

THE MECHELEN CHOIRBOOK
HET MECHELS KOORBOEK

STUDY | STUDIE

DAVID J. BURN & HONEY MECONI (ED. / RED.)



ALAMIRE FOUNDATION
DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

THE MECHELEN CHOIRBOOK
HET MECHELS KOORBOEK

Burn, David J. & Demuyt, Bart (General Editors) and/en Honey Meconi

The Mechelen Choirbook | Study

Het Mechels Koorboek | Studie

© 2019 Alamire Foundation vzw (David J. Burn & Bart Demuyt) en Honey Meconi
Mgr. Ladeuzeplein 21, B-3000 Leuven, België
www.alamirefoundation.org

Uitgegeven door Standaard Uitgeverij nv,
Rijnkaai 100/A11, B-2000 Antwerpen

Gemaakt onder licentie van Davidsfonds. 'Davidsfonds' is het geregistreerde
merk van Davidsfonds vzw, Quinten Metsysplein 12, 3000 Leuven.

BEELDEN De rechten berusten bij de bewaarinstellingen /
eigenaars van de handschriften. De beelden van het Mechels
Koorboek en van B-Br 9126 werden gedigitaliseerd
met het Alamire Digital Lab, www.idemdatabase.org
IMAGES Copyright remains with the holding institutions / owners
of the manuscripts. The images of the Mechelen Choirbook and B-Br 9126
have been digitised by the Alamire Digital Lab, www.idemdatabase.org
VORMGEVING Peer De Maeyer
VERTALING Ignace Bossuyt (Nederlands) & Helen White (Engelse vertaling van bijdrage A.M.W. As-Vijvers)
COVERFOTO © Alamire Digital Lab, www.idemdatabase.org

Eerste druk oktober 2019

ISBN 978 90 5908 963 1
D/2019/0034/326
NUR 615 | 662 | 664 | 665

All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced – by any means – without the prior written
permission of the Alamire Foundation.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag
worden vermenigvuldigd – op enige manier – zonder
voorafgaande schriftelijke toestemming van de Alamire Foundation.

Vlaanderen
verbeelding werkt

MECHELEN

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 3
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT

THE MECHELEN CHOIRBOOK
HET MECHELS KOORBOEK

STUDY | STUDIE

DAVID J. BURN & HONEY MECONI
(EDS. | RED.)

NEDERLANDSE VERTALING
IGNACE BOSSUYT

ALAMIRE FOUNDATION
DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

CONTENTS

Foreword 8

I Codicology and context · *Thomas Schmidt* 11
II Illuminations · *Anne Margreet W. As-Vijvers* 29
III Composers and repertory: an overview · *Honey Meconi* 55
IV Work discussion 1: Matthaeus Pipelare, *Missa Fors seulement* · *Vincenzo Borghetti* 65
V Work discussion 2: Pierre de la Rue, *Missa pascale* · *Wolfgang Fuhrmann* 77
VI Work discussion 3: Pierre de la Rue, *Missa Conceptio tua* · *Stratton Bull* 91
VII Work discussion 4: Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria* · *David J. Rothenberg* 105
VIII Work discussion 5: Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce* · *David J. Burn* 117
IX Work discussion 6: Pierre de la Rue, *Missa de feria* · *Andrew H. Weaver* 131
X Work discussion 7: Pierre de la Rue, *Missa Alleluya* · *Honey Meconi* 141

Glossary of terms 154

Contributors 157

Appendices 161

Bibliography 391

INHOUD

Woord vooraf 226

I Codicologie en context · *Thomas Schmidt* 229
II De verluchting · *Anne Margreet W. As-Vijvers* 249
III Componisten en repertoire: een overzicht · *Honey Meconi* 277
IV Werkbespreking 1: Matthaeus Pipelare, *Missa Fors seulement* · *Vincenzo Borghetti* 289
V Werkbespreking 2: Pierre de la Rue, *Missa pascale* · *Wolfgang Fuhrmann* 303
VI Werkbespreking 3: Pierre de la Rue, *Missa Conceptio tua* · *Stratton Bull* 317
VII Werkbespreking 4: Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria* · *David J. Rothenberg* 331
VIII Werkbespreking 5: Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce* · *David J. Burn* 345
IX Werkbespreking 6: Pierre de la Rue, *Missa de feria* · *Andrew H. Weaver* 359
X Werkbespreking 7: Pierre de la Rue, *Missa Alleluya* · *Honey Meconi* 371

Terminologische woordenlijst 385

De auteurs 388

Appendices 161

Bibliografie 391

STUDY

FOREWORD

The *Leuven Library of Music in Facsimile* series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. The series is broadly conceived, covering monophony and polyphony, both vocal and instrumental, from the Middle Ages, the Renaissance, and later times. In order to approach the original documents as closely as possible, each facsimile is in full colour and at original size. Each is also accompanied by an extended commentary, written by leading experts, that sets out the most recent and up-to-date assessment of the source, including codicology, contents, history, and context.

The Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries, housed in the beautiful surroundings of Leuven's Park Abbey, launched the series in 2017 as a result of two motivating factors. First, digitisation and the internet have fundamentally improved availability of and accessibility to primary documents of all kinds, including musical ones. Many sources, especially in larger national collections, can now be viewed online and downloaded at the touch of a button. The Alamire Foundation itself has played, and continues to play, a major role within this development: the *Alamire Digital Lab*, a state-of-the-art, mobile digitisation set-up, has already photographed extensively in collections both within Belgium and abroad. In doing so, the Foundation aims both to guarantee the preservation of sources for future generations, and, by placing the gathered images in our *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/), to make them more easily accessible than they would otherwise be. Given the tremendous advantages that it has offered, the digital revolution is clearly a positive step for research and conservation. Nonetheless, digital engagement with sources alone masks important aspects of their materiality, such as the effect of their variable sizes on their functions, and the experience of reading them as books. Such aspects can only truly be appreciated with a physical, rather than virtual, object.

Second, while digital resources are in principle open to all, they nonetheless in practice often remain forbiddingly unapproachable to

non-experts. Many are embedded in sites that are addressed exclusively to scholars and which a broader public rarely visits. In addition, the images can be of highly variable quality and consistency, and are usually presented without any surrounding information or guidance. In accordance with the Alamire Foundation's mission to make musical heritage broadly accessible, the *Integrated Database for Early Music* aims, in future phases, to partly overcome this problem by providing comprehensive historical and contextual information for each of its sources, along with recordings, modern editions, and reference tools for understanding earlier notations and their associated conventions. The *Leuven Library of Music in Facsimile* shares and complements this aim. The series targets not just scholars, but also performers and an interested general public. The facsimiles aim both to enrich the knowledge of an experienced readership as well as to provide an entry for those who may not otherwise encounter primary musical sources by other means.

With the *Leuven Library of Music in Facsimile* we thus hope to put precious musical sources before the eyes, into the hands, and onto the bookshelves of music lovers of all kinds. If these treasures connect with, and enrich, our lives and deepen appreciation of our shared musical heritage, then the *Leuven Library*'s, and the Foundation's, missions will have been fulfilled.

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

ACKNOWLEDGMENTS

We gratefully acknowledge the co-operation of the city of Mechelen, the Mechelen City Archive, and Willy Van de Vijver in particular, for making the Mechelen Choirbook accessible. We also thank Ann Kelders, Klaartje Proesmans and Maarten Vanderlinden, of the Alamire Foundation, for considerable practical assistance.

I CODICOLOGY AND CONTEXT

THOMAS SCHMIDT

I.1 PHYSICAL DESCRIPTION

The Mechelen Choirbook[1] is the only codex from Petrus Alamire's production line that is still held in the city where it was made: where Margaret of Austria held court as regent of the Habsburg Netherlands and, until 1515, served as guardian of the future Holy Roman Emperor Charles V. In contrast to many other books produced in the same workshop in the years before 1517 (when Charles took his court to Spain), it was not designed as a gift of state, but produced for the court at Mechelen itself. This is borne out by the lavish illumination, which focuses on the protagonists of the Habsburg dynasty: in the opening miniature of the book, Charles himself, surrounded by his five siblings and accompanied by the appropriate dynastic emblems and heraldry (▶ Fig. I.1); and, on fol. 17^{r}, a depiction of Maximilian I, who apparently commissioned the book as a gift for his grandson (▶ Fig. I.2).[2] The manuscript apparently never left Mechelen; when exactly it entered the city archive is not clear, but it was already there in 1885 when the city fathers refused a request to have it exhibited in the International Inventions Exhibition at the Royal Albert Hall in London.[3]

▶ p. 162

▶ p. 163

In material terms, Mech ranks amongst the finest specimens from Alamire's workshop, from its "main phase" between c. 1508 and 1516 (Pierre de la Rue's retirement) or 1517 (Charles's departure).[4] Eight of the nine largest and most magnificent parchment codices date from this

1 Hereafter, and throughout the present book, the manuscript is referred to as "Mech". Images of the entire manuscript are viewable online at http://idemdatabase.org/.

2 For a detailed analysis of the iconography, see As-Vijvers's contribution in this volume; and Hofmann, "Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, s.s.".

3 The correspondence relating to this request is held in Mechelen, Stadsarchief, Rep. 1752, Case 71-8.

4 For the production periods of the Alamire corpus, see Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production in the Time of Charles V".

TABLE 1. Choirbooks from the Alamire Workshop, organised by dimensions of writing space

❶	❷	❸	❹	❺	
D-Ju 4	Parchment	785 x 560	630 x 390	27	
B-Br 6428	Parchment	735 x 500	585 x 370	28	
D-Ju 9	Parchment	610 x 425	535 x 335	24	
Mech	Parchment	645 x 435	490 x 308	24	
D-Ju 2	Parchment	600 x 415	480 x 300	23	
I-Rvat 160	Parchment	595 x 405	480 x 300	24	
I-Rvat 34	Parchment	595 x 405	480 x 300	24	
I-Rvat 36	Parchment	595 x 405	480 x 300	24	
D-Ju 7	Parchment	620 x 415	480 x 295	24	
NL-SH 72B	Paper	555 x 380	475 x 300	15	
NL-SH 72C	Paper	560 x 385	475 x 300	15	
NL-SH 72A	Paper	560 x 385	470 x 300	15	
A-Wn 15495	Parchment	550 x 380	470 x 295	23–24	
E-MO 766	Paper + parchment	555 x 381	460 x 285	20	
D-Mbs 6	Paper	560 x 385	450 x 285	21	
D-Ju 3	Parchment	557 x 380	450 x 285	23	
E-MO 773	Parchment	555 x 390	450 x 275	22–23	
D-Ju 12	Parchment	555 x 380	440 x 300	23	
D-Mbs 7	Paper	560 x 390	440 x 295	22	
B-Br 15075	Parchment	570 x 390	440 x 290	20	
A-Wn 15496	Parchment	515 x 265	435 x 270	23–24	
D-Ju 5	Parchment	565 x 395	430 x 285	22	
D-Ju 8	Parchment	485 x 345	390 x 255	19	
A-Wn 15947	Parchment	520 x 370	385 x 270	20–22	
B-Br IV.922	Parchment	480 x 345	385 x 250	19	
D-Mbs 34	Paper	480 x 275	385 x 205	18.5	
A-Wn 11778	Paper	395 x 280	325 x 205	17	
B-Br 215–216	Parchment	430 x 320	320 x 240	18.5	
D-Ju 20	Parchment	435 x 320	320 x 235	18	
D-Ju 21	Paper	402 x 280	315 x 220	17–18.5	
A-Wn 4810	Paper	392 x 280	315 x 205	17	
I-SUBac 248	Paper	396 x 282	305 x 210	17.5	
D-Mbs F	Parchment	375 x 275	300 x 210	15	
A-Wn 4809	Paper	392 x 280	300 x 205	17	
GB-Lbl 8.G.vii	Parchment	370 x 258	270 x 185	15	
B-Br 228	Parchment	365 x 260	270 x 185	15	

❶ MANUSCRIPT
❷ SUPPORT
❸ PAGE DIMENSIONS (MM X MM)
❹ TYPICAL WRITING SPACE DIMENSIONS*** (MM X MM)
❺ RASTRUM SIZE (MM)
❻ NORMAL MAXIMUM NUMBER OF STAVES PER PAGE
❼ RULING PATTERN
❽ PRINCIPAL REPERTOIRE
❾ DATE****

	6	7	8	9
	12	On pricked grid	Masses	1516•
	10	On pricked grid	Masses	c. 1520–35
	12	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–17
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	11	Flexible	Masses	1530–31
	11	Flexible	Masses, motets	1530–31
	11	Flexible	Masses	1530–31
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	Flexible	Masses	1523?
	10	Flexible	Masses	c. 1520–35
	9	On pricked grid	Masses	c. 1518–25
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1518–25
	10	Flexible, but matching recto and verso	Masses	c. 1508–17
	9–10	Flexible, but matching recto and verso	Masses	1524 or later
	9	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–17
	10	On pricked grid	Masses	c. 1508–17
	9	On pricked grid	Masses	c. 1508–16
	10	On pricked grid	Masses and liturgical polyphony	c. 1520–21
	10	Flexible	Salve Reginas	c. 1521–35
	10	Flexible	Masses	c. 1521–25
	9	On pricked grid	Masses, motets	c. 1508–16
	9	On pricked grid	Magnificats	c. 1508–17
	9	On pricked grid	Masses	c. 1521–25
	9	Flexible	Masses	c. 1521–25
	9	Flexible	Masses	c. 1521–25
	10	On pricked grid	Masses	c. 1520–25
	9	Flexible	Masses	c. 1521–25
	9	On pricked grid	Motets	1521 or later••
	9	On pricked grid	Chansons	c. 1508–16

• Specific dating as proposed in Meconi, "Power, Prestige, and Polyphony". An alternative date of 1513–14 has been proposed in Morrison, "Music Meant to Impress" (but rejected by Meconi).

•• Specific dating proposed by Aaron James, as cited in Meconi, "The Unknown Alamire", 40 n. 57.

••• The writing space is measured from the top line of the top stave to the text line of the bottom stave; where there is no text in the bottom line, the writing space is slightly smaller.

•••• Dating periods as proposed in Meconi, "Alamire, Pierre de La Rue, and Manuscript Production".

period, forming a "core group" of luxury mass codices (see Table 1, first nine entries, with the exception of B-Br 6428, which belongs to a later production period; the Table is ordered by writing space, rather than page size, as the latter is susceptible to inconsistent variance through subsequent trimming, while the former provides a reliable indication of original dimensions). With the exception of D-Ju 4, the manuscripts of this core group are all compiled from real bifolia, that is, animal skins measuring upwards of 130 × 85 cm before folding, binding, and trimming. With c. 645 × 435 mm (allowing for slight variations in the size of individual leaves through shrinkage of parchment), Mech is second in size only to the exceptional D-Ju 4 within this group.

Mech is copied on smooth, white vellum (calfskin) parchment of even thickness, thoroughly treated in such a way that hair and flesh side are virtually indiscernible; only the last codicological unit (fols. 95–110, containing the *Missa Alleluya*) is made up of bifolia of slightly lower quality, with more irregularities of thickness, size, and colour. Given the size of the bifolia, there are very few instances where blemishes or holes had to be repaired (fol. 94), or where the skin was not quite big enough (minor lacunae at the edges are seen on fols. 31, 60, 87, 99, and 100). The state of preservation of the pages is excellent, with little discolouration or staining, and virtually no flaking of the ink or paint; the book was obviously never exposed to the elements and always preserved with care. Today, it is stored in a custom-made padded wooden chest. There are traces of handling in the bottom right-hand corners of leaves, but these are visible primarily on those pages with the greatest degree of illumination, so may well be the result not of use in performance, but of readers most interested in beholding the most lavishly decorated openings.[5]

The codex is still in its original covers, of dark brown leather over wooden boards with a three-line blindtooled pattern of nested frames surrounding criss-cross lozenges in the centre, stamped with generic decorative floral and seashell motives (▶ p. 164 ▶ Fig. I.3). The binding is rendered even more impressive through large metal corners, bosses, and a massive central lock, of which only the catchplates survive. In all this, the binding is particularly similar to those of D-Ju 2 and D-Ju 5.[6] The spine was re-

5 On patterns of use in illuminated manuscripts from this period, see Rudy, "Dirty Books".
6 Viewable at http://idemdatabase.org/.

made at a later point and the book rebound, retaining the original covers: this occurred most recently in 1961.[7] The book block, however, was never re-trimmed after binding, as witnessed by the slightly irregular page sizes and the still partly visible, apparently original gilding of the edges.

As in most codices of the period containing masses, the individual compositions are each copied as self-contained codicological units (▶ Appendix 2 for gathering structure and contents). The beginning of each mass was originally indicated by a tab attached to the outer edge of the first page; only traces of these are still visible, with the original protruding fabric knobs now lost. Each unit consists of a series of gatherings customised to hold exactly one mass. Blank pages at the beginning and end result from compositions beginning on a verso and ending on a recto. The only exception in the case of Mech occurs at the end of Pierre de la Rue's *Missa de sancta cruce*, on fol. 80^{v}, where the conclusion of the final "Agnus Dei" places all five voices on a single verso. Depending on the length of the individual masses, the codicological units comprise between fourteen and eighteen folios; each unit begins with a quaternion, followed by a second gathering of varying size – a ternion, another quaternion, or a quinion – to account for the masses' variable lengths.

▶ p. 189

In two cases, two leaves are added to the end of the unit (fols. 79–80 and 109–10); perhaps the compiler initially underestimated the number of pages required to copy the mass. At the very end, the two final leaves of the manuscript are not a bifolium but the two anterior leaves of a binion; the counterpart to fol. 110 was turned into the rear pastedown in binding, while the counterpart to fol. 109 was removed and is now lost. Since there is no loss of text, one can only speculate what the original purpose of the two leaves following what is now fol. 110 would have been – perhaps the scribe in this instance miscalculated again, first underestimating the number of leaves needed and then adding too many to compensate. Additionally, the two leaves clearly came loose from the binding at some point: they appear more worn than the other gatherings and are slightly damaged, with a pronounced fold near the gutter. Even in the current binding they are not as firm a part of the book-block as the preceding gatherings.

7 The restoration was carried out by G. Du Bois d'Enghien, a book-restorer from Brussels who also undertook work for the Royal Library; see the documentation in Mechelen, Stadsarchief, Vak 72 No. 5 / 1961.

Furthermore, a single leaf is appended to gathering 6 (fol. 48), and another inserted into gathering 1 as fol. 3; in both cases, the stubs are still clearly visible in the binding. The addition of fol. 48 is clearly intended to allow the completion of La Rue's *Missa Conceptio tua*. Less easily explained is the insertion of fol. 3, as there is no interruption or retrospective change in the copying of Matthaeus Pipelare's *Missa Fors seulement*. Perhaps the copyist realised from the start that the mass would require an uneven number of folios, necessitating an irregularity of compilation at some point. The inserted leaf in the first gathering would then have allowed him to enter the entire Credo without having to start a new unit in the middle of a section. On the other hand, ending a movement or section at the end of the first gathering of a given mass is not uniformly observed in Mech, so we cannot assume this to be a guiding principle.

There is neither an index nor original foliation; both the pencil foliation in the top right corner and the pencil pagination in the bottom outside corners are later additions, presumably entered in the Mechelen City Archive in the twentieth century. The only original indication of internal organisation are remnants of leaf signatures, in brown ink or pencil on the bottom rectos (▶ p. 189 ▶ again Appendix 2). The function of such signatures was to indicate the correct sequence of leaves within and between gatherings prior to collation and binding. They were often trimmed off during binding, and such is the case here as well; they remain visible only in a few instances. Though sparse, these indications nonetheless make it clear that the signatures do not reflect the composition of the book as a whole, but only the order of the gatherings within a mass: each unit of two or three gatherings starts again with the first folio as "a1".

Given the large number of similar mass codices produced over a short period of time, it is tempting to hypothesise that Alamire had a number of complete masses ready "in stock", after the fashion of a professional scriptorium or stationer working to a standardised production brand.[8] Codices might then have been compiled on order in mix-and-match fashion to suit the occasion, analogous to the "fascicle-manuscripts" that Charles Hamm has proposed were common for polyphonic sources

8 In Italy, pre-ruled music paper (*carta rigata*) became a commercial commodity in the late fifteenth century. Elsewhere, scribes apparently ruled their own paper and parchment, but often followed established models of mise-en-page. See Schmidt, "Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", 16–22.

of the fifteenth century.[9] Compilations of polyphonic repertoire out of pre-existing separate units are not uncommon in the decades around 1500, particularly in institutional collections. In the Papal Chapel, for example, the choir apparently sang from single fascicles that were only later compiled and bound into the big volumes we know today.[10] However, such "fascicle-manuscripts" were probably rarer than postulated by Hamm and restricted to specific contexts,[11] and the situation at the Mechelen court works the other way around from the Papal Chapel. The Alamire manuscripts are not performance materials bound retrospectively for archiving purposes – on the contrary, in order to fulfil their primary intended purpose as gifts, they had to exist as fully formed material objects, with repertoire chosen and ordered specifically.

In principle, of course, such an object could be created by taking, ordering, and adapting pre-existent material. The most famous example of such a manuscript is the "Medici Codex" (I-Fl 666), compiled in 1518 as a gift for Lorenzo de' Medici and Madeleine de la Tour d'Auvergne.[12] There are no traces of such ad hoc reorganisation in the core group of Alamire codices under consideration here: on the contrary, they follow a consistent plan of repertoire selection and ordering that is in principle shared by all codices, but implemented specifically for each one.[13] Each book is organised according to a discernible programme of musical and visual content, bringing together the sacred/symbolic content of the masses with the dynastic or symbolic importance of the donor and/or dedicatee. As Mara Hofmann has pointed out, these programmes unfold in descending order of visual impact and symbolic/dynastic import:[14] the first mass is supplied with the largest and most lavishly decorated set of miniatures and/or initials on the first opening of the book. Every subsequent mass begins again with a display opening, but, visually, these at best equal and often drop below the quality of the first.

In Mech, this principle is implemented in two distinct stages. The first four masses open in similar fashion, with a large miniature for the

9 Hamm, "Manuscript Structure".
10 See Roth, "Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle"; and Schmidt-Beste, "Polyphonic Sources, ca. 1450-1500".
11 See Bent, "Some Criteria", 300–4; also ead., "Polyphonic Sources, ca. 1400–1450".
12 See Rifkin, "The Creation of the Medici Codex", 562–67.
13 See in particular Blackburn, "Messages in Miniature".
14 See Hofmann, "The Decoration of Music Manuscripts from the Burgundian-Habsburg Court", 195f.

discantus (in manuscripts of polyphonic music the position of primary visual and symbolic impact), smaller miniatures or decorated initials for the other voice-parts, and intricately decorated partial borders. The very first opening is clearly the highlight of the whole book: the miniature depicting Archduke Charles as the dedicatee is slightly, but noticeably, bigger and more sumptuous than those of the subsequent three masses. Masses five to seven, by contrast, are "only" introduced by large and elaborate polychrome calligraphic initials. Within each mass, the decoration is restricted to monochrome cadel-type calligraphic initials of varying size, depending on the internal hierarchical position of the movement/section.

While the miniatures are evidence of a clearly planned hierarchical sequence of units within the codex, this sequence does not depend on decisions regarding the layout of the page and the copying of the music and text – all of which clearly preceded the execution of the decorative apparatus. While the booklets for every mass are compiled and ruled individually with a view to accommodating the specific music they contain, the basic preparation of the first opening is the same for every mass. The copying of music and text might therefore have been completed in its entirety for all seven masses before any decision was taken regarding their order and hierarchical position within the decorative programme. What looks custom-designed in its end result may in fact have been thought out and implemented retrospectively based on a generic collection of masses. The choice of Pipelare's *Missa Fors seulement* as the opening mass, as the only mass in the manuscript not by Pierre de la Rue, and the only one using a secular (and quintessentially courtly) cantus firmus, is surely intentional and meaningful. Nonetheless, the decision to include this mass, and to place it first, could have been made after the music itself had been copied. Likewise, the two last masses – the *Missa de feria* and the *Missa Alleluya* – are more generic in content and would not have been out of place in any other Alamire codex from the period, and in any position within them; they do in fact frequently appear elsewhere in the corpus, often towards the end of a manuscript (▶ Appendix 4).

▶ p. 221

Were the Mech masses thus pulled off a shelf of pre-produced works, assembled into an appropriate collection that was then filled with dynastic and symbolic meaning? After all, the other specimens of this central group of Alamire luxury codices follow the same basic parameters of mise-en-page. This notion is disproved, however, on taking a closer look

at the preparation of the pages. While all books within the core group, with the exception of D-Ju 2, use the same size of rastrum, Mech has a slightly larger page size than the other codices ruled with ten staves per page. More crucially, given that the page size might vary due to trimming, the dimensions of its writing space also slightly but consistently surpass those of the others: c. 490–95 × 305–10 mm as opposed to c. 480 × 300 mm (see again Table 1). This may not seem much, but the consistency of the pricking and ruling within each individual codex and the corresponding regularity of size of text-block make clear that this is beyond a reasonable margin of error. This is corroborated by the three books for Leo X (I-Rvat 160, 34, and 36), which are entirely consistent within themselves in their preparation, and thus obviously made as a set, but also clearly differ from Mech. Mech was thus prepared and produced in a single campaign and with a specific view to form a single book, even if its final compilation and ordering might have been unknown at the point of copying. Given the substantial effort and financial outlay involved, and given that the production was based on individual payments rather than on a speculative commercial basis, it must have been deemed more efficient and practical to produce books (or parts thereof) on demand rather than keeping a supply in stock which might or might not be required.

That said, there is one possible exception to this: the very last mass might indeed be a "left-over" from a different project. It is prepared with a slightly smaller writing space than that of the preceding units, and one that is more similar to that of other books from the same period and production type. Together with the penultimate mass, it was also copied by a different combination of scribes from the rest of the manuscript, in a different, less consistent fashion (on which more below), and on less high-end material.

Furthermore, this mass is the only one in Mech that contains an explicit ascription to Pierre de la Rue. Zoe Saunders interprets the lack of ascriptions in the rest of the book (as well as the lack of titles in the first four masses) as a result of insufficient space in the top margin, given the presence of decorated borders that would have taken precedence in design terms over an ascription.[15] But elsewhere, Alamire scribes manage such situations by writing ascriptions and titles above the border (for

15 Saunders, "Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts", 268–69; also ead., "Anonymity and Ascription", 255–60.

example in D-Ju 4, fol. 53^{v}, or B-Br 6428, fol. 62^{v}).[16] Rather, this lack of ascriptions – which contrasts with the other books from this group – is more likely a function of Mech being an object for internal rather than external consumption. Nobody at the Mechelen court who was likely to see this book needed to be told that Pierre de la Rue had composed most of the repertoire; Frederick the Wise and Leo X, on the other hand, would be less likely to be familiar with the most prestigious composer of the Habsburg-Burgundian court. The possibility thus remains that the last mass – given that it breaks with the anonymous approach characteristic for Mech – was originally made with a different purpose in mind.

I.2 MISE-EN-PAGE AND COPYING

The codicological units of Mech were, as already mentioned, prepared with exceptional consistency and evenness. As in professionally produced non-music books from the period, this was achieved by pricking the pages one gathering at a time, and ruling along the grid thus produced, thus also ensuring that lines were consistently spaced both from recto to verso and across an opening.[17] In Mech, every page is pricked in the top and bottom margin for two vertical bounding lines drawn in pencil or (more rarely) in light brown ink. The outside margins are pricked for a regular grid of ten staves. The staves themselves were ruled with a 24-mm single rastrum, with the bottom lines broadly corresponding to the pricking holes. The bottom lines of staves often line up slightly above or below the horizontal level of the prick, suggesting the use of a bevelled straightedge or another kind of measuring device against which the rastrum would be set at a slight offset. The distance both between the bounding lines and between the pricking holes for the staves is extremely consistent across the entire book. This was presumably achieved by some sort of distance-gauging device. Lines for the underlaid text were added later, and only where needed for words actually present; they consist of a double line in pencil or light brown ink of the same type as the vertical bounding lines, c. 5 mm apart (where necessary, two pairs of lines are entered one below the other for double-texted voices). Al-

16 Images viewable online at http://idemdatabase.org/.

17 Schmidt, "Making Polyphonic Books", 12. Saunders calls this way of ruling "duplication of staves"; see her "Anonymity and Ascription", 251f. and 272–77.

though drawn individually and entered without the aid of pricking, they are again highly regular in matching recto and verso. Their equidistance ensures a consistent minim-height for the script, and a consistent distance to the stave above. The only exception to this regular ruling pattern is found on the last two folios, which are ruled for eleven staves without reference to the existing pricking. This again adds to the more ad hoc impression left by the last mass in comparison to the others.

While the writing space is thus almost without exception pre-determined according to fixed parameters, within this basic grid the staves are ruled very flexibly, according to the requirements of the music that was to be copied onto each page or opening, as well as the space required for the decoration and the initials. For the latter, staves are indented according to a finely tuned hierarchical system. The main discantus initials/miniatures at the beginning of every mass (and sometimes of the second "Kyrie" as well) are entered into a triple indentation about 13–15 cm deep. On these first openings, the top stave is not ruled, to leave room for the decorative borders and, where required, the title and composer ascription. Double indentations are used for the initials of many internal movements and some subsections, such as the "Christe", "Pleni", and "Benedictus": they are most consistently present in the discantus, which remains the visually privileged voice, less so in the lower voices. Single indentations follow for the initials of the remaining sections and subsections, and very shallow single or double indentations for the *Residuum* rubrics where a section extends across two openings without a break.

Where a voice-part requires less than its full allocation of space, staves are often omitted from the ruling, creating a blank space either between voice-parts, or, more rarely, at the bottom of a page. Occasionally, the scribe overestimated the amount of space he would need to copy a section, thus leaving a stave unnotated at the end of a voice-part. More rarely, the opposite happened and he ran out of space. He then had either to add an eleventh – unpricked – stave at the bottom of a page (e.g. fols. 25^{v}–26^{r}, 45^{v}–46^{r}, 59^{v}–60^{r}, 96^{v}–97^{r}, 98^{v}–99^{r}), to extend a stave into the right-hand margin (fols. 5^{r}, 26^{r}), or to add a partial stave in a space originally unruled (fol. 66^{v}, lines drawn individually). These rare inconsistencies notwithstanding, the preparation bears witness to a detailed knowledge of the music to be copied and a resultant planning

of the openings before rastrum was put to parchment.[18]

Such planning could reasonably only have been carried out by the copyist himself (rather than a stationer or amanuensis), and by somebody who was a knowledgeable musician.

Meet Flynn Warmington's "Scribe X", responsible not only for the design and execution of the majority of Mech, but also for a substantial portion of the rest of the core group to which it belongs. Warmington calls him "the most eloquent scribe in Alamire's workshop, producing finely chiselled notes, graceful and varied letters, and undoubtedly many of the finest calligraphic initials."[19] His musical expertise makes him likely to have been a member of the Habsburg court chapel at Mechelen, from which Alamire presumably drew the majority of copyists for his books.[20] But while nothing more can be said about Scribe X's identity, Alamire obviously knew a good thing when he saw it, and used him as much as possible in the early-to-mid 1510s, alongside less substantial contributions by Warmington's Scribes C (including associates C2 to C6), D, and E.[21] In Mech, Scribe X (who is also responsible for all paratexts and penned initials in the book) is joined by music scribe C2 and text scribe C5. C2's music notation, when at its best, is very similar to that of Scribe X – to the point that one might wonder whether we are looking at different incarnations of the same hand rather than two separate individuals. But it is on the whole more unevenly shaped and spaced, as well as slightly sloping forward, with a sagging C-clef that is usually bounded to the left only by a single vertical line (as opposed to X's double line). C5's text hand is slightly narrower and more spidery than X's, with less ornate letter shapes; it appears only in a handful of cantus firmus texts in the first and third masses (▶ p. 189 ▶ Appendix 2 for a full listing of hands). Things change once again towards the end of the codex. C2 fully comes into his own in the last two masses, where his music script appears combined with X's text hand. The same combination is found in the near-contemporary I-Rvat 160[22] – which once more raises the question of whether

18 Perhaps exemplars were used with page-turns marked up, as discussed in Friebel, "Die Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 und Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234".
19 Warmington, "A Survey", 43.
20 Most institutional music scribes were primarily employed as singers; see Schmidt-Beste, "Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts".
21 See Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 47–52, and the individual manuscript entries in the same volume.
22 See Warmington, "Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 160".

perhaps not only the last mass, but indeed the last two masses, were originally intended for a different production.

Even by the high standards of the Alamire workshop, the copying was planned and executed with great care. The guiding principles are those of "normal" large institutional choirbooks intended for performance, such as those of the Papal Chapel or the Munich court. The large size allowed a substantial number of singers to read from the book and lay-out decisions were apparently taken to facilitate sight-reading at speed.[23] Although there is little to suggest that Mech was made to be used by the court chapel, it nonetheless emulates in terms of layout precisely those books that were designed for the use by singers.[24]

A first priority is to arrange the music onto openings in a way that makes sense both visually and practically. A standardised voice layout is used, enabling singers to find their parts in their accustomed spaces. All openings follow the typical arrangement of voices for polyphonic sources in western and southern Europe. In four voices, the discantus and tenor are placed on the verso, and contratenor and bassus on the facing recto. In five voices, the asymmetric disposition resulting from an odd number of parts necessitates adjustments in layout. Where possible, normally when one of the tenor parts has a slow-moving cantus firmus that takes up relatively less space than the other voices, the scribe simply fits three voices on one side of the opening and two on the other. More frequently, however, one of the two lowest voices (lowest in terms both of texture and of where it is notated on the page-opening) is distributed across both sides of the opening: either the second tenor begins on the verso and crosses over to the facing recto, or, more counterintuitively given the standard reading direction from left to right, the bassus begins on the recto and then leaps back onto the facing verso halfway through. In both cases, the link between the two portions is established through matching pairs of *signes-de-renvoi* – elegant red pointers in the shape of crosses, diamonds, rhombus-shaped dots, trefoils, balls, sunflower-like symbols, or even a stylised battle-axe crossed with a crown (fols. 73^{v}–74^{r}). Where the texture is reduced to two or three parts for internal sections of

23 See Boorman, "The Purpose of the Gift", 113f.

24 For an overview of the different types of polyphonic music books and their likely functions, see Schmidt-Beste, "Private or Institutional – Small or Big?".

movements, the correct placement of voices is maintained, even if that means that voice-blocks remain empty on the page as place-holders.

Another priority is to fit entire movements or sections onto a single opening or onto as few openings as possible, in order to avoid potentially awkward page-turns in the middle of sections. Where page-breaks are unavoidable, they are inserted at points that facilitate performance: they almost invariably coincide with a cadence, such that the cadential resolution (which the singers would know without looking) comprises the first notes of the new opening.[25]

Depending on the length of the movement or section, some openings contain comparatively little music, whilst others are extremely crowded; it is normally in the latter circumstance that voice crossovers or other adjustments of the mise-en-page are needed. In the five-part *Missa Conceptio tua*, for example, the last opening of the Gloria (fols. 38^{v}–39^{r}) contains relatively little music, permitting a wide spacing of the notes, empty staves, and space between the voices. By contrast, other openings of the same mass are very densely spaced. The "Christe" and "Kyrie" II (fols. 35^{v}–36^{r}) even necessitate a series of adjustments beyond the crossing over of the bassus to make the music fit without adding extra staves or writing into the margins. The notes are spaced as closely together as possible. When copying the discantus, the scribe already realised he was likely to need every inch of space on the page. The final notes of that voice are thus copied not at the beginning of the fifth stave, as one would expect, but at its end, with the continuation indicated by a red line. This allows the tenor to start at the beginning of the same stave, which in turn leaves two staves, rather than one, at the bottom of the verso side. These staves are then used to accommodate the overflow from the facing recto page, which contains the three remaining voices. Below the normally spaced contratenor, the second tenor is squeezed onto three staves. The remaining two staves are filled with the bassus, with its completion in the space left on the verso for this purpose, indicated by a large trefoil-shaped *signe-de-renvoi*.

The above remarks notwithstanding, the notes are evenly drawn and spaced in general, with hardly any effort to group them into metrical

25 See Schmidt, "Making Polyphonic Books", 79–81, drawing on Friebel, "Die Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 und Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234", 80–83, and Boorman, "Two Aspects", 579–81.

units (scribe C2 occasionally hints at this). Occasionally, both scribes X and C2 decide to "stagger" series of breve rests to take up additional space (e.g. fols. 2^{r}, 4^{r}, 37^{v}, 91^{v}, 93^{r}, 107^{r}) – perhaps at least in part with the aim of making the space taken up by different voice-parts more consistent or of occupying an otherwise relatively empty line or opening. But while space-filling is clearly a motivating factor, the result is rarely a completely filled line or voice-block, so this cannot have been the principal motivation. Rather, it seems as though the scribes revelled in the sheer elegance of these arc-shaped sweeps of multiple rests. Here as elsewhere, visual coherence of the musical line and the voice-block takes precedence over completeness of the page.

The text underlay is typical of manuscripts from this period. The placing of the words and segments is not necessarily consistent between the voices, but broadly corresponds to the musical phrases. Textual units are sometimes written contiguously, and sometimes segmented into words or syllables. However, no consistent pattern can be discerned in this respect, and some phrases of music receive no text at all. Particularly intriguing, and crossing the line between text and paratext, is the underlay of the cantus firmus voices (▶ Appendix 2). Where the cantus firmus text is indicated only as an incipit or rubric at the beginning of a movement, as in the first mass, no layout issues are posed beyond the mass ordinary text occasionally being pushed slightly to the right to make room for it; but elsewhere, most notably in the *Missa pascale*, both cantus firmus and ordinary texts are copied in their entirety. In the Gloria, Credo, and Agnus, the two texts are copied one below the other, while in the Kyrie and Sanctus, they are interleaved on one line. Visually, the two texts are still separated by ink colour – the cantus firmus text in red and the mass ordinary text (as in the other voices) in black – but this practice of interleaving raises issues not only of spacing but also of meaning. While it is in theory possible that both texts might have sounded in performance, if there were two or more singers on the tenor part, that seems neither likely in a pragmatic sense nor encouraged by the way the two are combined on one line. One might just as well argue that the presence of the text was primarily a symbol or a marker: it is technically a rubric ("in red"), and rubrics, as instructions, are not normally said out loud. Or it could be viewed as a prayer accompanying mass, again leaving open whether it was meant to be recited aloud or read silently alongside the sounding mass ordinary text. Whatever its practical implication,

▶ p. 189

the scribal solution appears to be primarily visual or conceptual. The scribe's priority was that both texts were there, that they could be seen and read. Whether or not either or both were heard was not necessarily his concern.

While singing the cantus firmus with its original text, then, is not an obvious practical option, singing the mass ordinary text to the cantus firmus tune is not necessarily straightforward or encouraged by the notation either. As might be expected, the cantus firmus melody more easily fits its own text; the mass ordinary text, on the other hand, is not mirrored by the music in a consistent fashion. Sometimes there are clearly not enough notes in the melody for the number of syllables. This is most apparent in the Credo of the *Missa Ave Maria*, where the first tenor begins both sections by presenting the chant in extremely long, unadorned notes. No words at all are given to this voice at this point in the "Patrem", and only a few snippets of the ordinary are supplied for the "Crucifixus".[26] Subsequently, the chant melody is broken up into smaller values apparently designed with words in mind that are not those of the cantus firmus. But puzzlingly, neither the rhythms nor the phrasing of the revised melody match the ordinary text in any obvious way, and the tentative underlay in the source appears to reflect this mismatch.[27]

Rubrics aside, Scribe X generally supplied the codex with a rich and diverse array of paratextual indications. While composer ascriptions and mass titles are, as mentioned, largely absent, other types of instructions abound. As in many other codices, from the Alamire corpus or elsewhere, all initials except those for the discantus refer to the voice-name rather than the first letter of the first word of the sung text, thus in itself constituting a kind of rubric (although rarely written in red ink). But the scribe here goes one step further by integrating the written-out voice-names themselves into the initials in various elegant ways, and also by choosing to replace the normal designations with pseudo-Greek ones presumably designed to display humanistic learning: "ba[r]ricanor" ("low sounding") for "bassus" in a number of places; "teuma" instead of "tenor" on fol. 50^{v} (perhaps a blending of "neuma" with "the-

26 See also the discussion in Rothenberg's chapter in the present volume.

27 The same applies to the other Alamire sources transmitting the mass, amongst them the near-contemporary A-Wn 15496 and D-Ju 12 (which present the text very similarly, except for adding the first phrase of the cantus firmus text in red at the beginning of the "Patrem"). See also the complete edition whose underlay similarly lacks confidence: CMM 97/1, xlviii–lxvii and 115–51.

ma"); and "ipostbasis" (probably a blend of "basis" and "ipostasis", "that which stands below") on fol. 66^{r}.[28] Scribe X's sense of wit further extends to his formulations for tacet instructions, which range from the succinct ("Benedictus qui venit obmutescit" – "The blessed one who comes falls silent" – on fol. 46^{r}) to the pretentiously elaborate ("Frustrum fit per plura quod eque bene potest fieri per pauciora. Hec philozophus" – "It is vain to do by more what can equally well be done by less. Thus the Philosopher" – on fol. 106^{v}, quoting William of Ockham, drawing on Aristotle).[29]

Other paratextual devices combine visual and pragmatic aspects, most obviously the frequent instructions to turn the page ("verte") where a section continues without a break across two openings. On fols. 20^{v}–21^{r}, for example, at the end of the first half of the "Qui tollis" from the *Missa pascale*, the continuation of the music on the next opening is indicated by page-turn instructions in every voice, but with different specific wordings: the bassus is merely told "Verte" ("Turn"), tenors 1 and 2 "Verte cito" ("Turn quickly"), the contratenor "Verte folium cito" ("Turn the page quickly"), and, finally, the discantus "Verte folium et invenies" ("Turn the page and you will find"). Clearly, the pragmatic instruction to turn the page is not the primary concern here. Not only is it redundant to have it in all voices – after all, no more than one person can reasonably turn the page – but it makes even less sense to have a page-turn performed quickly in one voice and at normal speed in another. In Mech, the layout function of these "verte" instructions thus outweighs the pragmatic: the more space there is left between the end of the notation and the end of the stave at the right-hand margin of the text-block, the longer the instruction, to fill the otherwise empty space in an aesthetically satisfying manner. As such, these "vertes" are a particularly telling instance of how the semantic content of the (musical or textual) notation is inseparably intertwined with aspects of decoration and layout. Finally, Scribe C2 once introduces an unusual page-turning device that can only be described as a "catch-note" (by analogy to a catchword in text manuscripts): on fols. 99^{v}-100^{r}, the *custodes* are followed by the first rest (in tenor 1) and the first rest plus the first note (in

28 See the discussion in Hofmann, "Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, s.s.", 251.

29 Blackburn, "The Eloquence of Silence", with a full list of all Alamire tacet inscriptions on 213–23. Blackburn identifies the scribes of the central group (D, X, C, F, and Y) as particularly versatile in coming up with such inscriptions, and notes that they shared a repertoire of sayings.

the contratenor) of the next opening. Such "catch-notes" are very rare both in the Alamire corpus and elsewhere, but C2 uses them at least once more, in I-Rvat 160.

The convergence of paratext and mise-en-page is also apparent in graphic rather than verbal signs. In contrast to some other manuscripts from the period (especially English ones), final notes are rarely extended: the elegant and elongated two-compartment final maxima that appears with some frequency displays no ambition to reach the end of the line, but serves, rather, to visually emphasise closure. Empty partial staves are often filled in other ways. For example, Scribe X often adds up to four repeated *custodes* at line-ends. After the end of a section, the normal double vertical line can be extended by a line-filler in the form of a series of tapering vertical lines that in turn can be completed by signs that are identical to the *custodes* but whose function is now entirely visual, not referring to the pitch of anything that follows (see, for example, fol. 30^{r}). This feature is a particularly striking example of how the three sign-systems (notation, text, and graphic) are linked on the pages of polyphonic music manuscripts, of how notation and text can take on decorative aspects, and of how decorative elements play a crucial role in clarifying and structuring pragmatic and semantic content. These elements are absent in C2's work.

Within the context of the Alamire corpus, Mech is both normal and unique. Like its siblings, it partakes of a highly distinctive visual brand. This brand, however, aimed not to produce books that look so much alike as to become interchangeable, but rather, within clear parameters of repertoire, size, mise-en-page, and decoration, to create books with their own visual identity. This applies, of course, to the way the repertoire and illumination is customised to serve a specific purpose and audience, but no less to the relish with which scribes inhabited the writing space through notes and words, paratexts and rubrics. We are fortunate that such an accomplished specimen – one that stands out even amongst very distinguished company – has come down to us, still in the place where it was made and virtually undisturbed for the last 500 years.

