegenstelling tot alle andere delen van de mis begint het Credo (na de gregoriaanse intonatie op "Credo in unum deum") in alle stemmen in tempus imperfectum (¢, binair metrum). Dit is ook het geval in de tweede sectie, "Et resurrexit". Zoals we zullen zien, zal De la Rue echter ook hier contrast brengen door ternaire metra.

De textuur is over de hele lijn iets dunner dan in de vorige delen, waarbij De la Rue zich volop vermeit in mooi motivisch spel. Voordat de cantus firmus inzet, zijn er drie stemmen gebaseerd op een dalend toonladdermotief, terwijl de bassus primus nagenoeg volledig de A- en A'-frasen van de cantus-firmusmelodie presenteert (in integer valor). Duetten kaatsen heen en weer: "Et ex patre natum" voor de alt en de bassus primus (m. 22 e.v.), "Deum de Deo" tussen de twee hoogste stemmen (m. 29-32), beantwoord door de twee laagste stemmen op "lumen de lumine" (m. 32-34). Imitatieve motieven zijn overvloedig aanwezig tot vlak voor

het einde van de eerste sectie, wanneer alle stemmen plotseling overschakelen naar tempus perfectum (3, ternair metrum) op de woorden "et sepultus est" (m. 84). Dat is precies het punt waarop de cantus firmus overgaat naar de B-sectie, die sterk refereert aan een fragment in ternair metrum.

In de tweede sectie van het Credo, "Et resurrexit", komt de cantus firmus driemaal voor, eerst tweemaal in dubbele notenwaarden en ten slotte in integer valor (al heeft de kopiist van Mech hier de notenwaarden verkeerdelijk ook in verdubbeling genoteerd). Telkens wanneer de B-frase van het model aanwezig is, behandelt De la Rue die zoals in de eerste sectie van het Credo: hij schakelt over naar ternair metrum en accentueeert het slot van de melodie. In tegenstelling tot de andere delen zorgt dit deel dus veeleer voor metrisch contrast op micro- dan op macroniveau.

De tweede sectie van het Credo (vanaf m. 90) is ook op een ander vlak verwant aan de eerste. Ook die opent met een uitgebreide ontlening aan de cantus firmus in de superius, de altus en de bassus secundus. Bovendien worden hier eveneens uiteenlopende texturen en stemmingen gedemonstreerd, zoals duetten (het begin), volklank in langzame beweging ("Et ascendit", m. 104-106), homoritmie in de cantus-firmusvrije stemmen ("venturus est cum gloria", m. 116-118), melodieën met opvallend herhaalde tonen ("cuius regni", vanaf m. 123) en nog nadrukkelijker op "simul adorator" (m. 152-156). Aan het einde komt een bijzonder mooi effect (m. 196-201; ▶ Vb. X.2).[9] Alle stemmen cadenseren op een akkoord op C met een fermate, gevolgd door een langzaam verlopende oplossing naar het slotakkoord F – het enige vertraagde slot van de hele mis, want alle andere delen eindigen met een ritmische stuwing naar de cadens. Op de C-drieklank duikt de bassus secundus naar de lage *C*, de laagste toon van het werk, waardoor de ambitus van de mis wordt uitgebreid van tweeënhalve tot drie octaven. Met het octaaf hoger als alternatief levert de kopiist een hulpmiddel voor de zangers die dit lage register niet aankunnen. De lage *C* geniet echter duidelijk de voorkeur, want die staat, zoals verwacht, als open noot genoteerd, terwijl de hogere *c* een zwarte

▶ p. 218

9 Met de toevoeging van twee toonhoogten in de cantus firmus aan het einde van het Credo wijkt De la Rue bij wijze van uitzondering af van de strikte behandeling van het model.

noot is. In het volgende deel eindigt het "Benedictus" precies op dezelfde manier: de lage *C*, met als (minder wenselijk) alternatief de *c* een octaaf hoger (▶ Vb. X.3).

▶ p. 218

Het Sanctus, het langste deel van de mis, is zoals gebruikelijk verdeeld in vijf secties ("Sanctus", "Pleni", "Osanna", "Benedictus" en de herhaling van "Osanna"). Met de reductie van de stemmen in het "Pleni" en het "Benedictus" volgt De la Rue de traditie. Zoals in het Gloria verandert de mensuur vanaf het "Pleni" van tempus perfectum (ternair metrum) in het "Sanctus" naar tempus imperfectum (binair metrum). De cantus firmus volgt echter het eigen mensuratieteken van ⊙, met als resultaat extreem lange noten (het equivalent van driemaal integer valor in het Sanctus, en zesmaal integer valor in het "Osanna").