II ILLUMINATIONS

ANNE MARGREET W. AS-VIJVERS *

Mech contains seven masses, four of which are decorated with miniatures and three with coloured initials. The decorations always accompany the Kyrie that opens each mass. Unlike other manuscripts, which contain ongoing texts, polyphonic choirbooks present four or five parallel lines of text and music that are to be sung simultaneously rather than successively. A choirbook is read two pages at a time (i.e., opening by opening), and the layout of the pages is adapted accordingly. The soprano part begins at the top left with the first letter of the text: an enlarged initial "K" for "Kyrie", the section that opens every mass. For the other parts, the first letter of the voice-types is used and the initials are smaller. The initial "T" for "Tenor" is at the bottom of the left-hand page; the contratenor is at the top of the right-hand page and the bassus is at the bottom right. If there are miniatures, they occupy the place of the Kyrie initial and sometimes the "C" for "Contratenor" opposite, as is the case in Mech. The other sections of the mass (Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei) are given cadel initials in black ink in this choirbook.[1]

The miniatures in Mech are of a high quality, and the initials with coloured grotesques are particularly refined. Although scholars have gone to great lengths to identify the people depicted in the opening miniature, the illumination of the choirbook has not yet received the attention it deserves. In this contribution, I will attempt to situate Mech's illuminator within the corpus of Alamire manuscripts that has been preserved. To do so, I will begin by discussing the iconography of the miniatures: the portraits of members of the house of Burgundy-Habsburg in the first two masses, the *Resurrection of Christ* in the second mass, the miniatures on the theme of the Immaculate Conception in the third

* I would like to thank David Burn and Honey Meconi for their valuable suggestions, Klaartje Proesmans (Alamire Foundation) for practical support while writing this article, and Willy Van de Vijver (Mechelen city archivist) and Ann Kelders (manuscript curator at the Royal Library of Belgium) for the opportunity to consult the necessary manuscripts.

1 See Schmidt, "Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", 32–45.

mass, and the *Annunciation* in the fourth mass. I will then discuss the illuminator's style in the context of other manuscripts he produced, which include both choirbooks and other types of manuscripts. Finally, I will take a brief look at the grotesque initials in the last three masses in Mech.

THE PORTRAITS OF CHARLES V AND MAXIMILIAN I

A young monarch on a throne is the radiant focal point of the miniature at the beginning of the *Missa Fors seulement* by Matthaeus Pipelare in Mech (fol. 1^{v}; ▶ Fig. I.1). For a long time, scholars believed this was a picture of Emperor Maximilian I of Austria, but the general view today is that it is his grandson, the future Charles V.[2] The manuscript was probably a gift from Maximilian to Charles to commemorate the declaration of his majority on 5 January 1515.[3] The title of the mass, as noted at the beginning of the tenor part, confirms this interpretation: the words "Fors seulement l'attente que je demeure" are a variation on the original song text expressing the desire for the young ruler to reign for a long time to come.[4]

▶ p. 162

Charles is presented as the legitimate heir to the throne of the Habsburg Empire. He is wearing armour, an ermine mantle and the collar of the Order of the Golden Fleece, and he is holding a sword and sceptre; his future crown is floating above the imperial eagle, which is holding the lily of spiritual power and the sword of worldly power aloft in human hands.[5] Charles's future rank is acknowledged and reinforced by the figures standing in the foreground: the Pope, a cardinal and a bishop on the left and a nobleman, knight and farmer on the right.[6] The scrolls above them contain appropriate quotations from the Psalms.[7]

The central section of the scene shows all Maximilian's grandchildren. Sitting next to Charles are his younger brother Ferdinand (born 1503) and his elder sister Eleanor (born 1498). The three girls in front of them appear to be younger, which means they must be his sisters Isabella (born 1501), Mary (born 1505), and – seen from behind – Catherine

2 This new interpretation is presented in: Warmington, "Mechelen, Archief en Stadsbibliothek MS s.s.".
3 Margaret of Austria is also named as the patron, but the manuscript does not contain any references to her.
4 Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 48; Blackburn, "Messages in Miniature", 170; Van der Heide, "Polytekstuele religieuze muziek", 134. See also the chapter by Borghetti in this book.
5 Cf. images of the Last Judgement, where the lily and sword emerge from the mouth of Christ. Kirschbaum and Braunfels, *Lexikon*, vol. 3, col. 101.
6 Eichberger, "Women who read are dangerous", 90–91; and Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 222.
7 Ps. 89:1 and 89:16; Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 47.

(born 1507). There is a dog lying between the human figures. This part of the composition is reminiscent of depictions of the *Virgo inter virgines* (Mary surrounded by female virgin saints)[8] and the *Holy Kinship* (St. Anne surrounded by her husbands, children, and grandchildren).[9] The association emphasises the familial bonds between Maximilian's grandchildren and presents them as an ideal example. A scroll along the upper edge of the throne canopy, bearing a psalm text, pleads for the protection of Charles and his kin under the wings of the Empire.[10]

Close to Charles's head is the coat of arms of the Burgundian-Habsburg archdukes, which – after Charles's father, Philip the Fair, became king of Castile in 1504 – ceased to be a personal coat of arms, instead being incorporated into the arms of Philip himself, his six children (depicted in the miniature), and his sister Margaret of Austria.[11] The small miniatures at the beginning of the tenor primus and secundus, the contratenor, and the bassus show the coats of arms of Austria, the Duchy of Burgundy, Portugal, and the Archduchy of Burgundy-Habsburg quartered with Hungary.[12] The crossed branches included in the border decoration are a reference to the Burgundian cross or saltire, a saw-toothed form of the X-shaped cross of St. Andrew, although the other symbols of the house such as the fire-steel are not present here. References to the Spanish territories are absent; at the time Mech was made, the emphasis was still on the Burgundian Netherlands, which Charles had inherited from his grandmother Mary of Burgundy and his father Philip the Fair.[13]

The probable donor of Mech, Charles's grandfather Maximilian, also had himself painted (fol. 17^{r}; ▶ Fig. I.2). His portrait accompanies the second mass in the manuscript, Pierre de la Rue's *Missa pascale*, and he is depicted kneeling at a lectern with a prayer book on it. The imperial crown is beside him on the floor, and hanging from the frame around the miniature is a coat of arms displaying the imperial eagle. The bor-

▶ p. 163

8 For example, the *Virgo inter virgines* (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. no. D.803.4) by Gerard David (1509) and similar images of seated female martyrs such as St. Catherine and St. Barbara in, e.g., the Grimani Breviary (Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. I.99 (2138), e.g. fol. 828^{v}), where the women are wearing almost identical, richly decorated clothing.

9 For example, the Poortakker triptych (Ghent, Museum of Fine Arts, inv. no. S-106), which has been attributed to Gerard Horenbout (Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 375–76, 428).

10 Ps. 16:8; Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 45.

11 Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 223.

12 Probably because of plans for a marriage with Hungary for Eleanor (since 1509) and Ferdinand (in 1515); Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 46.

13 Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 46.

der of his gold brocade surcoat is embroidered with blue letters, among which the word "ROEMS" can be deciphered (a reference to the Holy Roman Empire). The border decoration includes three scrolls with his motto "HALT MAS IN ALLEN DINGEN" ("Be moderate in all things"). Maximilian's gaze is directed towards the miniature of the Resurrection on the opposite page (fol. 16^{v}; ▶ Fig. II.1). The combination of a kneeling patron on the recto with a Madonna or another scene on the facing verso occurs frequently, in music manuscripts as well as books of hours and prayer books.[14] The person for whom a manuscript was intended was usually depicted in the company of their patron saint or guardian angel.[15] The miniature in Mech is the only one in the Alamire corpus where Maximilian is portrayed without a guardian angel.[16] This provides an extra indication that he did not have Mech made for himself, but for his grandson. Less than a year after the declaration of Charles's majority, his maternal grandfather Ferdinand II of Aragon died and Charles was proclaimed king of Spain. When he left the Netherlands for Spain in 1517, the iconography of the opening miniature was out of date. This may have been the reason he left the choirbook behind at the court in Mechelen.

▶ p. 165

THE RESURRECTION

The first cantus firmus in the *Missa pascale* composed by Pierre de la Rue is the introit for Easter Sunday.[17] As is fitting for an Easter mass, the miniature accompanying the superius depicts the Resurrection of Christ (▶ Fig. II.1). His awakening from the dead is traditionally represented with Jesus rising from a grave or sarcophagus, but increasing realism in art led to portrayals of the tomb in the rock mentioned in Matthew's gospel.[18] The Resurrection is uncommon in books of hours, although the theme is found in luxurious examples that include extra texts and illustrations and in royal breviaries. In the late fifteenth and early sixteenth centuries, various Flemish book illuminators developed compositions for this purpose including the tomb in the rock (sometimes in

▶ p. 165

14 Hofmann, "Portraits as Leitmotif".
15 Morrison, "Music Meant to Impress", 178–79.
16 Compare D-Ju 4, fol. 9^{r}, available online at http://idemdatabase.org/; A-Wn 15495, fol. 2^{r}, available online at http://digital.onb.ac.at/rep/access/open/10010A43.
17 See the chapter by Fuhrmann for the use of cantus firmus in this mass.
18 Mt. 27:59.

combination with a grave). Each distributes the various elements of the scene differently.[19] Mech contains a variant in which a large rock with a half-rounded stone door dominates the composition. The resurrected Jesus is standing before the tomb, which he has left without breaking the seal (the seals are represented as two white strips with a drop of red sealing-wax on them). Jesus is holding a cross staff with the banner of victory attached to it, and he is making a gesture of blessing. The wounds of the crucifixion are still visible in his side, hands, and feet. The posture, gesture, and clothing of this figure of Jesus bring together the Paschal Lamb, the resurrected Christ who will shortly ascend to heaven, and the judge who will appear in the clouds during the Last Judgement.[20] The Roman soldiers who were supposed to be guarding the tomb are still asleep, which is a sign of their lack of faith. In the foreground, a soldier has been startled out of his sleep; his eyes are dazzled by the light that radiates from the risen Christ and he has dropped his shield and staff. In the hilly landscape in the background, the three women, Mary Magdalene, Mary Salome, and Mary the mother of James, are approaching with the intention of anointing Jesus's dead body. The various elements of the scene (the risen Christ, the tomb in the rock, the fearful soldier, and the three Marys) also recur in the antiphon texts that La Rue incorporated into the sections of his mass.[21]

There are two other examples of the Resurrection in the Alamire corpus. The version in A-Wn 15497 is certainly based on the same model as the one in Mech, but the "set pieces" are distributed differently: three of the soldiers – one of whom is not depicted in Mech – are now awake, and the three Marys are close to the tomb.[22] In D-Ju 4 (see below), which was produced not long after Mech, the illuminator painted a variant in which he suggested a greater distance between viewer and subject, lending the figure of Christ a less hieratic appearance. The rocks where the tomb is located have been extended on the right-hand side of the picture, creating a natural "gateway" through which the three Marys are passing on

19 The earliest example known to me (c. 1490) is a miniature by the "Master of the First Prayer Book of Maximilian I" in the La Flora Book *of Hours* (Naples, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms I.B.51, fol. 54ᵛ). Dekeyzer discusses a few examples in *Herfsttij van de Vlaamse miniatuurkunst*, 129–30.

20 Cf. Schiller, *Ikonographie*, vol. 3, especially pages 73–74.

21 Besides Fuhrmann's chapter in the present book, see also Van der Heide, "Polytekstuele religieuze muziek", 144–45, 201–2.

22 Available online at http://digital.onb.ac.at/rep/access/open/100180AD.

their way to the grave. Behind these rocks, which dominate the middle distance of the composition, a vast landscape extends in hues of blue.[23]

THE IMMACULATE CONCEPTION

The miniature that accompanies the third mass in Mech, La Rue's *Missa Conceptio tua*, depicts the Immaculate Conception of Mary in her mother Anne's womb (▶ Fig. II.2). This was a controversial theme.[24] Although the church father Augustine had excepted Mary, as the mother of God, from actual sin, medieval theologians could not agree as to whether she was free from original sin from the moment of her conception (the doctrine of the Immaculate Conception), or whether she had been sanctified in the womb (the sanctification doctrine). The Franciscans upheld the former standpoint; the Dominicans the latter. In 1477, Pope Sixtus IV attempted to settle the matter by issuing an apostolic constitution ratifying the doctrine of the Immaculate Conception, but this did not put an end to the debate.[25] Pope Sixtus IV, himself a member of the Franciscan order, is also said to have written a prayer about the Immaculate Conception (the *Ave sanctissima Maria*), to which he attached 11,000 years of indulgence if it was read before *Our Lady in the Sun* (an image of Mary with her child represented as the apocalyptic woman: clothed in the sun, with the moon beneath her feet). This prayer soon became widespread and popular, and it was also set to music. La Rue wrote a mass based on the *Ave sanctissima*, which is illustrated in the Alamire choirbooks with *Our Lady in the Sun*. He also wrote a second mass on the theme of the Immaculate Conception, based on the Magnificat antiphon *Conceptio tua*. Apparently there was no fixed iconography for this mass, because the three manuscripts in which an illustration has been preserved – including Mech – each have different imagery.[26]

▶ p. 165

In Mech, a relatively new theme was chosen: *Anna Gravida*, an image of Anne pregnant with Mary.[27] The strictly symmetrical composition

23 This version was adapted by Simon Bening for a miniature in the *Hortulus animae* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, fol. 319^{v}).

24 See also Bull's discussion in this book.

25 Blackburn, "Messages in Miniature", 171; Blackburn, "The Virgin in the Sun", 175–89; As-Vijvers, "Weaving Mary's Chaplet", 59–60.

26 Blackburn, "Messages in Miniature", 168, 171, 173. B-Br 15075, fol. 1^{v} (Mary in a *hortus conclusus* containing her symbolic names); D-Ju 4, fol. 29^{v} (Mary and Eve next to the Tree of Life and the Tree of Knowledge of Good and Evil). The miniatures in four other manuscripts have been lost. See Appendix 4.

27 The usual way to represent Mary's conception was Joachim and Anne's meeting at the Golden Gate.

shows Anne sitting on a throne with her hands folded above the head of the unborn Mary, who is shown as a naked child in an aureole on her lap. The upper edge of the throne canopy bears the text "SANCTA ANNA ORATE PRO [NOBIS]".[28] As in the miniature portrait of the donor (fol. 1^{v}), a wall marks the middle ground of the composition. Behind this wall are the Old Testament kings David and Solomon (with their crowns and sceptres). They emphasise Mary's royal descent, and God the Father is blessing the scene from heaven.

The earliest examples of the *Anna Gravida* seem to have been produced in Hainaut and southern Flanders.[29] The theme rapidly gained popularity from 1500 onwards.[30] The Mechelen illuminator probably used a design by the Master of the Prayer Books of around 1500. A book of hours illuminated by this master at roughly that time, owned by Margaret of Austria, contains an image of the *Anna Selbdritt*, depicting Anne enthroned in the same frontal pose (▶ Fig. II.3).[31] A small figure of Mary is standing on her lap (in this context, she is clothed and portrayed with her Child). Anne is flanked by two men, representing Joachim and Joseph here. (This alternative explains why David's traditional attribute, the harp, is missing in Mech). An almost exact parallel to the composition in Mech is found in a book of hours made for Jean II Carondelet in about 1500–15 (▶ Fig. II.4).[32] This cleric was among the highest-ranking officials in the Burgundian government, and became a member of the Secret Council in Mechelen in 1508.[33] All three manuscripts in which this composition occurs are therefore closely connected to the court in Mechelen.

▶ p. 166

▶ p. 167

28 "Saint Anne, pray for us" (with the Latin verb incorrectly in the plural).

29 Book of hours, Hainaut, c. 1460–80 (Philadelphia, Free Library, Lewis E 104, fol. 167^{r}): standing Anne with David and Solomon beside her; see http://ds.lib.berkeley.edu/LewisE104_4 and Heyder, "Kopie und Kennerschaft", n. 55. Book of hours, Mons, c. 1490–1500 (The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 F 16, fol. 32^{r}): kneeling Anne; As-Vijvers and Korteweg, *Splendour of the Burgundian Netherlands*, 241 Fig. V.2.16.

30 For example, a panel by Jehan Bellegambe I of Douai (https://rkd.nl/explore/images/32683; location unknown); and St. Anne's altar for the Carmelites in Frankfurt, painted by a south-west Flemish master (Frankfurt-am-Main, Historisches Museum, inv. no. B 320; see Liebrich, "Frankfurt am Main, Kirche St. Maria 2015", with a link to images).

31 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1862, fol. 49^{v}; available online at http://data.onb.ac.at/rec/AC13948272. See Unterkircher (ed.), *De nationale bibliotheek van Oostenrijk*, 42–43, pls. 30–31; Thoss, *Flämische Buchmalerei*, 107–8 no. 69; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 523–25; Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 394–95 incl. n. 2; for other literature, see http://www.cn-telma.fr//luxury-bound/manuscrit3549/ and http://www.manuscripta-mediaevalia.de/#|5.

32 New York, Morgan Library and Museum, Ms. M.390, fol. 122^{v}. See Wieck, *Painted Prayers*, 89 no. 6; for more images of this manuscript see https://www.themorgan.org/manuscript/112350.

33 On Carondelet, see Coenen, "Carondelet, Jean II" (available online via http://www.academieroyale.be/fr/la-biographie-nationale-personnalites/).

Other parallels of which I am aware display fundamental differences, and most are to be dated to a later period. Simon Bening returned to the composition in the Da Costa Hours in about 1515.[34] Instead of the frontal figure of Anne, he depicted her slightly turned, with her head inclined, absorbed in a prayer book. Bening had derived this type from a version of the *Anna Gravida* in which Anne is sitting on a turf bank in a landscape.[35] Another difference with Mech is that the unborn Mary in the Da Costa Hours is not standing on Anne's lap, but depicted in an aureole on her abdomen. The same turned figure of Anne is used in the version in the Grimani Breviary, where David and Solomon are standing full-length beside the throne.[36] Their names are included in golden letters, along with quotations from the Psalms and the Song of Songs relating to Mary's purity.[37]

Text is also used in Mech to reinforce the doctrine of the Immaculate Conception. The miniature of the *Anna Gravida* is supplemented by six portraits of popes, each of whom is holding a papal bull with their name and an appropriate quotation (▶ Fig. II.5).[38] All of them appear to be supporting the bull on the frame of the miniature. As if the parchments were documents, the lower edge of each painted bull curls upwards, and the papal seals (attached with red threads) dangle over the edge of the miniatures. The verso shows popes Leo I, Alexander V, and Sixtus IV in a horizontal line between the soprano and tenor parts. On the right-hand page are miniatures of Gregory the Great, Nicholas IV, and Innocent V at the beginning of the voice-parts. Since the scribe assumed that decorated initials would be painted here, the "T" of the tenor secundus and the "B" of the bassus are missing; only the "C" of the contratenor could be added into the small space between the miniature and the rubric.

▶ p. 168

THE ANNUNCIATION

The fourth mass in Mech, La Rue's *Missa Ave Maria*, opens with a miniature of the Annunciation (▶ Fig. II.6): the angel Gabriel has entered Mary's home with a flapping cloak and beating wings. He raises his arm

▶ p. 170

34 New York, Morgan Library and Museum, Ms. M.399, fol. 351v (available online at https://www.themorgan.org/collection/da-costa-hours/thumbs). This book of hours is discussed further later in this article.
35 See the analysis by Heyder, "Kopie und Kennerschaft", paragraph 17–28.
36 Grimani Breviary (Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, fol. 478ᵛ); König and Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 156–57, Fig. 58.
37 König and Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 157.
38 For an extensive analysis of the texts, see Blackburn, "Messages in Miniature", 178–79, 182.

high in the air to reinforce his message. Mary is half-turned towards the angel as the Holy Spirit descends upon her in the form of a dove. She is kneeling at a prie-dieu with a baldachin above it. The prayer book and the vase of lilies indicate her piety and purity. A room is visible in the background, furnished with a canopied bed and a cupboard with tableware on it. A kettle is hanging in a niche that can be concealed with a white curtain. The passage leading outside reveals a landscape with a church and a few trees. The decorated border consists of blossoming branches encircled with scrolls bearing the angel's message ("AVE MARIA GRACIA PLENA") and Mary's response ("ECCE ANCILLA DOMINI").[39]

The *Annunciation* is the customary illustration for the beginning of the Hours of the Virgin, the most important section in a book of hours. Since it is one of the most frequently occurring images, many variants exist. The angel sometimes comes from the left, sometimes from the right, and may or may not have a raised arm. Mary is sometimes seated in a homely room, sometimes in a sacred space, or, often, in a twofold space that suggests both a church and a private room. The composition in Mech brings together elements from all kinds of variants developed by different illuminators. The side wall, receding on the diagonal, with an adjacent gallery is reminiscent of variants with a church. The baldachin also suggests a private chapel. At the same time, however, the illuminator emphasises the homeliness of the scene by painting the copper kettle and the bedroom in the background. The composite nature of the composition is also seen in the figure of the angel, who is looking over Mary rather than addressing her. In the original context, the angel occupied a lower position with respect to Mary. There is only one other *Annunciation* within the Alamire corpus, but it is not related to that of Mech either compositionally or stylistically.[40] The *Annunciations* in four other choir books have been lost.[41] Although one loose miniature of a stylistically related Annunciation has been preserved, probably from a choirbook, this one also has a different composition than the one in Mech.[42] In the

39 "Hail Mary, full of grace" and "Behold the handmaid of the Lord".
40 I-Rvat Chigi 234, fol. 19^{v}, available online at https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.C.VIII.234.
41 Blackburn, "Messages in Miniature", 164–65.
42 New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, inv. no. 1975.1.2473 (see Hindman et al., *The Robert Lehman Collection*, 92–97, no. 12). Stylistically speaking, this miniature fits within the oeuvre of the Baudeloo Missal Master as discussed below, but it cannot be proven that it comes from any of the manuscripts mentioned by Blackburn from which an *Annunciation* is missing ("Messages in Miniature", 165 table 1).

following section of this article, we will see how the illuminator of Mech applied elements of this *Annunication* in scenes with a completely different subject.

THE MASTER OF THE BAUDELOO MISSAL

Since the last three masses in Mech are not illustrated, I will now take a closer look at the style of the miniatures and the accompanying border illuminations, and subsequently consider the grotesque initials. Maria Kapp attributes the miniatures in Mech to Gerard Horenbout (the *Resurrection* and the *Anna Gravida*) and to one of the assistants in his workshop (Charles V and his entourage, Maximilian, the portraits of the popes and the *Annunciation*).[43] Kapp's dissertation dates from 1987, and she is the only person to date to have studied the entire Alamire corpus from an art historian's perspective. In 1999, Dagmar Thoss contributed an essay to the *Treasury of Petrus Alamire* catalogue in which she discussed a number of manuscripts and made a few new attributions. Among other things, Thoss discerned "a characteristic style related to the work of Horenbout (or the Master of James IV of Scotland)" and pronounced the *Annunciation* in Mech one of the examples of that style.[44] The "Master of James IV of Scotland" is an anonymous illuminator, but his oeuvre corresponds well to what is known about the life of Gerard Horenbout. For this reason, art history literature usually assumes that these illuminators are the same individual, although this identification cannot be proven.[45] Michaela Krieger, who devoted a monograph, published posthumously in 2012, to the manuscripts attributed to Gerard Horenbout and the Master of James IV of Scotland, came to the same conclusion. Krieger rejected the attribution of Mech to Horenbout and even believed (rightly, in my view) that the workshop responsible for the music manuscripts was only distantly connected to Horenbout's workshop.[46]

In the meantime, the "characteristic style" described by Thoss had been identified by others in manuscripts that did not belong to the

43 Kapp, "Musikalische Handschriften", 100–13.
44 Thoss, "Flemish Miniature Painting", 58–61.
45 The name used for the anonymous illuminator refers to a book of hours made for King James IV of Scotland (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897). For a summary of the question, see Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 366–67, 427–28.
46 Krieger, *Gerard Horenbout*, 330 n. 270, 510 n. 393.

Alamire corpus.[47] Independently of each other, Gregory Clark and I added a few manuscripts to the oeuvre. Clark gave the illuminator the provisional name of "the Master of the Baudeloo Missal", after a missal completed in about 1500 for the abbot of the Cistercian abbey of Baudeloo.[48] He also attributed the Thurn and Taxis Hours to this master,[49] along with a limited number of miniatures and borders in the Da Costa Hours, for which Simon Bening was the main illuminator.[50] According to Clark, a few of the miniatures supplied by the Baudeloo Missal Master were retouched by Bening.[51] In *Re-Making the Margin*, I noted that this illuminator's style corresponds to a certain type of border illumination, and I listed the manuscripts and miniatures that I believed belonged to the oeuvre:[52] the *Assumption of Mary* in D-Ju 3, two miniatures in I-Rvat 160,[53] the Thurn and Taxis Hours, a Life of St. Colette intended for Margaret of Austria,[54] three single miniatures in the Fitzwilliam Museum collection in Cambridge,[55] and the Baudeloo Missal. I would like to re-examine the role of the Baudeloo Missal Master within the Alamire corpus in this article. I have since come to believe that the number of music manuscripts that can be ascribed to his workshop is even greater.[56] Although stylistic differences between the miniatures indicate that more than one hand was at work within the corpus, the Baudeloo Missal Master's workshop nonetheless took the lead in the production of the Alamire choirbooks.[57]

Mech represents the highest level of work that the Baudeloo Missal Master could deliver. Most of the stylistic differences between the miniatures that seem to be visible on reproductions disappear when viewing the originals. For this reason, I am more inclined to attribute them to

47 Lieve De Kesel has also conducted research into this illuminator; see her dissertation at Ghent University in 2013, to be edited for future publication.
48 Ghent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74. Available online via https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000783737.
49 Chantilly, Musée Condé, Ms. 86 [1178] (also mentioned by Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*).
50 Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33–34.
51 Clark (*Das Da Costa-Stundenbuch*, 33) built on an observation by Thomas Kren, who had situated this illuminator in the school of the Master of the Prayer Books of around 1500.
52 As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 524–25.
53 The miniatures in D-Ju 3 and I-Rvat 160 had previously been mentioned by Thoss, "Flemish Miniature Painting".
54 Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 894 (0461) (previously mentioned by Thoss, "Flemish Miniature Painting").
55 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5a, 5b, and 5c; see Panayotova (ed.), *Colour*, 328 no. 98.
56 I have been able to study the originals of Mech and B-Br 15075; I had access to high-resolution images of the other manuscripts.
57 Besides the illuminator now known as the Baudeloo Missal Master, Thoss identified two other styles (in "Flemish Miniature Painting", 57–58), which she described respectively as a follower of Horenbout and related to Bening. In my view, both styles are to be situated within the Baudeloo Missal Master's workshop.

the influence of different models (as discussed in the paragraphs above) than to contributions by different hands. The Baudeloo Missal Master often depicts his subject from a somewhat elevated perspective. His solid-looking figures stand out clearly against the light, bright colours of the background. Male figures have large heads with clear contours, powerful cheekbones, and pointed earlobes; female figures have somewhat oval faces and pointy chins. In both cases, the dark outline around the eyes and the dark dots for the pupils make the eyes protrude slightly. The faces are pale and extremely carefully modelled, but despite their attentive gazes, the figures remain inward-looking. The faces are surrounded by curly locks of hair that hang down in rows of adjacent strands. The hands are modelled in the same way as the faces, with contour lines around the figures, and they make gesturing movements. Clothing and other textiles hang in somewhat angular but effective folds, with golden hatching. Pale red, deep blue, a bright orange, and a green that verges on blue are used for the fabrics. The clothing is decorated with brocade patterns, whereas baldachins and canopies are usually adorned with embroidered letters or decorative edgings. Landscapes consist of greyish hills with a little green grass at the top; small, sparsely leaved trees grow on the hills. There are bluish hills on the horizon, where the silhouette of a city can be seen.

The border illuminations around the miniatures in Mech consist of the trompe l'oeil borders characteristic of this period, with flowers, birds, and insects set against a coloured background. Both "strewn-flower borders" (only containing flowers) and "flower-and-acanthus borders" (leafy branches combined with flowers) can be found.[58] In general, a particular style of miniature is combined with a given style of strewn border, and that is also the case here.[59] Only fol. 2^{r} differs from the other borders in Mech (an observation I will return to later). Characteristic features of the Baudeloo Missal Master's workshop are lively little birds with a rounded back and abdomen, often with their heads and wings raised; peacocks with bodies in the same basic rounded shape; butterflies, sometimes with narrow wings, whose pattern is added with a pen; snails with relatively small shells on their backs; pansies with

58 Discussion of the various types of *trompe l'oeil* borders in As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 17–19, 165-180.
59 As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 353–55.

an elongated lower petal; columbines whose petals overlap like scales (which may have been intended to represent double-flowered columbines[60]); and red carnations with clearly indicated white stamens and pistils (usually three pairs of short transverse lines, with two more lines arcing outwards like little fountains).[61] The borders are executed in the same "clean" style as the miniatures, as can be seen, for example, in the perfectly round strawberries and the regularly occurring text scrolls.[62]

If we consider the Alamire corpus in more or less chronological order,[63] we find that the Baudeloo Missal Master's style can be found even in several of the earliest manuscripts. This chronology also applies to the non-musical manuscripts produced by the Baudeloo Missal Master, starting with the Baudeloo Missal that is likely to have been produced in about 1500.[64] Besides being the book that gave the master his name, this is probably the illuminator's earliest extant manuscript. The missal was commissioned by Pieter van Heetvelde, the abbot of the Cistercian abbey of Baudeloo in Sinaai (near Sint-Niklaas), who died in 1504. He had himself painted in the manuscript several times (▶ Fig. II.7). Some of the figures seem somewhat doll-like, because the historiated initials in the missal are much smaller than the miniatures in the music manuscripts. Nevertheless, the facial types are very similar, and so are the motifs in the border decorations. The missal contains two pages where – instead of strewn borders – individual motifs without a coloured background have been painted onto the parchment, a variation on the marginal decoration that is also used in a few music manuscripts.[65]

▶ p. 171

Shortly after the Baudeloo Missal, the earliest known music manuscript to which the Baudeloo Missal Master contributed was produced. Choirbook B-Br 9126, copied by Alamire's predecessor "Scribe B", was produced between 1504 and 1505 for Philip the Fair and Joanna of Castile.[66] The recipients are depicted at the beginning of the manuscript

60 It seems likely from the description in Dodoens's herbal or *Cruijdeboeck* (1554) that the double-flowered columbine was already known in this period; see http://caliban.mpipz.mpg.de/dodoens_3/high/00203.html.
61 See specifically fols. 16^{v}, 34^{v}.
62 For example fol. 49^{v}.
63 For the Alamire corpus, my information is based mostly on Kellman (ed.), *The Treasury*, which sets out the arguments for dating each manuscript.
64 Ghent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74. See Derolez, *Medieval Manuscripts*, 48–49; Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33–34; *Gent – Duizend jaar kunst en cultuur*, volume 2, 391–92 no. 633; Masai, "Un Missel Cistercien".
65 Ghent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74. 17^{r}, 23^{8r}. Compare D-Ju 4, GB-Lbl 8.G.vii, I-Rvat 36.
66 Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 217–20; Krieger, *Gerard Horenbout*, 330 n. 270; Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 9126".

(in two separate miniatures), facing an enthroned Virgin and Child (▶ Fig. II.8). The rest of the choirbook does not contain any painted decorations (only the early form of cadel initials; see below). The modelling of the figures is still close to that in the Baudeloo Missal and is softer than in later manuscripts. The facial expressions of the female figures in particular are typical of the Baudeloo Missal Master's workshop, as can be seen in a comparison of the kneeling Joanna to the young Charles's three sisters in Mech's opening miniature (▶ Fig. I.1).

▶ p. 172
▶ p. 162

The Baudeloo Missal Master's contribution to B-Br 9126 is the first in a long series of works for the Burgundian-Habsburg court. For example, he painted the only miniature in a Life of St. Colette for Margaret of Austria, which has a colophon that includes the date 18 April 1510.[67] Margaret was particularly devoted to St. Colette and encouraged her worship.[68] The miniature depicts Colette kneeling before an altar, accompanied by St. Francis, the patron saint of the Franciscan order. The small trees around the two saints are a reference to a vision described in the Life of St. Colette. The composition of this miniature is based on a late fifteenth-century print from the convent of the Poor Clares in Ghent.[69] At the bottom is a scroll bearing Margaret's motto, "FORTUNE INFORTUNE FORT UNE".[70]

The three single miniatures in Cambridge, which derive from a lost book of hours, presumably date from the same time or a little later.[71] The miniatures represent the Flight into Egypt, the Lamentation of Christ, and the Mass of St. Gregory. In the *Flight into Egypt* (▶ Fig. II.9), the Baudeloo Missal Master combines an elevated viewpoint with a solid outcrop of rocks in the middle ground, with which he creates depth in the same way as in the miniatures of the Resurrection in Mech and D-Ju 4.[72] The vegetation on the rocks and the depiction of the landscape

▶ p. 174

67 Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 894 (0461), fol. 2v; Thoss, "Flemish Miniature Painting", 61 Fig. 18.

68 Blackburn, "Messages in Miniature", 183–84. On Margaret of Austria as a patron, see, among others, Eichberger, "Erzherzogin Margarete von Österreich".

69 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 472–73 no. 338. I do not know of any online image of the print, but a copy of it is included in a *Life of St. Colette* printed by Jan Van Den Kerchove in 1668–69; see http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M263392&objnr=52207&nr=15.

70 "Fate makes a woman very unfortunate" (the last two French words are incorrectly written as one in the miniature).

71 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5a, 5b and 5c. The *terminus post quem* is 1503, since there is a prayer with an indulgence by Pope Julius II (1503–13), written on Fl. 5c by the original scribe (Panayotova [ed.], *Colour*, 328 no. 98).

72 As well as the IDEM database, see Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 221; Jas and Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 4", 92–93.

are typical. As in the Life of St. Colette in Arras and some illustrations in the Baudeloo Missal (e.g., fol. 268^{v}), we see somewhat stiffer folds in the clothing and a more angular line of the jaw. The strewn border of the *Flight into Egypt* contains characteristic motifs such as a round bird, double columbine, and a carnation whose stamens consist of two sets of three short parallel lines, with two pistils arcing outwards above them (▶ Fig. II.9, lower margin). ▶ p. 174

In several manuscripts produced in this period, we find somewhat softer modelling. An example of this is A-Wn 15495, copied by the Alamire workshop between 1508 and 1510 for Maximilian and Bianca Maria Sforza.[73] For the Nativity (▶ Fig. II.10), the Baudeloo Missal Master returned to a composition from the Baudeloo Missal (fol. 19^{v}), but the figures have a far more charming appearance. This suggests the influence of the Master of the Prayer Books of around 1500,[74] who illuminated A-Wn 1783 in this period.[75] This master has already been mentioned above as one of the sources of inspiration for the *Anna Gravida* in Mech. The spatial structure in which Maximilian is depicted with his guardian angel (▶ Fig. II.11) is essentially the same as the one in which the Baudeloo Missal Master later placed the *Annunciation* in Mech.[76] Despite the softer style of A-Wn 15495, the eyes with a dark outline and the slightly foolish expressions of the figures in A-Wn 15495 are still typical of the Baudeloo Missal Master's workshop. The Virgin of Mercy in D-Ju 12 (fol. 33^{v}; ▶ Fig. II.12) is painted in the same, softer style.[77] In particular, the kneeling Maximilian in A-Wn 15495 corresponds closely to D-Ju 12 (▶ compare Fig. II.12 and II.11). What is more, the small birds in the borders of both manuscripts are slightly more slender and more evenly coloured than usual.[78] ▶ p. 175 ▶ p. 175 ▶ p. 176 ▶ p. 176 & 175

According to Birgit Lodes, A-Wn 15495 was produced in response to the Treaty of Cambrai in 1508, with which Maximilian formed an alliance

73 Lodes, "Des Kaisers Alamire", 248; Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 221; Jas, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15495".
74 For this illuminator, see Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 394, and Lieve De Kesel's dissertation (Ghent University, 2013).
75 Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, MS 1783".
76 Note the entrance on the left, the kettle in a niche, the edge of the barrel vault above it, and the baldachin.
77 Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 12".
78 D-Ju 12 is usually dated to c. 1508–25, and within that period c. 1518–20 is considered the most probable. The stylistic correspondence to A-Wn 15495 suggests a somewhat earlier date. Given the extant borders on the facing page (fol. 18^{r}), the lost miniature in D-Ju 12 is likely to have been painted by the same illuminator. The third miniature in D-Ju 12 (fol. 50^{v}) belongs to the stylistic group of the Master of Charles V; this hand also painted the opening miniatures in B-Br 228 (fols. 1^{v}–2^{r}). The last miniature (fol. 111^{v}) is in a general Flemish style.

with his former archenemy, France. She deduced this from the inclusion of various recent compositions associated with the French court.[79] Might Maximilian have had a choirbook made for the French King, Louis XII, besides the one he had made for himself? Although no such manuscript has been preserved, four cuttings in the Louvre's collection would fit into this context. One of the miniatures shows Louis XII and the second depicts his wife Anne of Brittany, whom he married in 1499. Both are accompanied by their patron saint: St. Louis and St. Anne, who is depicted here as *Anna Selbdritt*. The other two miniatures contain the coats of arms of Brittany and of France combined with Brittany (with a crown set atop both).[80] Although the four miniatures have been glued onto paper, it is still possible to see that at least one of them has music on the back.[81] Up to now, these miniatures were considered to belong stylistically to the school of the Master of James IV of Scotland, but the lines are drier than usual for that illuminator.[82] The solid-looking figures and the facial features with the dark outline around the eyes of the kneeling royal couple are strongly reminiscent of the Baudeloo Missal Master's style. Moreover, various elements in the staging of the space around the two patrons (altar, altarpiece, choir screen, and prie-dieu) are derived from the Arras manuscript containing the Life of St. Colette.

The Baudeloo Missal Master also took charge of the portrait of the kneeling patron in the choirbook commissioned by Ulrich Pfintzing between 1512 and 1515 (possibly in about 1513) (A-Wn 15497; ▶ Fig. II.13).[83] Pfintzing is accompanied by his patron saint Ulrich, Bishop of Augsburg, who holds a gospel book since he is a bringer of the Word. The fish lying on the book is a reference to an event in his legend, where a piece of meat turned into a fish because it was Friday.[84] The miniature of the patron is found with the first complete mass in the manuscript (La Rue's *Missa Ista est speciosa*), but the accompanying miniature on the opposite side (doubtless a depiction of Mary) has been lost.[85] The opening minia-

▶ p. 177

79 Lodes, "Des Kaisers Alamire".
80 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 1699 (Anne), RF 1699 bis (Louis), RF 1699 ter (Britanny) and RF 1699 quater (France combined with Brittany). Kren, "Quatre miniatures découpées dans un manuscrit musical", 321–24, nos. 162–65. Images can be found at arts-graphiques.louvre.fr (search for "Horenbout").
81 RF 1699 ter. Kren, "Quatre miniatures découpées", 322.
82 Kren, "Quatre miniatures découpées dans un manuscrit musical", 323.
83 Jas and Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15497".
84 Kirschbaum and Braunfels, *Lexikon*, vol. 8, col. 507–10.
85 Blackburn, "Messages in Miniature", 165 table 1.

ture in A-Wn 15497, accompanying a Kyrie for Easter, has been preserved though, and shows the Resurrection; it is uncertain whether or not this was painted by the Baudeloo Missal Master.[86] In particular, the less structured golden hatchings on the folds of clothing and the Christ figure's vague expression suggest that it was painted by another hand. Since both the composition and border illumination do correspond to the Baudeloo Missal Master's usual work, there is no reason to seek this hand outside the workshop.

The large choirbooks Mech and D-Ju 4 were produced from 1515 onwards. Both contain portraits of Maximilian's grandchildren. D-Ju 4 was probably made for Maximilian, although it is uncertain whether he intended it for himself or as a gift. On fol. 16^{r}, Charles V is portrayed as the king of Spain, with his coat of arms below. The margin contains painted banners with the heraldic emblems of those regions that had passed into Charles's hands after the death of King Ferdinand II of Aragon. The representation of these territories on banners (rather than as coats of arms) probably refers to the coronation ceremony in March 1516, during which the displaying of banners played an essential role. On fol. 30^{r}, King Henry VIII of England is depicted with his consort Catherine of Aragon. The inclusion of these portraits can probably be explained by Maximilian's intentions in 1516 to adopt Henry as his son and possible successor, thus strengthening the bonds with England.[87]

What is remarkable, as Elizabeth Morrison has explained, is that the illuminations on the left- and right-hand pages in D-Ju 4 (with one exception) are the work of two different hands. The rectos were painted by an illuminator known as "the Master of the David Scenes in the Grimani Breviary" (or "the David Master" for short).[88] This may indicate a change to the intended purpose of D-Ju 4 during its production,[89] or it may be due to the fact that the Baudeloo Missal Master had another project to deal with in about 1516 (compare below). Only the opening of the first

86 Reproduced in Jas and Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15497", 156.

87 My thanks to Honey Meconi for bringing this to my attention (e-mail, 14 August 2018). See also Meconi, "Power, Prestige, Polyphony", 182.

88 He is named after a series of scenes from the life of the Old Testament King David that he contributed to the Grimani Breviary; see Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*; Morrison, "Iconographic Originality"; As-Vijvers, *Re-Making the Margin*; König and Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 233.

89 According to Morrison ("Music Meant to Impress", 173 n. 30) the recto sides were replaced during the production process, although the scribe remained the same.

mass in D-Ju 4 (La Rue's *Missa Ave sanctissima*) displays stylistic unity. The *Coronation of the Virgin* (fol. 8^{v}), the *Kneeling Maximilian with his Guardian Angel* and the coat of arms opposite (fol. 9^{r}), and all the border decorations are the work of the Baudeloo Missal Master (▶ Fig. II.15).[90] At the beginning of the second mass (La Rue's *Missa pascale*), the Baudeloo Missal Master painted the *Resurrection* discussed above and the two coats of arms beside the tenor and bassus parts below (fol. 15^{v}). The border illuminations – including the individual scatter motifs in the inner and lower margins – are the work of his workshop. However the right-hand page with the portrait of Charles (accompanied by Charlemagne) and the banners in the margin are by the David Master (fol. 16^{r}).

▶ p. 179

The iconography of the miniature that accompanies the third mass, La Rue's *Missa Conceptio tua*, takes the doctrine of the Immaculate Conception as its theme. Rather than using the *Anna Gravida* composition in Mech, the Baudeloo Missal Master opted for an allegorical scene in which Mary and the Christ-Child are standing next to the Tree of Life, and Eve is standing next to the Tree of Knowledge of Good and Evil, with Maximilian and Charles kneeling in the foreground (fol. 29^{v}).[91] The miniature of Nicholas IV at the bottom of this page is also by the Baudeloo Missal Master, who has placed the pope in the same landscape as the one in the *Resurrection* in D-Ju 4. However, the portrait of John Duns Scotus in the middle was done by the David Master, as were the portraits of King Henry VIII of England and his wife Catherine of Aragon, along with the coat of arms on the facing recto (fol. 30^{r}). There was not really any space left for the portraits of the other popes, but the David Master managed to fit them into the upper border. The accompanying texts were added directly to the parchment. Since the David Master's compositions do not display any influence from miniatures like the ones that had been painted in Mech at the beginning of the *Missa Conceptio tua*, he probably had not seen the latter and had only received instructions as to which scenes he was expected to paint.

This division of tasks was retained in the last illustrated mass (La Rue's *Missa de septem doloribus*). Here, the Baudeloo Missal Master's workshop painted a miniature of the Seven Sorrows of Mary (see below)

90 Morrison had already noted the different hands in the miniatures, in "Music Meant to Impress".

91 For the interpretation of the scene see Smeyers, "De hostieboom"; Blackburn, "Messages in Miniature", 174–78; Morrison, "Music Meant to Impress", 174, 176.

and also provided the borders and the decorated initial with a typical little bird in it (fol. 42^{v}), while the David Master took on the three facing miniatures, showing Maximilian's grandchildren Ferdinand, Eleanor, Isabella, Mary, and Catherine, along with their patron saints (fol. 43^{r}).

In contrast to the Baudeloo Missal Master, the David Master was only incidentally involved in the illumination of music manuscripts. His contribution to D-Ju 4 possibly led to a new commission, since he also provided the opening miniatures to D-Ju 5, presumably some time later.[92] Just as in D-Ju 4, the opening mass was a *Missa Ave sanctissima*, illustrated with Our Lady in the Sun, crowned by angels, and with a kneeling patron (Frederick the Wise this time, accompanied by St. Catherine). When comparing both manuscripts, the stylistic differences between the two illuminators are clear. The David Master also painted the border illuminations in D-Ju 5. The refined, slightly curling petals are typical of his strewn-flower borders, as is the elegantly turning peacock.

At about the same time as the two large choirbooks Mech and D-Ju 4, the Baudeloo Missal Master was involved in the illumination of a book of hours. He was still working for Maximilian, who appointed the nobleman Franz von Thurn und Taxis (De la Tour et Tassis) as the general postmaster of the empire in 1516. A book of hours preserved in Chantilly contains two full-page miniatures at the beginning with the coats of arms of Thurn and Taxis and Maximilian himself (fol. 14^{v}–15^{r}; ▶ Fig. II.14), which means it was probably made to commemorate this appointment.[93] A comparison of Maximilian's coat of arms in the Thurn and Taxis book of hours (fol. 15^{r}) with the one in D-Ju 4 (fol. 9^{r}; ▶ Fig. II.15) makes it clear that both are to be attributed to the same illuminator, the Baudeloo Missal Master. The acanthus leaves in white with gold (with dark, V-shaped accents that evoke the effect of ermine) and the links in the collar of the Golden Fleece are painted in exactly the same way.[94] The coat of arms in the Thurn and Taxis manuscript on fol. 14^{v} appears not to have been

▶ p. 178

▶ p. 179

92 Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 5"; made for Frederick the Wise and therefore to be dated to c. 1512–21.

93 Chantilly, Musée Condé, Ms. 86 (1178). With thanks to Gregory Clark for reproductions of this book of hours. Images can also be found at https://bvmm.irht.cnrs.fr/.

94 I do not share Clark's opinion (*Das Da Costa-Stundenbuch*, 33) that the two coats of arms (fols. 14^{v}–15^{r}) and the *Salvator Mundi* (fol. 15^{v}) are stylistically different from the other illuminations and only added to the book after 1516, while the book itself may date from around 1500–10.

painted by the same hand as the one in fol. 15^{r}, but it can presumably be attributed to a hand that occurs elsewhere in the Alamire corpus.[95]

Besides the coats of arms, the Baudeloo Missal Master also provided all the other full-page miniatures in the Thurn and Taxis Hours, including the borders around them.[96] He used the same composition for the *Annunciation* as in Mech, while the *Mass of St. Gregory* is a somewhat "zoomed out" version of one of the single miniatures in Cambridge.[97] The strewn-flower border around the Pentecost miniature contains the now familiar motifs (▶ Fig. II.16). The Baudeloo Missal Master also painted a fair number of border decorations around the incipits – the opening words of the texts – facing the miniatures.[98] However the majority of them were executed by a different illuminator whose style is related to that of the Master of the Prayer Books of around 1500. This illuminator also painted the calendar scenes and most of the smaller miniatures for the Thurn and Taxis Hours. Some of the small miniatures accompanying the suffrages are stylistically reminiscent of the David Master's work.[99]

▶ p. 180

Where the decoration of an opening was done by two different illuminators, the difference in painting style is easy to see, not just in the flowers but particularly in the lively birds, which have more oval-shaped bodies than those of the Baudeloo Missal Master and whose abdomens are traced with a thin line of ink. The snails also have much larger shells, and the curve of their shells is unusually marked with blue lines (▶ Fig. II.16). This style of strewn border resembles the border on fol. 2^{r} of Mech (the only page in that manuscript whose border illuminations could not be attributed to the Baudeloo Missal Master). Not only the birds and flowers are painted in a similar way, but even the snail shells are modelled with blue lines.[100] It thus seems probable that the decoration of fol. 50^{r} of Mech (facing the miniature of the Annunciation), consisting of green branches garlanded with text scrolls, was executed by this illuminator as well. The Thurn and Taxis Hours contains a border with the same motifs, whose similarities are obvious (▶ Fig. II.17). In both manuscripts, the

▶ p. 180

▶ p. 181

95 E.g., in B-Br IV.922, fol. 13^{r}.
96 With the exception of the *Salvator Mundi* (fol. 15^{v}).
97 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5c; illustration in Morgan and Panayotova (eds.), *Illuminated Manuscripts in Cambridge*, 232 no. 242.
98 Baudeloo Missal Master: full-page miniatures with borders on four sides, with or without the facing recto: fols. 15^{r}, 19^{v}, 25^{v}, 42^{v}, 57^{v}, 58^{r}(?), 75^{v}–76^{r}, 87^{v}, 92^{v}–93^{r}, 97^{v}–98^{r}, 102^{v}–103^{r}, 107^{v}, 115^{v}–116^{r}, 121^{v}, 130^{v}–131^{r}, 151^{v}.
99 For a division of hands, see As-Vijvers, "The Grotesque Initials".
100 The same style can be found in D-Ju 9, fols. 1^{v}–2^{r}.

Baudeloo Missal Master was responsible for the facing verso, painting both the miniature and the adjacent border. The conclusion to be drawn from all of this is that the Baudeloo Missal Master worked with the same illuminator on both the Thurn and Taxis Hours and Mech.

The Baudeloo Missal Master was only partly involved in the illumination of another book of hours: the Da Costa Hours, also dating from c. 1515, was mainly illuminated by Simon Bening. The Baudeloo Missal Master painted the *Visitation*, the *Annunciation to the Shepherds*, and the *Circumcision*, including the historiated borders that surround them. The historiated borders around the *Flight into Egypt* and the *Coronation of the Virgin* also seem to be his work, but the scenes were finished, at least, by Bening.[101] The hand of the Baudeloo Missal Master cannot be discerned in the main body of the book; this manuscript was otherwise entirely designed by Bening's workshop. It is possible that this was the occasion when Simon Bening discovered the *Anna Gravida* composition available at the Baudeloo Missal Master's workshop, since he used it in the Da Costa Hours (see above).

It is clear that although the Baudeloo Missal Master produced books of hours from time to time, he essentially specialised in the illumination of large-format choirbooks. In the period leading up to 1520 (probably 1515–16),[102] his hand can be found in I-Rvat 160, where he painted the miniatures accompanying the opening mass (the *Missa Virgo parens Christi*) with the Nativity and a kneeling Pope Leo X. The border style reveals that the Baudeloo Missal Master also painted the miniature for the second mass (*Missa Ave regina celorum*), but that miniature has been lost. There are another three pages with miniatures missing from this choirbook, but the decoration on the remaining rectos was executed by a different workshop, so this may also have been the case for the miniatures. I-Rvat 160 belonged to a three-volume set, which also included I-Rvat 34 and I-Rvat 36. However all the miniatures in those manuscripts have been lost, and the hand of the Baudeloo Missal Master cannot be identified in the remaining decoration.

It is clear from the above that the Baudeloo Missal Master regularly worked with the Master of the Prayer Books of around 1500. This is

101 Kren, in Kren and McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 450–51 no. 140; Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33–34.

102 Warmington, "Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 160".

again the case in D-Ju 3, made for Frederick the Wise in about 1518–20.[103] Likewise in this manuscript, the style of the borders changes along with the illuminators of the miniatures. The choirbook opens with Josquin's *Missa Faisant regretz*, indicated here with the name "Elizabeth", a reference to Elizabeth of Hungary, patron saint of Thuringia and whose name Frederick's mother shared. Consequently, the mass is illustrated with a *Visitation* (the meeting of Mary and Elizabeth, the mother of St. John the Baptist) by the Baudeloo Missal Master (▶ Fig. II.18). This scene does not occur elsewhere in the choirbooks, however there are close parallels in the Thurn and Taxis Hours (fol. 75^{v}) and Da Costa Hours (fol. 140^{v}). Although the decorated initials are kept relatively simple here, the verso is entirely surrounded by a strewn border in the style of the Baudeloo Missal Master. The name of the second mass is also a tribute to Frederick (*Missa Fridericus dux Saxsonie*) and is aptly decorated with his coat of arms, borne by angels and, owing to them, identifiable as the work of the Master of the Prayer Books of around 1500 (fol. 15^{v}). This master also painted the third opening (Josquin's *Missa Ave maris stella*) with a scene of Mary enthroned in the company of music-making angels (fol. 29^{v}) and a kneeling Frederick accompanied by his guardian angel (fol. 30^{r}). Although the miniatures with kneeling patrons were the specific work of the Baudeloo Missal Master in most manuscripts, that is not the case here. However he did take on the fourth opening (Févin's *Missa Mente tota*), which is illustrated with the Assumption of the Virgin (fol. 43^{v}). Mary is being raised into heaven by angels who crown her on the way, as God the Father welcomes her with a gesture of blessing. Likewise, this is a composition that does not occur elsewhere in the choirbooks, but is encountered regularly in books of hours. A simplified form of this composition can be found in the earlier Baudeloo Missal (fol. 241^{r}).

▶ p. 182

A single miniature depicting Our Lady of the Seven Sorrows (▶ Fig. II.19) probably originates from the severely mutilated choirbook B-Br 6428.[104] The grieving Virgin is shown in the centre, surrounded by representations of the seven sorrows. A simpler version of this miniature can be found in D-Ju 4 (fol. 42^{v}), made in about 1516. This is not only the

▶ p. 183

103 Jas, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 3".

104 As argued in As-Vijvers, *Tuliba Collection*, 204–11 no. 19: Min. 6 (with illustrations). The Seven Sorrows miniature, which is held in a private collection currently kept at the Draiflessen Collection in Mettingen, belongs with La Rue's *Missa de doloribus beatae Mariae virginis* on fols. 43^{r}–61^{r} of B-Br 6428 (available online at http://idemdatabase.org/).

period in which Margaret of Austria had the convent she had founded for the Annonciades in Bruges dedicated to the Seven Sorrows of Mary,[105] but also the time when the Baudeloo Missal Master contributed to Bening's Da Costa Hours (see above). The fluent succession of distinct scenes gives the miniature a narrative strength that suggests a familiarity with Simon Bening's work. The putti in the upper part of the miniature of the Seven Sorrows are comparable to those surrounding the enthroned Madonna in B-Br 9126. Although a date not too distant to that of D-Ju 4 would suggest itself from an art history perspective, musicological arguments and the development of the script used at the Alamire workshop mean that B-Br 6428 is currently dated to c. 1520–35.[106] The most likely date then seems to be somewhere near the earlier limit of this period.

It is not entirely clear how long the Baudeloo Missal Master remained active. The opening miniatures in B-Br 15075 cannot have been painted very long before the marriage of the people portrayed (King John III of Portugal and Charles V's sister Catherine of Austria) in 1524.[107] These miniatures are reminiscent of the style of the Baudeloo Missal Master, but their mannerism is not a feature of the master's own illuminations (fol. 2^{r}). Perhaps the difference in style has to do with the gap of several years that had passed, but it cannot be demonstrated that the master painted them, and the border decorations also differ from those in the preceding manuscripts on several points. In later manuscripts in the Alamire corpus, the Baudeloo Missal Master can no longer be traced.

GROTESQUE INITIALS

In most choirbooks, only the first three or four masses have painted illustrations and borders. The same applies to Mech. After the four masses with miniatures, we find Pierre de la Rue's *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria*, and *Missa Alleluya*, all three of which begin with grotesque initials. As explained by Thoss, grotesque initials belong to the tradition of cadel initials: the body of the letter consists of a woven fabric of lines with graceful decorative extensions to the ascenders or descenders, usu-

105 Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin", 491–93.

106 With thanks to Honey Meconi for her explanation of the dating. See Meconi, "Pierre de la Rue", 106, and also Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 6428"; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 61–62 no. 39.

107 Gschwend, "Die vergessene Infantin", 54–55; Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 15075"; illustration at http://idemdatabase.org/.

ally rendered with thick, typically black pen strokes.[108] In the choirbooks, these cadel initials are used to indicate the beginning of the different voice-parts on the pages that do not have any painted decorations. Some of the grotesque initials are essentially cadel initials with several lines replaced by coloured, three-dimensional elements. The body of the letter consists of artfully twisted branches and garlands, and Italian Renaissance motifs. Many letters are partly composed of human figures, among which the frequently occurring heads of grinning men are the most striking. The grotesque initials are typical of the Alamire corpus, although parallels for their different components can be found in the decorated initials and trompe l'oeil border illuminations in books of hours.[109]

The grotesque initials in Mech are of exceptionally high quality. There is a lightness to their execution that is not equalled in any other manuscript. On fol. 63^{v}, the *Missa de sancta cruce* opens with a large initial "K" for "Kyrie" in light hues (▶ Fig. II.20). The heads that are characteristic of grotesque initials have ruddy facial features with grey shadows here, and they are finished with lines of ink in particularly fine execution. In the middle of the initial, the guide letter "k", added by the scribe, is still visible. The lower initial on this page has been kept in grisaille (shades of grey), with clear shadows in the three-dimensional parts. The cadel lines are extended in such a way that the guide letter "t" is transformed into an inconspicuous little flourish. The cadels are extended with leaves in red ink that resemble penwork (fine linear embellishment of an initial, produced with a thin pen in red or blue ink). The facing recto only features cadel initials, where – as was customary – the colours of the initials are alternated and the red and blue letters have contrasting pen-flourishing in black or red respectively.

▶ p. 184

The last two masses in Mech are decorated in a similar way. What is remarkable here is that the maker of these initials has signed his work at the end: the middle initial on fol. 96^{r} has a text scroll bearing the name "IACQUES SCOON" (▶ Fig. II.21). This illuminator is not known from other sources.[110]

▶ p. 185

A development can be noted within the Alamire corpus from relatively simple cadel initials to grotesque initials in grisaille and on to

108 Thoss, "Initialen und Bordüren".
109 Compare, for example, the Thurn and Taxis Hours (Chantilly, Musée Condé, Ms. 86), fols. 45^{r}, 131^{r}, 201^{r}.
110 See As-Vijvers, "The Grotesque Initials".

painted grotesque initials. The earliest choirbooks do not contain any grotesque initials. Here the initials mainly consist of cadel lines, partly filled in with simple branches and leaves and coloured with very soft hues of blue, pinkish red, green, and yellow.[111] These cadel initials develop into the grotesque initials rendered in grisaille such as those that can be found in Mech. These grotesque initials occur in many choirbooks, even in manuscripts that do not contain any miniatures. The grotesque initial at the beginning of the superius (the "K" for "Kyrie") is larger than the others. To emphasise the difference in hierarchy, the superius initial was usually set against a coloured background, leading to hybrid forms between the common type of decorated initials and grotesque initials. This development was already underway in the period when Mech was made. Letter shapes that have been kept in grisaille in Mech appear in full colour in A-Wn 15497 and D-Ju 4. In the long term, the use of grisaille for grotesque initials would disappear, and they would be painted increasingly with opaque paint. Nonetheless, the original designs are still readily identifiable even in the painted grotesque initials.[112]

This development raises the question as to whether the grotesque initials and their painted variants were executed by the same illuminators as the miniatures. The grotesque faces do not make for an easy stylistic comparison with the human faces in the miniatures. However, some of the birds and snails offer clues. Both A-Wn 15497 and D-Ju 4 contain a type of bird standing tall and a snail with a brown shell that has a wide "rim".[113] These motifs occur in both the grotesque initials that are rendered in grisaille and those that are placed on a coloured background. This makes it likely that both were executed by the same workshop. On the basis of the "normal" human faces occurring here and there in the initials,[114] it can then be confirmed that this decoration is not to be ascribed to either the Baudeloo Missal Master or the Master of the Prayer Books of around 1500. The grotesque initials in D-Ju 4 and A-Wn 15497 were therefore painted by a different illuminator, whose presence can also be demonstrated elsewhere in the Alamire corpus. The scope of this article does not allow further untangling of the various hands in the gro-

111 B-Br 9162; A-Wn 15495.
112 Compare, for example, the man's head on the lower right in the Kyrie initials in B-Br 15075, fol. 22^{v} and Mech, fol. 95^{v}.
113 For example A-Wn 15497, fols. 41^{v}, 83^{v}; D-Ju 4, fols. 77^{v}–78^{r}.
114 For example D-Ju 4, fol. 54^{v}.

tesque initials. Besides looking at the grisaille and painted grotesque initials, this would involve considering the border illuminations, the way the coats of arms (specifically the crest of the helmet) are painted, and the miniatures that are not the work of the Baudeloo Missal Master.[115]

CONCLUSION

The choirbooks illuminated by the Baudeloo Missal Master are among the most luxurious codices in the Alamire corpus. The Baudeloo Missal Master's workshop was involved in some of the earliest manuscripts and remained active for two decades, between c. 1500 and c. 1520. Throughout that period, the Baudeloo Missal Master worked regularly with an illuminator from the circle of the Master of the Prayer Books of around 1500. The Baudeloo Missal Master specialised in the illumination of music manuscripts and received his commissions mainly from the Burgundian-Habsburg court. Even the only complete book of hours that is known to have been painted by him, the Thurn and Taxis Hours, was a commission from Maximilian and a joint project that he worked on with the Master of the Prayer Books of around 1500. Incidentally, that does not necessarily mean that the Baudeloo Missal Master's workshop was based at the court of Margaret of Austria. The relationship between the Baudeloo Missal Master and the other illuminators within the Alamire corpus, particularly those responsible for the secondary decorations, demands further research. What is clear is that for prestigious assignments such as Mech, where miniatures dominated the illuminations, the Baudeloo Missal Master was the illuminator of choice.

115 An article on the subject (As-Vijvers, "The Grotesque Initials") is in press.

III COMPOSERS AND REPERTORY: AN OVERVIEW

HONEY MECONI

The entrance of Petrus Alamire into the chapel of the Habsburg-Burgundian court, in the official capacity of scribe (*escripvain*) and keeper of the books (*garde des livres*), heralded a change in the manuscripts that transmitted the repertoire of the court.[1] Earlier manuscripts that claim some connection to the court – whether through repertoire that featured their composers or through a patron's relation to Habsburg-Burgundy – matched norms of the time in the substantial number of compositions they contained and in their mixture of genres. For example, the so-called Chigi Codex (I-Rvat Chigi 234), compiled for Philippe Bouton, a Burgundian courtier from the days of Philip the Good to Philip the Fair, contains twenty masses, a Credo, and a dozen motets. B-Br 9126, made for Philip the Fair and his wife Joanna of Castile, includes nine masses, three Magnificats, and ten motets, while A-Wn 1783, presumably a gift from Philip to Emanuel I of Portugal and his wife, Maria of Spain, consists of eighteen masses, a Kyrie, and a Credo.[2]

In contrast, the manuscripts that Alamire began to supervise, often richly elaborate, frequently concentrated on a single genre – most often masses – and included relatively few compositions. The influence was surely the pioneering series of mass prints the first commercial printer of music, Ottaviano Petrucci, had begun in Venice in 1502. Alamire's

1 For basic information on Alamire, his manuscripts, and those preceding his time at court, see Kellman (ed.), *The Treasury*. Many of the manuscripts can be consulted online at http://idemdatabase.org/. A list of no-longer-extant Alamire manuscripts that we know from archival documents is found in Meconi, "The Unknown Alamire", which also catalogues lost manuscripts likely to have been Alamire products.

2 Other early manuscripts include the chansonniers I-Fc 2439 and GB-Ob 831 (the latter fragmentary), along with D-Ju 22 and I-VEcap 756.

cache of new manuscript creations includes those such as D-Ju 2 (seven masses), D-Ju 3 (eight masses), I-Rvat 34 (five masses and a Credo), A-Wn 15495 (seven masses), A-Wn 15497 (six masses and two Kyries). Mech, with its seven masses, fits perfectly into Alamire's new practice of manuscripts with a smaller and more coherent repertoire. It contains music of just two composers: Matthaeus Pipelare and Pierre de la Rue.

As is the case for many Renaissance composers, the biography of Pipelare is filled with gaps.[3] Estimates for his birthdate vary widely: from 1440 to 1455. He probably spent time in Ghent early on, but his first confirmed place of employment is the Grote Kerk in Dordrecht, where he served as sexton and possibly *zangmeester* from around 1482 to around 1490.[4] He later occupied the post of *zangmeester* in the famed Confraternity of Our Lady at 's-Hertogenbosch from spring 1498 to around 1 May 1500, coming there from Antwerp. After 's-Hertogenbosch his whereabouts are unknown, as is the date of his death. Three manuscripts containing his music (B-Br 215-216, D-Ju 2, and D-Ju 20) provide a cross by his name, indicating his decease, and as the earlier two of these (B-Br 215-216 and D-Ju 2) were completed before March 1516, "c. 1515" is usually given as Pipelare's death date.

Only twenty-five works by the composer survive: ten masses, a Credo, six motets, a Magnificat, and seven secular works. More than half survive in a single source, and at least one mass is lost. Although we know of no formal connection between Pipelare and the Habsburg-Burgundian court, fifteen of his pieces come down to us through manuscripts connected with the court from both Alamire's time and earlier. For nine of these compositions, court manuscripts are, in fact, the only place where they survive. The court thus seems to have had ready access to Pipelare's music. La Rue was clearly familiar with it, as his *Missa de Sancto Job* is modelled on Pipelare's *Missa Floruit egregius*.[5]

We know much more about La Rue, though again little about his early years. La Rue was likely born in Tournai; his brother came from there and other close family connections exist.[6] His birthdate is uncertain; his father died between 1507 and 1516 and his mother was still alive when

3 See Cross, "Pipelare, Matthaeus", and Lempert, *Studien*.
4 Van Tour, "De Organisten van de Grote Kerk in Dordrecht", 305–7. I am grateful to David Burn for bringing this article to my attention.
5 Bloxam, "In Praise of Spurious Saints".
6 On La Rue's life, see Meconi, *Pierre de la Rue*.

La Rue passed away in 1518; like Pipelare, then, a wide range of birthdates is possible. La Rue's early musical training was surely at Tournai cathedral's choir school, or *maîtrise*, refounded in 1451. Choirboys were tonsured upon joining, with their clerical status providing eligibility for benefices. La Rue eventually attained the status of deacon; he was never ordained a priest.

For an unspecified period in his early years La Rue was a canon at the collegiate church of St. Ode, probably the church in St. Odenrode about twenty kilometres southeast of 's-Hertogenbosch. Other than that, we have no information on his early employment, but he was already a fully accomplished composer by the early 1490s, the time of his first datable works.

Beginning with November 1492, our knowledge of La Rue's life changes dramatically. From this time on (and possibly from an earlier date), La Rue was a member of the court chapel of the rulers of Habsburg-Burgundy, serving in turn Maximilian I, Philip the Fair, Joanna of Castile, and the future Charles V. The chapel dated back to the fourteenth century and the earliest duke of Burgundy, Philip the Bold. Although it waxed and waned in strength according to the interests and financial health of its current ruler, the chapel in full flower was one of the most important musical institutions in Europe. By La Rue's time its performance duties included daily mass, vespers, and compline; other offices were sung on twenty-one important feasts throughout the year as well as daily during Advent and Lent. Perhaps most significantly, the daily mass was polyphonic. In addition, singers of the chapel likely provided secular entertainment as needed.

The Habsburg-Burgundian court during much of La Rue's employment was a peripatetic one. The territories governed by successive rulers were far-flung, and in a time long before film and television, the physical presence of a ruler was important in establishing authority. A large and well-trained choir singing the most up-to-date liturgical polyphony was one of the ways that rulers underscored their wealth and significance, and the chapel consequently accompanied its rulers everywhere. While in the service of Maximilian, La Rue criss-crossed Germany and Austria. Philip marked his ascension to power as archduke in 1494 with a series of entrées into the various cities of his realm and continued to travel regularly thereafter. By the turn of the sixteenth century, then, La Rue had journeyed extensively across northern Europe in the service of the court.

Philip's dynastic marriage to Joanna of Castile in October 1496 was to have unexpected political consequences. Four deaths between 1497 and 1501 – those of John of Aragon, John's child, Joanna's older sister, and her child – meant that Joanna (but in reality Philip) was now next in line for the throne of Castile. To help consolidate this position, Philip embarked on a two-year journey to Spain and back, from November 1501 to November 1503. Because the Habsburg-Burgundians were temporarily on good terms with the French, Philip's entourage traversed France on their way to Spain, meeting with the French royal court. They arrived in Spain in January 1502 and stayed there for a year, with the lengthy journey home made first through France again and then via Maximilian's lands in Austria and Germany.

About a year after Philip's return to the Low Countries, Isabella of Castile died, making Joanna and Philip the new rulers of Castile. Rightly sensing that Ferdinand of Aragon was less than enthusiastic about having a northerner in this position, Philip slowly began preparations for a second journey to Spain in order to secure his power there. With Habsburg-Burgundy and France again on the outs, the trip was to be made by sea, with an embarkation in early January 1506. But storms damaged the fleet and forced a landing in England, where repairs were undertaken while Philip and his entourage dallied as guests of Henry VII for several months.

When Philip and his crew finally made it to Spain in April, tense negotiations with his father-in-law awaited him. His right to rule in Joanna's stead was finally affirmed, but barely three months thereafter, on 25 September, he died unexpectedly, just 28 years old.

His death threw everything into chaos. Of his large chapel, some members returned north, some left the service of Habsburg-Burgundy for good, and some stayed in Spain to serve Joanna. La Rue was one of this last group. For almost two years he led Joanna's chapel (of mixed Flemish and Spanish members) as *primero capellan*, but that position ended in August 1508 when Ferdinand of Aragon finally wrested control from his daughter.

La Rue immediately returned north and was absorbed into the reconstituted northern branch of the chapel that served the eight-year-old Archduke Charles, and, by extension, his aunt Margaret of Austria, who served as co-regent until early 1515. This period of more than six years provided the greatest stability the chapel (and thus La Rue) had known

since at least 1492, with the court residing largely in Mechelen during this time and travelling infrequently. These six-plus years were very likely a time of considerable productivity on La Rue's part, with many of his masses (and other works) almost certainly generated therein.

In January 1515 Charles, though still only fourteen years old, was declared of age, and the chapel embarked yet again on trips around the Low Countries to show off the newly emancipated ruler. In January 1516 Ferdinand of Aragon died, and as it became increasingly clear that Charles, now king of Spain, would be travelling to his new realm in the not-too-distant future, La Rue began his preparations for retirement. By June 1516 (if not earlier), La Rue was ensconced at the church of Onze-Lieve-Vrouw in Kortrijk, where he had held a prebend since 1505. He died there on 20 November 1518.

Although La Rue was apparently never in Italy, unlike many of his contemporaries, he had first-hand acquaintance of music-making across Europe through the chapel's extensive travelling, and he quite possibly met other leading composers of his time: certainly Obrecht, and perhaps Isaac and Josquin. Some of his fellow chapel members were composers as well, including Alexander Agricola, Marbriano de Orto, Gaspar van Weerbeke, Nicolas Champion, Antonius Divitis, Jean Braconnier, Jacobus de Clibano, Gilles Reingot, Rogier Herben, Johannes Molinet (not the poet), and Alamire himself. And both through the court's travels and Alamire's web of connections, the chapel was constantly supplied with a ready stream of the best music of the day. No matter what constituted La Rue's early training or first professional appointments, joining the court chapel enabled him to be constantly in touch with the latest stylistic developments.

La Rue responded by becoming one of the most productive composers of his day, and by leading the way in some of the ongoing style changes. We have thirty-one surviving masses; eight mass movements; what appears to be the first complete set of Magnificats in all eight church modes (though the *Magnificat tertii toni* is missing today); at least two dozen motets, including an unprecedented six *Salve regina* settings (remember that the chapel sang vespers daily); and around forty-two secular works (although eighteen of those survive without ascription, and have been attributed to La Rue based on style). He was a leader in the expansion of the number of voice-parts, the use of canon as a foundation for a composition, and the regular exploration of low ranges. He drew on sacred

models more often than secular ones, but was fond of paraphrasing his chant models, making their original forms difficult to determine. Noteworthy, too, are a series of masses using multiple cantus firmi; one of these, his *Missa de beata virgine*, appears to be the first of its kind. He was a pathbreaker as well in the dawning practice of "parody", eschewing cantus firmus construction in favour of the intensive use of multiple voices of a polyphonic model throughout a derivative piece.

Of composers at the court, La Rue was easily the most prolific. Not surprisingly, most of his works are found in the many manuscripts prepared by Alamire's team and his predecessors, and, conversely, those manuscripts feature his music more than that of any other composer. Four court collections consist exclusively of La Rue's music: A-Wn 15496, E-MO 773, I-SUss 248, and B-Br 15075, while one fragmentary manuscript and several lost manuscripts may have been dedicated to La Rue's work as well.[7]

Still other collections are "La Rue + 1" volumes, where a manuscript otherwise focused on La Rue includes a single work by a second composer. Mech falls into this category. The others are: I-Rvat 34, which opens with Pipelare's *Credo de Sancto Johanne*; I-Rvat 36, with an anonymous *Te decet laus* appended to La Rue's *Missa Ave sanctissima Maria* "loco Deo gracias"; D-Ju 5, with Antoine de Févin's Requiem; D-Ju 12, which includes an anonymous *sine nomine* mass;[8] and B-Br 6428, where Isaac's *Missa Virgo prudentissima* is the addition. A collection of fragments recently discovered in Büdingen might originally have been a "La Rue + 1" volume as well, for it once held four La Rue masses and Pipelare's *Missa Fors seulement*.[9]

That mass takes pride of place in Mech, where it is added to six of La Rue's masses: *Missa pascale*, *Missa Conceptio tua*, *Missa Ave Maria*, *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria*, and *Missa Alleluya*. Given that Alamire surely had all of La Rue's music at his disposal, and evidently much of Pipelare's, why might these specific seven works have been chosen? And what was the purpose of Mech? Why was it compiled?

7 The fragmentary manuscript is found under two shelf numbers: B-Amp Ms. B 948 IV and B-Amp Ms. M 18.13. For lost manuscripts of La Rue's masses, see Meconi, "The Unknown Alamire", 54–60.

8 Scholars have wondered whether this work could be La Rue's, but that is unlikely given various stylistic anomalies.

9 D-BÜ 1600, 1601, 1603, 1604, and Kasten 1. On these fragments, see Brinzing, *Fragmente mit mehrstimmige Musik*.

The manuscript opens with a famed miniature of the enthroned Charles accompanied by his siblings and a series of symbolic figures, while the opening of the second mass includes a portrait of his grandfather Maximilian in prayer.[10] Both provide direct links to the Habsburg-Burgundian court. The iconography and heraldry match the period after Charles came of age (January 1515) and before he was recognised as king of Spain (March 1516). An obvious interpretation is that Maximilian commissioned the book as a gift to Charles (but more on this below). In any event, everything points to this being an object for internal use, not intended to be sent elsewhere.

The six masses by La Rue are on sacred themes; all fulfil specific liturgical functions. The *Missa pascale* celebrates the Resurrection, while the *Missa de sancta cruce* honours the finding and exultation of the Holy Cross. Two masses are Marian in focus: *Missa Conceptio tua*, which underscores the then still-controversial doctrine of the Immaculate Conception; and *Missa Ave Maria*, whose model refers to the Annunciation. The *Missa de feria* is an all-purpose mass (albeit a rather fancy one) for daily services. This leaves the *Missa Alleluya*, whose model remains unidentified but whose recurring "Alleluya" callouts appear to place the mass within Paschaltide.

The single mass based on a secular model is the opening composition: Pipelare's *Missa Fors seulement*, his most popular mass and one based on one of his own chanson settings. The mass was well-known at the Habsburg-Burgundian court, and it appears in three other Alamire creations.[11] As Vincenzo Borghetti demonstrates in his essay in the present book, the mass provides a fitting opening to the manuscript, as the alteration of the model's original text (highlighted in red at the mass's opening) generates a message that underscores the symbolic opening miniature.

Most of the masses in the volume are for the up-to-date texture of five voices; while many of La Rue's masses use this texture, the *Missa Fors seulement* is the only one of Pipelare's to do so – an additional reason for its inclusion here. The one mass for four voices, La Rue's *Missa Ave Maria*, appears in the middle of the collection, with the other masses

10 See As-Vijvers's contribution in the present book.
11 D-BÜ 1601, D-Ju 2, E-MO 766.

arrayed symmetrically around it. The symmetry of placement extends to the *Missa Ave Maria* itself, for its Credo, the central movement, expands to five voices. Alamire has also positioned the two Marian masses side-by-side, and the masses on sacred models begin and end with those with direct connections to the Paschal season.

Of the La Rue masses in Mech, the *Missa Ave Maria* became the most popular, ultimately appearing in fourteen other manuscripts and prints.[12] The other La Rue masses were copied multiple times as well, but (to our knowledge) only in other Alamire collections. Curiously, three of the masses contained in Mech – the *Missa Ave Maria*, *Missa de sancta cruce*, and *Missa Alleluya* – are found in two other parchment Alamire manuscripts created at approximately the same time, both of which are "all La Rue" collections: A-Wn 15496; and E-MO 773.[13] The latter manuscript is heavily mutilated, confirming that it was once elaborately decorated, like Mech. This mutilation means that no miniatures or coats of arms survive to provide identification of the intended recipient. But Margaret of Austria remains the most likely candidate. We know that E-MO 773 was once owned by Mary of Hungary; Mary succeeded Margaret as regent of the Low Countries after the latter's death in 1530; and she inherited Margaret's manuscripts. E-MO 773 was presumably one of those.

Unlike E-MO 773, A-Wn 15496 has remained intact and, like Mech, documents a connection to Charles. Its first opening contains both his coat of arms and the inscription "Karolus Archiduc Austrie, Dux Bourgundie, Princeps Castelle etc." Also like Mech, A-Wn 15496 is linked to Maximilian, for the second mass contains both his arms and his motto. Mech and A-Wn 15496 thus share three masses and the Charles/Maximilian decorative links. E-MO 773, which likewise shares three masses with Mech, is even closer to A-Wn 15496 in its contents. Of the seven masses in A-Wn 15496, six appear in E-MO 773 as well.[14]

These repertorial choices thus present an interesting conundrum.

12 See the list of concordances for this and the other masses in Appendix 4.

13 E-MO 773 shares a fourth mass with Mech, the *Missa de feria*. On Alamire's practice of what I call repertorial "pods" in his collections, see Meconi, "Range, Repertoire, and Recipient". D-Ju 12 also includes the same three masses as A-Wn 15496, but it comes from a later period.

14 Only La Rue's *Missa Sub tuum presidium* is absent. E-MO 773 contains nine masses: the three not found in A-Wn 15496 are *Missa O gloriosa domina* (as *Missa O gloriosa Margareta*, thus providing another link to Margaret), *Missa O salutaris hostia*, and *Missa de feria*.

Mech shares more than half of its repertory with E-MO 773; A-Wn 15496 shares almost all of its pieces with E-MO 773. The overlap suggests different owners, and Margaret for E-MO 773 and Charles for A-Wn 15496 presents no problems. Where, then, does Mech fit in? Was it intended for Maximilian, with the opening miniature commemorating the achievement of one of his goals, having Charles now a ruler in his own right?[15] Mech is the largest and most impressive of the three, which would be fitting for Maximilian as both Holy Roman Emperor and the senior member of the family.

Let us think for a moment about practical elements. If Maximilian commissioned these manuscripts – or at least Mech and A-Wn 15496 – he was not in the Low Countries during their time of production. But Margaret was, and was (temporarily) out of a job after Charles's attainment of his majority.[16] Was Margaret perhaps acting on Maximilian's instructions, and thus directly involved in the planning of decoration, or possibly the choice of contents? This is just about the time that Alamire was preparing Margaret's most sumptuous chansonnier, B-Br 228. Did she commission her own book of masses (E-MO 773) at the same time, inspired by Mech and A-Wn 15496?

Here is another scenario: that Maximilian commissioned Mech for Charles,[17] and that the unwieldy Mech (with its huge page dimensions of 645 × 435 mm) was then replaced by the (slightly) more practical A-Wn 15496 (not small, but somewhat more compact at 515 × 265 mm) at Charles's request. Charles, who by all accounts was quite knowledgeable about music, could perhaps have asked for his special favourites for A-Wn 15496 (*Missa Sub tuum presidium*, for example, is a mass Charles would have heard almost all his life, and it is one of La Rue's most compelling in its incredible rhythmic verve).

Such a hypothesis requires some attempt to use Mech as a performing vehicle. The question of "display vs. use" is a perennial one,[18] but it is possible to perform from Mech,[19] and, if Charles were seeking to

15 Suggested in Meconi, "Range, Repertoire, and Recipient".
16 See Meconi, "Margaret of Austria", 23–24.
17 This hypothesis is supported in As-Vijvers's contribution in the present book.
18 See, for example, Boorman, "The Purpose of the Gift" and Meconi, "The Function of the Habsburg-Burgundian Court Manuscripts".
19 As demonstrated by the ensemble Aequalis during the 2015 Antwerp AMUZ Festival, *Petrus Alamire: Meerstemmigheid in Beeld*.

impress, having his chapel members singing from a choirbook of this staggering size would certainly have achieved that goal. But Charles was often on the road,[20] Mech would have required a massive lectern for support, and the manuscript shows little sign of use.[21] Plus, it is not clear that it ever actually left Mechelen. In contrast, A-Wn 15496 is somewhat more portable, is somewhat plainer in design (though far from plain), and shows definite signs of use. To muddy the waters still further, however, it appears to have resided in Maximilian's residence in Innsbruck rather than with Charles.[22] Perhaps Maximilian and Charles simply "traded" manuscripts; certainly several of Alamire's creations ended up with someone other than their originally planned recipient.[23]

Mech's masses are varied not only in their specific liturgical ties, but also in terms of musical style and construction. Three are modern in their reliance (sometimes complete) on *tempus imperfectum* (duple metre) throughout (*Missa Fors seulement*, *Missa Ave Maria*, *Missa pascale*); the others use the more traditional practice of beginning most or all movements in *tempus perfectum* (triple metre) before switching to duple. Variety exists in both mode and cleffing/range, with two "high" masses (*Missa Ave Maria* and *Missa de sancta cruce*, both with finals on A); two "normal" masses, though each in fact descends to low *E* (*Missa pascale* and *Missa de feria*, with finals on G and E, respectively); and three "low" masses, all of which extend to *C* below the staff, and two of which use the F5 clef (*Missa Fors seulement*, *Missa Conceptio tua*, and *Missa Alleluya*, with finals respectively on D, D, and F). And Alamire generated another form of symmetry in the layout of the masses, with strict cantus firmus masses opening and closing the manuscript (*Missa Fors seulement* and *Missa Alleluya*), multiple-cantus firmus masses adjacent to them (*Missa pascale* and *Missa de feria*), and the central three masses each treating their models now with strictness, now with freedom. Although Mech may never have been used for actual performance, its contents present a musically satisfying and appealingly varied collection of the mature work of its two composers.

20 See Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", Appendix 1, for Charles's whereabouts up to 1532.

21 *Missa de feria* appears to have an accidental added to the altus at the end of the Credo; see Weaver's contribution in this volume.

22 See Jas, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15495".

23 For example, D-Ju 7, 9, and 22.

IV WORK DISCUSSION 1

Matthaeus Pipelare, *Missa Fors seulement*

VINCENZO BORGHETTI

Pipelare wrote his five-part mass *Fors seulement* using the tenor of one of his chansons with the same name. On fol. 1^{v} of Mech, at the very beginning of the mass, a rubric under the tenor primus carries the first verse of the original secular composition (with a variant I will discuss later), thus revealing to whoever opened the manuscript that this was a cantus firmus mass, and that the tenor was not a new invention, but rather taken from a pre-existing chanson whose incipit was *Fors seulement* (▶ Fig. IV.1).

▶ p. 186

Fors seulement was not just any incipit. These two words identified some of the most widely circulating secular compositions between the second half of the fifteenth and the first decades of the sixteenth century. It was Johannes Ockeghem (c. 1410–97) who around 1460 first set the rondeau *Fors seulement* – the lament of an abandoned woman. His *Fors seulement* for three voices became one of his most well-known chansons, and he would reuse its material in three other works.[1] Yet the fame of this chanson grew particularly thanks to younger composers who reworked its material (especially the tenor) in numerous cantus firmus settings that began to circulate in the late 1490s.[2]

1 These three works are: the rondeau *Fors seulement contre ce qu'ay promys* (cantus firmus setting of the tenor of *Fors seulement*); the *Fors seulement* mass (only Kyrie, Gloria and Credo; cantus firmus mass with multiple voices borrowing from the model); and the motet *Intemerata dei mater* (first eight breves of the tenor quoted and paraphrased at the beginning of the second part).

2 I consider the higher of the two upper voices to be the tenor of Ockeghem's rondeau. The nomenclature and function of the voices of this chanson is a much debated question; for a survey of the discussion and an explanation of my choice, see Borghetti, "Fors seulement", 45–56. On reworkings of chansons during the fifteenth and sixteenth centuries, see Meconi, "Art-Song Reworkings".

Pipelare was amongst the composers who most contributed to reworkings of *Fors seulement*. Besides his mass, we have two other derivative compositions of his: one, known as *Fors seulement I*, a cantus firmus setting for four voices of the tenor of Ockeghem's chanson; the other, known as *Fors seulement II*, a four-voice setting of a new cantus firmus, which has only the initial melodic-rhythmic gesture of Ockeghem's tenor.[3] Both set only the refrain of the rondeau. Notwithstanding the differing material, however, the latter retains some elements of the original work: it is for high voices (Ockeghem's rondeau has two voices in a high register), and it opens with a duet (eight breves in Ockeghem; twelve in Pipelare), with the tenor entering at the cadence at the fifth (in Pipelare, this occurs together with the contratenor). In contrast to *Fors seulement I*, transmitted by a single manuscript source,[4] *Fors seulement II* was one of the most widely circulated reworkings of *Fors seulement*, and is also the composition of Pipelare surviving in the greatest number of sources: it is this *Fors seulement* that is the model of the opening mass of Mech.

No direct connections between Pipelare and the court of the Low Countries are known today. Nonetheless, judging by the number of his works included in manuscripts connected to the Habsburg-Burgundian court, it seems difficult to believe that he was never involved with it. His compositions were certainly appreciated there, in particular *Fors seulement II*, which was included in the chansonnier of Margaret of Austria, B-Br 228.[5] Such an appreciation could explain the choice of a mass written on this chanson at the opening of a presentation manuscript like Mech, compiled by Alamire for a member of the court.[6] It could also suggest that the *Fors seulement* mass might have been a specific commission of the court: a commission of which Mech constitutes the principal and oldest source.

It is usual with Alamire's presentation manuscripts, at the beginning of a composition, before the superius, to find a large historiated miniature, generally of a sacred subject. That on fol. 1^{v} of Mech (▶ Fig. I.1) has an unusual iconography within Alamire's corpus, inasmuch as it pres-

▶ p. 162

3 See CMM 34/1.

4 *Fors seulement I* is an *unicum* in I-Fc 2439, a manuscript belonging to the Habsburg-Burgundian court complex (the so-called Alamire manuscripts).

5 The court was one of the centres that cultivated reworkings of *Fors seulement*: three court complex manuscripts have multiple *Fors seulement* settings (A-Wn 18746 and I-Fc 2439 – both with *unica* – and B-Br 228).

6 See As-Vijvers's chapter in the present volume, and Meconi's on composers and repertoire.

ents a contemporary scene. In the centre, Archduke Charles is depicted on the throne of the Habsburg Low Countries, identified by the coat of arms hanging from the surmounting canopy. Seated at his feet are his brother and his four sisters. At the sides we see representatives of the clergy on the left (a pope, a cardinal, and a bishop), and of laity on the right (a nobleman, a warrior and a peasant), who pay homage to the sovereign. Both groups hold pennants, with the inscriptions "Domine refugium factus es nobis a generationem [*sic*] in generationem" (the clergy), and "Respice domine in servos tuos et in opera tua dirige filios eorum" (the laymen).[7] On the canopy, a double-headed eagle bearing the coat-of-arms of Austria and surmounted by an imperial crown brandishes a branch of lilies and a sword; at its feet we see a pennant with the inscription "Sub umbra alarum tuarum protege nos."[8]

This miniature, which must date from 1515 or early in 1516, shows Charles at the time when he came of age and began to rule the Low Countries in his own right. Emperor Maximilian I, his grandfather, had not yet managed to assure his succession to the throne of the Holy Roman Empire, which from the reign of Maximilian's father Frederick III had been in the hands of the Habsburgs. It is significant in this respect that the double-headed eagle above the throne has the Empire's heraldic traits and attributes (it is completely black, including beak and talons; it has a very long and stylised tail; and its two heads are surrounded by halos), but is not (yet) part of an imperial coat of arms.[9] The scene represented in Mech thus shows homage not only to the young archduke just raised to the throne, but also to the person whom the family hoped would become emperor: protector ("umbra") of his house and of the world (as the pennant on the canopy declares), "refugium" of the clergy, and "dominus" of the laity (as in the other two).

The miniature suggests possible reasons for the rubric in the tenor primus on fol. 1^{v} being a variant of the first verse of the chanson (▶ Fig. IV.1). The rubric reads "Fors seullement l'attente que ie *demeure*" instead of the original "Fors seulement l'attente que je *meure*" (my em-

▶ p. 186

7 "Lord, you have been our refuge from generation to generation" and "Look down upon your servants and upon your works, [and] direct their sons."

8 "Protect us under the shadow of your wings." This and the other pennant inscriptions are taken from the Psalms, with slight paraphrase in the cases of the pennant of the canopy and that of the laymen.

9 For a comparison, see the double-headed eagle in the imperial coat of arms at the opening of La Rue's *Missa pascale* (fol. 17), which in Mech follows Pipelare's *Missa Fors seulement*.

phasis).[10] "Demeure", the last word of the second verse of the refrain ("en mon cueur nel espoire ne demeure"), replaces the last word of the refrain's first verse.[11] With this variant the verse acquires a meaning opposite to that of the chanson: the hope of death ("perhaps only the expectation that I *die*") becomes that of permanence ("perhaps only the expectation that I *remain*"). Thus the rubric functions as a sort of caption for the historiated miniature; by playing on the text it makes explicit a series of possible messages contained in the scene: the hope that Charles *remains* on the imperial throne, and thus that the imperial title *remains* with the Habsburgs.[12]

What role does Pipelare's mass play in this allegory? Would any other mass based on *Fors seulement* have done in its place, or does Pipelare's instead contribute to the significance of the allegory through its musical characteristics? If the latter is the case, what are the elements supporting the hypothesis that Pipelare composed the *Fors seulement* mass on commission of the court, and with specifically celebratory intent?

There is no documentary proof to sustain this hypothesis conclusively, but a detailed analysis of the mass in Mech offers interesting indications in its support. This choirbook, copied in 1515 or early 1516, is the oldest source of Pipelare's mass, which might be one of his last compositions (it is his only mass for five voices).[13] If this dating of the mass and of its source is correct, it is surprising that a "modern" chanson (that is, one that renounces the *formes fixes* and that, while a cantus firmus setting, does not distinguish the tenor from the free voices), could serve as the basis for a mass with predominantly archaic traits. Pipelare's is a rigid cantus firmus mass in which the tenor normally has doubled values with respect to the chanson's, and therefore is usually differentiated from the surrounding voices rhythmically as well as melodically. Polyphonic borrowing, moreover, is restricted to the "Benedictus". The prevailing rigidity of the technique contrasts with the late dating of the work, and is particularly surprising for Pipelare, who in older mass-

10 The first to comment on this variant in the rubric of the tenor was Van der Heide, "De symboliek", 71; see also Blackburn, "Messages in Miniatures", 170; Borghetti, "Petrus Alamire und die *Missa Fors seulement*", 314. Van der Heide identifies the figure on the throne as Maximilian I and not his grandson Charles.