Ook dit deel begint met een ontlening van de cantus-firmusmelodie in enkele stemmen, hier de superius en de bassus primus, terwijl de alt vanaf de inzet vrij verloopt. Het hele deel door is melismatische tekstplaatsing de norm. In het "Sanctus" domineert nagenoeg constant de vier- en vijfstemmige textuur, met hier en daar flarden van imitatie en parallelle beweging. Het driestemmige "Pleni" (voor superius, altus en bassus secundus) vormt dan ook een groot contrast. In Mech staat bij de pauzerende stemmen de waarschuwing "Vim maximam patitur Christianus" ("De christen is onderhevig aan het grootste geweld"), een instructie om te zwijgen, die hier en daar opduikt in de Alamirehandschriften.[10] Het "Pleni" begint met een lang imitatief duet tussen de twee lagere stemmen. Kort nadat de superius zich bij hen heeft gevoegd (m. 39) en de bassus pauzeert, zijn de twee hoge stemmen aan de beurt. Wanneer de bassus weer binnenkomt, pauzeert de superius (m. 48) en volgt een nieuw duet, nu voor de lage stemmen. Zo gaat De la Rue verder in zijn spel met snelle wisselingen van bezetting en stemligging, van drie naar twee stemmen en van hoog naar laag.

Het "Osanna" begint imitatief in de vier vrije stemmen, die doorlopend imitatieve motieven uitwisselen. Het is ongebruikelijk dat de cantus firmus inzet samen met de bassus secundus (m. 76). Zij doen samen als laatste stemmen hun intrede. De bassus secundus maakt uitvoerig gebruik van een ostinaat motief (m. 81 e.v.), een van de De la Rues favo-

10 Blackburn, "The Eloquence of Silence", met Engelse vertalingen door Leofranc Holford-Strevens. Dezelfde instructie staat in Mech in de *Missa pascale*, en een gelijkaardige formulering in de *Missa Ave Maria*; zie Fuhrmanns en Rothenbergs bijdragen in deze publicatie.

riete procedés, terwijl in de tenor de A'- en B-frasen van de cantus firmus in brede notenwaarden te horen zijn.

In het fraaie "Benedictus" blijven drie partijen aan het woord, nu de altus en de twee bassusstemmen. Bij de tenor staat de eenvoudige instructie "Tenor primus tacet", maar de superius is voorzien van een geraffineerdere boodschap om te pauzeren: "Frustrum [sic] fit per plura quod eque potest fieri per pauciora. Hec philosophus" ("Het is zinloos met meer te doen wat evengoed met minder kan. Aldus de filosoof [Aristoteles]"), een uitspraak die in die tijd blijkbaar goed bekend was. Dit onderdeel begint met een duidelijke imitatie in alle stemmen (met inzetten op *c'*, *f* en *Bes*). Zoals in het "Pleni" speelt De la Rue een wisselspel met duetten voor uiteenlopende stemmencombinaties. Het "in nomine" begint met een imitatie waarin de twee bassusstemmen snel op elkaar volgen (m. 143) en die overgaat in een obsessieve herhaling van kleine motieven, een andere favoriete techniek van De la Rue. Hij breekt dit daarna plotseling af en keert terug naar herhaling op grotere schaal, voor alle drie de stemmen, wat leidt tot een snelle alternatie tussen akkoorden op F en op E (▶ Vb. X.3). De toon F is niet alleen de thuishaven van dit onderdeel, maar van de hele mis. Het slot van het "Benedictus" op een stevige C-drieklank (met een diepe *C* in de bassus secundus) komt voor de luisteraar dan ook als een complete verrassing, vooral omdat de indruk wordt gewekt dat er een slotcadens op F zal volgen. Dit akkoord op de "dominant" (C-E-G) is het ideale opstapje voor de herhaling van het "Osanna", waarbij de *f'* in de superius de luisteraar en de uitvoerder begroet met de perfecte oplossing.