11 None of the other sources of the mass have the rubric in this form, not even the other Alamire manucripts (D-Ju 2, E-MO 766, and the fragment D-BÜ 1601).

12 See Borghetti, "Il manoscritto", 84–91.

13 For the dating of Mech, see Flynn Warmington, "Mechelen, Archief en Stadsbibliothek MS s.s.", in Kellman (ed.), *The Treasury*, 112.

es (e.g., *Dicit dominus*, *Sine nomine*, and *Pour entretenir mes amours*) permeates, or even saturates, the voices with elements taken from the pre-existing melodies on which they are based, or eliminates the rhythmic distinction between the cantus firmus and the free voices.[14]

In order to understand the reasons for these compositional choices, it is useful to analyse the music of the mass within the context of its transmission in Mech. As was usual with cantus firmus masses, Pipelare places the tenor of the pre-existing composition in the tenor of the mass: the voice that music theory defined as *fundamentum relationis*, the basis of the polyphonic composition.[15] The *Fors seulement* mass is for five voices; it is the tenor primus that carries the cantus firmus. In Mech, each voice except the superius is associated with a coat of arms at the opening of the work: New Burgundy (tenor secundus); Portugal (contratenor); Hungary quartered with Habsburg-Burgundy (bassus); and for the tenor primus, that of Austria (▶ Fig. IV.1). The musical pre-eminence of this last voice is the raison d'être for its use for symbolic ends. By associating it with Austria, Mech considers this tenor as the voice most worthy of representing the Habsburgs within the musical fabric: just as the tenor is the basis of the composition, Austria is the basis of the political power of this family. The tenor, drastically separated from the other voices, functions as the musical analogy to the historiated miniature: according to the rubric, it aspires to "remain", and for this reason it is the voice that moves the least with respect to the others. It also functions with regard to another allegory: with its long notes, the tenor-Austria is practically the "Unmoved Mover" of a complex of voices, which, through the coats of arms, symbolises a constellation of territories. Both voices and territories have in that very tenor-Austria their origin and centre.

▶ p. 186

It is possible that for the *Fors seulement* mass Pipelare had a model in Josquin's *Missa Hercules dux Ferrarie*. Written most probably in the early sixteenth century, the *Missa Hercules* rapidly became the archetype of celebratory compositions for a prince, and was soon known and

14 On this aspect see Cross, "Matthaeus Pipelare", 277–90. As Cross points out (234), the *Sine nomine* mass seems to be based on a polyphonic composition that has not yet been identified.

15 See, e.g., the late fifteenth-century theorist Johannes Tinctoris's *Terminorum musicae diffinitorium*: "Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis" ("The tenor is the basis of a polyphonic composition").

appreciated at the court of the Low Countries.[16] The *Hercules* mass is a cantus firmus composition with the tenor drastically separated from the free voices. Josquin uses here an age-old technique for sacred music, applying it, however, with a rigour and formal clarity that have no precedents in the mass repertory.[17] Through this fusion of old and new, in the *Hercules* mass Josquin develops a style that attempts to blur the perception of the work's temporality, placing it beyond history, together with the prince and his ideology of princely power, both objects of the celebration.[18]

Pipelare's stylistic choices in the *Fors seulement* mass are close to those of Josquin in his *Missa Hercules*. Perhaps following a specific request from his patrons, he realises through music and its media an allegory of the imperial aspirations of the Habsburgs, together with a glorification of their family power. In contrast to Josquin, however, the identity of the addressee(s) of the celebration is made explicit not through a *soggetto cavato*, but from the sum of different elements that involve the music (the cantus firmus and its treatment) and the forms of its mediation (its texts, paratexts, and decoration).

The *Fors seulement* mass is transmitted by three other Alamire manuscripts apart from Mech – a sign of its importance for these manuscripts' patrons and dedicatees (▶ Appendix 4, p. 221). Its political, celebratory message, however, is explicit only in Mech. None of the other three Alamire choirbooks have the variant in the rubric, let alone comparable decoration. Significant traces of the political and celebratory elements of Pipelare's mass survive, however, in a concordance outside the Alamire complex: D-W A Aug. 2°, a manuscript produced for the dukes of Bavaria (c. 1518–20). Its decorative programme there celebrates the alliance between the Habsburgs and the Wittelsbachs; the coats of arms of the two families and portraits of some family members appear in several of its masses. In light of this analysis, it is significant that the only prominent appearance in this manuscript of an escutcheon with the double-headed eagle,

16 In the Alamire manuscripts the *Missa Hercules* is present three times: in B-Br 9126 as *Missa Philippus Rex Castilie* (for Charles's father Philip the Fair); in D-Ju 2 as *Missa Fredericus Dux Saxonie* (for Frederick the Wise); and in A-Wn 4809 with its original title. The oldest manuscripts are largely contemporary with RISM J 670, the first known source of the *Missa Hercules*.

17 On the *Missa Hercules* as an unprecedented fusion of archaic and modern traits, see Fallows, *Josquin*, 259.

18 This is one of the reasons for modern difficulties with dating the *Hercules* mass. For a synthesis of the various hypotheses, see Fallows, *Josquin*, 256–62.

the coat of arms of the Holy Roman Emperor, comes in the first opening of Pipelare's *Fors seulement* (fol. 55^{v}, bassus). This similarity of decorative apparatus with Mech seems to confirm the imperial meaning of this composition.[19]

Pipelare was not the first to write a mass on *Fors seulement*: before him Ockeghem composed a mass on his own *Fors seulement* (only a Kyrie, Gloria, and Credo). Its sole source today is the Chigi Codex (I-Rvat Chigi 234), again a choirbook from the Habsburg-Burgundian court complex. We can thus imagine that Pipelare knew Ockeghem's mass, since it was available in a milieu where his music was well known and with which he might well have been connected, as pointed out earlier. Moreover, there are some musical characteristics of Pipelare's mass that support this hypothesis. As shown above, although setting a new tenor, *Fors seulement II* refers to Ockeghem's chanson. The *Fors seulement* mass does the same with the mass of his predecessor. Like Ockeghem, Pipelare takes as model a composition for high voices (the three upper voices all have a C1 clef; the bassus uses a C4 clef), but writes a mass for five voices with a particularly low range, where the tenor cites a voice from the original composition transposed down an octave (▶ Ex. IV.1 compares the vocal ranges of the two compositions).[20]

▶ p. 197

In the tenor primus Pipelare presents the tenor of his chanson, almost always with note values doubled. ▶ Ex. IV.2 shows the cantus firmus plan of the mass, highlighting the passages where values are the same as in the chanson.[21] Notably, Pipelare starts reducing the note values in the same sections as Josquin does in his *Missa Hercules:* the last section of the Credo and the "Osanna" (boxed in ▶ Ex. IV.2).

▶ p. 198

▶ p. 198

The tenor is almost always distinct from the free voices. The sounding effect is the same even in "Agnus Dei" II and III: although the tenor has here its original values, they are longer than those of the other voices. Exceptions to the use of contrast are the segments of the Credo and "Osanna" mentioned above, which use *integer valor*. There are other

19 See Borghetti, "Il manoscritto", 94, 100; Becker, "Zum historischen Hintergrund", 187–88, 226–30.

20 On the range of Ockeghem's mass, see Kreitner, "Very Low Ranges", 472–75. On low ranges in early sixteenth-century music see Meconi, "The Range of Mourning". I compare only the Kyrie and Gloria of Ockeghem's mass because the Credo has a different range. This discrepancy has encouraged some scholars to suggest that the Kyrie and Gloria come from one mass, and the Credo from another: see Kreitner, "Very Low Ranges", 473; Fitch, *Johannes Ockeghem*, 126.

21 Agnus II has doubled note values like the preceeding sections, but they sound in *integer valor* because of the proportional time signature under which they are sung.

passages as well where the tenor and the free voices move at the same pace: the first seven bars of the "Christe", bb. 51-60 of the Gloria ("Jesu Christe"), and bb. 75-84 of the Credo ("et homo factus est"). In these three passages the text of the mass ordinary addresses God through the figure of the Son (in the "Christe" and in the Gloria), and recalls the mystery of the Incarnation (in the Credo). In polyphonic masses of the time these passages are often marked by long notes. In the *Fors seulement* mass, however, the homogeneous rhythm of the free voices and the tenor, which in these sections has no reduced note values, assumes a specific significance because of its context in Mech. Here the music highlights the figure of Christ, he who, according to the sacred scriptures, "the Father has consecrated and sent into the world" (John 10:36). This is a fundamental element for the allegorical and celebrative purpose of the mass. In underlining specific portions of the text, the music contributes significantly to the message of the initial miniature: the emphasis on Christ, sent by God, highlights the Christological role of the (future) emperor, who, like Christ, is consecrated by means of unction, and whom, like Christ, the world awaits as its own "dominus", "refugium", and "umbra".

The *Fors seulement* mass is in the mode of its chanson model, mode 1. This is the same mode of the *Missa Hercules*; it is therefore possible that this choice was made due to symbolic values associated with this mode at the time ("constant" and "severe" according to Gaffurius; "majestic", "serious", "heroic", according to Glarean), and also including the simple fact that it is the first.[22] But in contrast to the high voices of the chanson, the mass is for distinctly low voices, with the superius never rising above *a'*, while the bassus descends as far as *C* (▶ Ex. IV.1b). The low register gives the mass a dark character, which is appropriate given the mournful text of its chanson model.[23] But this very low range could also be connected with the function of the mass. According to later theorists such as Glarean and Vicentino, the low register could be called up by the "gravitas" of a particular composition's "content": in the case of the *Fors seulement* mass, its being a celebrative and dynastic allegory referring

▶ p. 197

22 Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milan: Forni, 1518), book 4, chap. 4; Glarean, *Dodecachordon* (Basel: Petri, 1547), book 2, chap. 21.

23 This could be the reason why Pipelare's other *Fors seulement* setting (*Fors seulement I*) is also for low voices (its clefs are from top to bottom C2, C4, F3, F5).

to the election of a Holy Roman Emperor.[24] In favour of this hypothesis, we can note that, as far as we know, Pipelare used low ranges in a way comparable to the *Fors seulement* mass in only one other mass, the *Missa L'homme armé*: again, significantly, a composition that, by virtue of its cantus firmus, can be connected with the celebration of princely power.[25]

Fors seulement is Pipelare's only mass to be written in duple time throughout. It occupies a distinct place amongst the composer's masses also by reason of its formal clarity and for renouncing the dense polyphony rich in florid figurations typical of his earlier compositions. Its movements consist of a series of clear-cut episodes – often duets – marked by cadences and, when present, by the entry of the tenor with the cantus firmus.[26]

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

The Kyrie opens with a duet between contratenor and superius. It presents a head-motive that returns in a more or less extended form in all the other movements except the Credo. The presence/absence of the motive underlines the formal clarity of the mass, for the movements are arranged symmetrically: the Kyrie and Gloria with head-motive, Credo without head-motive, Sanctus and Agnus Dei again with it.

As with the chanson model, the opening is in imitation; then the two voices proceed towards the cadence, where all the voices enter, including the first tenor. This gesture recalls the chanson, but also the beginning of Ockeghem's original rondeau and his *Fors seulement* mass. Like the rondeau on which it is based, Ockeghem's mass opens with a passage in reduced scoring that ends with a cadence at the point where the tenor enters a fifth away from the resolution. In contrast to Ockeghem, Pipelare in his mass makes no direct reference to his own chanson (▶ Ex. IV.3).

▶ p. 200

The "Christe" introduces a new element: it begins with a passage in which the cantus firmus and the free voices move together with long notes on the word "Christe". The rest of the section consists of duets and reduced scorings, expanding to five full voices only towards the end. This

24 On "gravitas" (seriousness) associated with low registers, see Kreitner, "Very Low Ranges", 478; Carey, "Composition for Equal Voices", 309–10.

25 For a discussion of the potential political and ideological meanings of *L'homme armé* masses at this time, see Borghetti, "Music and the Representation of Princely Power", 197–207.

26 In this it is close to the *Credo de Sancto Johanne Evangelista*, an isolated movement for five voices, and probably also a late composition.

"Christe" contains some of the most characteristic elements of Pipelare's style: the use of sequences and the repetition of brief motives, melodically limited and rhythmically poignant, as in bb. 44–54 (contratenor and bassus) and especially bb. 69–74 (contratenor, second tenor, bassus; ▶ p. 201 ▶ Ex. IV.4). But episodes of this kind are infrequent in the *Fors seulement* mass, and one does not find the long and repeated sequences and ostinatos that characterise his other masses – for example, *L'homme armé* or *Floruit egregius* (both, it would seem, of earlier date).

"Kyrie" II returns to the full sonorities and fluent phrases of "Kyrie" I. It is possible that the beginning contains a reference to the *Missa Hercules*: the two tenors perhaps cite the beginning of Josquin's Kyrie trans- ▶ p. 201 posed down a fourth (▶ Ex. IV.5). This may be another sign of a relation between the two works.

The Gloria is divided into two parts. The initial duet with head-motive lasts for ten breves, but in contrast to the other movements, involves differing couples of voices: first tenor secundus and superius, then superius and contratenor, and finally bassus and tenor secundus. The movement consists for the most part of a series of duets or reduced scorings. Pipelare uses all five voices rhetorically, highlighting portions of the texts such as "gratias agimus tibi" (bb. 21–24) and "suscipe deprecationem nostram" (bb. 92–97). A perfect fusion of all the voices, including the tenor primus, however, takes place only at the words "Jesu Christe", where the cantus firmus is not rhythmically differentiated from the oth- ▶ p. 202 er voices (bb. 51–60; ▶ Ex. IV.6).

The Credo, too, is bipartite. It begins with a duet between tenor secundus and bassus without head-motive; the tenor secundus paraphrases here the melody now known as Credo IV.[27] The same chant model returns a number of times in other voices throughout the movement. At bb. 7–11 follows another duet between superius and contratenor, now with some melodic elements of the head-motive: an ascending minor third and a descending second, the same intervals that mark its beginning. Like the Gloria, the Credo alternates duets and reduced scorings with passages where all voices move homorhythmically: e.g., at the words "genitum non factum" and "et in spiritum". Both coincide with the entrance of the tenor primus, which, although present, does not move together with the

27 See the edition in *Liber Usualis*, 71–73.

surrounding voices. This will happen only at the words "et homo factus est" (bb. 75–84; ▶ Ex. IV.7).

▶ p. 202

The Credo lacks the third verset, "et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum". Apparently Pipelare did not set it, since it is missing from all sources of the mass.[28] Omissions in the Credo were fairly common at the time, but it is not always possible to discern their reasons, including in this case. This particular verset was not among the most frequently omitted, but it is also missing, for example, in Ockeghem's *Missa De plus en plus* and Obrecht's masses *Beata viscera*, *Sub tuum praesidium* and *Veci la dance Barbari*. In all these works, however, the fifth verset ("Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de deo vero") is also missing, while it is present in Pipelare's mass.[29]

The Sanctus is divided into four sections, two of which are without cantus firmus ("Pleni" and "Benedictus"). The duet with head-motive occupies twelve measures at the start of the movement. In contrast to the other movements, however, duets are limited; they are absent in the "Osanna", the section being written almost entirely for five voices throughout. The "Pleni", for four voices, consists instead of a series of duets with imitative entries. The "Benedictus" is also for four voices; here the tenor with cantus firmus is silent. This section is a polyphonic borrowing of the chanson: the superius cites its top voice almost literally, while the other voices paraphrase their corresponding parts. The presence in the rite of the one "who comes in the name of the Lord" (the "Benedictus" was sung at the elevation) coincides in the music with the presence of the complete chanson, which resounds here in a way found nowhere else in the mass. In Mech the presence of the chanson model recalls the initial rubric: he "who comes in the name of the Lord" occurs with the music of the one who states his "hope of remaining". Through the use of polyphonic borrowing, in the "Benedictus" Pipelare makes the one who was sent by God "appear" before the very ears of the people who participate in the rite of the mass, analogous to the body of Christ consecrated at the moment of elevation.[30]

28 The mostly syllabic text declamation in this passage leaves little room for a scribal error.

29 Ruth Hannas ("Concerning Deletions", 158, 176) points out that the combined omission of the versets 3 and 5 occurs in masses explicitly devoted to the Virgin or honouring her "by symbolical application of some secular song" (at her time the mass *Veci la danse Barbari* was still known as *Sine nomine*), and points to examples of this usage in Ockeghem and Obrecht.

30 On the coordination of the "Benedictus" with the elevation, see Kirkman, *The Cultural Life*, 192–207.

The Agnus Dei is tripartite. The first two sections employ the first two phrases of the cantus firmus; the last the entire melody. The first and last are for five voices, the second for four; the second and last make use of the same note values as the chanson.[31] Although "Agnus" II is for four voices, Mech transmits an incomplete version here. The tenor primus is the highest voice in this section, but the scribe who prepared the leaves of Mech neglected to indent a system for this voice, and the voice was consequently not inserted. Perhaps so as not to spoil the layout of such an important mass, opening an equally important choirbook, Mech thus transmits the second "Agnus" without one of its voices.[32]

"Agnus" III, as is frequent in masses of the time, functions as the climax of the work, thanks to the introduction of new elements. It uses a texture without duets, in which the free voices all enter with differing motives. The tenor primus does not arrive on the cadence, and for the first time is wholly in *integer valor*. It is, nonetheless, always distinct from the surrounding voices. In this, too, one can find confirmation of the allegorical and celebrative significance of the mass: the cry for peace arrives at the conclusion of the ritual, in which the Lamb of God becomes symbolically close to the people who prayed for help. Similarly, the tenor primus with the cantus firmus now sounds less aloof than before. We thus see as correspondingly less distant the Christological figure of the (future) emperor, who, as Mech and its initial miniature show, the whole world beseeches, begging for protection and peace.

31 The scribe of Mech was probably copying from an exemplar with the tenor primus in doubled values, but with C2 as the mensural indication: see Borghetti, "Da Ockeghem a Pipelare", 232–34.

32 On the problems of transmission of the "Agnus" II in Mech see Borghetti, "Petrus Alamire und die *Missa Fors seulement*", 314–15. The section is still performable, although essential cadence formations are lacking at two points.

V WORK DISCUSSION 2

Pierre de la Rue, *Missa pascale*

WOLFGANG FUHRMANN

Any reader, whether musician, scholar, or book fetishist, who opens the Mechelen Choirbook to folios 16^{v} and 17^{r} will encounter the beginning of a mass that bears neither title nor author. And yet, if the reader is even moderately acquainted with European culture, he or she will readily identify the illuminations that immediately catch the eye (▶ Fig. I.2 and ▶ Fig. II.1). Opposite Emperor Maximilian kneeling in prayer, the main illumination shows Christ just risen from the dead, with the one Roman soldier to be awake obviously confounded. A very similar illumination appears on fol. 15^{v} in D-Ju 4, another source of the mass.[1] The reader will suspect that this mass has something to do with Eastertide.

▶ p. 163
▶ p. 165

If we assume our reader to understand Latin and to be sufficiently acquainted with the Roman liturgy – two preconditions more easily met in the Renaissance than today – another prominent feature will strengthen this conjecture. Although the mass opens with a "Kyrie", as masses do, the tenor quotes another text in red ink, that of the Gregorian chant introit to the Easter mass: "Resurrexi et adhuc tecum sum alleluya alleluya." These words, taken from an archaic Latin translation of Psalm 138 (139), verse 18, are commonly understood to refer to Christ speaking after his resurrection: "I have risen and now I am with you."

1 A third manuscript, B-Br 15075 (fols. 64^{v}–83^{r}), opens with more general and conventional illumination. The first pages of three other copies of La Rue's work all fell victim to art collectors: In B-Br 6428 (fols. 106^{v}–22), the illuminations and any title or ascription adjacent to them were cut out; in D-Ju 5 (fols. 26–43) and I-Rvat 34 (fols. 20–35), the first page is missing altogether. One can only surmise that they also contained pictures of Christ risen. A single fragment from the "Sanctus" and "Pleni" (lacking ascription, as is normal) is found in D-BÜ 1604. For a complete list of sources, see Appendix 4.

The importance of this inscription is shown not only by the red ink (*rubrica* – from which the term "rubric" is derived), which always highlights important statements in medieval manuscripts; it is also demonstrated by the fact that the text in red ink was entered into the manuscript first, before the liturgical text "Kyrie eleyson" was added in black ink in the tenor voice. A look at the introit chant melody confirms that the tenor not only paraphrases the chant but that the text in red ink is carefully aligned with its corresponding melodic phrases (▶ Ex. V.1 and ▶ Ex. V.3).[2] Every other source of this work – all of them produced in the Alamire workshop – contains the same additional texts in red ink, though the strategies of the text copyists were different in each source. For instance, in D-Ju 5, the text scribe forgot to add the mass ordinary text to the tenor in the "Christe", leaving only the introit text "Posuisti super me" (in red ink, of course). Immediately afterwards, in "Kyrie" II, the words of the mass ordinary were entered first and the red introit text only crammed in later.

▶ p. 203
▶ p. 204

Picture and chant thus immediately instruct the user of this manuscript that this is an Easter mass, even though the mass does not bear a title.[3] The designation was so obvious that there was no need to name it.[4] As they survive today, only D-Ju 5 and B-Br 15075 name the author as Pierre de la Rue, although in four other sources the attribution may have been lost.[5]

The work comes from late in La Rue's life. Two outward factors point to this: first, the fact that it is for five voices throughout (except for the "Pleni" and "Benedictus"), a texture still comparatively rare in the early decades of the sixteenth century, and explored by La Rue only after c. 1505; and second, that it is found exclusively in manuscripts from the Habsburg-Burgundian source complex, more informally known as Alamire manuscripts. Both factors may be dependent on each other. Of the eight five-voice masses that La Rue wrote after 1506, five are found

2 For convenience, the chant examples in the present article draw on the *Graduale Pataviense* of 1511. The versions given there seem to match La Rue fairly closely, though not exactly. No implication is intended that La Rue knew or used the 1511 *Graduale*. The *Graduale Pataviense* is published in facsimile, ed. Christoph Väterlein, and is also available online at urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001999-9.

3 Only one extant source today identifies the work as *Missa pascale*: B-Br 15075.

4 On the importance of naming masses in Alamire manuscripts, see Meconi, "Habsburg-Burgundian Manuscripts".

5 See footnote 1 and Appendix 4.

only in Alamire manuscripts. The same can be said for only two of the twelve four-voice masses that he composed in the same period.[6]

There is a substantial tradition of mass movements related to Easter from the mid-fifteenth century onwards.[7] Around 1500, the tradition of the Easter mass was fully developed, as witnessed by no less than four settings by Heinrich Isaac (two for four voices, one for five, one for six). But it was almost exclusively a German tradition; Isaac's masses were almost certainly composed during his employment at the court of Emperor Maximilian I.[8] Besides Isaac, most Easter masses are by German composers (for instance, Conrad Rein) or turn up anonymously in German sources.[9] La Rue's mass is one of the very few instances where a composer of the Franco-Flemish tradition took up this tradition (see Table 1). At least two other composers of Easter masses – Agricola and Isaac – had relations to the Habsburg courts.

Most of these masses and Kyrie movements are based on a specific technique, the paraphrase of relevant mass ordinary chants. Instead of using a single cantus firmus throughout all sections of the mass ordinary, which would then give the mass its name – such as a *Missa L'homme armé* or a *Missa Ave regina celorum* – the relevant chants that would be sung monophonically on Easter Sunday were paraphrased in each ordinary movement: a Kyrie chant in the Kyrie, a Gloria chant in the Gloria, etc. This means that every movement of the mass had its own, distinctive cantus firmus. In earlier generations, this chant was most often presented more or less embellished in the superius, but in La Rue's time it could turn up in every part or combination of parts, and the compositional spectrum would extend from traditional cantus firmus technique on the one end to more modern through-imitation on the other. The use

6 Information extracted from Meconi, *Pierre de la Rue*, 98–99. This count ignores pieces of doubtful authorship, pieces attributed to La Rue by modern scholarship, and stand-alone mass movements. Masses that include a five-voice movement in an otherwise four-voice texture (such as the Credo in the *Missa Ave Maria*) are counted as four-voice masses.

7 For a list of mid-fifteenth-century polyphonic settings of proper and ordinary chants for Easter, see Haggh-Huglo, "Easter Polyphony".

8 On the possibility that Isaac's four-voice *Missa pascalis* (i) was originally destined for Constance, see Burn, "What Did Isaac Write For Constance?", 67–70. One of the few non-German composers participating in this tradition was Jacob Barbireau, who composed a *Kyrie pascale* (extant in the Alamire sources D-Ju 22, A-Wn 1783, and A-Wn 15497). Barbireau may have written this movement – a rare example of a Netherlandish *alternatim* setting, as Staehelin has pointed out – at the emperor's request, however; in 1490, he was called a "musicus prestantissimus" and "familiaris" of Maximilian. See Staehelin, *Die Messen*, vol. 3, 135; and Wegman, "Barbireau". See also Dumitrescu, "The Paschal Kyrie", 14–15.

9 See Burn, "New Light".

TABLE 1. *Missae* and *Kyrie pascales* in the Alamire manuscripts

COMPOSER	MASS OR KYRIE	SCORING	SOURCES AND NOTES
Alexander Agricola	Mass	4	A-Wn 1783 – attr. Agricola D-Ju 22 I-VEcap 756 – Kyrie and Gloria without ascription; Credo from Isaac, *Missa Tmeiskin was jonk*; Sanctus and Agnus attr. Johannes Ghiselin
Jacob Barbireau	Kyrie	4	A-Wn 1783 A-Wn 15497 D-Ju 22
Heinrich Isaac	Mass	6	B-Br IV.922 – Kyrie separate; Gloria, Sanctus and Agnus combined with Kyrie from Isaac's *Missa pascalis* (ii) à4 I-Rvat 160 – Kyrie only ("Kyrie" III missing)
Pierre de la Rue	Mass	5	B-Br 6428 B-Br 15075 D-BÜ 1604 D-Ju 4 – called "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

of the liturgically appropriate chants instead of some other chosen melody or model explains why these masses have no title or name but bear a liturgical designation. In order to distinguish these two practices, two German terms are useful, and will be employed in what follows: *Eigentenores*, a term probably coined by Heinrich Besseler and roughly translatable as "proper tenors", will refer to masses that use the relevant ordinary chants, while masses using a non-ordinary cantus firmus, whether sacred or secular, can be said to have a *Fremdtenor* (foreign tenor).[10]

10 Besseler, *Bourdon and Fauxbourdon*, 135. Besseler's terms have been used in German musicological literature, though infrequently. See, for instance, Staehelin, *Die Messen*, vol. 3, 14 and passim.

TABLE 2. Pierre de la Rue, *Missa pascale:* cantus firmus layout

MOVEMENT	SECTION	FREMDTENOR	LITURGICAL PLACE	EIGEN-TENOR•
Kyrie	"Kyrie" I	Resurrexi et adhuc tecum sum	Easter mass, introit	Kyrie I
	"Christe"	Posuisti super me manum tuum		
	"Kyrie" II	Mirabilis facta est scientia		
Gloria	"Et in terra"	Prae timore autem eius	Easter vespers, fourth antiphon	Gloria I
	"Qui tollis"	Cito euntes dicite discipuis ejus		
Credo	"Patrem"	Resurrexi et adhuc	Easter mass, Introit	Credo I
	"Et resur-rexit"	–	–	
Sanctus	"Sanctus"	Postulavi patrem meum	Easter vespers, second anti-phon	Sanctus IV?
	"Pleni"	[3vv. – no c.f.]	–	
	"Osanna"	Et valde mane una sabbatorum	Easter lauds, Benedictus antiphon	
	"Benedictus"	[2vv. – no c.f.]	–	
	"In nomine"	[2vv. – no c.f.]	–	
Agnus Dei	"Agnus" I	Vespere autem sabbati	Holy Saturday, antiphon	Unidenti-fied
	"Agnus" II	Surrexit Dominus Alleluja (3 x)	?	

• Designations refer to the *Liber usualis*.

Modern scholars have placed La Rue's *Missa pascale* in the *Fremdtenor* category – to be more precise: almost every movement of the mass uses a different *Fremdtenor*. As already noted, the Kyrie uses the introit chant to the Easter mass – that is, the chant accompanying the entrance of the celebrant and his ministers and thus preceding the Kyrie – in the tenor. In like manner, every subsequent movement of the mass ordinary uses a different *Fremdtenor*, from the proper of either the mass or the office (exceptionally, the Credo re-uses the introit *Resurrexi*; see Table 2).[11] And every proper chant is very conveniently identified, as already pointed out, by its text in red ink. This is an approach not found in any other Renaissance Easter mass, and it is puzzling. Why did La Rue choose these specific chants, and in this order? They do not form a "narrative framework" (a *historia*, as in a late-medieval chant office),[12] and the repetition of *Resurrexi*, especially, destroys any attempt to interpret them as a coherent narrative.[13]

As it turns out, this is not the whole story. Not previously noted is the fact that La Rue's *Missa pascale* does not restrict itself to *Fremdtenores*, but *also* uses the *Eigentenores* of the Easter mass throughout, even if the precise models in two of the movements are difficult to discern.[14] These chants are sung, embellished, in the superius, and sometimes in the altus and bassus as well. In other words, this is a double cantus firmus mass throughout: whenever the tenor is quoting a proper chant, an ordinary chant sounds simultaneously (see again Table 2). This is a singular achievement. Though some motets combine two chants simultaneously – Josquin's *Alma redemptoris mater* / *Ave regina caelorum* and *Victimae pascali laudes* / *D'ung aultre amer* come immediately to mind – double cantus-firmus treatment in masses appears to have been usually restricted to Credo settings. Again, Josquin is the composer who in-

11 See Kreider, "The Masses", 47–51; Bloxam, "A Survey", 399–408, and Meconi, *Pierre de la Rue*, 109.
12 Bloxam, "A Survey", 401.
13 Bloxam, ("A Survey", 401–3), argues that the coherence of this seemingly random selection is musical, not text-based, as all chosen cantus firmi start with an upward skip.
14 Jesse Rodin has noted that La Rue's Credo paraphrases Credo I, and Ted Dumitrescu has noted that La Rue's Kyrie paraphrases Kyrie I. These observations, however, were passing remarks in the context of research focused elsewhere. My own discovery occurred independently of both. See Rodin, *Josquin's Rome*, 289 n. 49; Dumitrescu, "The Paschal Kyrie", 15.

dulges most in this compositional approach (usually with the Gregorian Credo I, sometimes Credo IV).[15]

By using this approach, and varying it by using not only different *Eigentenores* but different *Fremdtenores* as well, La Rue's *Missa pascale* may be seen as an attempt at one-upmanship over Josquin.[16] It may also be understood as a reference to Heinrich Isaac. Isaac was the composer at the Habsburg courts with the highest output of Easter masses – all of them using only *Eigentenores* (and adhering to *alternatim* practice). La Rue and Isaac may have met personally at Innsbruck at the famous encounter of Philip's and Maximilian's chapels on 26 September 1503,[17] and the two composers were certainly aware of each other's work. It is noteworthy that among the not so many works of Isaac in the Habsburg-Burgundian court manuscript complex, there are two of Isaac's *Missae pascales*, though they are transmitted in a hodgepodge arrangement (see again Table 1).

Whether the *Missa pascale* represents an attempt to outshine both Josquin and Isaac or not, combining two different cantus firmi simultaneously is a daunting task, and it was certainly a gesture meant to impress. La Rue simplified his task by carefully choosing proper chants that had the same *finalis*, or last note, as the *Eigentenores*.[18] He therefore avoided the complication of having to handle different modes simultaneously – though he did not shy away from that challenge elsewhere.[19] And of course, he could handle his models with considerable rhythmic freedom and embellish them at will to make them fit contrapuntally.

---

15 Peter Urquhart has listed the following cases for combination of *Eigentenor* and *Fremdtenor* in Josquin's Credo settings (here ordered alphabetically): The masses *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*, as well as the slightly dubious *L'ami baudichon* and *Mater patris*, and the stand-alone Credo *De tous biens playne*. See Urquhart, "An Accidental Flat", 130 n. 8. Rodin, *Josquin's Rome*, 287–92, represents the most comprehensive discussion of *Eigentenor*-Credos so far.

16 On La Rue's relation to Josquin, see Meconi, *Pierre de la Rue*, 172–80.

17 Meconi, *Pierre de la Rue*, 36. See also Körndle, "*So loblich, costlich und herlich*". Körndle provides an explanation for the seemingly odd combination of Requiem mass (probably not La Rue's *Requiem*) and mass for the Assumption of the Blessed Virgin Mary (probably not Isaac's *Missa Virgo prudentissima*) on that occasion.

18 For instance, in the Gloria "both *cantus prius facti* are based on melodies in the seventh mode, whose incipits are almost identical" (Bloxam, "A Survey", 403). La Rue's choice of modality was obviously based on the fact that the Gregorian Gloria chant also is in the seventh mode. Similar observations are valid for the other movements.

19 I refer to his motet *Regina celi*, where the tenor is Lydian but the other voices are Phrygian; see Fuhrmann, "Pierre de la Rues *Regina celi*".

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

Let us have a closer look at the Kyrie and Gloria to understand how La Rue approached his self-imposed challenge. As we already know, the opening of the mass combines the mass ordinary chant known now as Kyrie I in the superius with the first phrase of the introit *Resurrexi* in tenor 1, in a version probably originating from Mechelen.[20] The *Eigen-*
▶ p. 203 *tenor* Kyrie, in a version contemporary with La Rue, is shown in ▶ Ex. V.2.
▶ p. 204 The introit phrase, in the tenor, is transposed up a fifth (▶ Ex. V.3).

What are the other voices doing? Whenever La Rue chooses to present his chant-bearing voices simultaneously, the options for the other voices are naturally somewhat limited. In the very beginning, there is a text-book imitation between altus, bassus, and tenor 2, but soon these voices
▶ p. 204 engage in busy, unpredictable counterpoint (▶ Ex. V.3). The texture is somewhat loosened shortly before the first cadence, in b. 10, when the tenor pauses, and is then reduced to a three-voice intermezzo; in both passages bassus and tenor 2 go more or less in parallel motion.[21] A more complex texture emerges again in b. 14, and from b. 18 there is a drive to the cadence. The overall impression is one of complexity – La Rue's texture is conceived not so much in terms of sheer sound (as Isaac's sometimes is), but in the virtuosity of lengthy, eminently singable lines.

La Rue quotes the beginning of the Kyrie I chant in his first "Kyrie" with very slight embellishment in the superius, and the long notes at the beginning – *g'-a'-c"-b'-a'* – would remind every contemporary singer immediately of the chant model. This is probably why La Rue is quite faithful to the first two phrases of the chant. The end of the Kyrie is more problematic. Every version of the Kyrie I chant known to me ends on *e* – a fact reflected in Isaac's settings.[22] But in La Rue's mass, the superius closes on *g'*. This is all the more striking as La Rue ends the first "Kyrie" on a triad built on E. One possible explanation for this would be that La Rue wished to correct what he perceived as a "deviant" modality: despite its first phrase ending on *e*, the Kyrie I chant as a whole has a *finalis* of *g*, and may be assigned to the eighth mode. In this context, the final *e* of the chant's first invocation is an abnormality. By changing the final note

20 As speculated by Bloxam, "A Survey", 405–8.
21 Bar numbers refer to CMM 97/5.
22 In addition to the 1511 *Graduale pataviense*, where the Kyrie is found on fol. 184^{v}, I have checked various sources on the Cantus database (http://cantus.uwaterloo.ca/).

(and by implication the final phrase) of the melody while ending on a sonority built on E, La Rue may have "corrected" the modal incoherence. In contrast, he follows the introit in the tenor (but for the transposition) much more closely.

Another, perhaps more plausible, explanation for the departure from the *Eigentenor*'s closing pitch is that La Rue favoured a relaxed approach to chant paraphrase. It is typical for his style to quote a chant model in long notes at first and then abandon or at least obscure it afterwards. In the next section, for example, the "Christe", the only reference to the *Eigentenor* might be detected at the beginning, in the first three notes of the bassus. But this can also be understood as a pre-imitation of tenor 1, where the second phrase of the introit ("Posuisti super me") starts with the same pitches; the way in which the same counterpoint accompanies the chant quotation, first in tenor 2, then in the superius, strongly suggests the latter interpretation. It is also possible that La Rue consciously intended the ambiguity of the reference. But he also throws the *Fremdtenor* introit melody overboard after the first phrase, and the texture relaxes after b. 40, with playful imitations and even the kind of final repetition that La Rue loves so much (bb. 51–53 more or less repeated in bb. 54–56).

The second "Kyrie" returns to business, when La Rue makes a clear reference, once again, to the *Eigentenor* in the superius. But here his approach is totally different from the first "Kyrie": even if we count the pre-imitation in tenor 2 at the very beginning, La Rue is done with the chant paraphrase after six bars (b. 67), and then the superius happily engages in free play, at one point even imitating tenor 1 (in b. 70). Tenor 1, in its turn, paraphrases its chant quite faithfully, with certain licences that may or may not go back to La Rue's chant models. The texture is varied, sometimes almost amounting to an "antiphonal" division, with playful minim runs in all voices, especially from b. 80 to the end.

The Gloria treats its models even more diversely than the Kyrie. La Rue opts here for a highly varied texture, with many duets and with the tenor cantus firmus absent for long stretches. Two principles present themselves. At the beginning, the outer voices are almost totally dependent on the chant model (Gloria I in the *Liber usualis*). They paraphrase it with very minor embellishment, as is natural with such a long text (▶ Ex. V.4 and Ex. V.5).

▶ p. 205

First, superius and altus proceed in imitation at the octave, then tenor 2 and bassus take up the next clause, "Laudamus te", in imitation at

the upper fourth. For "Benedicimus te" the imitation is at the upper fifth, and then La Rue reverts to the upper fourth for "Adoramus te". Even more than in the Kyrie, anyone familiar with this chant must have recognised it immediately: in fact, the reference to the chant is so precise that it would easily be possible to align the syllables of the text to the pitches derived from the chant, although this is not evident from the leisurely text placement in the Alamire choirbooks.

After a final short duet between the upper voices, tenor 1 sets in, bearing the antiphon "Prae timore autem eius". Here, La Rue necessarily has to change the texture completely, restricting the *Eigentenor* to the superius, as he did in the Kyrie. We may note also that he opts for a much looser paraphrase, leaving out pitches like the repeated *b*s in "Gratias agimus" because they would clash with the long *c'* in the tenor.

Throughout the Gloria, La Rue employs a working method of imitative and fairly exact paraphrase of the *Eigentenor* chant model in the outer voices when tenor 1 is not sounding, and looser paraphrase, restricted to superius, when it does.[23] This same approach is also partially valid for the Credo. In this movement the reference to the *Eigentenor* is, once again, not continuous: sometimes the chant is clearly quoted; at other times there is no reference at all. La Rue follows here a tradition of intermittent chant quotation in Credos with a *Fremdtenor*. The most outstanding representatives of this tradition are Marbriano de Orto and Josquin Desprez, as Jesse Rodin has shown.[24] That De Orto, Josquin, La Rue, and many others did not opt for paraphrasing the chant throughout is understandable from a musical point of view: Gregorian Creeds are usually composed of humble stock phrases repeated many times, probably to be easily memorable even by lay people. La Rue refers often enough to the chant to make his intention clear.[25] For instance, the very opening of the setting, "Patrem omnipotentem", clearly refers (transposed up a fifth, and in the altus) to the chant phrase characterised by

23 In the superius-altus duet in bb. 136–41, the chant phrase "Qui sedes ad dexteram patris" is paraphrased in the altus exclusively because the superius would have to go up to *g''* at this point; the remainder of the clause ("miserere nobis") is paraphrased in both voices, in imitation.

24 Rodin, *Josquin's Rome*, especially 289 n. 49, where Rodin lists masses that "incorporate Credo I quotations alongside another *cantus prius factus*". According to Rodin, La Rue does this also in four other compositions: the masses *Ave sanctissima Maria*, *O salutaris hostia* (the two totally canonic masses!), *Sancta Dei genitrix*, and the stand-alone *Credo Angeli Archangeli*.

25 Rodin has counted sixteen quotations, though he did not specify them. In my view, some phrases are ambiguous enough to defy any clear classification as either chant-based or freely composed.

the initial turn *a*–*b*♭-*a* and ending on *g*. In case anyone should doubt the reference, La Rue repeats this several times, always in the same voice and transposition, adapted to new text phrases: "et invisibilium", "filium dei unigenitum", "ante omnia saecula" (a little veiled), "ex Maria virgine", "passus et sepultus est", and possibly "et vivificantem". But he did not hesitate to depart from the model altogether if he saw fit ("et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" being a particularly glorious example in its triumphant ascending motion from bassus to superius, spanning two and a half octaves).

La Rue deviates from his established procedure by setting the second part of the Credo, from "Et resurrexit", without any *Fremdtenor*. A break at "Et resurrexit" is not unusual, but here it carries a symbolic intention: while the introit serving in the first part told us that "I have risen" ("Resurrexi"), now the Creed itself speaks about Christ's resurrection. It is also hardly an accident that the music changes into a dance-like triple proportion at the words "et expecto resurrectionem mortuorum" ("and I await the resurrection of the dead"). There is also a short tripla section at the "Amen".

Just as La Rue gave up on the use of the *Fremdtenor* in the second part of the Credo, it initially appears that he gives up using an *Eigentenor* in the Sanctus and Agnus. In the Sanctus, the superius does not paraphrase Sanctus XVII as, for instance, Isaac's masses do. Instead, there is a faint resemblance to Sanctus IV of the *Liber usualis*, especially in the first two phrases. Afterwards, any resemblance is seemingly lost. The same thing holds with the Agnus Dei. But the texture of these movements suggests that there was an *Eigentenor* model being used. For instance, both "Sanctus" and "Osanna" present a particularly opaque surface, with little or no imitation and almost no reduced texture (though in the second half of the "Osanna" there is a kind of free ostinato between the three lower voices at bb. 113–22, which adds a bit of playfulness). Such dense setting occurs typically in this mass when both *Eigentenor* and *Fremdtenor* are displayed simultaneously.

Moreover, both the "Sanctus" and the two "Agnus Dei" movements start with an imitation of a motif dissimilar to the *Fremdtenor* that appears a few measures later: in the "Sanctus", an upward leap of a fourth, followed by a downward third; in the first "Agnus", an ascending triad followed by a downward fourth; and in the second "Agnus", a syncopated

jump to the upper second and then a stepwise descending fourth.[26] Comparing this to the beginnings of "Kyrie" II, Gloria, and Credo, it is hard to avoid the impression that, here too, La Rue is using some not-yet-identified pre-existent material. It seems unlikely that a composer as methodical (or stubborn) as La Rue suddenly gave up with one of the mass's central ideas mid-composition. It is not unthinkable that La Rue chose to dismiss the second cantus firmus after the Credo's "et resurrexit" for symbolic reasons. But I consider it much more probable that La Rue referred in Sanctus and Agnus to a local chant tradition as yet unidentified.

The Sanctus sections not based on any chant – the trio "Pleni sunt caeli", and the two duets, for "Benedictus" and "In nomine" – are noteworthy in displaying another peculiarity of La Rue's style: his fondness for playing with through-imitation without applying it consistently. For instance, the "Pleni" starts with an imitation between altus and superius at the upper fourth, while the bassus provides a free counterpoint. But in b. 40, the altus takes up the last four measures of that bassus contrapuntal line to accompany the material repeated in the superius. On the upbeat to b. 43, the bassus unexpectedly repeats a snippet of his own previous line (bb. 38–39), causing a false cadence. Meanwhile, altus and superius start another imitation, this time at the upper fifth. The bassus once again provides free counterpoint, but goes along more co-operatively, first doubling the altus in tenths, and after the second cadence (b. 47) doubling the superius in tenths. Beginning at the pickup to b. 50, the superius repeats its post-cadential snippet, but now the altus takes up the doubling (in parallel sixths, but otherwise exactly analogous to the bassus), while the bassus presents a new line that turns out to be the first point of imitation taken up by all three voices in turn. This somewhat cumbersome description sets out what is immediately grasped by the listener: a fluid play of repetition and variation that unfolds unpredictably, seemingly following its own hidden logic. The "Benedictus" is a kind of fantasy on two motives in invertible counterpoint, while the "In nomine" starts with imitation of one of these same motives (the one first presented in bassus), then continues with what sounds almost, though irritatingly not quite exactly, like a two-voice canon.

26 Interestingly, in "Agnus" I La Rue combines coloured breves in the outer voices with *integer valor* in altus and tenor 2, thus making the listener believe for a moment that a mensuration canon or some other device is at work here.

As noted before, there is evidence – even if inconclusive – that the two "Agnus" sections also simultaneously present both *Eigentenor* and *Fremdtenor*. But, in contrast to the rather dense "Sanctus" and "Osanna", they proceed in a more relaxed manner, with greater textural variety (witness particularly the almost antiphonal grouping in bb. 28–34 of "Agnus" I), and imitation or at least motivic interplay between the outer voices. With repeated listening, the Agnus sounds more and more like a fitting conclusion to a boldly demanding cycle. At the end of the second "Agnus", La Rue starts to unfold the "dona nobis pacem" on an ascending motive, first, characteristically, introduced in passing. The simplicity of this concept seems to be a fitting conclusion to a mass that sometimes tries almost too hard.

VI WORK DISCUSSION 3

Pierre de la Rue, *Missa Conceptio tua*

STRATTON BULL

The "conception" referred to in the title of the third mass in the Mechelen Choirbook, Pierre de la Rue's *Missa Conceptio tua*, is that of the Virgin Mary. The nature of her conception – specifically, whether or not it was free from the stain of sin – had been a hot topic throughout the Middle Ages, and was reaching fever pitch during La Rue's lifetime. A consideration of this mass thus lands us in the realm of theology and ecclesiastical politics, and shows once again how polyphonic compositions, and Alamire's manuscripts, often played a part in larger agendas that went far beyond the simple creation of musical adornments for the liturgy. This is a mass on a mission.

The mass aims to promote the doctrine of the Immaculate Conception. The debate around this doctrine centres on the mechanics of inserting deity into the human realm. How can the perfection of deity remain perfect when it participates in the fallen world? In the debate on the Immaculate Conception this question was applied to the manner in which Jesus's grandmother, Anne, conceived her daughter Mary. If Mary was "full of grace", as Gabriel pronounced, then by definition there could be no room for traces of imperfect origins. It was St. Augustine who set the stage for the debate by stating that Mary was free of sin. However, he made no pronouncement about whether her conception had also been spotless.[1] A long-standing popular belief that viewed the conception as immaculate was championed by the Franciscans, with their customary feel for religious sentiment. The more cerebral Dominicans took the

1 This outline of the debate is based on Blackburn, "The Virgin in the Sun", esp. 175–79 (see also further literature there).

opposing view, arguing, among other things, that if Mary's origins were perfect, then she would not need to be saved through the crucifixion of her son and thereby could not participate in the process of redemption.

The debate between "immaculists" and "maculists" raged on through the later Middle Ages and played into the larger devotion to the Virgin Mary. By the fifteenth century, this devotion had reached fanatical levels. New feasts, such as the Seven Sorrows and the *Recollectio*, were entering the church calendar, and the proponents of the Immaculate Conception campaigned for their own feast.[2] This campaign reached a successful conclusion when Pope Sixtus IV (a Franciscan) officially sanctioned the feast in 1477, and assigned it to 8 December. However, the doctrine was not yet official church dogma – indeed, it gained this status only in 1854 – and the two sides continued to set out their cases throughout the sixteenth century and beyond. Our mass is a voice in this debate.

Although it is impossible to know the exact circumstances surrounding the *Missa Conceptio tua*'s composition, it is clear that a mass in support of the Immaculate Conception fits well into the context of the Habsburg-Burgundian court. Implied in the veneration of this doctrine was the recognition of a holy and authoritative lineage. In their desire to create a dynasty of European proportions (a desire that would reach fruition in the person of Emperor Charles V), the Habsburg-Burgundians were quick to associate themselves with such a lineage. This association is demonstrated, among other ways, by the many times the doctrine figures in the music manuscripts that Petrus Alamire produced within the court's orbit, either for local consumption (as with Mech) or for presentation further afield. This presence of the Immaculate Conception can be seen not only in the eight occurrences of the *Missa Conceptio tua* in the Alamire sources (ranking it among the masses most frequently represented in the complex; ▶ Appendix 4), but also in the many instances of La Rue's *Missa de Sancta Anna*, his motet setting Pope Sixtus's immaculist prayer *Ave sanctissima Maria*, and his mass based on that motet.[3]

▶ p. 221

One member of the court had a particular connection to the Immaculate Conception: Margaret of Austria. The governor of the Low Countries would have learned to practise the veneration of St. Anne during her

2 For more on these feasts see, Thelen (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels* and Haggh, "The Celebration".

3 For more on *Ave sanctissima Maria* and the iconography associated with it, see Blackburn, "The Virgin in the Sun".

upbringing at the French court in the 1480s.[4] Her mother figure at that court was Anne of Brittany – linked, not coincidentally, to the tradition through her name. As an adult Margaret also favoured the Franciscans, strong advocates of the Immaculate Conception, as already noted.[5] As her life unfolded, parallels with the life of St. Anne only became stronger. First, Margaret would have wanted to invoke a sacred lineage as descendent of the house of Valois.[6] As the mother of Mary, Anne's chief attributes are her intellectual qualities and her role as teacher: Margaret was also a woman of culture and learning with a taste for the finer things, and she played the role of educator to her ward, the future Charles V.[7] Strikingly, like Anne, Margaret was married three times, and saw the death of two of her husbands. The governor must surely have related very personally to this saint. They differed, however, in that Anne bore a celebrated child, whereas Margaret remained childless.

Margaret's fingerprints are thus all over the *Missa Conceptio tua*, and it is not difficult to imagine her personally giving Pierre de la Rue the assignment of producing a work that would hold great importance for her.[8] If that was what indeed occurred, La Rue obliged with a composition that became a core part of the Habsburg-Burgundian repertoire.

If the Immaculate Conception is difficult enough to explain in words, it is even less susceptible to depiction in sound or image. However, the *Missa Conceptio tua* accomplishes just that in spectacular fashion, particularly as it is presented in Mech. This is achieved, first, by the very prominent use of the antiphon *Conceptio tua* as cantus firmus. This chant was shared with another Marian office celebrated during the Renaissance, the feast of the Nativity (8 September). For that feast it functioned as Magnificat antiphon at first vespers, and started with the words "Maternitas tua". When the feast of the Conception was established in 1477, this chant also functioned as a Magnificat antiphon, but with the opening words changed.

The composer restricts his model to the antiphon's opening portion. This keeps the focus on the Virgin, rather than moving on to her son, the

4 See 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.
8 Blackburn, "Messages in Miniature", 184.

subject of the rest of the text. The complete antiphon text is as follows, with the portion used in the mass marked in red:

> ***Conceptio tua, Dei genitrix virgo, gaudium annuntiavit universo mundo:*** *ex te enim ortus est sol justitiae, Christus Deus noster, qui solvens maledictionem, dedit benedictionem et confundens mortem donavit nobis vitam sempiternam.*
>
> ***Your conception, Virgin Mother of God, has announced joy to the whole world:*** *for from you has arisen the sun of justice, Christ our God, who has broken the curse and bestowed blessing, and he has confounded death and given us eternal life.*

As Michael Anderson points out, the text does not explicitly support the Immaculate Conception.[9] However, the championing of this moment of conception is clear enough, and the pictorial context of the opening pages leaves no doubt about the intention. On those pages the stately figures of six popes, in official robes and impressive headgear, present papal bulls in support of the Immaculate Conception doctrine (▶ p. 168 ▶ Fig. II.5). And the opening "K" of the Kyrie in the superius part depicts St. Anne herself, with the tiny Mary on her lap – or rather, miraculously visible in her womb (▶ p. 165 ▶ Fig. II.2).[10] The identity of this matronly figure is confirmed by a banderole above her head, with the words "Sancta Anna orate pro no[bis]". The *mater matris* is flanked by King David and King Solomon, a reference to her holy lineage according to popular medieval tradition.[11] Another visual reminder of the doctrine at hand is the unusually liberal presentation of the antiphon text in red letters in the tenor part throughout the mass (and in the superius in the final "Agnus Dei"). We are not allowed to forget what is at stake here.

La Rue keeps the focus on Mary's conception in the sonic presentation of the antiphon as well: he starts almost all sections of the mass with the opening of the *Conceptio tua* melody (for a discussion of this melody, see below), like an advocate hammering home an argument. This is a

9 Anderson, St. *Anne in Renaissance Music*, 134.
10 See also the discussion of both images in As-Vijvers's chapter in the present book.
11 Most famously formulated in Jacobus de Voragine's thirteenth-century *Golden Legend*; modern ed.: De Voragine, *The Golden Legend*.

procedure found in few other masses by La Rue or any of his contemporaries.

Like several other masses, the *Missa Conceptio tua* appears repeatedly in the Alamire complex, and as such may be considered part of the court's core repertory (▶ Appendix 4). This mass is also one of a number of La Rue's masses found today only in Habsburg-Burgundian sources. As Mech remained in the city for which it was made, it might be said to present the "hometown version". Many of the sources that include this mass (leaving aside two fragments, one in Antwerp and one in Büdingen, whose recipients are not clear) found their way to major European figures and institutions. In this latter context the mass becomes a projection of the Habsburg-Burgundian position on a controversial doctrine. In two of these sources, B-Br 6428 and B-Br 15075, the *Missa Conceptio tua* takes pride of place as the first mass, while in another, D-Ju 4, it starts a new gathering. This latter source also includes another depiction of the line-up of ecclesiastic figures presenting immaculist propaganda, though slightly different from the ones in Mech.[12] In I-Rvat 34, produced for Pope Leo X's Sistine Chapel choir, and D-Ju 5, produced for Frederick the Wise of Saxony, the first two pages of our mass have been torn out, perhaps because they too were lavishly decorated (with immaculist iconography?). Finally, the same liberal use of rubrics for the antiphon text is found in all the other versions of this mass. Certain errors found consistently in all extant sources of the *Missa Conceptio tua* suggest that all eight surviving versions of the mass are based on the same, now-lost "alpha" version.[13]

▶ p. 221

Honey Meconi places the *Missa Conceptio tua* among a central group of masses composed roughly between 1508–15, leading up to La Rue's retirement.[14] In this period the court was relatively stationary, providing ideal conditions for a productive period in La Rue's career. La Rue's Immaculate Conception mass takes its place among a five-voice repertoire that was established in the later fifteenth century and was blossoming into a fully fledged genre in the early years of the sixteenth, when the mass was most likely composed. Composers created a five-voice texture by adding an extra voice to one of the three general ranges found in four-

12 This source is viewable online at http://idemdatabase.org/.
13 CMM 97/2, xv–xvii.
14 Meconi, *Pierre de la Rue*, 98–99 and 106–10.

voice works: high (superius), middle (contratenor and tenor), and low (bassus). In the present mass it is the middle range that is expanded, with a second tenor. This choice aligns the mass with a particular five-voice texture sometimes called the "axial tenor".[15] In this texture, a central tenor voice bears a cantus firmus, usually in long notes, flanked by two higher and two lower voices. These surrounding voices often pair off into higher and lower duets, but other combinations are possible, including the rich texture of all voices together. As a master of *varietas*, that virtue extolled by the fifteenth-century theorist Johannes Tinctoris, La Rue does not slavishly follow this pattern: here as elsewhere in his output, the composer shows a tendency to avoid rigidity.[16] While at some moments the tenor fulfils its axial duties, it often abandons this role to join in as an equal voice with the other four.

Like a number of La Rue's other works, this mass is characterised by its low range. The voice-parts in the *Missa Conceptio tua* are generally a fourth lower than the "normal" ranges for this period: the top voice only goes up to *a'* while the lowest goes down to *D*. Meconi shows how La Rue sometimes uses these dark sonorities in order to represent mourning, the theme of a number of these low pieces.[17] However, the present mass is not related to death and mourning, but rather is an affirmation of a joyful belief. Here the low pitch would seem to result from the desire to place a low cantus firmus (with a range of *c*–*a*) in the "axial tenor" position, thereby pulling the pairs of voices above and below it into lower than normal ranges.

The mass is also striking by the shortness of its phrases, with frequent, clear-cut cadences. La Rue segments the music this way throughout the mass. Within the context of this mass as a plea for a theological position, we may experience this highly articulated phrasing like an orator's argument, built up point by point. This contrasts with other works of this period (by La Rue and others) in which phrases are often long and extravagant. The mass presents its case seriously and methodically. At the same time, the graceful musical phrases and masterful counterpoint support the argument through the sheer beauty typical of so much of La Rue's oeuvre.

15 For more on this phenomenon, see Pack, "Obrecht's Approach to Five-Voice Composition".
16 For more on the concept of *varietas*, see Luko, "Tinctoris on Varietas".
17 See Meconi, "The Range of Mourning".

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

The *Missa Conceptio tua* presents the melodic material of its chant model chiefly in the first tenor part. Perhaps in keeping with the orator's art as suggested above, La Rue presents the plainchant model on which the mass is based according to a rational, ordered plan. The decision only to use the opening of the antiphon (as noted above) limits the musical material to four cogent musical phrases. ▶ Ex. VI.1 shows this portion of antiphon (in the melodic variant used by La Rue), with the four phrases marked and labelled.[18] Each of these phrases has a clearly identifiable shape: phrase A begins with a downward step that acts as a springboard propelling the melody up to its first resting-point on *a*; phrase B descends windingly from the *a* back to the home-base *d*; phrase C rocks between *d* and *f*, which sets up a repeat of the springboard motive of A, except that this time the melody does not rest on *a* but sinks stepwise back down to *d*; phrase D also rocks, but this time on *e*–*g*, after which the melody subsides back to *d*. In the course of the mass these four phrases structure the musical argument, supply certain motivic material for the non-cantus firmus voices, and even provide a commentary to the mass text. The following discussion of the individual movements will be largely framed by the way these four phrases are distributed and employed throughout the mass.[19]

▶ p. 207

The mass opens with a gracefully ornamented version of the head-melody of the chant, sung in succession by the four upper voices. Only the bassus does not participate, offering a counter-melody instead (a classic La Rue move). Once phrase A has been fully introduced, the first tenor presents the descending melody of B (b. 10) within a full texture in which the other voices offer contrasting material. Immediately striking in this opening section are the short phrases and frequent cadences, as mentioned above: in the eighteen bars (54 breves) of "Kyrie" I there are no fewer than eight cadences. These "orator's statements" might also be seen to mirror the pithy theological arguments presented in the papal bulls on this first opening.

The "Christe" begins with the *d*–*f* movement of C in all voices but the contratenor. The first tenor assumes its frequent role as axis, continuing

18 This version of the chant has been extracted from the mass based on the two identical and clear statements in the Credo and the Agnus Dei (see Figures 1 and 2).

19 In what follows, the voices will be designated as "superius", "contratenor", "tenor 1", "tenor 2", and "bassus" (as in the modern edition, CMM 97/2, 1–50) even though their names sometimes vary in Mech (for instance, "baricanor" instead of "bassus").

the cantus firmus in deliberate breves as the other voices peel off into free melodies. In b. 34 the second tenor echoes the slow descending tail of C, the end of which coincides with a very audible presentation of the *e–g* motion of D's opening in the superius. The tenor responds with a complete statement of D, bringing the section to a conclusion.

"Kyrie" II begins with phrase A in the contratenor, answered immediately by B in the first tenor. A syncopated version of C's rocking figure follows suddenly in the superius (with stretto imitation in the contratenor), breaking off to be completed by the tenor with the descending figure. Once the cadence of this phrase has been reached, the superius and contratenor repeat their stretto version of the rocking figure, but this time on the *e–g* opening of D. The section is rounded off by the tenor's more stately presentation of D. The whole Kyrie has thus efficiently introduced us to the four phrases of the *Conceptio tua* chant: "Kyrie" I with A and B, "Christe" with C and D, and then "Kyrie" II telescoping all four phrases in quick succession. Our orator has completed his opening statement.

The contratenor opens the Gloria with the *Conceptio tua* motto countered by the bassus singing the same contrasting tune heard at the outset of the Kyrie. This suggests that the pairing will form a head-motive throughout the composition, a procedure encountered in many late fifteenth- and early sixteenth-century masses. The bassus drops out, to be replaced by the superius, which enters into a spirited duo with the contratenor, leading up to the more formal introduction of motive A in the first tenor (b. 10). A trio of the lowest voices ensues. Once the first tenor has completed A, the trio is reduced to a low duo – neatly balancing the upper duo just heard. Here is that alternation between higher and lower combinations, typical for La Rue, and indeed for the axial tenor formula on which this mass is loosely based. As if to confirm the use of this formula, the first tenor presentation of B that follows includes the very long notes found in axial tenor pieces. The two top voices then repeat their stretto treatment of the opening of C before the first tenor interrupts the order of things by seeming to return to the opening theme of B – especially confusing since the rubric text at this point comes from C, "gaudium annuntiavit". The true arrival of C, in text *and* music, occurs shortly thereafter (b. 35), again with the stretto effect between the upper voices. The expected arrival of D is only hinted at in the superius entry on *e'* in b. 39, after which the full choir brings the section to a close.

The next section ("Qui tollis peccata mundi") begins with the by now familiar opening motto. However, here La Rue engages in some polyphonic gamesmanship. La Rue's rhythmic and contrapuntal presentation of the *Conceptio tua* melody makes the passage practically identical with the opening of an almost certainly earlier three-voice motet, *Mater patris et filia*, by his contemporary, Antoine Brumel (c. 1460–1512/13). ▶ Ex. VI.2 compares the opening of the "Qui tollis" with the opening of Brumel's motet. La Rue has condensed the model, quoting the opening gambit and foreshortening it with a cadence strongly reminiscent of the second close in Brumel's piece (*Mater patris et filia*, bb. 20–21; the opening and cadence are indicated in each fragment). Beyond being the kind of playful homage in which composers frequently engaged in this period, the quote perfectly fits the theological programme of the mass. The opening text of *Mater patris et filia* describes the Virgin as both "mother and daughter of the father". This genealogically confusing designation refers to Mary as both descended from the deity (through God's choice of her as his vessel) and as bearer of that same deity (in the person of Jesus). What is not confusing is the focus on Mary's place in a holy lineage, which by association invokes the sanctity of her mother Anne and supports the Immaculate Conception. Brumel may have been referencing the highly appropriate *Conceptio tua* antiphon himself in his motet. La Rue has ingeniously woven a colleague's material into his mass (typically, for him, tucking it away in an inner section), thereby further strengthening the case for the Immaculate Conception.

▶ p. 208

After this dramatic opening of the Gloria's second section there are, for the first time in this mass, no clear statements of the chant model over a sustained period, as a full section gives way to another call and answer between upper and lower groups. This alternation leads to a final section in triple time. Although final sections frequently make this metrical shift in works from this period, it is hard not to be reminded of a similar shift at the end of Brumel's motet. However, instead of quoting the melodic material from the conclusion of *Mater patris et filia*, La Rue employs a melodic turn seemingly plucked directly from the conclusion of the offertory from his own *Requiem* (which was likely composed first). The two passages are compared in ▶ Ex. VI.3. Although this could simply be a case of re-using a good tune (with appropriate transposition), it is tempting to recall the words at that point in La Rue's *Requiem* in the context of present mass: "Ut mereamur ultra sine fine in requiem sempi-

▶ p. 209

ternam gaudere" ("That we may be worthy hereafter to enjoy eternal rest without end"; the underlining marks the moment of the melodic quote). The "glory of God the Father", the sanctity of Mary's conception, and the joy of eternal peace would seem to be all bound up together in the rich sonorities of the Gloria's conclusion.[20]

The Credo opens as we have come to expect, with a clear rendition of the *Conceptio tua* motto, this time as a duo between the two highest voices. And yet this is not completely without surprises: the bassus counter-melody heard at the beginning of the Kyrie and Gloria is now absent. Ever the master of *varietas*, La Rue follows his tendency to abandon patterns when they become too predictable. The long upper duo is answered by an equally extended lower duo that sets up the arrival of the cantus firmus in the first tenor. From here this first section of the Credo offers the clearest presentation of the chant model so far – at least visually. ▶ Fig. VI.1 shows how the first tenor sings an unadorned version of all four phrases of the *Conceptio tua* melody in straight breves. This section is also the clearest example of the axial tenor formula, as the non-cantus firmus parts alternate in different combinations (frequently upper and lower duos), coming together several times in resounding tutti sections. The non-cantus firmus voices do not participate in the chant melody, instead offering free material, often with strong syllabic openings.

▶ p. 207

The entry of C, with its text "gaudium annuntiavit" ("has announced joy") coincides with the mass ordinary text "Et incarnatus est" ("And was incarnate"). Here we might be able to speak of deliberate "intertextuality", as the added text provides a commentary on the standard mass text. The incarnation of Jesus is clearly the cause for joy, particularly in its manifestation as the continuation of the holy lineage so central to the doctrine of the Immaculate Conception. This expression of joy continues into the full declamation of "ex Maria Virgine" ("from the Virgin Mary"), the core statement of this holy lineage in the mass ordinary text. The non-cantus firmus voices all participate from here to the end of the section, joined by the presentation of D in the tenor and coming to a dramatic conclusion with the recollection of Christ's death.

20 My thanks to tenor Lior Leibovici of Cappella Pratensis for identifying the corresponding passage in the *Requiem*.

The second section of the Credo begins with the lead motto of the chant – no surprises here – again in the upper two voices. As this duo gives way to the inevitable low-voice duo, we seem to have launched into a continuation of the axial tenor formula, and indeed the first tenor arrives at b. 98 with A on a long note, as expected. However, as the tenor's statement of the chant proceeds to B it becomes more playful, taking the melodic cell *e–f–g* and repeating it on quicker notes – a move that is picked up first by the superius and later by the bassus. This signals a long passage in which the first tenor becomes an equal player with the other parts, abandoning its axial role. Except for fragments of the chant model (as in the opening of B, in the first tenor at b. 128, followed by the superius and contratenor), all the voices sing free material in this passage. Especially dramatic in this sequence is the solemn incantation of "one holy, catholic, and apostolic church" starting at b. 154: the full power of ecclesiastical authority seems on display here, like a stamp of approval for the doctrine being espoused.

The Credo's finale is introduced by the expressive word-painting of the descending superius-contratenor duo on the word "peccatorum" ("sins", b. 174) and the even deeper descent of the tenor 2-bassus duo on "mortuorum" ("the dead", b. 179). This sets the stage not only for the full texture with high top voice on "Et vitam venturi seculi" ("And the life of the world to come"), but also the triumphant return of the *Conceptio tua* melodic motto. Here is another moment of intertextuality in the mass: as at the end of the Gloria, the doctrine of the Immaculate Conception is associated with the reward of eternal life.

Once again the familiar chant head-motive greets us as the Sanctus unfolds in a high-voice duo. As in the Credo, the bassus counter-melody heard in the Kyrie and Gloria is absent. The duo introduces a cascading figure in quick notes, perhaps inspired by the descending gesture from the end of C, which is subsequently passed through all voices. Against this sweet song of the angels and archangels from the Revelation text, the first tenor presents A (b. 11) and B (b. 18) in long notes that recall the axial tenor plan but then dissolve into the flowing texture.

The long "Pleni" picks up on the cascading figure from the "Sanctus" in what is ostensibly a duo between the contratenor and bassus. The chant model is nowhere to be heard, as is typical of this section of the mass. With the two voices well into their song the superius surprises us, entering high in its range, and we come to the realisation that this

is in fact a trio. The voices combine in different pairs before all coming together, as the outer voices settle on their final notes, accompanied by the contratenor's flourishes.

In the "Osanna" that follows, for once La Rue starts not with the *Conceptio tua* motto but with "gaudium annuntiavit" (C) in the first tenor, its rising minor third echoed in all the other voices. The "joy" of the cantus firmus text matches the customary celebratory mood of the "Osanna" – another moment of intertextuality in this mass. This section is also notable for its long phrases (in contrast to the highly segmented style heard through much of the rest of the mass, as noted above), which helps convey the exuberance. This extensive "Osanna" setting reaches its conclusion with a rousing tutti that draws motivic material from the *e–g* motion from the beginning of D.

Like the "Pleni", the "Benedictus" is typical of masses from this period in making no use of the cantus firmus material. La Rue continues the opposition of upper and lower duos by giving "Benedictus qui venit" ("Blessed is he that comes") to the superius and contratenor, and "in nomine Domine" ("in the name of the Lord") to the second tenor and bassus. This time no further voices intrude upon the two-voice texture. The reprise of the "Osanna" completes the Sanctus.

The Agnus Dei has only two sections, as is the case in all but eight of La Rue's thirty-one extant masses. The prominent rubrics in the tenor announcing "Fuga in dyathesarum" indicate a canon at the fourth, the kind of special technique that composers in this period frequently reserved for the final movement of the mass. We are back on familiar ground as the movement opens, with the contratenor's *Conceptio tua* motto accompanied by the bassus melody that initiated the Kyrie and Gloria. As ever, however, La Rue is playing with our expectations. Ingeniously, the composer manages to make the whole cantus firmus chant model work as a canon, as the other voices spin out free material in a texture that remains full throughout. Although we have clearly bid farewell to the axial tenor formula, the final section does offer a variation on that formula, as the cantus firmus in long notes – as in the first section of the Credo, a "pure" statement of the chant model – migrates to the superius part (▶ Fig. VI.2).[21] However, the remaining parts do not split

▶ p. 208

21 The *Missa Alleluya* makes a similar gesture at its close; see Meconi's discussion in the present book.

off into different combinations as previously in the mass, but weave a rich tutti polyphonic texture that supports the cantus firmus as it towers above. The oration on the Immaculate Conception reaches its ringing conclusion, driving home its point with the clearest possible statement of the central argument.

VII WORK DISCUSSION 4:
Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria*

DAVID J. ROTHENBERG

Like most of the masses in the Mechelen Choirbook, Pierre de la Rue's *Missa Ave Maria* is not labelled, and the composer is not named. The music, iconography, and design of its initial opening (fols. 49^{v}–50^{r}; ▶ Fig. II.6) nevertheless make clear to the viewer, reader, and singer that it is a mass based on the famous antiphon *Ave Maria*, shown in ▶ Ex. VII.1 (drawing on an early fourteenth-century source from Notre-Dame in Paris). This chant was well-known as a short office antiphon both on the feast of the Annunciation (25 March) and during various Advent offices. In the Notre-Dame source used in ▶ Ex. VII.1, the antiphon is taken from the third nocturn of matins on the feast of the Annunciation, but within the same book and its partner volume that completes the liturgical year, the identical chant also appears in various offices and special services on the fourth Sunday of Advent, the vigil of Christmas, Easter Sunday, and the feast of the Purification, and also as a suffrage (general prayer) to the Virgin.[1] The chant was also taken up as the first part of various *Ave Maria* votive antiphons, a widespread group of chants that were sung frequently and set as motets by La Rue's contemporary Josquin des Prez (ca. 1450–1521) and other composers of their generation.[2]

▶ p. 170
▶ p. 210
▶ p. 210

In La Rue's mass as presented in Mech, the identity of the borrowed material on which the music is based is made clear by red text from the

1 F-Pn lat. 15181, fols. 138^{v}, 141^{r}, 322^{v}, and 451^{r}, and F-Pn lat. 15182, fol. 104^{r}, respectively. Both manuscripts are cataloged in the Cantus database (http://cantus.uwaterloo.ca/).

2 Josquin composed a four-voice *Ave Maria* on one of these votive antiphons and also a six-voice *Ave Maria* on a different one. The six-voice setting serves as the *secunda pars* of his *Pater noster–Ave Maria*. See, respectively, NJE 23, 16–19 and NJE 20, 42–55. For background on the various versions of the *Ave Maria* chants and prayers used in Josquin's compositions as well as in La Rue's *Missa Ave Maria*, see Freeman, "On the Origins".

model chant ("Ave Maria" in the superius, altus, and bassus, "Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu" in the tenor) that is interwoven into the black mass ordinary text which was actually meant to be sung. The imitative opening of the music, moreover, causes each individual voice to display the melody of the model chant clearly enough that its liturgically literate singers would have recognised it as the *Ave Maria* antiphon.

The most striking visual element of the opening folios is the scene shown at the beginning of the superius voice (▶ Fig. II.6; the other three voices all have elaborate initials decorated with abstract pictorial elements). It is a conventional Annunciation, one of the most common scenes in votive paintings, sculptures, and illuminated books of hours of the era.[3] Mary, in a blue robe, kneels before a prayer book, while the Archangel Gabriel descends to her, his finger pointed upward towards Heaven. The Holy Spirit, shown as a radiant dove, descends upon Mary. In the telling of this event in the Gospel of Luke (1:26–38), Gabriel appears to Mary and greets her with the words "Ave gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus" ("Hail, full of grace, the Lord is with thee. Blessed art thou among women"). Mary, at first frightened, responds: "Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum" ("Behold the handmaid of the Lord; be it done to me according to thy word"). Defying the conventional role of marginal decoration as extrinsic to historiated scenes and to the content of the page,[4] the marginal decoration to the left of the scene and extending to its right across the tops of both folios clearly relates to what is shown. In the vertical decoration to the left is a green stalk from which multicoloured flowers bloom, and around which is wrapped a banderole that reads "Ave Maria / gratia plena / Ecce Ancilla Domini." This text continues across the horizontal decoration at the top of fol. 49^{v}, where a similar stalk, flower, and banderole appear with the words "Fiat michi secundum verbum tuum." The decoration that continues across the top of fol. 50^{r} gives the text "Ave gratia plena, Dominus tecum. Ecce Ancilla Domini, fiat michi secundum verbum tuum." some of its letters hidden by the folds of the banderole. In its entirety, then, the border decoration gives the text of the dialogue

▶ p. 170

3 See the discussion in As-Vijvers's contribution to the present book.
4 See Camille, *Image on the Edge*.

uttered by Gabriel and Mary in Luke's telling of the scene depicted. Gabriel's words also provide the text of the antiphon that is the model for the mass.

Everything about the opening folios suggests that the *Missa Ave Maria* is a mass for the Annunciation, but what does that mean? Most generally, it means that the Annunciation is its devotional theme and that the mass ordinary text in this composition is devotionally inflected towards veneration of the Virgin Mary as she received word that she would bear the Son of God. More specifically, it means that this mass would have been appropriate for performance within several liturgical contexts that celebrated the Annunciation. The most obvious of these is high mass on the feast of the Annunciation itself, but it would have been equally appropriate on any of the Sundays or other prominent feasts of Advent, a season that prepared for the celebration of the birth of Christ on Christmas and therefore made frequent reference to the Annunciation, the moment when Christ was conceived and his birth made possible. The *Missa Ave Maria* could also have served as a votive mass on any occasion when Marian devotion was desired because its model chant is so universal in its devotional sentiments – the *Ave Maria* prayer could be said virtually anytime.

The *Missa Ave Maria* survives complete in fourteen sources from the sixteenth century, more than any of La Rue's other masses (▶ Appendix 4). Twelve of these sources do not give it a title beyond labelling the chant model "Ave Maria" in one or more of the voices, and a thirteenth source, A-Wn 15496, simply titles it "*Missa super Ave Maria*". But the manuscript I-SUss 248, produced like Mech in the Alamire scriptorium, gives it the title "*Missa De Annuntiatione Mariae Rue*" ("Mass of the Annunciation of Mary [by Pierre de la] Rue"), which confirms its identity not just as a mass on *Ave Maria* but as an Annunciation mass. According to the filiation established by J. Evan Kreider in the La Rue *Opera Omnia*, both Mech and I-SUss 248 (along with five other sources) are descended from a presumed original a-source of the mass that is no longer extant, and are therefore among the most reliable sources of the mass.[5] Honey Meconi proposes that the *Missa Ave Maria* belongs to a group of masses that La Rue likely composed between 1508 and 1515, when the

▶ p. 221

5 CMM 97/1, I–liii.

Habsburg-Burgundian court was stationary in Mechelen.[6] Presumably the compositions in this group were held in court chapel choirbooks during this time and disseminated in the following years when La Rue and other members of the chapel left Mechelen and had opportunity for these works to be copied elsewhere.

La Rue's general compositional practice in *Missa Ave Maria* is to make heavy use of motives from the model chant in all voices while stating the chant more completely, though still paraphrased, in the tenor. The work thus represents a transitional stage in the history of mass composition between the fifteenth-century cantus firmus mass, where the model is stated in long note values in the tenor voice, and the sixteenth-century paraphrase mass, where the model is turned into points of imitation in all voices. There is a prevailing four-voice texture in the *Missa Ave Maria* that holds in all movements except the Credo, which, in a somewhat unusual turn, adds a fifth voice and states the chant in the tenor primus as a more traditional cantus firmus.[7] La Rue experimented with virtually every possibility of mass composition in the first decades of the sixteenth century, from intensive imitation to multiple cantus firmus technique, and while most of his masses are for four voices, he composed several complete masses and mass movements that, like the Credo of the *Missa Ave Maria*, have five voices.[8] Though not one of his most remarkable essays in compositional technique, the *Missa Ave Maria* is a solidly constructed composition that is typical of his broader efforts and emphasises the importance of its model chant, which, as stated above, carried unmistakable devotional associations with the Annunciation and with the Virgin Mary more broadly.

▶ p. 210

The *Ave Maria* antiphon is given in ▶ Ex. VII.1 as it appears in a noted antiphoner of the usage of Notre-Dame of Paris from the early fourteenth century.[9] Though this source of the chant is not geographically or

6 Meconi, *Pierre de la Rue*, 106–8.

7 La Rue's *Missa Cum iocunditate* is another four-voice mass that expands to five voices in the Credo; his second *Missa L'homme armé* (a conjecturally attributed work) is a four-voice mass that expands to five voices in the Agnus Dei (textural expansion in Agnus Dei movements is common); and his *Missa pro defunctis* is primarily for four voices but expands to five voices in the "Kyrie" II, offertory (verse only), Sanctus, and Agnus Dei, following the practice of Ockeghem's *Missa pro defunctis*, which is primarily for three voices but expands to four voices in the "Kyrie" II and offertory.

8 These include a number of masses in Mech itself: *Missa pascale*, *Missa Conceptio tua*, *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria*, and *Missa Alleluya*.

9 The chant can also be found in *Liber Usualis*, 1416 and 1679. The longer *Ave Maria* votive antiphon that includes this chant as its first part can be found in *Liber usualis*, 1861.

temporally proximate to the Habsburg-Burgundian court in Mechelen, where La Rue most likely composed the work, the court usually followed the usage of Notre-Dame of Paris contained in this book.[10] Moreover, the syllabic structure of the chant means that it does not show as much variation from source to source or rite to rite as some other more melismatic chants. ▶ Ex. VII.1 therefore most likely resembles very closely the version of the chant La Rue would have had in mind when composing the mass. ▶ p. 210

La Rue generally divides the chant into four phrases, labelled A through D in ▶ Ex. VII.1. The opening phrase (A) is the most distinctive of them, with its initial descending fourth from *f* to *c* before arriving on the modal final *d* and ascending a fifth to *a* with an upper neighbour *b*♭. In La Rue's mass, the chant is transposed up a fifth so that its final is *a* instead of *d*. It is noteworthy that the minor sixth above the final in this opening phrase must be created by an accidental (*b*♭) when the final is *d*, but not when the chant is transposed up to *a* and the minor sixth above the final is *f*♮'. This melodic characteristic led Gioseffo Zarlino (1517–90), the leading sixteenth-century theorist of counterpoint, to cite both this chant and La Rue's mass based on it as examples of the ninth mode in *Le istitutioni harmoniche*, first published in 1558.[11] Until the mid-sixteenth century, only eight modes were recognised, with none having a final on A. But Zarlino, following Heinrich Glarean, who first theorised modes 9–12 in his *Dodecachordon*,[12] said that, although the ninth mode had not been described by the ancients, it had always existed in chants like *Ave Maria*. There was no reason La Rue had to transpose the chant to *a* – he could have created its proper intervallic structure by using *b*♭ as an accidental, as the chant does in ▶ Ex. VII.1. But his choice to transpose it made his composition noteworthy to Zarlino, who was writing nearly a half-century later and in Italy, far from the Habsburg-Burgundian court where La Rue most likely composed it. Zarlino saw in the *Missa Ave Maria* justification for a mode that La Rue himself would not have recognised. ▶ p. 210 ▶ p. 210 ▶ p. 210

10 Meconi, *Pierre de la Rue*, 115.
11 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venice: the author, 1558), Part IV, ch. 26. Translated in Zarlino, *On the Modes*, 76–81.
12 Glarean, *Dodecachordon* (Basel: Petri, 1547).

TABLE 1. *Missa Ave Maria*: deployment of the model chant

MOVEMENT	SECTION	MENSURATION	CHANT PHRASE(S) IN TENOR•	BAR NUMBERS AND COMMENTS
Kyrie	"Kyrie" I	C	– A B C	1–10 (fore-imitation of A) 10–15 17–18 19–25 (embellished at end)
	"Christe"	C2	D	26–53 (heavily embellished)
	"Kyrie" II	C	A B C	58–62 63–64 66–80 (embellished at end)
Gloria	"Et in terra"	C	– A B Free C	1–9 (fore-imitation of A) 10–17 19–21 22–60 61–67 (heavily embellished)
	"Qui tollis"	C2	– A B C D	68–77 (fore-imitation of A) 78–86 88–95 100–105 105–134 (heavily embellished)
Credo	"Patrem"	C	– A – B – C – D	1–28 (fore-imitation of A and B) 29–38 39–41 41–47 48–53 54–70 (C stated three times) 71 72–89 (embellished at end)
	"Crucifixus"	C2 3 C2 (b. 129)	– A – B – C – B – C – D – Free – Free	90–98 (fore-imitation of A) 99–110 111–14 115–19 120–23 124–130 131–35 136–39 140 141–44 145–48 149–58 (embellished at end) 159–62 163–67 168–84 184–207 (unknown long note c.f.)

Sanc-tus	"Sanctus"	C	– A B – C Free	1–6 (fore-imitation of A) 7–12 13–17 18–21 22–29 30–48
	"Pleni sunt"	C2	–	49–94 (tenor tacet)
	"Osanna"	3	– A–B C D	95–100 (fore-imitation of A) 101–07 (A and B elided) 109–12 114–25 (embellished at end)
	"Benedictus"	C2	–	126–73 (tenor tacet)
	[Osanna ut supra]			
Agnus Dei	"Agnus" I	C	– A – B C D	1–5 (fore-imitation of A) 6–13 14–16 17–19 20–26 28–44 (embellished at end)
	"Agnus" II	C2	A Free	45–49 50–109 (based loosely on chant)

• — = tenor resting (very brief rests not indicated).

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

The Kyrie sets the stage for the entire mass in its construction and style.[13] It is divided, as are most Kyries by La Rue and his contemporaries, into three sections: "Kyrie" I–"Christe"–"Kyrie" II. "Kyrie" I and "Kyrie" II are similar to one another, with the "Christe" section contrasting markedly, creating an overall A–B–A' effect in the movement as a whole. "Kyrie" I, in C-time, begins with a point of imitation in all voices based on the A-phrase of the chant, shown in ▶ Ex. VII.2. The altus enters first, followed by the superius, then the bassus, and finally the tenor, which even from its second note moves somewhat more slowly than the other voices. This is because the tenor proceeds to function as a cantus firmus and

▶ p. 210

13 There is an excellent recording of the piece by Capilla Flamenca and Psallentes, dir. Dirk Snellings and Hendrik Vanden Abeele, which can serve as a useful listening companion to this essay; see Bibliography, Selected Recordings, Musique 2005.

state all of phrases A, B, and C of the chant in "Kyrie" I. The other voices, on the other hand, move into free counterpoint with certain melodic motives passed from voice to voice but no strict imitation after the opening phrase. The deployment of the chant in the tenor voice of all sections of the mass is outlined in Table 1.

In the "Christe", the tenor states the D-phrase of the chant model that had been absent in "Kyrie" I, though with sufficient modification and repetition that it is scarcely recognisable after its first few notes. The superius, altus, and bassus are all in imitation with one another, reinforcing the textural separation of the tenor from the other three voices already established in "Kyrie" I after the opening imitative phrase. The "Christe" is less rhythmically active than either "Kyrie" I or "Kyrie" II, but a mensural shift to ↄ2 causes notes to move twice as quickly as the previous section. The harmonic rhythm also increases, thus reinforcing the A–B–A' structure mentioned above. "Kyrie" II recapitulates "Kyrie" I but with more rapidly moving figuration. Once again it begins with an imitative subject based on the opening of the chant, stated first in the altus, then in the superius, the bassus, and finally the tenor, which carries the chant melody through as a cantus firmus, stating the A-, B-, and C-phrases of the chant. Unlike in "Kyrie" I, however, the tenor eventually breaks off from the chant melody, moving into a freely composed coda (bb. 68–end) where it and the other voices engage in free counterpoint and accelerate into the final cadence of the movement.[14]

The Gloria follows many of the patterns established by the Kyrie. Though its text is much longer, and though Glorias are often much more substantial movements, this Gloria is relatively brief (only 4'51" on the Capilla Flamenca recording), with the text telescoped so each individual voice sings only portions of the whole.[15] As shown in Table 1, the movement is divided into two sections, starting at "Et in terra" and "Qui tollis". Its notes and text are spaced tightly in Mech, fitting onto only two openings (fols. 51^{v}–52^{r} and 52^{v}–53^{r}).[16] The two sections of the movement have the same respective mensuration signs seen in "Kyrie" I and "Christe": ↄ and ↄ2. And like "Kyrie" I, the "Et in terra" section begins with fore-imitation here only in the superius and altus, with the bassus entering after

14 All references to the score refer to the edition in CMM 97/1, 115–51.
15 The Gloria is also very short in the *Missa de feria* discussed by Weaver in the present book.
16 This is also the case with the *Missa Fors seulement*, the *Missa de feria*, and the *Missa Alleluya*.

the tenor and proceeds to state only phrases A, B, and C of the chant in the tenor. Unlike "Kyrie" I, however, it has a long passage where the tenor sings material not directly drawn from the chant (bb. 22–60). The "Qui tollis" section is, like the "Christe", in ∁2 mensuration with note values now moving twice as quickly. Also like the "Christe", it includes the D-phrase of the chant that had been absent from the earlier section of the movement, but it does so after first cycling through the A-, B-, and C-phrases. The "Qui tollis" is thus the first individual section of the mass to include the entire melody of the model chant. It is much longer than the "Christe", sustaining its propulsive rhythms for far longer and accelerating further into the final cadence of the movement. The end of the Gloria is the most rhythmically active part of the entire mass.

The Credo is the most distinctive of the five movements. Its texture expands to five voices, with a tenor primus that states the *Ave Maria* chant as a true cantus firmus and a tenor secundus that behaves much like the other voices. The entrance of the tenor primus is shown in ▶ Ex. VII.3. ▶ p. 211 Though the addition of the fifth voice is immediately obvious to the singers looking at the choirbook, it is not immediately apparent to the listener. Before the tenor primus enters, there is first an extended duet in the superius and altus voices (bb. 1–18) and then a duet between the tenor secundus and bassus (bb. 18–28). The cantus firmus finally enters only in b. 29. Both of the introductory duets turn paraphrased versions of the A- and B-phrases of the *Ave Maria* chant into an imitative subject. Heard one after the other, these duets sound like the sparsely textured imitation in all four voices on the chant melody that begins all other movements of the mass. But when the tenor primus enters in long note values at b. 29, it is apparent that something very different is happening. The five-voice texture with long-note cantus firmus has a much denser sound than the other movements and presents the chant in something much closer to its original form.

The long text of the Credo is telescoped as in the Gloria, and the movement is similarly divided into two major sections, though it is significantly longer than the Gloria (7'33" on the Capilla Flamenca recording). The first section, starting with "Patrem omnipotentem", cycles through all four phrases of the *Ave Maria* chant, as shown in Table 1. The C-phrase is stated three times, the third corresponding to one of the few striking moments of word-painting in the mass. In bb. 66–70, this third statement is sung to the words "descendit de caelis" ("descended from the Heavens")

with the voices in close rhythmic spacing and the superius ascending to a high *g"* in b. 66, its highest pitch in the entire mass, which it reaches only a few other times. Immediately following, in bb. 71–89, come the words "Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est" ("And he was incarnated of the Holy Spirit from the Virgin Mary, and was made man"). This is the one portion of the mass ordinary text to refer to Christ's incarnation, which was brought about through the Annunciation, when Mary was impregnated by the Holy Spirit. Although the text of the chant is rarely written below melodic quotations of it in this mass, one must always be cognisant of what the original text was when a part of the chant melody is quoted. Here the text of the Credo describes the Annunciation while the tenor primus sings the D-phrase of the *Ave Maria* chant, which bears the words "Benedicta tu in mulieribus" ("Blessed art thou among women"), part of the Archangel Gabriel's salute to the Virgin in the Annunciation story as told in the Gospel of Luke.

The second section of the Credo begins on "Crucifixus etiam pro nobis" ("He was crucified for us") and switches to the ∁2 mensuration as has by this point become standard for the latter sections of movements in this mass (within this section there is a brief move to a triple metre, labelled with "3", in bb. 124–28). The tenor primus cycles through all four phrases of the *Ave Maria* chant, but not in direct order as it had in the first part of the Credo. Instead, it proceeds as follows: A-B-C-B-C-D. It therefore pivots around the C-phrase, moving back to B and through C again before finally stating the D-phrase and completing the chant quotation. But instead of ending the movement there, the tenor primus continues to state melodic material that is not drawn from the chant. In bb. 163–67 it sings an unremarkable bit of free counterpoint in rhythmic values similar to those in the other voices. Then in bb. 184–207, the very end of the movement, it sings what appears to be a cantus firmus but is not part of the *Ave Maria* chant. It is possible that the tenor primus here quotes a pre-existent melody other than the model chant, but if it does, La Rue has left us no clue of what that melody might be, and no musicologist has yet identified it. If it *is* a pre-existent melody, therefore, it must join the model of the *Missa Alleluya* in remaining unknown to us.[17] Whatever the case, the moment is texturally striking, as the prevailing

17 See Meconi's chapter on the *Missa Alleluya* in the present book.

rhythm slows down so that the general sense of motion is at the semibreve. The result is a sense of rhythmic expansion into the final cadence of the movement, as opposed to the acceleration to the final cadence at the end of the Gloria. And the final sonority of the movement features the note *c'*, the third of the A-triad. The other movements all feature an open fifth sonority (*a–e'–a'*), rather than a full triad, as was typical of the endings of four-voice movements at this time. The different final sonority is yet another striking element of the Credo, the lone five-voice movement in the mass.