▶ p. 218

Het Agnus Dei omvat twee secties, waarvan de tweede dubbel zo lang is als de eerste. Het begin van het eerste "Agnus" ontleent alweer aan de cantus firmus, nu in imitatie in alle vier de vrije stemmen. Door de inzet met een melodische beweging die gerelateerd is aan de ontleende zang stemt dit onderdeel dus overeen met alle andere delen; het is echter het meest verwant aan het Kyrie, dat ook begint met een vierstemmgie imitatie. Met deze referentie aan het begin van de mis realiseert De la Rue in de mis een subtiele evenwichtige totaalopbouw. Zoals in het "Osanna" doen de cantus firmus en de bassus secundus samen hun intrede als de laatste stemmen (m. 3).

Aangezien de tekst van het Agnus drie fragmenten bevat, moesten de zangers het eerste "Agnus" herhalen alvorens over te gaan naar De la Rues tweede sectie. Door deze herhaling van het eerste "Agnus" is deze

tweevoudige uitvoering qua tijdsduur even lang als de tweede, uitgebreidere sectie. De presentatie van tweemaal identiek hetzelfde materiaal door de herhaling van het eerste "Agnus" versterkt ook de impact van het contrasterende tweede "Agnus". Dit slotfragment verschilt op meerdere vlakken van het voorgaande: er is de verwachte overgang van ternair naar binair metrum, en de vele opeenvolgende ritmisch pittige motieven wekken de indruk van een eindeloos doorlopende beweging. Het opvallendste kenmerk is echter de verplaatsing van de cantus firmus van de tenorstem (waar de melodie in het midden van de textuur is verstopt, zodat die gemakkelijk aan het oor ontsnapt) naar de superius, een kwint hoger, waar men die onmogelijk kan mislopen. Zoals in het "Osanna" verschijnt de melodie ritmisch in zesmaal integer valor. Aangezien het om de hoogste stem gaat, heeft elke verandering van toonhoogte een grote impact. Bovendien zet de superius zelfs niet als laatste stem in (m. 38), maar drieënhalve breves voor de bassus secundus. In feite laat De la Rue de tenor (die hier dus niet langer de drager is van de cantus firmus) schaamteloos als eerste inzetten, alsof hij de lange wachttijden elders in de mis wil compenseren. Een interessant weetje is dat De la Rue "dessus" zong,[11] zodat hij dus de opmerkelijke hoge melodie van dit laatste "Agnus" zelf gezongen zal hebben.

Het ligt in de lijn van de verwachtingen dat er in het Agnus van een miscyclus iets speciaals gebeurt, maar De la Rue is zeker niet de enige die in de laatste sectie de cantus firmus naar de bovenstem verplaatst. Hij doet het bovendien niet alleen in deze mis, maar ook in de *Missa Conceptio tua*.[12] Toch is deze werkwijze hier opmerkelijk, want ze herinnert sterk aan het laatste "Agnus" van Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales*. Ook bij Josquin ligt de (getransponeerde) cantus firmus in de hoogste stem in augmentatie (maar De la Rue overtreft Josquin door een augmentatie van zesmaal de integer valor, tegenover Josquin slechts viermaal). Verder vallen in beide missen de dalende sequensen op (in drie stemmen onder de dalende cantus firmus; ▶ Vb. X.4). Aan deze auditief opmerkelijke passage gaat een generale pauze vooraf in de vier lagere stemmen (een unicum in deze mis), gevolgd door een zeldzaam homoritmisch fragment op "peccata" (m. 71-72).

▶ p. 219

11 Meconi, *Pierre de la Rue*, 17-18.
12 Zie de bijdrage van Bull in deze publicatie.

Ten slotte gebruiken De la Rue en Josquin voor de imitatie bij de inzet van het laatste "Agnus" een verwante thematiek. ▶ p. 220 ▶Vb. X.5 vergelijkt het beginmotief van beide componisten. De twee formules zijn niet identiek, maar het gepunte ritme bij het begin, de opbouw en het verloop van de melodie zijn aanwijzingen die iedereen, die vertrouwd was met deze (meest verspreide) mis van Josquin, dadelijk de referentie herkend moet hebben. De la Rue kende zeker de mis van Josquin, want zij leverde de inspiratie voor de mensuratiecanon in zijn eerste *Missa L'homme armé*. Al kennen we momenteel het primaire model van De la Rues *Missa Alleluya* niet, toch hebben we zekerheid over de beroemde secundaire bron die deze indrukwekkende mis heeft geïnspireerd, zoals blijkt uit de vermelde parallellen en het hoger geciteerde eenmalige gebruik van kreeftgang in het Gloria.