The Sanctus, while continuing many of the procedures established thus far, shows more textural and mensural variation than any of the other movements. The initial "Sanctus" section works like many previous sections of the mass, with fore-imitation of the A-phrase of the chant in the altus, superius, and bassus before the tenor enters with a more complete statement of the chant melody, cycling through the A-, B-, and C-phrases before spinning into free counterpoint that accelerates towards the end of the section in b. 48. The "Pleni sunt" and "Benedictus" are both "tenor tacet" sections, in which the tenor is silent, with three-voice texture and free counterpoint throughout. Both are in the accelerated ☾2 mensuration typical of later parts of movements in this mass. In the "Pleni sunt", blank staves are left where the silent tenor voice would be (fol. 58^{v}), and the inscription "Vim maximam patitur" ("He suffers the greatest violence") is given. As Bonnie J. Blackburn has shown, such cryptic inscriptions in tenor tacet sections are common in choirbooks from the Alamire scriptorium. Whereas Blackburn has identified the sources of many other inscriptions, this one remains unidentified. The related inscription "Vim maximam patitur Christianus" ("The Christian suffers the greatest violence") appears elsewhere in Mech in both La Rue's *Missa pascale* (fol. 28^{v}) and his *Missa Alleluya* (fol. 104^{v}),[18] and still another related inscription "Vim maximamque miseriam patitur" ("He suffers the greatest violence and misery") appears in other sources. In all, there are twenty-three instances of these related inscriptions in the Alamire choirbooks.[19]

18 See the relevant chapters in the present book.

19 Blackburn, "The Eloquence of Silence". The essay includes translations of the inscriptions by Leofranc Holford-Strevens, which I use here.

The three-voice "Benedictus", on the other hand, includes only the much more straightforward instruction "Benedictus in tenore tacet" ("The Benedictus is silent in the tenor"). The "Benedictus" is framed on both sides by the "Osanna". Aside from a brief passage in the Credo, the "Osanna" is the only section of the mass in triple metre, and whereas the opening section of the Sanctus presents only phrases A, B, and C of the chant, the "Osanna" cycles through all four phrases, closing with a highly embellished presentation of the D-phrase in bb. 114–25. It therefore stands out from the rest of the composition and underscores – as many "Osanna" sections do – the central ritual action of the mass ceremony that takes place at this point. As Andrew Kirkman has pointed out, the "Benedictus" tended to correspond to the elevation of the Host, when the consecrated wafer was held aloft for all to see.[20] It is likely that the "Osanna" of the *Missa Ave Maria*, one of the most dramatic portions of the mass musically, corresponded precisely to this most dramatic of ritual actions.

The Agnus Dei brings the *Missa Ave Maria* to a fitting close, emphasising the opening motive of the *Ave Maria* chant, which has saturated the entire mass. "Agnus" I, in ∁ mensuration like the openings of all other movements, follows the by now predictable model of fore-imitation of the A-motive before the tenor enters, here presenting all four phrases of the model chant. "Agnus" II presents the now familiar shift to ∁2 mensuration, but for the first time in the mass the tenor enters first, initiating a series of imitative duets and trios that last for most of the section. Only the A-phrase of the chant is quoted, its melody and corresponding words, "Ave Maria," thereby turned into a sort of motto. From bb. 95 to the end, we finally hear the full four-voice texture, and the rhythm accelerates into the final cadence. This last cadence of the mass is punctuated by a delayed statement of the final note in the bassus, which rests while the other voices arrive at the cadential sonority on the downbeat of b. 108 and then declaims the final word "pacem" while the other voices hold this sonority.

In using only the first phrase of the chant, "Agnus Dei" II brings the *Missa Ave Maria* to a close by reinforcing its identity as a mass for the Annunciation, when the Archangel Gabriel uttered the words "Ave gratia plena", or as a more general Marian votive mass for any occasion when it would have been appropriate to recite the *Ave Maria*.

20 Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass*, 192–201.

VIII WORK DISCUSSION 5:

Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce*

DAVID J. BURN

According to a legend that originated not long after the event, the True Cross was found by St. Helena, the mother of Emperor Constantine, on Mount Calvary in the 320s.[1] In honour of the discovery, she and Constantine ordered the construction of the Church of the Holy Sepulchre, which still stands today in the old city of Jerusalem. The building originally housed a portion of the Cross that Helena had found. Veneration of this relic in Jerusalem is described in the nun Egeria's account of her pilgrimage to the Holy Land around the year 380, making it one of Christianity's more ancient traditions.[2]

By the end of the Middle Ages, when the Mechelen Choirbook was made, veneration of the Cross had reached unheard-of heights. Along with churches, basilicas, and confraternities, there was, as Jean Calvin sarcastically remarked in his 1543 *Traité des reliques*, not a church that did not claim to have a piece of the Cross, such that, if all were collected together, they would fill a large ship.[3] In the course of the church year, there were two Cross feasts, with largely identical liturgies: the Invention of the Holy Cross, on 3 May, celebrating its finding;[4] and the Ex-

1 The story is documented from the late fourth century; see Blackburn and Holford-Strevens, *The Oxford Companion to the Year*, 338. Socrates Scholasticus's version, recounted in his continuation of Eusebius of Caesarea's *Ecclestical History*, from c. 440, was cited with approval by the most popular medieval collection of saints' legends, and a source very likely known to La Rue, Jacobus de Voragine's *The Golden Legend* (modern ed., vol. 1, 280).

2 McClure and Feltoe (eds. and trans.), *The Pilgrimage of Egeria*, 74–76.

3 At the same point in his treatise, Calvin called the Cross the "principal relic of our Lord"; see his *Traité*, ed. Autin, 111ff.

4 First testified to in Gaul in the seventh century; see Blackburn and Holford-Strevens, *The Oxford Companion to the Year*, 195.

altation of the Holy Cross, on 14 September, commemorating Emperor Heraclius's recapturing, in 628 C.E., of the Holy Sepulchre's piece of the True Cross, which had been plundered by the Persian Emperor Chosroës thirteen years previously.

At the Habsburg-Burgundian court, lavish celebration of the Cross feasts was doubtless particularly appealing, given the Cross's ability, already mentioned in the legend of its finding, to grant victory over enemies both spiritual and temporal. A votive mass of the Holy Cross was also part of the weekly cycle (for Fridays) of the Order of the Golden Fleece, a chivalric order of which the Habsburgs were head.[5] La Rue's *Missa de sancta cruce* is suitable for any or all of these occasions, and he was not the first to provide polyphony for them: important precedents, that he could well have known, include a cycle of mass propers perhaps by Guillaume Du Fay (c. 1397–1474), and the *Missa O crux lignum triumphale* by Antoine Busnoys (c. 1430–c. 1492).[6]

Besides Mech, La Rue's *Missa de sancta cruce* survives in six other manuscripts. All were produced in the Alamire workshop associated with the Habsburg court, and all contain mass settings exclusively.[7] Five of the six are similar to Mech in containing works only, or with one exception, by La Rue;[8] the remaining source, E-MO 766, contains masses by several other composers as well, including Mathurin Forestier and Jacobus Barbireau.[9]

With seven appearances within the Alamire manuscripts, the *Missa de sancta cruce* is among La Rue's best-represented masses in that source-group. Only three of his other mass cycles – the *Missa de feria*, the *Missa pascale*, and the *Missa Ave sanctissima* – survive in the same number, and just two, the *Missa Conceptio tua* and the *Missa Ista est speciosa*, survive in more. This, along with the fact that at least six of the sources – B-Br 6428, B-Br 15075, E-MO 766, E-MO 773, A-Wn 15496, and Mech it-

5 Prizer, "Music and Ceremonial", 116.

6 For a modern edition of the propers, see MRM 12. The *Missa O crux lignum* survives uniquely in I-Rvat 51; it is edited in BCW 2. More contemporary with La Rue, both feasts of the Holy Cross receive settings in the mass propers transmitted in Heinrich Isaac's *Choralis Constantinus*, for Emperor Maximilian I and the cathedral at Constance, composed in the later 1490s and the first decade of the sixteenth century.

7 Sources listed in Appendix 4. See also the useful table in Meconi, *Pierre de la Rue*, 98–99, which indicates all the masses of La Rue that survive only in court manuscripts. In A-Wn 15496 and E-MO 773, the *Missa de Sancta Anna* includes a motet, *O salutaris hostia*, in place of the first "Osanna". This can be considered an addition to the mass, rather than a generic departure.

8 Ten court manuscripts are devoted entirely or mainly to La Rue. The *Missa de sancta cruce* appears in six of them, the most of any of the masses in Mech.

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

self – seem to have been intended for members of the Habsburg family, suggests that the *Missa de sancta cruce* was frequently performed at a variety of Habsburg households. It regularly travelled as part of a number of "reportorial pods" for which the same can be said of its companions: with the *Missa pascale* and *Missa Conceptio tua* in B-Br 6428 and B-Br 15075; with the *Missa Alleluya* and *Missa Ave Maria* in A-Wn 15496, D-Ju 12, and E-MO 773; and with the *Missa de feria* in B-Br 15075 and E-MO 773.[10]

Five of the *Missa de sancta cruce*'s sources attribute the piece unambiguously to La Rue, and none gives a conflicting attribution (▶ Appendix 4). ▶ p. 221 Authenticity is thus beyond doubt. When La Rue composed the mass, however, is not known. Mech is in all likelihood the earliest of the sources, and presents the best reading of the piece.[11] Three sources – A-Wn 15496, E-MO 766, and E-MO 773 – include errors that preclude performance without correction. B-Br 15075 includes a number of textual errors, as well as apparently initially omitting part of the contratenor and bassus voices for the second "Agnus Dei". On the basis of the source-datings, Meconi tentatively includes the *Missa de sancta cruce* among La Rue's "middle" group of masses, from somewhere between 1508 and 1516, during which time the Habsburg-Burgundian court was stably based in Mechelen, and when La Rue seems to have reached a peak of productivity.[12] That the piece was composed in the earlier part of this period is suggested by its use of some old-fashioned characteristics, such as perfect (triple) mensuration at the start of each movement, rather than the more modern duple time (Table 1; after the opening *tempus perfectum,* ○, each movement then later moves into *tempus imperfectum diminutum*, written either as ¢ or ⊂2).[13]

The *Missa de sancta cruce*'s function, in honour of the Cross, is explicit in the title of the piece, which is preserved identically in all non-mutilated sources (▶ Appendix 4). ▶ p. 221 This function is sometimes reinforced by rich illumination, with appropriate imagery (notably in B-Br 15075 and

10 The term "reportorial pods" is Meconi's; see her "Range, Repertoire, and Recipient". Weaver makes the same suggestion in relation to the *Missa de feria* in his chapter in the present book. The conclusion of the Agnus Dei of the *Missa de feria* also appears in E-MO 766, but is included only because it was part of an added parchment fascicle, rather than a reportorial pod.

11 CMM 97/3 takes Mech as its basis.

12 Meconi, *Pierre de la Rue*, 98. See also Meconi's chapter in the present book on "Composers and Repertory". It should be noted that the datings of the sources are far from secure.

13 See also Meconi's remarks at the start of her chapter on the *Missa Alleluya* in the present book.

TABLE 1. Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce*, cantus firmus layout

MOVEMENT	SECTION	MENSURATION	CHANT PHRASE(S) IN TENOR	CANTUS FIRMUS DIVISION
Kyrie	"Kyrie" I	○	A	Nos autem gloriari oportet in cruce domini
	"Christe"	¢	B	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra:
	"Kyrie" II	⌀	C	per quem salvati, et liberati su- mus.
Gloria	"Et in terra"	○	A (b. 9–section end)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini [+ free final phrase]
	"Qui tollis"	C2 3	B (bb. 54–124) + C (b. 129–section end)	nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et libe- rati sumus.
Credo	"Patrem"	○	A (bb. 15–35) + B (b. 42–section end)	Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra:

A-Wn 15496; in Mech, the mass is decorated quite soberly, with inked grotesque initials).[14] This function is not simply notional, but also embedded into the music itself: each movement of the mass uses as cantus firmus the antiphon section of the Gregorian introit for the feasts of the Inven-

14 See images online at the *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). The mutilated state of D-Ju 12, E-MO 766, and E-MO 773 makes it impossible to know if they once also contained appropriate miniatures. The mutilation suggests that they did.

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

tion and Exaltation of the Holy Cross, *Nos autem gloriari* (▶ Ex. VIII.1).[15] ▶ p. 212
Selecting a chant cantus firmus, rather than a secular melody, as mass model, is typical for La Rue, but less so for his contemporaries. The full introit also includes a Psalm verse, but La Rue does not use this part of the chant model in his mass.[16]

15 The source used for the example is online at http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/. Apart from the major feasts, *Nos autem* is also sometimes assigned to other, minor occasions. In the *Graduale Pataviense*, for example, it also appears for the Tuesday after Palm Sunday (fol. 65).

16 The Psalm verse is: "Deus misereatur nostri, et benedicat nobis: illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostri." ("May God have mercy on us, and bless us: may He cause the light of His countenance to shine upon us; and may He have mercy on us."; Psalm 67:1).

The introit antiphon text, derived from Galatians 6:14 and, probably, 1 Corinthians 1:28–31, reads:[17]

> *Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus.*
>
> *But it behooves us to glory in the cross of Our Lord Jesus Christ: in whom is our salvation, life, and resurrection; by whom we are saved and delivered.*

As will be seen later, La Rue takes care in his setting to bring these words into meaningful conjunctions with those of the mass ordinary. The melody, with its finalis of E and limited range of a seventh, from *d* to *c'*, is customarily classified as in mode 4. Like all Gregorian chant melodies in La Rue's time, *Nos autem* differs in its details from source to source, including aspects such as individual pitches, note repetitions, and decoration.[18] The exact form that La Rue was using cannot be determined with security.[19]

In the mass, the cantus firmus appears primarily in the first tenor voice, transposed up a fourth. La Rue divides the chant into three main sections (▶ Ex. VIII.1; and see Table 1). The placing of the first division between "domini" and "nostri" at first sight seems eccentric in relation to the text. Perhaps the choice was motivated by two opposing concerns: on the one hand, La Rue knew that, in the mass, exact verbal relations with the model would be blurred; and, on the other, "domini" is one of the few words in the chant that ends on a pitch on which it is possible to build a stable cadence (*a*, the *repercussa* of the mode; *d'* in transposition). The choice has the additional, attractive benefit of allowing the second section to start on the highest pitch in the chant, and a pitch that appears only once elsewhere in the melody (*c'*, becoming *f'* when transposed).

▶ p. 212

Within each section, La Rue does not simply present the melody unaltered, but, rather, subjects it to one of his preferred practices, flexible

17 See McFarland, *Announcing the Feast*, 185–88.

18 A comparison of the chant in a number of early sources can be found at the University of Regensburg's *Graduale Synopticum* project, http://gregorianik.uni-regensburg.de/gr/#id/112.

19 The Habsburg court followed the Use of Paris (Meconi, *Pierre de la Rue*, 115). Nonetheless, the extent to which this impacted on the melody forms used for mass cantus firmi is unclear.

rhythmic and melodic paraphrase.[20] Despite this sometimes very heavy manipulation of the chant, he nonetheless usually places rests in the cantus firmus line between words and according to the textual sense-units (Table 1). Both Mech and other sources indicate the parts of the chant model used in red ink alongside the words of the standard mass ordinary. However, the cantus firmus words are not indicated systematically enough to allow them to be sung.[21]

To the cantus firmus, La Rue adds a second tenor voice in a similar ambitus and three further voices, each in its own distinct register: a bassus, around a fourth below the tenors; a contratenor, stretching up to around a fourth above the tenors; and a discantus around an octave above the tenors. The result is a rich, bottom-heavy, five-voice texture that lends the mass an imposing gravitas. La Rue clearly enjoyed such expanded sonorities, which were novel in his time: perhaps under the influence of the dominant senior composer in his formative years, Johannes Ockeghem (c. 1410–97), who seems to have led the way in this respect, he was among the first to regularly use scorings of five or more voices.[22] Appreciation of this aspect of La Rue's work is clear in Mech, where all but one of his masses that it includes is for five voices. In Mech, the fifth voice is almost always labelled "tenor secundus". One of only two exceptions occurs in the *Missa de sancta cruce* : in the "Kyrie" II, the fifth voice is labelled "bassustenor", while the bassus bears the strange name "ipostbasis".[23] There is no obvious reason for this exception: neither the "bassustenor" nor the "ipostbasis" differs in range from their more normally labelled counterparts in the rest of the mass. As in the example of the *Missa Alleluya* discussed by Meconi elsewhere in the present book, it is possible that the exception has something to do with mise-en-page: while the rest of the mass places three voice-parts on the left-hand page, and two on the right, the Kyrie places two on the left and

20 La Rue is an important pioneer in this respect; see Meconi, "La Rue".

21 Polytextuality is a possibility in some cantus firmus masses; see Meconi, *Pierre de la Rue*, 109. In the case of the *Missa de sancta cruce*, however, no source indicates the cantus firmus text consistently throughout, and D-Ju 12 includes no model text at all, but only the words of the mass ordinary.

22 Meconi (*Pierre de la Rue*, 113) sets out clefs, signatures, and finals in all La Rue's masses. Ockeghem's influence can be clearly seen in La Rue's *Requiem*. He was also influential on Pipelare, the composer of the first work in Mech; see Borghetti's chapter in the present book.

23 Thomas Schmidt suggests that this is probably a blend of "basis" and "ipostasis", "that which stands below"; see chapter I. The other exception is in the *Missa Alleluya*, where the added voice is labelled "bassus primus" in the opening "Kyrie"; Meconi offers an explanation, partly musical and partly visual, in her chapter on the *Missa Alleluya* in the present book.

three on the right.[24] The *Missa de sancta cruce* contains one other irregular layout: the final "Agnus Dei" places all five voices on a single verso, uniquely for the manuscript. The total length of the mass, 730 breves, is average for La Rue.[25]

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

The Kyrie is divided into the three sections typical both for La Rue and his contemporaries: a "Kyrie", a "Christe", and a second "Kyrie".[26] Before the first tenor enters with the cantus firmus proper, the movement begins with an allusion to the chant model's opening rising minor third in each of the four non-cantus firmus voices. In the three lower parts, this is in longer note values, while the discantus decorates the interval with an arresting flourish (▶ Ex. VIII.2).[27] All but the final one of the subsequent movements will also begin with material based on this same opening chant phrase, thus creating obvious aural unity as the mass progresses.

▶ p. 212

Once the tenor has entered, the five-part texture is largely uninterrupted. During the rest of the opening "Kyrie", consistency is achieved not through imitation, but rather by motivic integrity. In particular, a characteristic rhythmic pattern, of a dotted minim followed by a semiminim and another minim, is present in almost every bar, coupled with either a *cambiata*-pattern melody (a falling step followed by a falling third) or a rising scale (▶ Ex. VIII.1: discantus bb. 3–4; tenor 2 b. 4; contratenor bb. 4–5). The section closes with an increase in rhythmic activity that produces a drive to the cadence (bb. 13–14), a technique often associated with La Rue's distinguished predecessor Ockeghem. The effect is all the more exhilarating given the relative paucity of cadences in the preceding music, and the reinforcement by the near-simultaneous reaching of registral extremes: the bassus touching its lowest note, *A*, at the end of b. 12, and the discantus reaching its highest one, *f*", for only the second time in the section, immediately after, at the start of b. 13.

▶ p. 212

24 In five-part textures, Mech as a whole is not consistent in how it distributes the voices across the openings.
25 Meconi, (*Pierre de la Rue*, 98), offers a useful comparative table.
26 There are a small number of exceptions to this division in La Rue's output, suggesting in those instances an *alternatim* performance. For general remarks on division, structure, voice-use in La Rue masses see Meconi, *Pierre de la Rue*, 94f. Fallows, "The Last Agnus Dei", usefully traces the normal divisions in the various mass movements from c. 1450–c. 1600.
27 Here and throughout, bar numbers refer to the standard critical edition, CMM 97/3. Note values are given in their original form, double that of the CMM edition.

The "Christe" moves from the opening triple time into duple metre, a procedure repeated in every subsequent movement of the mass as well. The opening passage sets up a way of working that will continue throughout the section: sustained, long-held harmonies alternate with more rhythmically active passages sometimes involving imitation between the voices (this latter phenomenon first noticeable from b. 21 onwards).

The final "Kyrie" moves back to triple time, but now at a faster tempo. It opens with arresting slow chords, coloured by remarkable flatward harmony (with signed E♭ in the lowest voice). Like the opening section, this one too is characterised by motivic integrity: here a dotted minim followed by a scale, usually descending, of three or more semiminims (first appearing in the altus, b. 65). That the section is coming to its conclusion is indicated by a striking and exceptional repeat of an entire contrapuntal module, together with a falling sequential melody in the uppermost voice (bb. 74–76).

After its opening chant intonation, the Gloria employs the customary split of the ensuing polyphony into two sections, dividing at "Qui tollis". In contrast to the Kyrie, this movement, with its longer text, is more word-driven. As such, it is characterised by phrases that are more clearly articulated by cadences, by an alternation between passages with and without tenor cantus firmus, and by prominent imitation among the four non-cantus firmus voices. This difference of approach is apparent from the first entry of the cantus firmus, at b. 9, articulated by the first strong cadence in the section. The techniques are employed to give a greater degree of rhetorical shaping than in the Kyrie: particularly emphatic are the spotlighting of "magnam gloriam tuam" with triplets (bb. 21–23), and the arresting standstill, at b. 41, for the name of Jesus at the words "Iesu Christe". Not coincidentally, this latter moment occurs simultaneously with the beginning of the word "domini" in the cantus firmus (▶ Ex. VIII.3).

▶ p. 213

The "Qui tollis" section of the Gloria proceeds similarly. Imitation continues to play a prominent structuring role, with phrases clearly marked by cadences, and strategically deployed rhetorical emphasis throws particularly important moments into the spotlight: the dramatic simultaneous syllabic declamation against a held pitch in the cantus firmus at "Quoniam tu solus sanctus" (bb. 103–) and "Tu solus altissimus" (bb. 112–) are especially noteworthy.

Although there is no formal break, the "Qui tollis" splits into two as

a result of a switch to so-called *sesquialtera* proportion for the final text phrase, "Cum sancto spiritu": the time previously taken by two semibreves is now filled by three. The result is a change from duple to a quick, dance-like triple time that moves at a faster tempo than that of the opening section. The change not only readily identifies the beginning of the third main division of the chant model (phrase C, from "per quem"), but also brings the movement to a lively conclusion. Imitation is less noticeable here, but a rhythmic pattern consisting of a dotted semibreve followed by a minim and a semibreve is present in almost every bar. While the tenor cantus firmus elsewhere in the mass usually stands out due to its longer note values than the surrounding voices, here it is rhythmically more of a piece with the rest, and absorbed into the texture. As with the close of the Kyrie, here too the final cadence is heralded by remarkable and rare literal repeats in several voices (tenor 1, bb. 144–49; bassus, bb. 146–49).

Like the Gloria, the Credo begins with a chant intonation and is then divided into two. The split, at "Et resurrexit", is not uncommon in La Rue masses.[28] The first section takes cantus firmus phrases A and B together, for the first time in the work. The distinctive identities of the two phrases are preserved, however, by separating them with six bars of rests – the longest time for which the tenor is silent in the section, once it has entered (see Table 1). The separation is made yet more audible by a severe textural reduction at that point in the other voices as well, including some rare moments of duet and trio texture (▶ p. 213 ▶ Ex. VIII.4).

At b. 48, the chant model is exposed for the first time in the mass as the uppermost sounding voice (the tenor) for an entire phrase. There is possibly a symbolic intent here: just as the mass ordinary text at this point speaks of how Jesus was made man – "et homo factus est" – so too does the chant model, that has lain hidden up to this point, momentarily become the primary melodic and motivic material, taken over in imitation by the contratenor and discantus. The original words of the antiphon provide a simultaneous commentary, that the incarnation contains salvation, life, and the hope of resurrection ("in quo est salus, vita, et resurrectio nostra").

Surprisingly, the Creed's second section does not pick up the cantus firmus where the previous section has left off, but sets it complete, with

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

all three of its phrases, for the first and only time in the mass. Nonetheless, as in the Gloria, the phrases are clearly separated: by the insertion of long rests between A and B (six breves, bb. 119–24); and by a mensuration change at the start of C (b. 164). The section begins with a long series of alternating high and low imitative duets, without the cantus firmus (bb. 63–89). This is the first time in the mass that scoring contrasts are used with any frequency. Up to this point, and again in the Sanctus and Agnus Dei that follow, the texture remains surprisingly dense: either all five voices, with only momentary and occasional relief, or four voices, without the chant-bearing first tenor, again with little use of further contrast. Breaking up the primarily imitative texture with declamation, most notably at "qui ex patre" (bb. 105ff.), provides additional variety.

At b. 112, the cantus firmus is again exposed as the uppermost voice of a duet for an entire phrase. From here to the end, the first tenor no longer moves in rhythmically distinct, more extended values than the rest, but rather is integrated with the other voices by imitatively shared material. At b. 137, a brief trio passage with parallel 6/3 chords recalls the sound-world of *fauxbourdon*. As in the Gloria, the Credo switches into *sesquialtera* proportion to close, coinciding with the beginning of the third of main chant model subdivision.

The Sanctus uses La Rue's standard structure, with a separate "Pleni", "Osanna", and "Benedictus", finishing with a repeat of the "Osanna".[29] With this movement we return to the procedures and sound-world of the Kyrie. The more sharply chiseled phrases of the Gloria and Credo are replaced by melismatic, dense textures, and relatively infrequent cadences.

Typical for La Rue's five-voice masses, the "Pleni" is the first section in the mass in reduced scoring:[30] both tenors drop out, leaving a strangely polarised texture between the bassus, on the one hand, more or less in its own territory, and the more closely matching contratenor and discantus, on the other, above it. The section is characterised by the continual, and highly unusual, repetition of a short rhythmic motive, announced at the outset in an imitative theme, and present continually in one or another of the voices thereafter until almost the end of the section. The pattern becomes more sporadic only from b. 52, heralding the final cadence at

29 Meconi, *Pierre de la Rue*, 95.
30 Meconi, *Pierre de la Rue*, 96.

b. 56. La Rue's peculiar treatment here seems to be inspired by a work of Josquin's, the second "Agnus Dei" of his *Missa L'ami baudichon*, which employs a similarly obsessive rhythmic ostinato (▶ Ex. VIII.5).[31] This is one of a number of what Meconi has called "hidden borrowings" from Josquin in La Rue's works – borrowings that betray a competitive edge, and a desire to respond to contemporaries in unexpected ways.[32]

▶ p. 214

At the same time, the procedure in the "Pleni" can be viewed as a distillation of the looser motivic integrity explored, notably, in the earlier Kyrie, and in the following "Osanna". The latter movement is set as an almost uninterrupted tutti of rich harmonies, enlivened with a recurring rhythmic motive first announced at the beginning and then regularly heard throughout much of the rest of the section (b. 59; thereafter usually coupled with a melodic pattern of a regular descending scale). The cantus firmus in the first tenor is unusually compressed, such that the original melody is almost untraceable by the section's end.

The "Benedictus" is also, typically for La Rue's five-voice masses, in reduced scoring, this time for four voices, without the cantus firmus. The opening seems intent on confusing the listener: structurally, arranging each voice to enter in succession, rather than simultaneously, suggests imitation. The voices, however, though related in their melodic contours, each begin differently. Exact imitation only begins to play a role with the final, discantus entry, which echoes the bassus phrase of two bars earlier. As the movement continues, more regular imitation alternates with a more motivic way of working, in which a characteristic syncopated melody is treated with as many different counterpoints as La Rue can invent (b. 114, tenor 2; b. 119, tenor 2; b. 122, contratenor; b. 124, tenor 2; b. 127, tenor 2; b. 131, tenor 2).

Typically for La Rue, the mass contains two "Agnus Dei"s.[33] The first ends with "miserere nobis", and the second with "dona nobis pacem". Possibly, in order to bring this into line with the liturgical structure of the Agnus Dei, with its two "miserere nobis" invocations, the first section

31 The connection was first noted in Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*, 355.

32 Meconi, *Pierre de la Rue*, 121ff; with discussion of the *Missa de sancta cruce* at 124ff; and further on Josquin and La Rue's relationship at 172ff. La Rue's most famous attempt to outdo Josquin is his four-voice mensuration canon in his *Missa L'homme armé*, in response to Josquin's similar three-voice canon in his *Missa L'homme armé super voces musicales*. The relationship was already noted by Glarean, in his *Dodecachordon* of 1547.

33 Meconi, *Pierre de la Rue*, 96. See also Andrew Weaver's discussion of the Agnus Dei of the *Missa de feria* in the present book.

was intended to be repeated, or one of the invocations was supposed to be sung in chant.[34] For the first time in the mass, a movement begins with a theme not derived from the opening of the chant model, but rather that seems to be freely composed with the aim of contrasting with the previous movement openings: instead of the cantus firmus's opening rising - third, La Rue creates a melody with a prominent falling third instead, from which a remarkably melismatic imitative duet is then spun. The decorative exuberance is brought dramatically to a standstill as the first tenor enters with the cantus firmus at b. 7. As in the Kyrie and the fully scored sections of the Sanctus, from this point on, there is little relief from the full, five-voice texture. Against the backbone of the cantus firmus, the free voices are united, albeit unpredictably, by shared motivic patterns: especially prominent is a characteristic cadence formula, taken over from the opening duet, with a dotted minim, then a semiminim and minim repeated pitch a step beneath that of the dotted minim, and a final pitch that returns up a step (bb. 4–5, discantus; then b. 9, contratenor and frequently thereafter).

The second "Agnus Dei", as the mass's final movement, must bring the setting to an appropriate close. It moves one last time from triple into duple metre, where the music will now stay. The cantus firmus follows on from the first section, and provides the two remaining phrases necessary to bring it to completion. Significantly more imitation and textural variety are used than in the preceding section, including two long duets (bb. 59–65 and bb. 74–79) and two trios (bb. 65–74 and bb. 79–85). This all seems to be intended as a foil to the arresting treatment of the final text phrase, "dona nobis pacem", whose rhetorical long notes and remarkable lack of rhythmic activity end the setting with an emphatically grand peroration (▶ Ex. VIII.6).

▶ p. 214

34 Fallows, "The Last Agnus Dei". 57–62.

IX WORK DISCUSSION 6:
Pierre de la Rue, *Missa de feria*

ANDREW H. WEAVER

Among the types of polyphonic masses cultivated during the Renaissance, the *Missa de feria* is by far the most unassuming.[1] Liturgically, a "feria" is any day that is neither a Sunday nor a specific feast; that is, it is a typical weekday, which makes the ferial mass the lowest-ranking mass in the liturgy. As such, the ordinary chants sung on these days are among the shortest and simplest in the repertoire, and the Gloria and Credo are typically omitted entirely.[2] When set polyphonically, a *Missa de feria* typically follows the model of the "plainchant mass", in that, rather than featuring one cantus firmus that appears throughout the mass, each section sets the appropriate ordinary chant (a Kyrie chant in the Kyrie, a Sanctus chant in the Sanctus, etc.). As is to be expected from its low liturgical rank, polyphonic ferial masses typically feature simple polyphony and unassuming, homorhythmic textures; in fact, many existing polyphonic ferial masses seem to be examples of extemporised polyphony that just happened to have been written down.[3]

Even just a cursory glance at Pierre de la Rue's *Missa de feria* reveals his work to be an outlier among typical works of the genre. Not only does his mass contain a Gloria and a Credo, but it is also composed for five voices, placing it among the grandest examples of liturgical polyphony of the early sixteenth century. The mass features rich, complex polyphony throughout, and, even more striking, every movement is built upon a strict two-voice canon in the tenor voices, thereby exhibiting the most

1 For an overview of polyphonic settings of the *Missa de feria* during the Renaissance, see Weaver, "Aspects of Musical Borrowing".

2 The proper chants sung at a ferial mass simply repeat those from the preceding Sunday or feast.

3 For examples in modern edition, see the two anonymous ferial masses in Snow (ed.), *A New World Collection*, 125–28, 140–47.

erudite form of composed polyphony of the day – the very opposite of extemporised counterpoint. The explanation for this unusually opulent setting of a lowly mass genre can most likely be found in La Rue's employment at the Habsburg-Burgundian court. We know from court ordinances that the chapel was expected to sing polyphony at mass every day,[4] and given the role that music played in the Renaissance in enhancing the prestige of rulers, it makes sense that the Habsburgs would desire the singing of rich polyphony at daily mass. Such concerns would have been especially pressing in the early sixteenth century, as the court was still smarting from the loss of the Duchy of Burgundy at Charles the Bold's death in 1477 and the untimely death of Philip the Fair in 1506. Although we have no concrete evidence as to when or why La Rue wrote his *Missa de feria*, it seems logical to hypothesise that he did so upon a commission from his employer within the first two decades of the sixteenth century, probably during the years 1508–15, which Honey Meconi speculates was an especially productive period of his career.[5]

Two pieces of evidence support this hypothesis about the genesis of La Rue's mass. The first is its wide transmission, in seven manuscripts produced by the Alamire scriptorium (only five other La Rue masses survive in this many Habsburg-Burgundian sources).[6] Four of these manuscripts (B-Br 15075, E-MO 773, E-MO 766, and Mech) seem to have been intended for various members of the Habsburg family; that there was a desire for La Rue's mass to be copied multiple times for the family's use seems to indicate that it was intended to be performed frequently and at a variety of the Habsburg households. Another of the Alamire sources, I-Rvat 34, is a lavish manuscript that was created as a gift for Pope Leo X; this source explicitly titles La Rue's mass *Missa de feria*, which may very well have been an attempt to showcase to the Pope the elaborate polyphony that was sung daily at the Habsburg court.[7] The second piece of evidence supporting the claim that the Habsburgs commissioned La Rue's mass as a way to bolster their prestige is the fact that the mass

4 See, for instance, the ordinance from 1469 (subsequently reissued in 1497 and 1500) transcribed in Fallows, "Specific Information", 145–59.
5 Meconi, *Pierre de la Rue*, 107–8.
6 The sources for La Rue's mass are listed in Appendix 4. Details about the sources are available in Meconi, *Pierre de La Rue*, 271–81. One mass by La Rue, *Missa Conceptio tua*, survives in eight Habsburg-Burgundian sources.
7 The remaining two Habsburg-Burgundian sources, D-Ju 5 and A-Wn 18832, were commissioned by Frederick the Wise and Raimond Fugger the Elder, respectively.

seems to have served as a model for the *Missa de feria* by French court composer Antoine de Févin.[8] Like La Rue's mass, Févin's is a large-scale work (with a Gloria and Credo) for five voices, featuring elaborate polyphony and a two-voice canonic scaffold in every movement; it seems very likely that the French court, the Habsburgs' bitter political rival, commissioned Févin to compose his *Missa de feria* in response to La Rue's, to assert that they too sang elaborate polyphony every day.

Mech is among the earliest of the sources to transmit La Rue's *Missa de feria*; E-MO 773, Mech, and I-Rvat 34 were all probably completed by March 1516, with the first two possibly originating as early as 1508.[9] Mech is unique among these sources in that it transmits the Agnus Dei with only two sections, lacking the two-voice "Agnus" II found in the other sources. It is common for La Rue's masses to have only two sections for the Agnus Dei, so the composer may have originally conceived the *Missa de feria* with a two-section Agnus. If this is the case, then Mech may very well be the earliest manuscript to contain La Rue's mass.[10] If La Rue originally conceived the mass without the "Agnus" II, it is ironic that precisely that section seems to have had lasting popularity outside the court. It appears in A-Wn 18832, an Alamire manuscript of *bicinia* (two-voiced pieces) commissioned by Raimond Fugger the Elder, and it also is the only part of the mass to appear in non-court sources: the later manuscript D-Mbs 260 and Georg Rhau's 1545 print *Bicinia gallica, latina, germanica* (RISM 1545[6]), where it is fitted with the text "Ne temere quid loquaris".

As we would expect from the genre, La Rue's mass is based on plainchant. Rather than featuring a single cantus firmus that appears in each movement, each section is based on the corresponding chant of the mass ordinary. La Rue's mass is unusual, however, in that we can identify the chant models definitively for only two movements, the Gloria and Credo, which are based on the chants now labelled Gloria XV and Credo I in the *Liber usualis*.[11] These are the same chants used in Févin's *Missa de*

8 For a comparison of La Rue's and Févin's masses and an argument that La Rue's served as the model for Févin's (and not vice versa), see Weaver, "Aspects of Musical Borrowing", 130–37.

9 See Kellman (ed.), *The Treasury* for details on these sources.

10 Kreider suggests this in CMM 97/2, lxiii.

11 Kreider claims that the first section of the Agnus is based on Agnus XV (CMM 97/2, lxii), but the connection between the melodies is very tenuous and extends no further than the first phrase. The more typical choice for ferial masses was Agnus XVIII.

feria, as well as a four-voice ferial mass by Matthaeus Pipelare, and thus they seem to be the standard choices for weekdays on which these movements are sung. That we cannot identify the other chants is not unique, as La Rue composed a number of masses based on unidentifiable plainchants.[12] Nevertheless, La Rue's use of no-longer-identifiable chants raises a host of unanswerable questions: did the Habsburg-Burgundian court follow a unique liturgical use that has not survived, or was La Rue drawing instead upon plainchants that he would have known from his youth and early career?[13] If the latter, did it matter to the court (and to La Rue's fellow singers) whether they knew the chant models, and if not, what does that tell us about the function and perception of liturgical polyphony at the Habsburg-Burgundian court? Did the function of this mass as a vehicle for courtly prestige trump its function as the transmitter of venerable plainchant?

La Rue's treatment of the chant in the two movements in which we can identify the models is consistent enough to make inferences about his use of the chant throughout the mass. The canonic tenor voices consistently carry only the chant melody. As is typical for La Rue, the melodies are frequently highly decorated, sometimes to the point of being unrecognisable. Although the tenors sing only chant, the chant is not restricted to just those voices. Whenever there is a long stretch of rests in the tenor, the chant appears in one or more of the other voices. Sometimes it appears as a point of imitation, as in the opening bars of the Gloria (bb. 1–10) and the opening bars of the "Et incarnatus est" of the Credo (bb. 77–81), but more often it appears in just one voice. In one instance, it appears in multiple voices in quick succession: at the start of the "Qui tollis" of the Gloria, the chant begins in the tenors on the text "qui tollis peccata mundi" (bb. 60–66), moves to the bassus for "miserere nobis" (bb. 66–68), then to the superius (highly decorated) for the repeat of "qui tollis peccata mundi" (bb. 69–74), and finally back to the tenors, where it remains for the rest of the movement. Throughout both movements, whenever the chant migrates to a voice other than the tenor, the phrase sung by the other voice never reappears in the tenor, with the result that the chant is sung in its entirety throughout the movement, with no gaps or repetitions.

12 Meconi, *Pierre de la Rue*, 115. See also Meconi's chapter in the present book about the *Missa Alleluya*.

13 A special liturgy was also proposed for Maximilian I's court on the basis of an examination of Heinrich Isaac's *Choralis Constantinus*; see Pätzig, "Liturgische Grundlagen".

The most notable stylistic feature of La Rue's mass is the canon in the tenors, which not only is used as a scaffold for each movement but also betrays clear large-scale planning across the mass as a whole: in the Kyrie, the rhythmic interval between the canonic voices is a semibreve; this increases to a breve in the Gloria, and each successive movement increases the distance by another breve, concluding with four breves in the Agnus. The ever-increasing distance between the tenors allowed La Rue to play with a variety of textures throughout the mass. In the earlier movements, the canonic voices tend to be integrated into the full-voice texture, but as the canonic interval increases in the Sanctus and Agnus, La Rue explores other possibilities, such as greater rhythmic differentiation among the voices, more transparent textures in which the tenors do not overlap, and even (as we shall see) a maximally imitative texture in the final Agnus. The only sections without canon are those for fewer than five voices: the two-voice "Pleni" and three-voice "Benedictus" in the Sanctus, as well as the two-voice "Agnus" II (not included in Mech). Skillful treatment of canon is one of the signatures of La Rue's style: two other masses (*Missa L'homme armé II* and *Missa Incessament*), as well as the single-movement *Kyrie pascale*, feature canonic foundations similar to that in the *Missa de feria*, and canonic foundations also appear in one motet (*Pater de coelis deus*) and six chansons (*Adieu comment*, *Cent mille regretz*, *Dueil et ennuy*, *Fors seulement*, *Incessament*, and *Je n'ay regretz*).[14] In addition, La Rue composed two masses, three motets, and two chansons that are entirely canonic, and canonic sections appear in five other masses.[15]

While the deliberately planned use of canon helps bind the movements of the *Missa de feria* together, other musical features help provide a more audible large-scale coherence. All movements are in *tempus imperfectum* (with just one brief move to *tempus perfectum* for the "Confiteor" in the Credo, bb. 203–27), and they all feature the same modal final of E. Interior cadences at the ends of sections occur almost entire-

14 Another motet with a canonic foundation, *Laudate Dominum*, was long thought to be by La Rue, but Wolfgang Fuhrmann has recently argued convincingly against the attribution; see Fuhrmann, "Who Composed Pierre de la Rue's Psalm-Motets?".

15 The canonic masses are *Missa Ave sanctissima Maria* and *Missa O salutaris hostia*. The canonic motets are *Ave sanctissima Maria*, *Da pacem domine*, and *Salve regina I*. The canonic chansons are *En espoir vis* and *Je ne dis mot*. The masses with canonic sections are *Missa Conceptio tua*, *Missa de Sancto Job*, *Missa de septem doloribus*, *Missa L'homme armé I*, and *Missa Sancta dei genitrix*. La Rue's *Magnificat primi toni* also contains two canonic sections. For information on La Rue's use of canon, see Meconi, *Pierre de la Rue*, 101–4.

ly on E or G, with interior cadences on A in the Sanctus. In addition, a brief four-note scalar motive, always with the same rhythm (dotted minim followed by three semiminims), appears frequently in all voices throughout the mass (including the duos and trios).

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

Although we cannot today identify the chant models for the Kyrie, La Rue must have almost certainly expected listeners who knew the melodies to be able to recognise them, for phrases from the tenors permeate the other voices, especially in the "Kyrie" I and "Christe". In the "Kyrie" I, the tenors do not enter until b. 10, but prior to their entrance we hear their first phrase presented as a point of imitation, first in the bassus and altus (bb. 1–4, in a quasi-canon that presages the tenors' entrance) and then in the superius (bb. 5–8), where it is sung atop a new, seemingly freely composed phrase (also presented imitatively) featuring the four-note scalar motive (▶ p. 215 ▶ Ex. IX.1). Likewise, the "Christe" begins with a distinctive five-note phrase presented imitatively by the altus, bassus, and superius in turn; when the tenors enter with the same phrase in b. 31, the other voices temporarily drop out, highlighting the melody even further. This same phrase recurs prominently at the end of the section: it appears in the superius in bb. 43–46, after which it is again taken up by the tenors before the superius enters with it one last time in b. 50 to close out the section.

"Kyrie" II, which (as is typical) is longer than the previous sections, contains a wider variety of melodic material than the previous sections; none of the melodic material here repeats phrases from earlier in the movement, suggesting that the chant melody is through-composed. "Kyrie" II as a whole divides into four distinct sections, each of which is underlaid with a complete statement of "Kyrie eleison". In the first section (bb. 54–61), in which the tenors do not appear, the cantus, bassus, and altus in turn present a four-bar phrase as a point of imitation; in contrast to "Kyrie" I and "Christe", this phrase is not later sung by the tenors. The tenors open the second section (bb. 62–72) with a rhythmically active three-bar phrase that opens with the four-note scalar motive. This section features clear textural contrast, the likes of which have not yet been heard in the work, in which phrases for the tenors and bassus alternate with phrases for the altus and superius alone; while not identical, the phrases seem to present variants of the same material. The third section (bb. 72–80) also

begins with the lower three voices, seemingly continuing the textural alternation of the previous section, especially since the tenors' melody once again opens with the scalar motive. Underneath the tenors, however, the bassus sings a new melody, which is soon taken up by the superius and altus in imitation (bb. 75–77) and eventually is sung by the tenors (bb. 78–81). The final section (bb. 81–91) also features melodic interplay between the tenors and other voices; in this case, the superius opens the section with a five-bar phrase that is taken up by the tenors in b. 84.

The Gloria is surprisingly economical;[16] despite having a much longer text than the Kyrie, it contains only thirty more bars and lasts just thirty-eight seconds longer than the Kyrie in its sole recording.[17] This may be a reflection of the brevity typically expected of ferial masses. One way La Rue achieves this economy is by avoiding imitation; aside from the beginning of the movement, which (as mentioned above) presents the first phrase of chant as a point of imitation in altus, superius, and bassus, the only other imitation throughout the rest of the movement is that between the two canonic voices (as well as one brief passage, in bb. 35–38, in which the non-canonic voices toss about a brief motive on "Deus pater"). The text is declaimed primarily in semibreves and minims, avoiding lengthy melismas and text repetition; the only notable instance of text repetition occurs at the end of the first section (bb. 52–59), where the text "filius patris" is sung twice, including a repetition of the chant phrase in the tenors. The movement falls into the two traditional sections, with the second commencing with "Qui tollis". The second section, in which the mensuration changes from C to C2, moves at seemingly breakneck speed, with the basic unit of declamation the semiminim until the appearance of expansive melismas on "in gloria Dei patris Amen" in the final thirteen bars.

At 259 bars, the Credo is more than twice as long as the Gloria, though here too La Rue employs the same features to avoid excessive length, generally avoiding imitation, melismas, and text repetition (though the latter is basically unavoidable at the ends of sections, given the two-breve rhythmic interval between the tenors). This does not, however, make for a boring movement, as La Rue does occasionally draw upon imita-

16 This is also the case in the *Missa Ave Maria*; see Rothenberg's chapter in the present book.
17 Hyperion 1997.

tive techniques, often to surprisingly expressive effect. The movement falls into three sections (breaking at "Et incarnatus est" and "Crucifixus"), and especially at the beginnings of sections, La Rue introduces stylistic changes that differentiate the section from what came before while also emphasising the text. At the start of the second section, for instance, La Rue stresses the theologically significant text by omitting the tenors and presenting the chant as a point of imitation in superius, bassus, and altus. This entire section (bb. 77–102) has notably sparser textures than the first, as well as slower declamation (breves and semibreves as opposed to semibreves and minims); this allows for a clearer understanding of the text in performance, while also emphasising the statements of "ex Maria Virgine" and "et homo factus est" in the tenors.

Even more striking is the opening of the third section, which begins with the tenors alone on "crucifixus etiam pro nobis" (bb. 103–8); this is by far the sparsest texture in the entire mass, with tenor 1 alone for a full two bars on the significant word "crucifixus". The other voices gradually begin to enter as the tenors drop out and the chant migrates to bassus (bb. 109–12) and altus (bb. 111–17); the full five-voice texture is not achieved until the tenors re-enter at "et resurrexit" (starting b. 115). La Rue uses imitation to emphasise the text "et ascendit in caelum", stating the chant melody in the superius in bb. 124–25 as fore-imitation to tenor 1, which enters in b. 126. Another striking moment occurs a few bars later, in bb. 132–34, when the text "sedet ad dexteram Patris" is sung in tenor 2 in a homorhythmic, *fauxbourdon*-like texture with bassus and altus. One final noteworthy moment is La Rue's treatment of the "Confiteor" (bb. 203–28), for which he shifts to *tempus perfectum* and introduces a notably more imitative texture. An especially expressive moment occurs in bb. 215–23, when he breaks up the texture into various duos and trios that sing homorhythmically with the tenors on the text "et exspecto resurrectionem" (▶ Ex. IX.2). This simultaneously heightens the text repetition between the tenors and also creates the most homorhythmic textures in the movement. The very end of the movement features what seems to be a clear sign that the manuscript was used for performance, as a seemingly later hand added a sharp sign before the final *B* in the altus, the only such marking in the piece.

The Sanctus opens with a texture unlike anything heard up to this point in the mass, with longheld notes in superius and bassus framing fast-moving, long-breathed melodies in the inner voices (▶ Ex. IX.3). For

▶ p. 216

the first fourteen bars we never hear more than two voices with any kind of rhythmic motion singing simultaneously, creating a transparent texture that highlights the melodies. First the altus is supported by the long notes of superius and bassus, and upon reaching a cadence in b. 5, tenor 2 enters with the same melody down a fifth; this is presumably the chant melody, which means that as in the Kyrie, La Rue is highlighting the chant, such that listeners who know the melody would immediately recognise it. As tenor 2 sings the melody, the altus continues with a countermelody that seems to be a decorated version of tenor 2's second phrase (which does not begin until b. 11). Altus and tenor 2 cadence in b. 8, as tenor 1 enters with its canonic answer; at this point, the superius is released from its long notes and sings the countermelody just heard in the altus. The sparse texture, which continues until b. 20 (on the word "dominus"), is made possible by the fact that up to that point, tenor 2 never commences its next phrase until tenor 1 has completed its canonic answer. The texture begins to thicken already in b. 13, however, for at that point the bassus stops its long notes and begins moving at the same pace as the other voices. The other five-voice section of the movement, the "Osanna", also features long, held notes and sparse textures, though the tables have turned, for now the long notes appear in the tenors. The tenors' notably slower pace comes to an end only in the final bars (bb. 93–105), at which point their melody is so similar to the other voices that it may be freely composed, an idea that is supported by the fact that the text underlay here is a second statement of "Osanna in excelsis". The sections for reduced voices feature especially long-breathed phrases and much imitative interplay between the voices. It is impossible to know whether these sections allude to chant; however, for the first sixteen bars of the three-voice "Benedictus", the altus moves at a notably slower rate, is less florid, and has a smaller range than the other voices, so it may very well be based upon a chant melody.

In the opening section of the Agnus Dei, La Rue continues the pattern first seen in the canonic voices of the Sanctus, in which long stretches of rests between phrases result in the voices rarely singing simultaneously. For this reason, the section consists primarily of four-voice textures, with very little easily audible imitation. The only obvious imitation occurs at the beginning of the movement, where the superius and bassus anticipate tenor 1's melody in close imitation in the opening three bars (in a manner that once again highlights the presumed chant melody).

The overall pace of this section feels quite slow, with the melodies moving primarily in breves and semibreves (with occasional semiminim decoration). The final "Agnus" contrasts completely – almost shockingly so – with melodies now moving primarily in minims and semiminims, and a profusion of imitation. This section is by far the most thoroughly imitative passage of the entire mass, and is achieved by inserting points of imitation around the statements in the tenors. The opening bars (▶ Ex. IX.4), for instance, begin with tenor 1, who is answered two bars later by the altus, a third above; two bars later, tenor 2 begins the canonic answer, followed after another two bars by the superius. Underneath all of this, the bassus sings a two-and-a-half-bar figure that continually repeats, rising a third on each statement. This rhythmically active imitative texture continues for every phrase of the section, becoming even busier as we approach the final cadence. In bb. 116–18, for instance, altus, bassus, and superius enter with imitative points all within the space of two breves, creating the effect of imitative entries piling up on top of each other, thereby highlighting the complexity of this unusually sophisticated and unmistakably impressive *Missa de feria*.

▶ p. 217

X WORK DISCUSSION 7:

Pierre de la Rue, *Missa Alleluya*

HONEY MECONI

As is usual with music of the sixteenth century, we know neither the date of composition of Pierre de la Rue's *Missa Alleluya* nor the precise impetus for its creation. Regarding the former, the dates of the manuscripts that contain the mass and the style of the music suggest that it was composed in a period of rich productivity for La Rue from the time he returned to the Low Countries for good in 1508 until his retirement in 1516.[1] During this period La Rue likely created (among other compositions) eight masses for five voices, an expansion in texture for which he was one of the leading proponents. Three of these masses – the *Missa de septem doloribus*, *Missa de feria*, and *Missa Incessament* – use *tempus imperfectum* (duple metre) almost exclusively, a forward-looking choice. The other five masses – the *Missa Alleluya*, *Missa Conceptio tua*, *Missa de sancta cruce*, *Missa Ista est speciosa*, and *Missa pascale* – make use of an older practice, with most or all movements beginning in *tempus perfectum* (triple metre) and then switching to *tempus imperfectum*. Possibly these five masses, including the *Missa Alleluya*, were thus slightly earlier than the duple-heavy creations.

While we cannot pinpoint a specific event or commission that generated the *Missa Alleluya*, the work easily fits into La Rue's presumed lifetime project of providing polyphony for most important components of the liturgy. A precise model for the *Missa Alleluya* is unknown,[2] but the mass's heading (in Mech, "Missa quinque vocum supra alleluya. Petrus

1 See Meconi, "Composers and repertory", in the present volume.

2 Numerous models for La Rue's works remain unidentified, including those for the *Missa Almana*, *Missa de septem doloribus*, *Missa de virginibus*, and several for the *Missa de feria* (on which, see Weaver's chapter in the present book).

TABLE 1. Pierre de la Rue, *Missa Alleluya*, cantus firmus layout

MOVEMENT	SECTION	PRIMARY MENSURATION	CANTUS FIRMUS MENSURATION	CANTUS FIRMUS PHRASE (IN TENOR UNLESS OTHERWISE INDICATED)	BAR NUMBERS	MANIPULATION
Kyrie	"Kyrie" I	○	○	A	10–18	2 x *integer valor*
	"Christe"	¢	○ ¢	A' B	29–48 49–57	2 x *integer valor*
	"Kyrie" II	⊙	Φ	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 backwards A' backwards A backwards	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*

de [la] Rue"; this is the only mass to receive a composer indication in the manuscript) names its model and thereby suggests a connection to the period of Paschaltide, the days between Easter itself and the feast of the Ascension when the resurrected Christ walked on earth. Paschaltide is the most joyful period of the Christian year, and during this time proper chants frequently appended a jubilant cry of "alleluya". A mass that evoked this happy cry would thus be appropriate for almost six weeks of the liturgical year.

The mass is clearly based on a pre-existent melody presented multiple times in each movement, and that melody was surely fitted to the text "alleluya". In Mech the word "alleluya" is proclaimed in red ink in each

	"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*

voice at the mass's opening, and then in the tenor line throughout.[3] The scribes had no hesitation in announcing the model for this work. Unfortunately, though, the model remains unknown. Evan Kreider's thorough search of plainchant Alleluia melodies failed to generate a match for the cantus firmus,[4] and it is possible that La Rue drew his material from a polyphonic composition, perhaps a motet or devotional song beginning or ending with the word "alleluya".

Although La Rue often begins his masses with a clear exposition of borrowed material, his norm is then to shift to free paraphrase or some-

3 See Appendix 2 for the distribution of the "alleluya" text.
4 CMM 97/1, xx.

times complete dissolution of the model. The cantus firmus in the *Missa Alleluya* is treated quite strictly throughout, however, in sharp contrast to La Rue's more usual practice of paraphrasing. The triple-metre melody that La Rue uses consists of three sections: an opening, a varied repeat of the opening, and a closing (thus, A - A' - B; ▶ Ex. X.1). The melody is normally placed in the tenor voice – the classic position for a cantus firmus – and in the five-part texture of the *Missa Alleluya* it typically forms the aural centre. Following the norms of fifteenth-century cantus firmus construction, it appears complete in every movement and in fact usually appears at least twice. Almost always it is the last voice to enter, again following standard practice. Table 1 shows the distribution of the melody.

▶ p. 218

At the end of the Kyrie, Gloria, and Credo, La Rue presents the melody at *integer valor* – that is, with original note values. The rest of the time the note values are considerably lengthened, though always in direct proportion to the original – thus, augmentation. This means that the move to *integer valor* at the end of Kyrie, Gloria, and Credo would make the borrowed tune more obvious to the informed listener or performer.

The proportion by which the cantus firmus would be increased varies from section to section, and this is managed by various means.[5] Sometimes notes are written with the correct rhythmic values, such as notes four times as long for the "Patrem". Sometimes augmentation is generated by the use of major prolation (a technique used by both La Rue's contemporaries and earlier composers). At the conclusion of the mass, for example, the cantus firmus is sung at six times the length of *integer valor*, a feat accomplished by the use of the mensuration sign ⊙ to indicate the use of *tempus perfectum*, *prolatio maior* (triple metre with triple subdivisions of the semibreve as well as the breve). In this case, as in several other places in the mass, the voice with the cantus firmus is written in a different metre than the other voices. And sometimes the cantus firmus is simply written in *integer valor* with instructions supplied as to how to manipulate it. At the beginning of the mass, for example, singers of the tenor line are instructed to "crescit in duplo", i.e., double the note values of the line.

The most dramatic alteration of the cantus firmus – dramatic for the

5 Different manuscripts present the cantus firmus and instructions differently. For example, in Mech the Credo opens with the cantus firmus written in the desired rhythmic values (no extra work for the performers), while in D-Ju 12 the singers must "crescit in duplo" (double) the written note values.

singers, though probably not for the listeners – also involves a written instruction. It takes place at the beginning of the second section of the Gloria, the "Qui tollis". Here the cantus firmus appears in the tenor, as usual, but with a more complicated instruction than a simple "crescit in duplo". Now the singers are told to "incipe a retro et reverte ad finem": to sing the cantus firmus twice, but the first time doing it backwards – the last note first, the next to the last note second, and so on. This retrograde performance (done at sight by the musicians) would be followed by singing the cantus firmus pitches in the correct order. The use of retrograde for the cantus firmus at the "Qui tollis" occurs not only in this mass but also in another composition La Rue knew: Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales*. As we will see, this is not the only parallel between these two masses.

This treatment of the cantus firmus makes the *Missa Alleluya* unique among La Rue's thirty-one masses. Although the mass is up-to-date in its five-voice texture and various other elements (e.g., using the model as inspiration for motivic imitation), it is old-fashioned in the strictness of its handling of the cantus firmus; the only other mass approaching this precision in model use is his early *Missa Tandernaken*, and even that makes a few small exceptions to uniformity. The *Missa Allelwya* is the only mass where La Rue manipulates his material via written instruction for augmentation, and it is the sole instance of retrograde in his very extensive oeuvre. This type of construction and these techniques were common in the fifteenth century and even with some of his contemporaries, but La Rue otherwise showed no interest in them. The mass thus seems to be one of many examples of La Rue's penchant for demonstrating the range of his compositional skill: strict cantus firmus treatment here, ostinato composition in *Missa Cum iocunditate*, mensuration canon mastery in *Missa L'homme armé I*, polyphonic borrowing in *Missa Tous les regretz*, and so on.

One unusual feature of the mass is the handling of the fifth voice, which falls in range between the tenor and bassus. Alamire and his cohorts never used the term "quintus" for an added voice, but rather assigned a designation in keeping with its range relative to the other voices of a composition. In Mech, this voice in the *Missa Alleluya* is consistently labelled as a second tenor voice, with one exception: the first "Kyrie", where it appears as "bassus primus". At first the part name in the *Missa Alleluya* may appear to be a mistake, but all other sources for the mass

also switch the designation of this voice within the mass, though never consistently.[6] In I-Rvat 36, for example, it is "bassus" or "baricanor" for the Kyrie, Gloria, and Agnus, but "tenor" for the "Patrem", "Sanctus", and "Benedictus", while in A-Wn 15496 it is normally "bassus" (or "baricanor") but "tenor secundus" for the "Qui tollis" and the final "Agnus"; similar variety is found in the other manuscripts. This inconsistency is doubtless owing in part to the shifting range of the voice; in the Kyrie and Gloria it descends to *F*, but in the remaining three movements it lies much higher, never going below *B*♭ (Credo and Agnus) or *c* (Sanctus). The clef can be C4, F3, or F4.

The scribe of Mech may have used the "bassus primus" designation for aesthetic reasons, however. Throughout the mass, the fifth voice is normally on the left-hand side of each opening, directly below the tenor voice. The one place where that does not happen is the very first opening, where we find below the tenor voice on the left-hand side not the fifth "tenor secundus" part, as we will everywhere else in this mass, but instead a curious "tenor ad longum" part. This is not a sixth voice. Rather, the scribe has notated the tenor voice as it should sound, as if he were saying, "Can't figure out how to 'crescit in duplo'? Here's how!" Given that the singers will soon have to do something much harder, i.e., sing backwards in the "Qui tollis", this kind of assistance seems unnecessary. Nonetheless, it is there, which means there is no room for the fifth voice. Instead, the latter appears on the right-hand side of the opening, immediately above the bassus. And perhaps that is the reason the scribe labelled it "bassus primus", for the visual consistency this name creates on this important first opening. Such an instinct would be in keeping with the care lavished upon the construction of this exceptional manuscript.[7]

Interestingly, the bassus primus voice at the opening is unusual in one more way. Tucked away at the end of Mech, the *Missa Alleluya* lacks any kind of fancy miniature to open the mass, relying instead on elaborate painted and calligraphic initials for its decoration. These incorporate human heads of rather disreputable-looking individuals. One of

6 The *Missa Alleluya* appears in four other manuscripts, all created under Alamire's supervision: the contemporaneous E-MO 773 and A-Wn 15496, both for members of the court; the slightly later I-Rvat 36, for Pope Leo X; and the still later D-Ju 12, for Frederick the Wise; see also Appendix 4.

7 As documented in the essay of Thomas Schmidt in the present book. Elsewhere in Mech (with the exception of "Kyrie" II in the *Missa de sancta cruce;* see the essay by David Burn on this mass in the present book), the quintus voice is always "tenor secundus", even when it appears on the right-hand side of an opening.

the two heads for the bassus primus initial is depicted with a fanciful clothespin on his nose, but more surprisingly, with a name in a banderole incorporated into the initial: "Iaques Scoon" (▶Fig. II.21). This matches no known member of the court chapel and may instead refer to the clever calligrapher.

▶ p. 185

INDIVIDUAL MOVEMENT DISCUSSION

The Kyrie follows the standard tripartite division, opening (like all movements but the Credo) in *tempus perfectum* (𝅝, triple metre). A first-time listener to this work would initially assume that the composition was for four voices, since four separate parts enter in close imitation, first altus, then superius, then bassus primus (the term used in this essay for the fifth voice, since it is most often in a baritone rather than tenor range despite its identification by Mech's scribe), then bassus secundus. Entering pitches are *f*, *f'*, *G*, and then *F* again, with the oddball *G* a typical La Rue feature to upend our expectations. With F as the pitch centre of the work, and a signature B♭ in all voices, the effect is of a modern "major" sonority.

Only after all four voices have been in for some time does the tenor enter (b. 10), and we hear the cantus firmus in long note values.[8] In all of this La Rue follows the classic procedure for a cantus firmus mass: borrowed melody in the tenor, in long note values, and entering last. But it turns out that we have "heard" the tenor melody already, for each of the other voices enters with its opening motive of five pitches or even more – again, a typical La Rue move to use model material in other voices (some kind of fore-imitation will open the other movements of the mass as well). Here and throughout the mass the word "alleluya" in the tenor's text, highlighted in red against the black ink of the ordinary text, raises the possibility that performers would have underscored the message of the cantus firmus by singing "alleluya" rather than the text of the ordinary.

With the "Christe" the tenor (again entering last, in long values, b. 29) maintains *tempus perfectum*, but the remaining voices switch to *tempus imperfectum* (𝅜, duple metre). This time superius, altus, and bassus primus enter together, with the top two voices in parallel motion; they sing

8 Bar numbers here and throughout refer to CMM 97/1.

a motive that will appear elsewhere throughout this section, starting with the entrance of the bassus secundus. Bassus primus, meanwhile, is once more given the first five notes of the cantus firmus, this time in long note values; again the listener is fooled as to how the section is constructed.

With the final "Kyrie" we move back to triple metre, but now the mensuration is ⌽; the line through the circle is understood to represent a quickening of the tempo (though performers and scholars disagree as to how much faster it should be). The mensural progression over the course of the entire movement from ○ to ¢ to ⌽ is a frequent practice of La Rue's. And because the cantus firmus in the second Kyrie appears at *integer valor*, it moves at approximately the same speed as the other voices and helps create a thick texture where all voices are equal. This full texture is characteristic of much of the *Missa Alleluya*.

La Rue divides the Gloria into two sections. A solo chant incipit would have provided the opening text "Gloria in excelsis Deo" before the polyphony began with "et in terra pax". A superius-altus duet opens the movement, once again with each voice borrowing material from the model. Instead of the Kyrie's straightforward imitation, though, each voice sings a different motive: while the altus, which enters second, starts with the first five notes of the beginning of the model (the A-section), the superius is instead based on the dotted rhythm motive of the model's B-section. The next voice to enter, bassus primus, likewise uses this B-motive (bassus secundus is given freely composed material). In this opening section a number of imitative motives are tossed about: an arch-shaped line in the opening duet and then falling and rising motives from "agimus tibi" on (b. 13). All four non-cantus firmus voices come together briefly in homorhythm at "domine fili" (b. 23), underscoring these important words. In contrast to the heavily melismatic Kyrie, the underlay in the Gloria is largely syllabic throughout – a necessity given the length of the text.

The second section of the Gloria begins with "Qui tollis". Here the cantus firmus, sung backwards, is part of the sonority right from the beginning. All voices switch to *tempus imperfectum* (duple time). In the cantus firmus-bearing tenor, this is achieved with the sign ⊂, written backwards in keeping with the retrograde of the melody. The other voices use ¢, indicating that their note values are twice as fast as those in the tenor. As the retrograde presentation draws to a close (b. 69), the

texture thins. All voices trade a bouncy rising and falling fifth motive (bb. 71ff.), and the texture becomes full again with the final entry of the cantus firmus (b. 85), back in *integer valor* and once more equal in activity to the other voices. Lively rhythmic motion in all voices generates a drive to the cadence.

The Credo is almost twice as long as the Gloria but is still divided into only two sections. Unlike every other movement in the mass, it opens (after a plainchant incipit for "Credo in unum deum") with all voices in *tempus imperfectum* (¢, duple metre). The second section, the "Et resurrexit", does the same. As we will see, though, La Rue manages to work triple metre contrasts into this movement as well.

Overall the texture is somewhat thinner than earlier movements, and La Rue provides plenty of attractive motivic play. Before the cantus firmus enters, for example, three voices share a descending scalar motive while the bassus primus is based almost entirely on the A and A' of the cantus firmus melody (in normal note values). Duets bounce back and forth: "Et ex patre natum" for the altus and bassus primus (bb. 22ff.); "Deum de Deo" between the top two voices (bb. 29–32), answered by "lumen de lumine" in the lowest two (bb. 32–34); then back to the highest voices for "genitum non factum" (bb. 39–41). Imitative motives abound until just before the end of the first section, when suddenly all voices switch to *tempus perfectum* (3, triple meter) at the text "et sepultus est" (b. 84). This is exactly the spot where the cantus firmus moves to its strongly triple-feeling B-section.

In the second section of the Credo, "Et resurrexit", the cantus firmus appears three times, the first two times in doubled note values and the last time at *integer valor* (although the scribe of Mech has erroneously written note values twice the correct duration for the final appearance). Each time the B-section of the model appears, La Rue treats it as he did in the first part of the Credo, by switching to triple metre and emphasising the melody's close. This movement thus provides metric contrast on the micro rather than the macro level, as the other movements do.

The Credo's second section (beginning at b. 90) is similar to the first in other ways as well. It, too, opens with extensive borrowing from the cantus firmus in superius, altus, and bassus secundus, and it, too, showcases many different kinds of texture and mood, e.g., duets (the opening), full sonorities in slow motion ("Et ascendit", bb. 104–6), homorhythm in the non-cantus firmus voices ("venturus est cum gloria", bb. 116–18), melo-

dies emphasising repeated pitch ("cuius regni", from b. 123) and again at the stately "simul adorator" (bb. 152–56). A particularly nice effect occurs at the end (bb. 196–201; ▶ Ex. X.2).[9] All voices cadence on a C-triad under a fermata, then resolve in slow motion to the final F-sonority – the only slowed-down close in the entire mass; all other movements drive to the cadence. At the moment of the C-triad, the bassus secundus plunges to a low *C*, the lowest note of the work, and one that expands the overall range of the mass from two and a half octaves to three octaves. The scribe helpfully offers the octave above as an alternative for singers who might not have such a deep range. It is clear, though, that the low *C* is preferred, for it is given as a void note, as we would expect, while the higher *c* is blackened. The final bassus pitch of the Benedictus in the next movement is handled the same way: drop to low *C,* with a (less desirable) alternative provided an octave higher (▶ Ex. X.3).

▶ p. 218

▶ p. 218

The Sanctus is the longest movement of the mass and is divided into the standard five sections ("Sanctus", "Pleni", "Osanna", "Benedictus", and repeated "Osanna"). La Rue follows traditional practice in reducing the number of voices for the "Pleni" and "Benedictus" sections. Like the Gloria, the mensuration moves from *tempus perfectum* (triple metre) in the opening "Sanctus" to *tempus imperfectum* (duple metre) from the "Pleni" onwards. The cantus firmus, however, follows its own mensuration sign of ⊙, whose realisation generates very long note values (the equivalent of three times *integer valor* in the "Sanctus", and six times *integer valor* in the "Osanna").

Once again the movement opens with some of the voices borrowing the cantus firmus melody, in this case the superius and bassus primus, while the altus has free material from the start; melismatic text underlay is the norm throughout the movement. The opening "Sanctus" is characterised by almost constant four- or five-voice texture, with flashes of imitation and parallel motion sprinkled about. The three-voice "Pleni" (for superius, altus, and bassus secundus) thus presents a strong contrast. In Mech the non-singing voices receive the admonition "Vim maximam patitur Christianus" ("The Christian suffers the greatest violence"), an

9 In a rare break from his strict treatment of the model, La Rue adds two pitches to the end of the cantus firmus at the conclusion of the Credo.

instruction for silence sometimes found in Alamire manuscripts.[10] The "Pleni" opens with a lengthy imitative duet between the two lower voices. Not long after the superius joins in (pick-up to b. 39), the bassus drops out, leaving the appealing sonority of two high voices in duet. After the bassus rejoins, the superius drops out (b. 48) to leave another low duet; La Rue continues to play with rapid shifts in both texture and range from three to two voices, high to low.

The "Osanna" opens with imitation across all four free voices, and imitative motives are traded throughout. Unusually, the cantus firmus enters at the same time as the bassus secundus (b. 76); they share the distinction of being the last voices to enter into the texture. The bassus secundus makes extensive use of an ostinato figure (bb. 81ff.), a favourite La Rue practice, while in the tenor we hear the A'- and B-sections of the slow-moving cantus firmus.

The attractive "Benedictus" again drops to three voices, this time using the altus and the two bassus voices. For the tenor we have the simple instruction "Tenor primus tacet", but the superius receives a more convoluted message to be silent: "Frustrum [*sic*] fit per plura quod eque bene potest fieri per pauciora. Hec philozophus" ("It is vain to do by more what can equally well be done by less. Thus the philosoher [Aristotle]"); evidently this saying was well-known at the time. Clear imitation in all voices begins the movement (starting on *c'*, then *f*, then *B*♭); like in the "Pleni", La Rue plays with duet textures for various combinations of voices. The "in nomine" starts with close imitation between the two bassus voices (b. 143), that turns into obsessive repetition of small motives (another favourite La Rue device). La Rue breaks away from that and then returns to repetition on a larger scale, for all three voices, which generates rapid alternation between sonorities built on F and on E (▶ Ex. X.3). As F is the aural home of this movement as well as of the entire mass, the closing of the "Benedictus" on a firm C-triad (with sepulchral low *C* in the bassus secundus), shortly after what seemed like a conclusive F-cadence, sounds almost shocking to the listener. That "dominant" C-E-G sonority does, however, serve as the perfect foil for the return of

▶ p. 218

10 Blackburn, "The Eloquence of Silence", with translations by Leofranc Holford-Strevens; these are used in this essay. The same instruction appears in Mech in the *Missa pascale*, and a related one in the *Missa Ave Maria*; see Fuhrmann's and Rothenberg's chapters in the present book.

the "Osanna", whose opening *f'* in the superius then greets listener and performer as the expected resolution.

The Agnus Dei falls into two sections, the second about twice as long as the first. The initial "Agnus", once again, opens with material taken from the cantus firmus, this time in imitation in all four free voices. Thus, it matches all other movements in opening with melodic gestures related to the borrowed melody, but it is closest to the Kyrie, which also began with four-voice imitation. La Rue thus provides a nice balance to the mass overall with this reference to the very opening of the composition. As with the "Osanna", cantus firmus and bassus secundus enter simultaneously as the last voices to join in (b. 3).

Because the Agnus text is tripartite, singers would have repeated the opening "Agnus" before moving to La Rue's second section. Performing the first "Agnus" twice thus generates temporal equivalence to the second, much longer section. The presentation of exactly the same material twice via the repeat of the initial "Agnus" also increases the impact of the contrasting final "Agnus". That final section is different in several ways: we have the expected change in metre from triple to duple, and there is almost a sense of perpetual motion, with numerous lively rhythm figures appearing one after another. But the most striking change is the displacement of the cantus firmus from the tenor voice (where it was hidden in the middle of the texture, with the potential to be overlooked aurally) up a fifth, to the superius, where it is impossible to miss. As with the "Osanna", the model melody appears at six times *integer valor*. As it is the highest sounding voice, every change in pitch has a big impact. And this time it is not even the last voice to enter (at b. 38), for it precedes the entrance of the bassus secundus by three and a half breves. In fact, La Rue rather cheekily lets the tenor voice (no longer carrying the cantus firmus, of course) enter first, as if to make up for those long waits everywhere else in the mass. It is amusing to remember that La Rue himself sang "dessus";[11] the distinctive top line of this final "Agnus" would thus have been his part in performance.

Having something special happen in the Agnus of a mass cycle was expected, and La Rue was far from alone in switching the cantus firmus to the top voice for the concluding section. That switch is not even

11 Meconi, *Pierre de la Rue*, 17–18.

unique for La Rue's masses; it happens in *Missa Conceptio tua* as well.[12] But the handling of this final section stands out because it is strongly reminiscent of the final "Agnus" of Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales*. In Josquin, too, the (transposed) cantus firmus is in the top voice in augmented note values (though La Rue outdoes Josquin in the augmentation, at six times *integer valor* to Josquin's four). Further, both masses employ descending sequence (each for three voices under the descending cantus firmus; ▶ Ex. X.4). This aurally distinctive section is preceded by a simultaneous pause in all four lower voices (unique for this mass) and then a rare homorhythmic statement on "peccata" (bb. 71–72).

▶ p. 219

In addition, both La Rue and Josquin use similar melodic material in imitation to open the final "Agnus". ▶ Ex. X.5 compares the initial motive each composer used. While the two gestures are hardly identical, the opening dotted rhythm and the overall contour of each means that anyone familiar with Josquin's mass (his most widely distributed) would immediately catch the reference. And La Rue certainly knew Josquin's mass, for it inspired the mensuration canons of his first *Missa L'homme armé*. Today we may not know the primary model for La Rue's *Missa Alleluya*, but with the parallels just noted and the unique use of retrograde in the Gloria cited earlier, we can be confident about the famous secondary source that influenced this impressive mass.

▶ p. 220

12 See Bull's chapter in the present book.

GLOSSARY OF TERMS

Agnus Dei	A supplicatory prayer, part of the mass ordinary.
Alternatim	A kind of performance practice in which sections of polyphony alternate with sections of plainchant.
Altus	A voice-type a little higher than a tenor, now known as alto.
Augmentation	The systematic increasing of the written note values.
Bassus	A voice-type a little lower than a tenor; usually the lowest voice.
Bicinium	A polyphonic piece in two voices.
Cadence	A musical "full stop", usually using standard harmonic and melodic formulas.
Canon	Lit. "rule"; a verbal explanation indicating that the notation is to be read in a special way. Often involves two or more singers singing the same music but starting at different times (and perhaps also on different pitches), but may involve other procedures too, such as singing with note values twice as long, or with the melody in reverse.
Cantus	See *Superius*.
Cantus firmus	Lit. "fixed song"; a borrowed melody which serves as the basis for a polyphonic composition, and around which other voices are arranged in counterpoint.
Chant (plain-chant, plainsong)	The traditional music of the church, consisting of a single line of melody (monophony).
Chansonnier	A musical source primarily containing secular song in French.
Chapel	A group of people connected to a court or church.
Choirbook	A manuscript or printed edition in which all the voice-parts are notated on the same page-opening.
Contratenor	Lit. "against the tenor"; a secondary voice-part added to that in which borrowed material was placed. Can be above the tenor part (*altus*) or below (*bassus*).
Counterpoint	The technique of composition whereby two or more independent melodic lines are combined.
Credo	A profession of faith; one of the parts of the mass ordinary.
Custos (pl. *custodes*)	The signs at the end of a line that indicate the pitch at the beginning of the subsequent line
Cyclic mass	See *Mass cycle*.
Discantus	See *Superius*.
Fauxbourdon	A type of improvised polyphony, where melodies are added in fixed intervals above and below a pre-existent chant melody.
Finalis	In Gregorian chant, the pitch on which the melody closes; in chants in regular, untransposed modes, four pitches are possible: *D*, *E*, *F*, or *G*.

Gloria A song of praise; one of the parts of the mass ordinary.

Imitation One of the fundamental compositional techniques of the sixteenth century. A voice announces a motive which is then sung by another voice or other voices in succession after a certain time period. Can be "pervasive" if used routinely and involving all voices.

Integer valor A singing a part with its written note values, rather than with systematically applied manipulation, such as doubling or tripling.

Introit The opening item of the mass; the text varies from feast to feast. Consists of a short phrase often referring to the feast, and a verse from the psalms. Can be sung in plainchant or in polyphony.

Kyrie A supplicatory prayer; one of the parts of the mass ordinary.

Liturgy The actions and words that together form an official service of worship.

Mass The central element of the liturgy, commemorating Jesus's sacrifice. A mass was performed every day. It may be spoken, sung in chant, or sung with certain sections in polyphony. The events of mass are divided between *ordinary* and *proper*.

Mass ordinary (ordinary of the mass) The parts of the mass whose texts remain the same in every mass. Five of these texts were usually set in polyphony by Renaissance composers (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei).

Mass proper (proper of the mass) Those parts of the mass whose texts change from day to day. Those of musical importance include the introit, gradual, alleluia, tract, offertory, sequence, and communion.

Mass cycle The polyphonic setting of the mass ordinary texts, in which all the movements are based on the same borrowed material or compositional principle, so that they together form a unity.

Melisma Setting one syllable of text to many notes of music.

Mensuration The Renaissance equivalent of modern-day time signatures, indicated by four basic signs: C (meaning 4/2), O (meaning 3/2), ⊙ (meaning 9/4), and C (meaning 6/4). Signs can be modified by a stroke, indicating an increase in tempo.

Mode The theory by which pitch organisation in Gregorian chant is classified. Eight modes exist, defined according to *finalis* and the range in which the melody moves in relation to the *finalis*.

Monophony Music that consists only of a single melodic line.

Motet A polyphonic work with a Latin text. Usually (but not always) sacred in intent.

Musica ficta A convention by which, in specific circumstances, certain notes are raised or lowered by a half-step, without the alteration needing to be explicitly indicated.

Office The other services that take place within the day, apart from the mass. Usually matins, lauds, prime, terce, sext, none, vespers, compline.

Partbooks A manuscript or printed edition in which the separate voices are contained in separate books.

Plainchant	See *Chant*.
Plainsong	See *Chant*.
Polyphony	Lit. "many sounding"; a technique of composition in which several independent melodies are combined in counterpoint.
Prolation	The name given to the way a semibreve is divided into minims; can be major, if a semibreve is formed of three minims, or minor, if the semibreve is formed of two minims. Indicated by adding a dot to the basic mensuration signs, thus: 𝅝 or 𝅝. When major, this often also implied augmentation in relation to the other parts.
Repercussa	In Gregorian chant, a pitch of the scale second in importance to the *finalis*, typically (though not always) either a fifth or a third above the *finalis*.
Retrograde	Presenting a melody backwards.
Sanctus	A song of praise; one of the parts of the mass ordinary.
Sequence	(1) A Latin, poetic addition to the mass, specific to individual feasts. Most were removed from the liturgy in the mid-sixteenth century, with the notable exception of the *Dies irae*, from the Requiem mass; (2) A music-technical procedure in which material is (multiply) repeated at successively lower or higher pitches.
Stretto	A form of imitation in which the voices are only one beat apart.
Superius	The highest voice-part in a piece; often equivalent to today's soprano.
Tempus imperfectum	A Renaissance time signature with a fully binary division at every note level. Indicated thus: 𝅝 or 𝅝. Equivalent to modern 4/4 or 4/2.
Tempus perfectum	A Renaissance time signature, in which breves are comprised of three semibreves. All other divisions are binary. Indicated thus: 𝅝 or 𝅝. Equivalent to modern 3/1 or 3/2.
Tenor	The part that, originally, "held" borrowed material on which the composition was based; eventually came to mean a specific, moderately high male voice-type.
Transposition	Moving a melody from its original pitch-level to another, either higher or lower.
Triad	A chord containing three notes.
Tutti	A texture involving all performers simultaneously.

CONTRIBUTORS

ANNE MARGREET W. AS-VIJVERS received her Ph.D. from the University of Amsterdam in 2002. Since then she has worked as a freelance art historian. She is a specialist in the medieval manuscript illumination of the Netherlands. Her publications include the books *Re-Making the Margin: The Master of the David Scenes and Flemish Manuscript Painting around 1500* (Turnhout: Brepols, 2013) and *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* (Zwolle: WBooks, 2018).

VINCENZO BORGHETTI is associate professor of music history at the University of Verona. His research interests are centred on Renaissance polyphony and early twentieth-century opera. He is co-author of *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"* (Turin: EDT, 1998), and his critical edition of Gioachino Rossini's *Elisabetta regina d'Inghilterra* was published in 2016. Other essays and articles have appeared in journals including *Early Music History*, *Acta musicologica*, and the *Journal of the Alamire Foundation*.

STRATTON BULL is artistic director of the vocal ensemble Cappella Pratensis. He has sung with the group since 1988, leading to a special interest in the performance of polyphony from original sources. He is also a staff member at the Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries (University of Leuven).

DAVID J. BURN is professor of musicology and head of the Early Music Research Group at the University of Leuven. His research focuses on the later fifteenth and sixteenth centuries, with particular interest for Heinrich Isaac and his contemporaries, interactions between chant and polyphony, source studies, and early-music analysis. Together with Sarah Ann Long, he is co-general editor of the *Journal of the Alamire Foundation*.

WOLFGANG FUHRMANN is professor of musicology at Leipzig University. He graduated at the University of Vienna with a doctorate on medieval musical ethics/aesthetics. In 2010, he submitted a Habilitationsschrift on "Haydn and His Audience" to the University of Bern. He is currently under contract with Laaber-Verlag to contribute a volume on the music history of the fifteenth century to the *Handbuch der Musik der Renaissance* series.

HONEY MECONI is author of *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003) as well as an extensive series of essays on court manuscripts. Her most recent book is *Hildegard of Bingen* (Urbana IL: University of Illinois Press, 2018), the first English-language monograph on Hildegard as composer. A performer as well as a scholar, she was co-winner (with the Vox Early Music Ensemble) of the Noah Greenberg Award for "distinguished contribution to the study and performance of early music". She is chair and professor of music, College Music Department, and professor of musicology, Eastman School of Music, at the University of Rochester.

DAVID J. ROTHENBERG is associate professor and chair of the department of music at Case Western Reserve University. He is author of *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011), co-editor of *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond: Liturgy, Sources, Symbolism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), and co-editor of the second edition of the *Oxford Anthology of Western Music, Volume One: The Earliest Notations to the Early Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

THOMAS SCHMIDT is dean of music, humanities, and media and professor of musicology at the University of Huddersfield. His research focuses primarily on music of the Renaissance, in which field he has recently completed a major project on the "Production and Reading of Music Sources, 1480–1530" (www.proms.ac.uk). He has also recently published critical editions of Mendelssohn's *Italian* and *Reformation* symphonies.

ANDREW H. WEAVER is professor of musicology at The Catholic University of America. He is the author of *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War* (Farnham and Burlington: Ashgate, 2012) and editor of the forthcoming *Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Leiden: Brill). He has published articles in numerous journals including the *Journal of Musicology*, *Music & Letters*, and *Early Music*.

APPENDICES

APPENDIX 1. Figures
Afbeeldingen 162

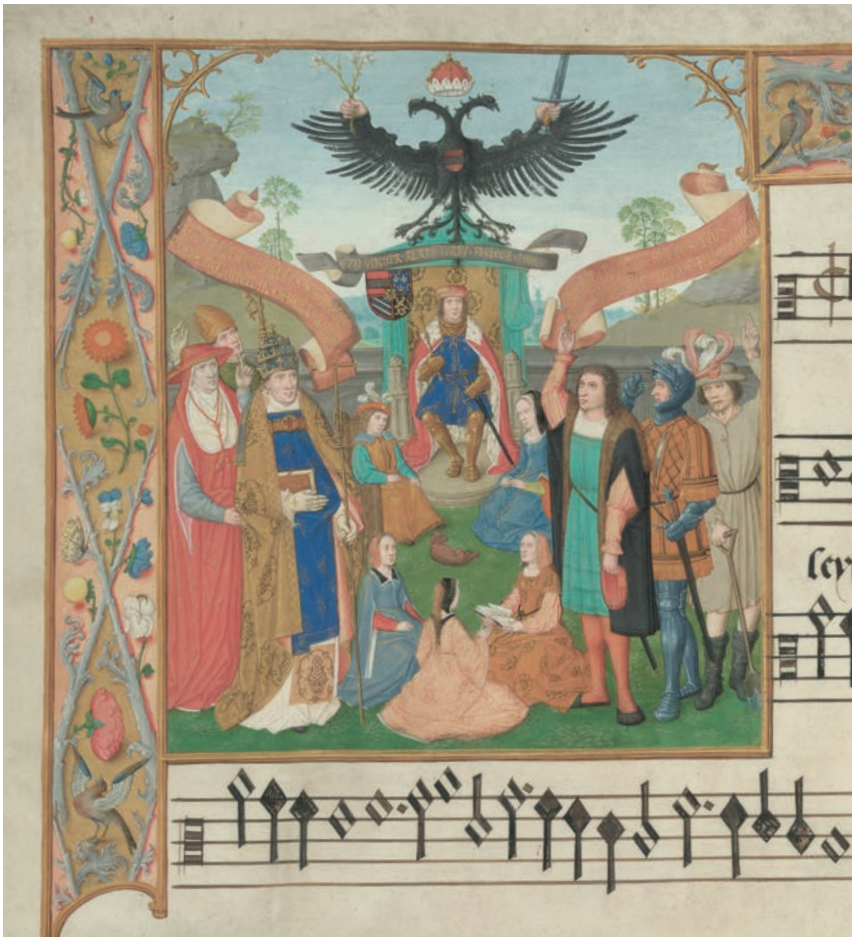
APPENDIX 2. Gathering structure and contents
Katernenstructuur en inhoud 189

APPENDIX 3. Music examples
Muziekvoorbeelden 197

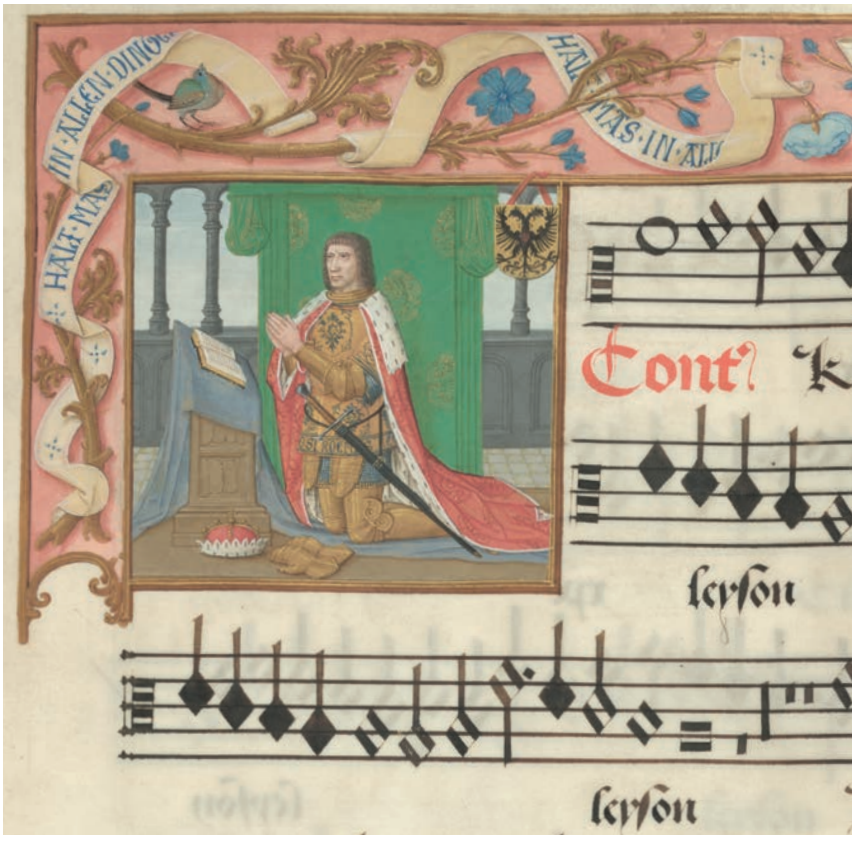
APPENDIX 4. Concordances, editions, and recordings
Concordanties, uitgaven en opnames 221

APPENDIX 1. FIGURES
AFBEELDINGEN

I.1. Mechelen Choirbook, fol. 1^{v}, opening miniature
Mechels Koorboek, fol. 1^{v}, openingsminiatuur



I.2. Mechelen Choirbook, fol. 17^{r}, detail
Mechels Koorboek, fol. 17^{r}, detail

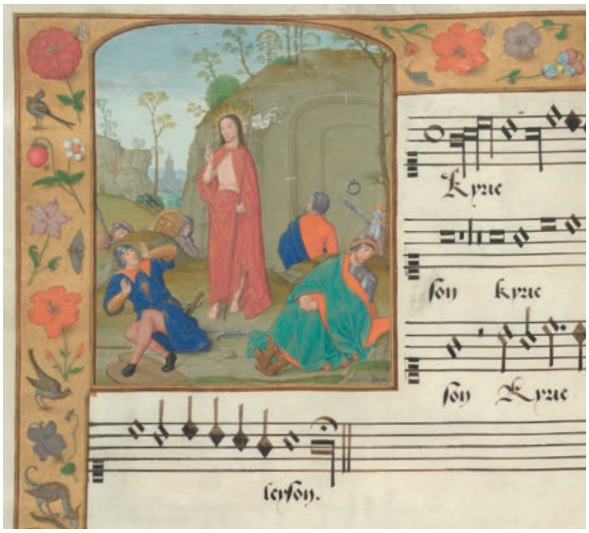


I.3. Mechelen Choirbook, front cover
Mechels Koorboek, voorplat

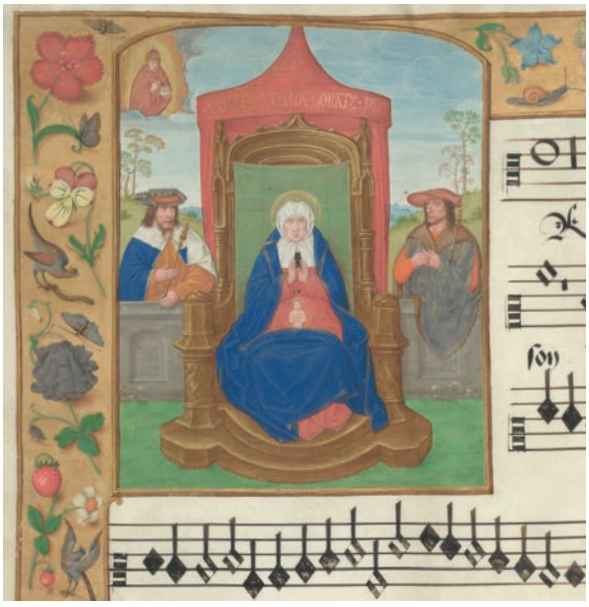


For more details of the binding, see http://idemdatabase.org/
Voor meer details van de band, see http://idemdatabase.org/

II.1. Mechelen Choirbook, fol. 16^{v}, detail
Mechels Koorboek, fol. 16^{v}, detail



II.2. Mechelen Choirbook, fol. 34^{v}, detail
Mechels Koorboek, fol. 34^{v}, detail



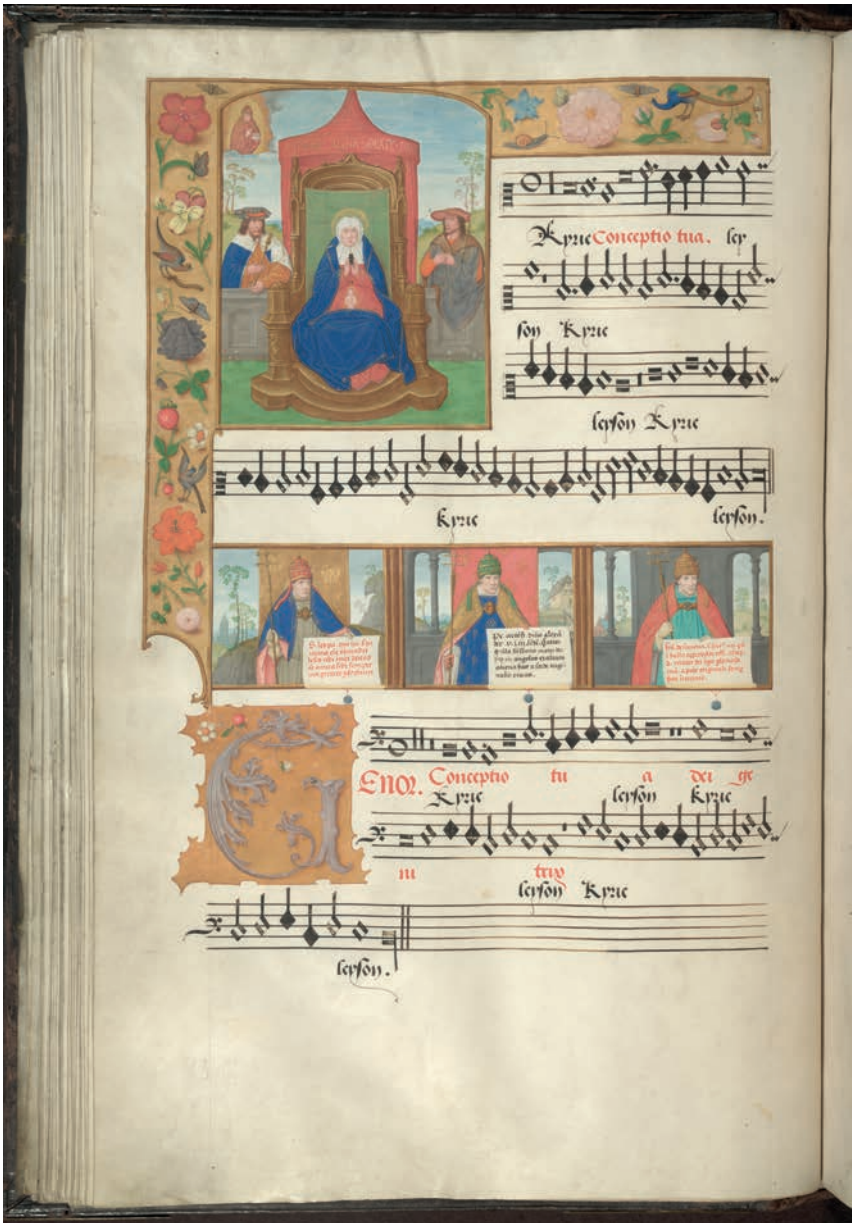
II.3. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1862, fol. 49^{v}
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1862, fol. 49^{v}

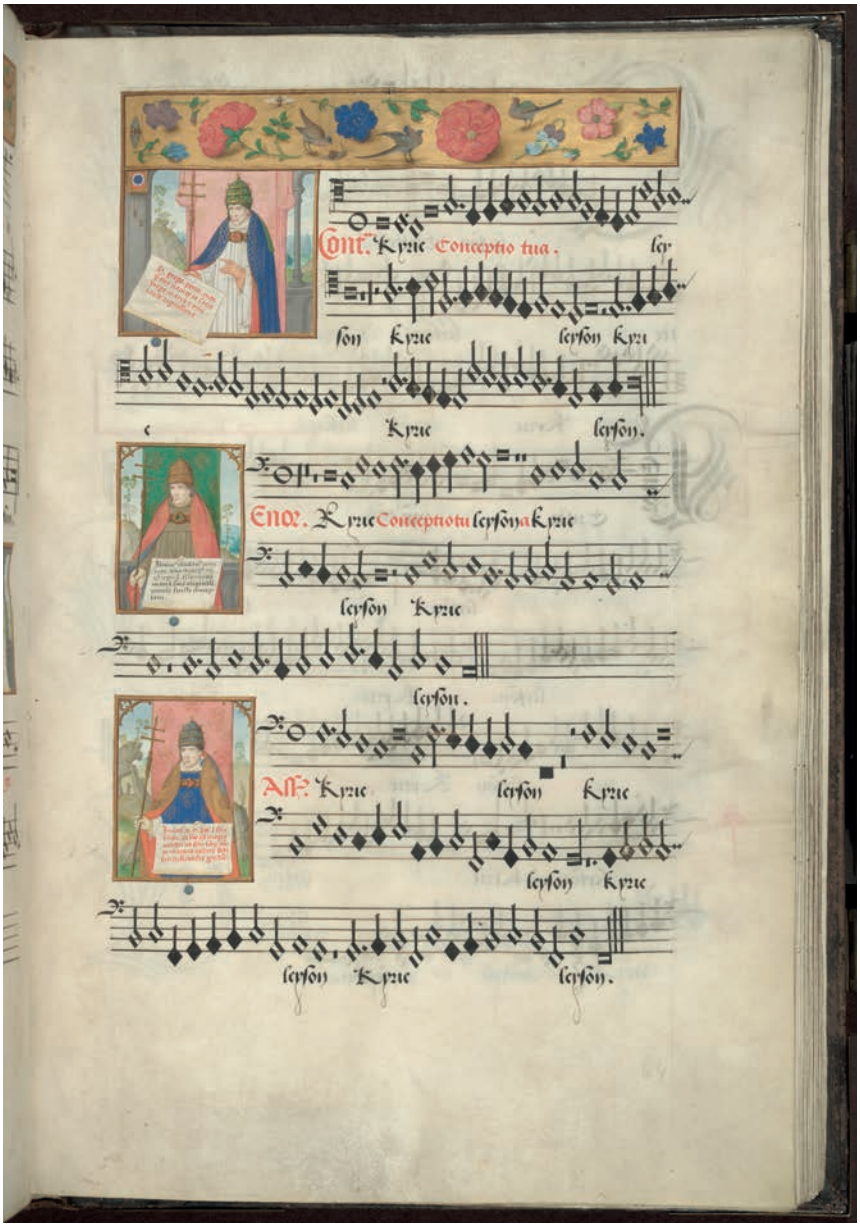


II.4. New York, Morgan Library and Museum, Ms. M.390, fol. 122^{v}

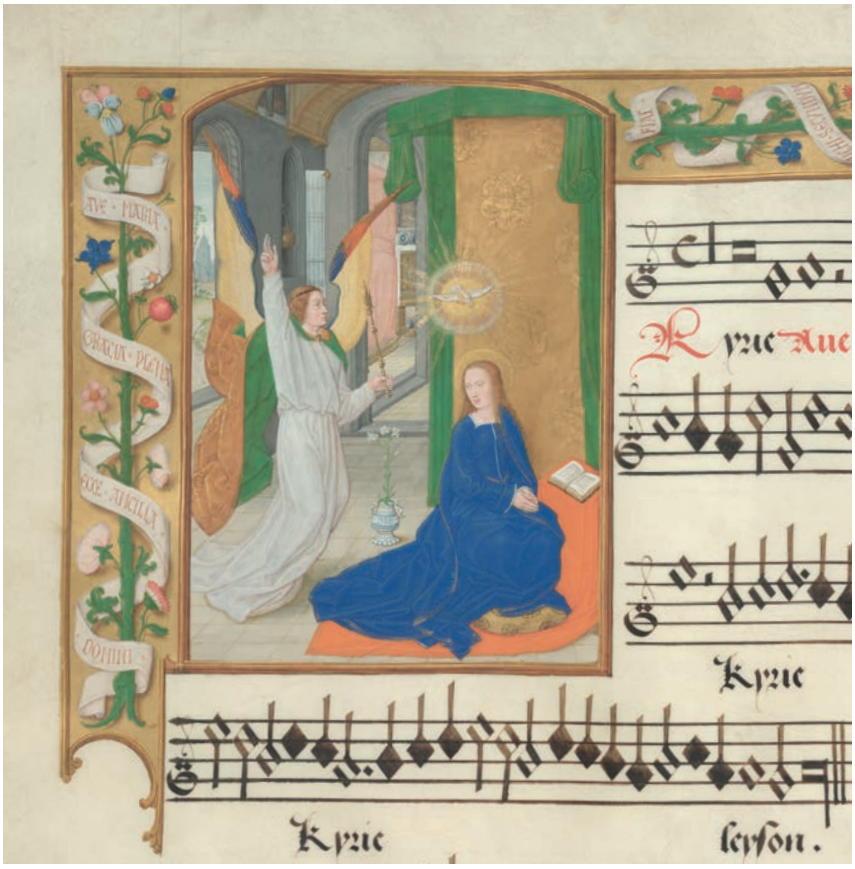


II.5. Mechelen Choirbook, fol. 34^{v} & 35^{r}
Mechels Koorboek, fol. 34^{v} & 35^{r}




Com. Kyrie Concepto tua. ly
son Kyrie leyson Kyri
Kyrie leyson.
Ant. Kyrie Conceptotu leyson a Kyrie
leyson Kyrie
leyson.
Ant. Kyrie leyson Kyrie
leyson Kyrie
leyson Kyrie leyson.

II.6. Mechelen Choirbook, fol. 49^{v}, detail
Mechels Koorboek, fol. 49^{v}, detail

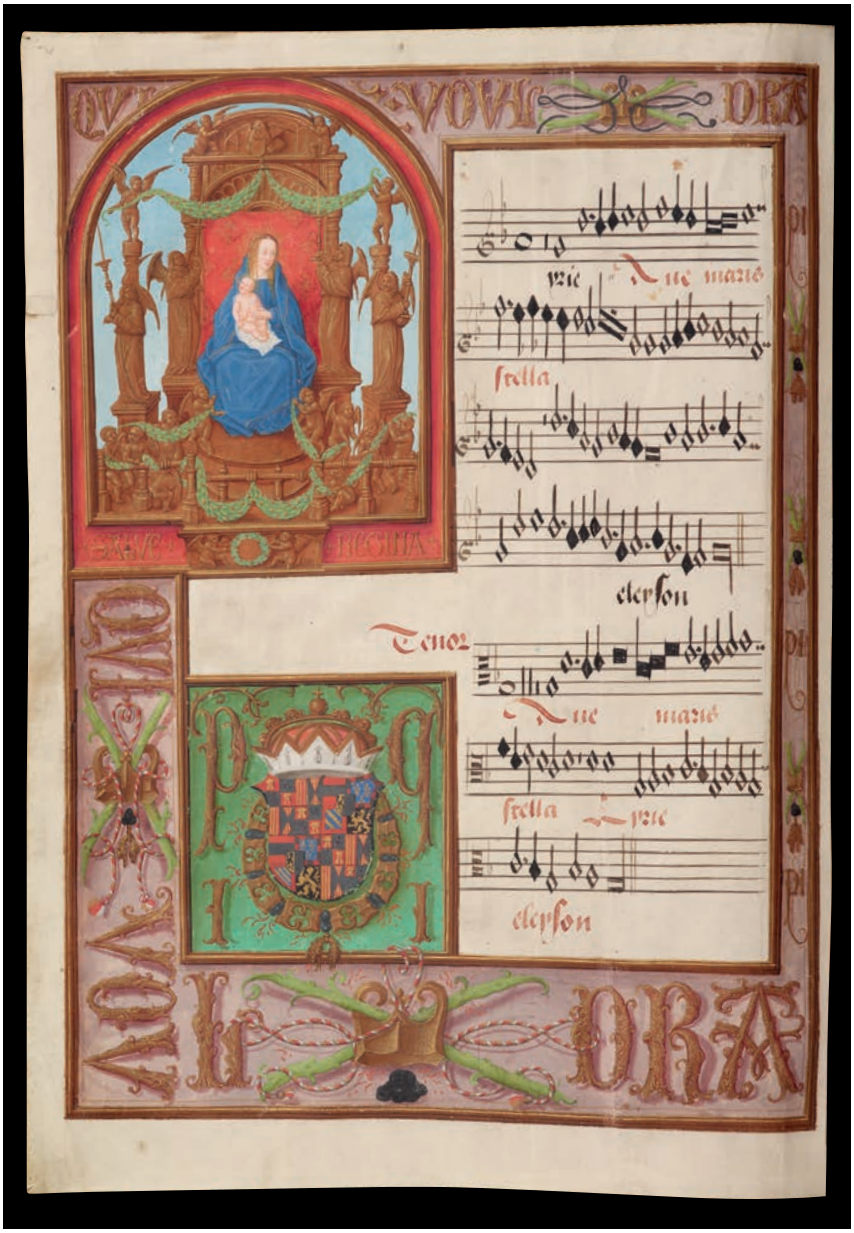


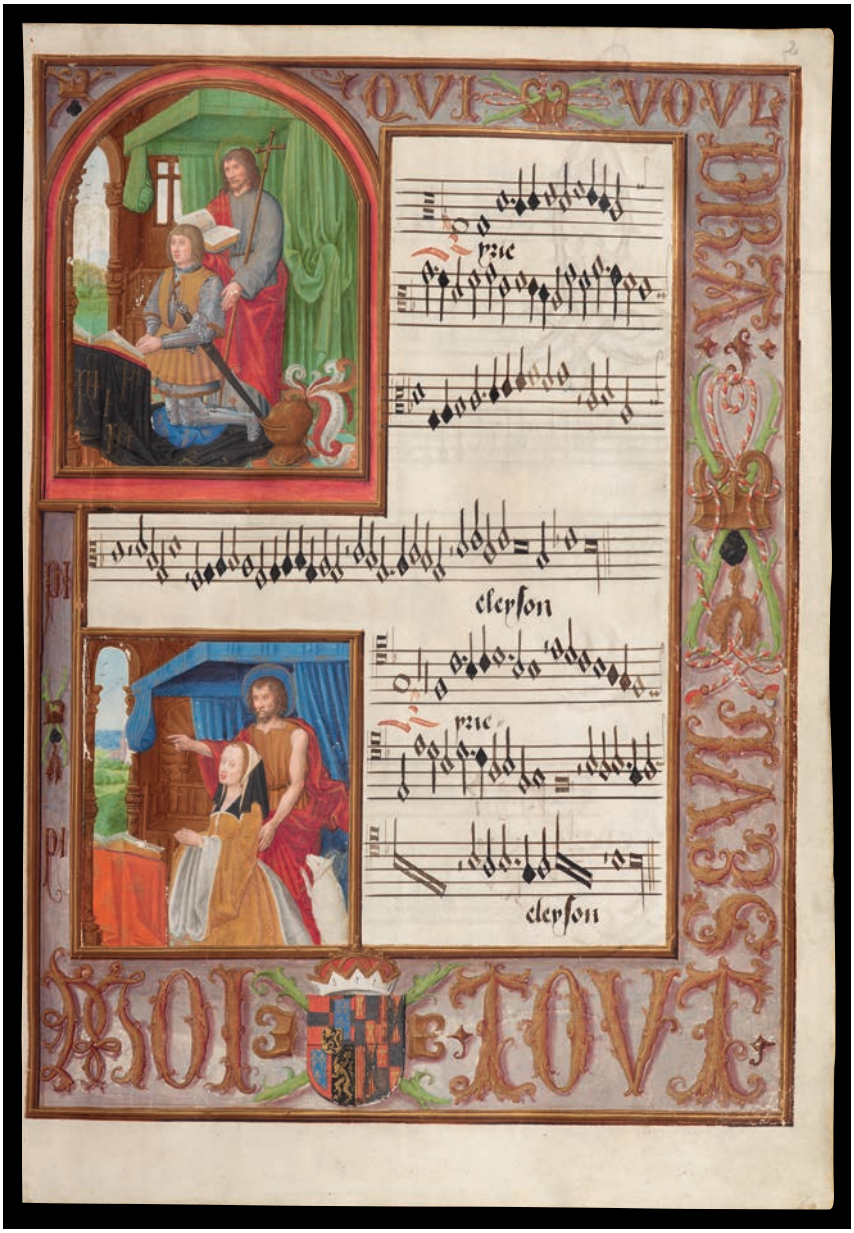
II.7. Ghent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74 ("Baudeloo Missal"), fol. 268^{v}: portrait of Pieter van Heetvelde

Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74 ("Baudeloo-missaal"), fol. 268^{v}: portret van Pieter van Heetvelde



II.8. B-Br 9126, fol. 1^{v} & 2^{r}

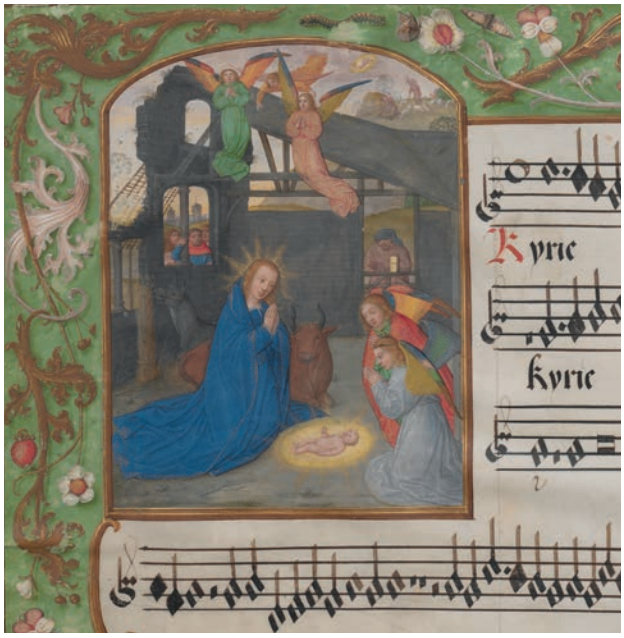



QVI VOVL
prie
clerſon
prie
clerſon
MOI TOVT

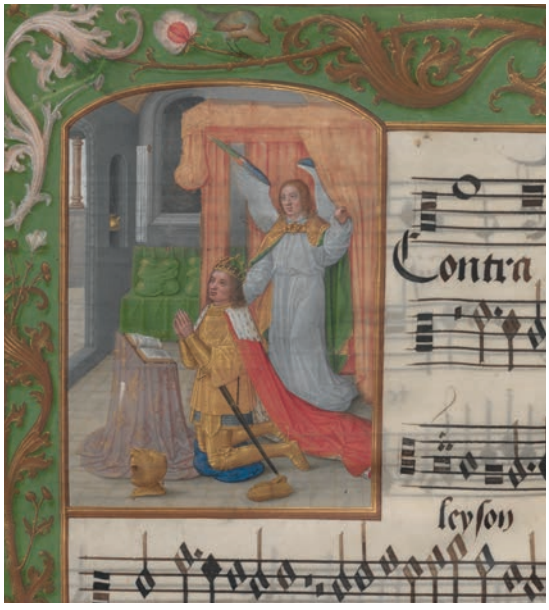
II.9. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5a



II.10. A-Wn 15495, fol. 1^{v}, detail



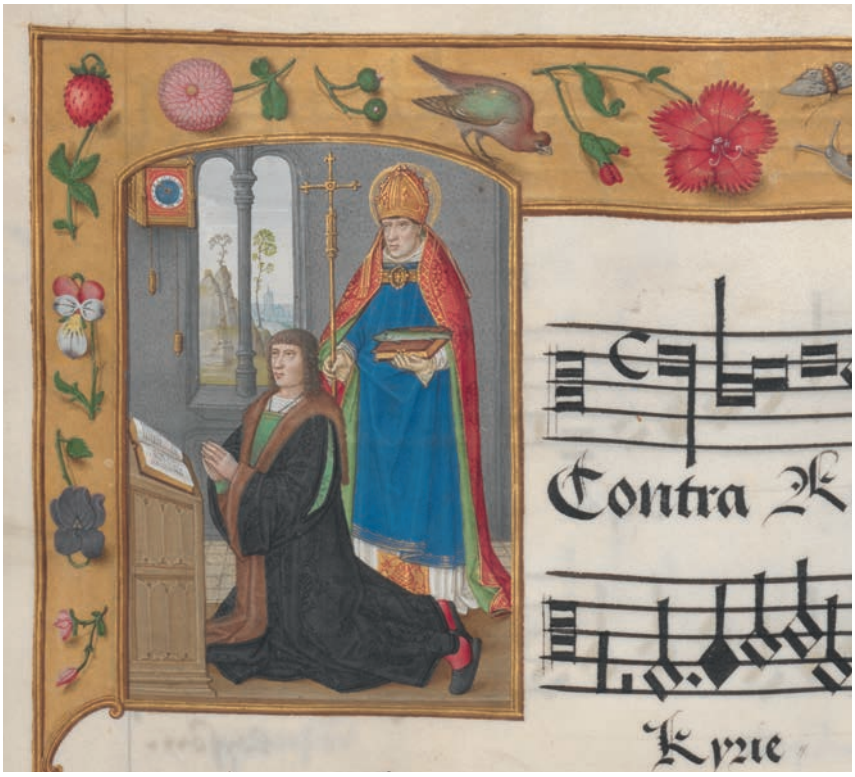
II.11. A-Wn 15495, fol. 2^{r}, detail



II.12. D-Ju 12, fol. 33^{v}, detail



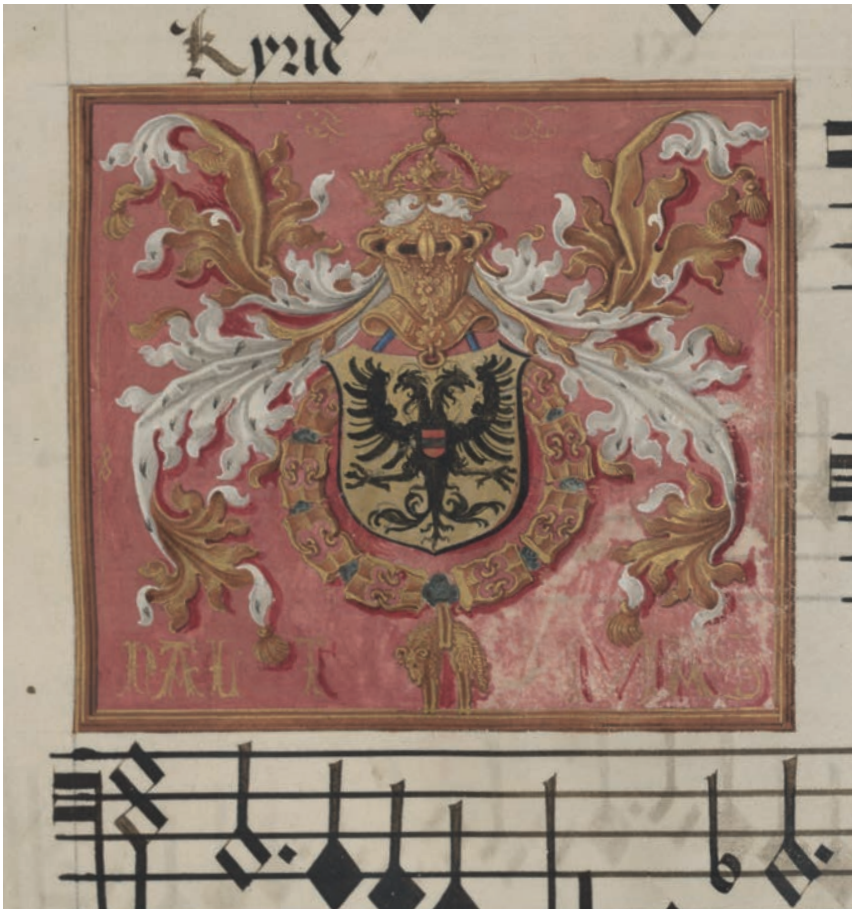
II.13. A-Wn 15497, fol. 10^{r}, detail



II.14. Chantilly, Musée Condé, Ms. 86, fol. 14^{v}-15^{r}



II.15. D-Ju 4, fol. 9^{r}, detail



II.16. Chantilly, Musée Condé, Ms. 86, fol. 25^{v}-26^{r}



II.17. Chantilly, Musée Condé, Ms. 86, fol. 107^{v}-108^{r}



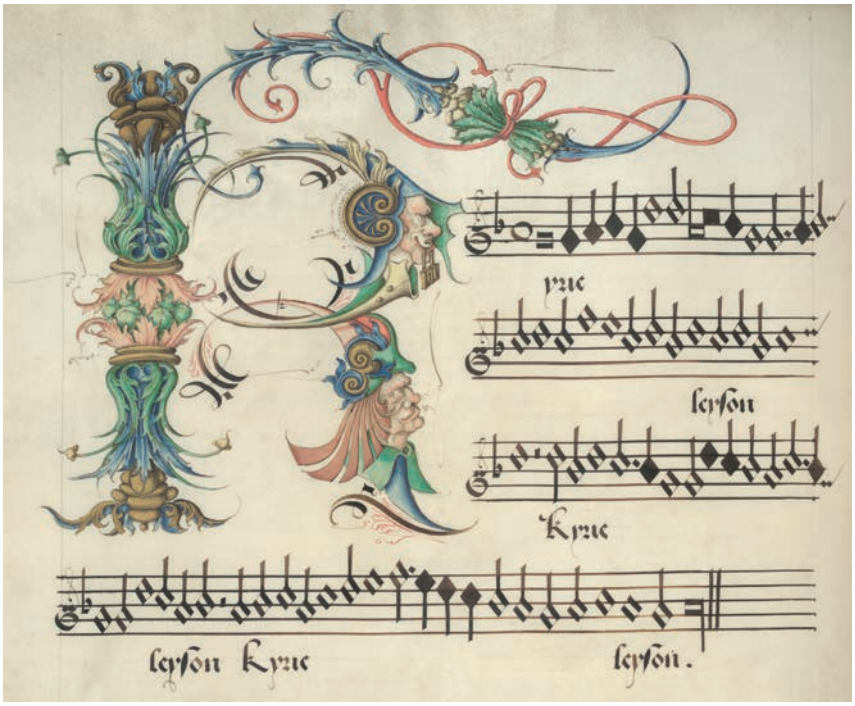
II.18. D-Ju 3, fol. 1^{v}, detail



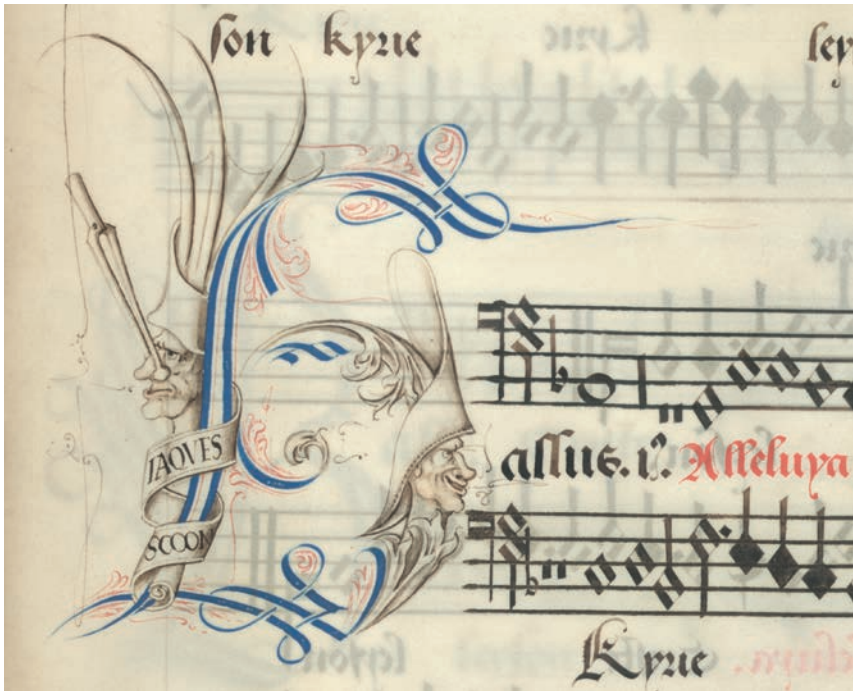
II.19. Mettingen, Draiflessen Collection (Tuliba), inv. no. Min 6:
The Virgin of the Seven Sorrows, miniature from a choirbook
Mettingen, Draiflessen Collection (Tuliba), inv. no. Min 6:
Onze-Lieve-Vrouw van Zeven Smarten, miniatuur uit een koorboek



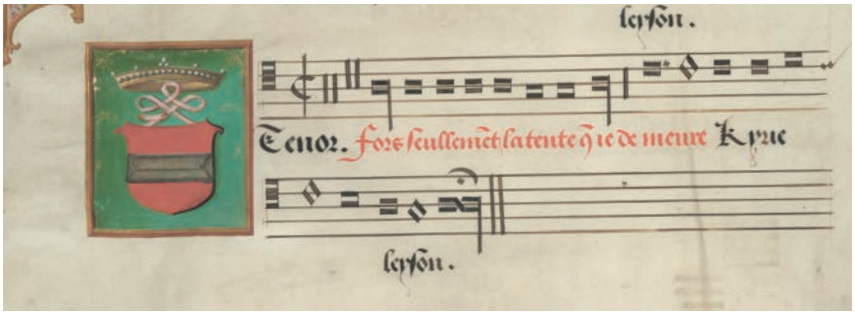
II.20. Mechelen Choirbook, fol. 63^{v}, detail
Mechels Koorboek, fol. 63^{v}, detail



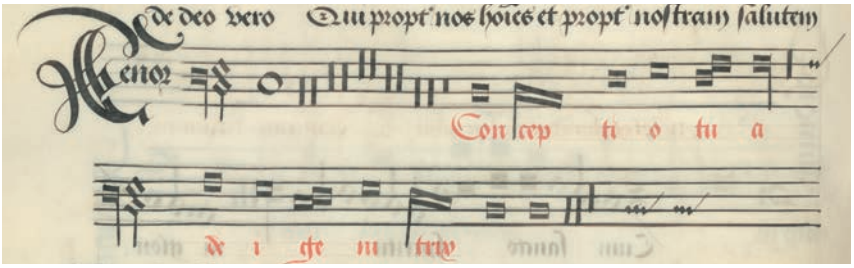
II.21. Mechelen Choirbook, fol. 96^{r}, *bassus primus* initial
Mechels Koorboek, fol. 96^{r}, initiaal bij de *bassus primus*



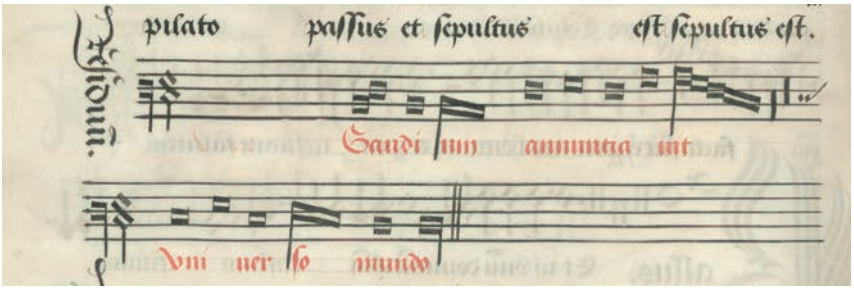
IV.1. Mechelen Choirbook, fol. 1^{v}, detail *(tenor primus)*
Mechels Koorboek, fol. 1^{v}, detail *(tenor primus)*



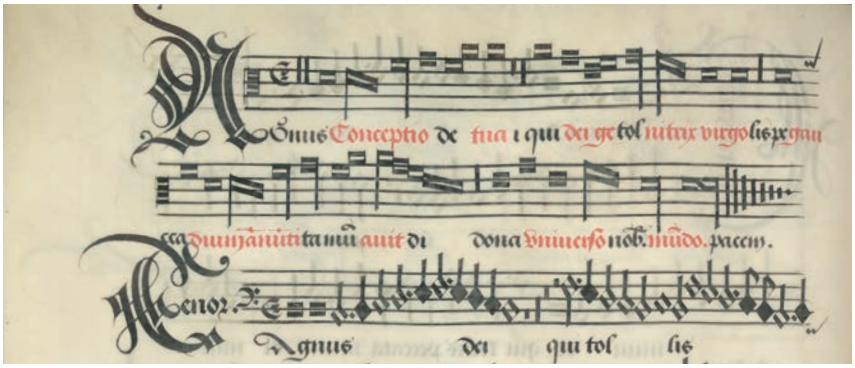
VI.1. Mechelen Choirbook, fol. 39^{v}, detail *(tenor primus)*
Mechels Koorboek, fol. 39^{v}, detail *(tenor primus)*



Mechelen Choirbook, fol. 40^{v}, detail *(tenor primus)*
Mechels Koorboek, fol. 40^{v}, detail *(tenor primus)*



VI.2. Mechelen Choirbook, fol. 47^{v}, detail *(superius)*
Mechels Koorboek, fol. 47^{v}, detail *(superius)*



APPENDIX 2. GATHERING STRUCTURE AND CONTENTS
KATERNENSTRUCTUUR EN INHOUD

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
Pastedown									
Dekblad		[Blank] [Blanco]							
Endleaves Slotbladen		[Blank] [Blanco]				i			
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				ii			
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				iii			
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				1			
1	1	[*Missa Fors seulle-ment*]	[Matthaeus Pipelare]	“Kyrie” I	T1: *Fors seullement latente que ie demeure.*			X	X
						2		X	X
				“Christe”				X	C5 (T1)
						3		X	X
				“Kyrie” II				X	X
						4		X	X
				“Et in terra”	T1: *Fors seullement.*			X	X
						5		X	X
				“Qui tollis”				X	X
						6		X	X
				“Patrem”	T1: *Fors seullement.*			X	X
						7		X	X
				Residuum				X	X
						8		X	X
				Residuum				X	X
						9		X	X
				“Sanctus”	T1: *Fors seullement latente*			X	X
						10		X	X
2				“Pleni” “Osanna”				X	X
						11		X	X
				“Benedictus”				X	X
						12		X	X

* D = discantus; C = contratenor; T = tenor; B = bassus

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST
				“Agnus” I	T1: *Fors seullement.*	13		X X	X X
				“Agnus” II		14		X X	X X
				“Agnus” III		15		X X	X X
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				16			
3	2	[*Missa pascale*]	[Pierre de la Rue]	“Kyrie” I	T1: *Resurrexi et adhuc tecum sum alleluya alleluya alleluya.*	17		X X	X X
				“Christe”	T1: *Posuisti super me manum tuam alleluya alleluya.*	18		X X	X X
				“Kyrie” II	T1: *Mirabilis facta est scientia alleluya alleluya alleluya.*	19		X X	X X
				“Et in terra”	T1: *Pre timore autem eius exterriti sunt*	20		X X	X X
				Residuum	T1: *custodes et facti sunt velut mortui alleluya alleluya.*	21		X X	X X
				“Qui tollis”	T1: *Cito euntes dicite discipulis*	22		X X	X X
				Residuum	T1: *Quia surrexit dominus alleluya Alleluya*	23		X X	X X
				“Patrem”	T2: *Resurrexi et adhuc tecum sum alleluya posuisti super me manum tuam alleluya.*	24		X C2 (T2)	X C5 (T2)
4				Residuum	T2: *Mirabilis facta est scientia tua alleluya Alleluya Alleluya Alleluya Alleluya Alleluya Alleluya alleluya.*	25		X C2 (T2)	X C5 (T2)
				“Et resur-rexit”		26		X C2 (T2)	X C5 (T2)
				Residuum		27		X C2 (T2)	X C5 (T2)

* D = discantus; C = contratenor; T = tenor; B = bassus

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
5				“Sanctus”	T1: *Postulavi patrem meum alleluya dedit mihi gentes alleluya in hereditatem alleluya.*	28		X	X
				“Pleni”		29		X X	X X
				“Osanna”	T1: *Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto iam sole orto iam sole orto iam sole alleluya.*	30		X	X
				“Benedictus” “In nomine”		31		X X	X X
				“Agnus” I	T1: *Vespere autem sabbati in prima sabbati venit maria magdalena et altera maria videre videre sepulchrum alleluya*	32		X	X
				“Agnus” III	T1: *Surrexit dominus alleluya alleluya alleluya alleluya.*	33		X	X
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				34	a1		
	3	[*Missa Conceptio tua*]	[Pierre de la Rue]	“Kyrie” I	D: *Conceptio tua.* T1: *Conceptio tua dei genitrix* Ct: *Conceptio tua.* T2: *Conceptio tua*	35	a2	X X	X X
				“Christe” “Kyrie” II	T2: *Gaudium annuntiavit universo mundo. / dei genitrix virgo. gaudium annuntiavit universo mundo*	36		X X	X X
				“Et in terra”	T2: *Conceptio tua dei genitrix virgo Gaudium annuntiavit universo mundo*	37	a4**	X C2 (T2)	X C5 (T2)
				“Qui tollis”		38		X C2 (T2)	X C5 (T2)

** The leaf signature in pencil is preceded by a mark in brown ink which is unclear due to trimming.
Voor de bladsignatuur in potlood staat een markering in bruine inkt die onduidelijk is als gevolg van afsnijding.

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
6				Residuum		39		X C2 (T2)	X C5 (T2)
				“Patrem”	T1: *Conceptio tua dei genitrix*	40		C2 (T1) X	C5 (T1) X
				Et incarnatus	T1: *Gaudium annuntiavit universo mundo*	41		C2 (T1) X	C5 (T1) X
				Et resurrexit	T1: *Conceptio tua dei genitrix virgo*	42		C2 (T1) X	C5 (T1) X
				Residuum		43		C2 (T1) X	C5 (T1) X
				“Sanctus”	T1: *Conceptio tua dei genitrix virgo virgo.*	44		X X	X X
				“Pleni”		45		X X	X X
				“Osanna” “Benedictus” “In nomine”	T1: *Gaudium annuntiavit universo mundo. / – / –*	46		X X	X X
				“Agnus” I	T1: *Conceptio tua dei genitrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo mundo*	47		X X	X X
				“Agnus” III	D: *Conceptio tua dei genitrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo.*	48		X X	X X
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]				49			
7	4	[*Missa Ave Maria*]	[Pierre de la Rue]	“Kyrie” I “Christe”	D: *Ave maria / –* T: *Ave maria gratia plena dominus tecum benedicta tu. / –* Ct: *Ave maria / –* B: *Ave maria / –*	50		X X	X* X
				“Kyrie” II		51		X X	X X

* D = discantus; C = contratenor; T = tenor; B = bassus

** The cantus firmus text in the tenor is added in a hand not elsewhere found in Mech; it is a formal *textualis* as opposed to the cursive bâtarde scripts used by the Alamire scribes. It is perfectly plausible that this is Scribe X using another type of script in this one instance, but it is impossible to be certain about this.
In de tenor is de tekst van de cantus firmus toegevoegd door een hand die elders in Mech niet voorkomt. De letter is een formele *textualis* in tegenstelling tot de cursieve bâtarde die de Alamirekopiisten gebruiken. Het is zeer aannemelijk dat Kopiist X hier een ander lettertype gebruikt, maar dit is onmogelijk met zekerheid uit te maken.

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
				“Et in terra”				X	X
						52		X	X
				“Qui tollis”				X	X
						53		X	X
				“Patrem”				X	X
						54		X	X
				Residuum				X	X
						55		X	X
				“Crucifixus”				X	X
						56		X	X
				Residuum				X	X
						57	b1	X	X
8				“Sanctus”				X	X
						58		X	X
				“Pleni”				X	X
						59	b3	X	X
				“Osanna” “Benedictus”				X	X
						60		X	X
				“Agnus” I				X	X
						61		X	X
				“Agnus” III				X	X
						62		X	X
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				63			
9								X	X
	5	*Missa de sancta cruce quinque vocum*	[Pierre de la Rue]	“Kyrie” I	T: *Nos autem glori-ari oportet in cruce domini.*				
						64		X	X
				“Christe”				X	X
						65		X	X
				“Kyrie” II				X	X
						66		X	X
				“Et in terra”	T: *Nos autem. Glori-ari oportet*			X	X
						67		X	X
				Residuum				X	X
						68		X	X
				“Qui tollis”				X	X
						69		X	X
				Residuum				X	X
						70		X	X
				“Patrem”				X	X
						71		X	X

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
10				Residuum		72		X X	X X
				“Et resur-rexit”		73		X X	X X
				Residuum		74		X X	X X
				“Sanctus”	T: *Nos autem glori-ari oportet in cruce domini.*	75		X X	X X
				“Pleni”		76		X X	X X
				“Osanna”		77		X X	X X
				“Benedictus”		78		X X	X X
				“Agnus” I	T: *Nos autem.*	79		X X	X X
11				“Agnus” III	T: *Ihesu cristi in quo est salus vita et resurrexio nostra per quem salvati et liberati.*	80		X X	X X
		[Blank] [Blanco]		Residuum	T: *ti sumus et libe-rati sumus.*	81		X	X
12	6	[*Missa de feria*]	[Pierre de la Rue]	“Kyrie” I “Christe”		82		C2 C2	X X
				“Kyrie” II		83		C2 C2	X X
				“Et in terra”		84		C2 C2	X X
				“Qui tollis”		85		C2 C2	X X
				“Patrem”		86		C2 C2	X X
				Residuum		87		C2 C2	X X
				“Crucifixus”		88		C2 C2	X X
				Residuum		89		C2 C2	X X
13				“Sanctus” “Pleni”		90		C2 C2	X X

* D = discantus; C = contratenor; T = tenor; B = bassus

GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
				“Osanna”				C2	X
						91		C2	X
				“Benedictus”				C2	X
						92		C2	X
				“Agnus” I				C2	X
						93		C2	X
				“Agnus” III				C2	X
						94		C2	X
		[Blank] [Blanco]							
		[Blank] [Blanco]				95			
14	7	*Missa quinque vocum supra alleluya*	*Petrus de [la] Rue*	“Kyrie” I	D: *Alleluya.* T: *Alleluya alleluya.* Ct: *Alleluya alleluya.* B1: *Alleluya.* B2: *Alleluya alleluya alleluya alleluya*	96		C2	X
								C2	X
				“Christe” “Kyrie” II	T1: *Allelluya alleluya. / Alleluya alleluya alleluya alleluya*	97		C2	X
				“Et in terra”	T1: *Alleluya alleluya alleluya alleluya.*	98		C2	X
				“Qui tollis”	T1: *alleluya alleluya alleluya alleluya*	99		C2	X
				“Patrem”	T1: *Alleluya alleluya.*	100		C2	X
				Residuum	T1: *alleluya alleluya*	101		C2	X
				Et resurrexit	T1: *Alleluya alleluya alleluya al*	102		C2	X
				Residuum	T1: *leluya alleluya alleluya alleluya alleluya alleluya alleluya alleluya.*	103		C2	X
15				“Sanctus”	T1: *Alleluya alleluya.*	104		C2	X
				“Pleni”		105		C2	X
				“Osanna”	T1: *Alleluya alleluya.*	106		C2	X
				“Benedictus”		107		C2	X

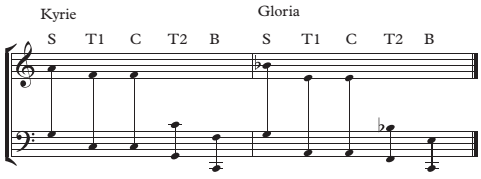
GATHERING KATERN	N.° NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	CANTUS FIRMUS*	FOL. FOLIËRING	LEAF SIG. BLADSIGNATUUR	MUSIC SCRIBE* MUZIEKKOPIIST*	TEXT SCRIBE* TEKSTKOPIIST*
16				“Agnus” I	T1: *alleluya alleluya alleluya alleluya*	108		C2 C2	X X
				“Agnus” III	D: *alleluya alleluya.*	109		C2 C2	X X
				Residuum	D: *alleluya*	110		C2 C2	X X
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]							

* D = discantus; C = contratenor; T = tenor; B = bassus

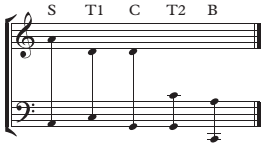
APPENDIX 3. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

IV.1. Vocal ranges compared. a. Ockeghem, *Missa Fors seulement* (Kyrie and Gloria); b. Pipelare, *Missa Fors seulement*
Vergelijking van de stemtessituren. a. Ockeghem, *Missa Fors seulement* (Kyrie en Gloria); b. Pipelare, *Missa Fors seulement*

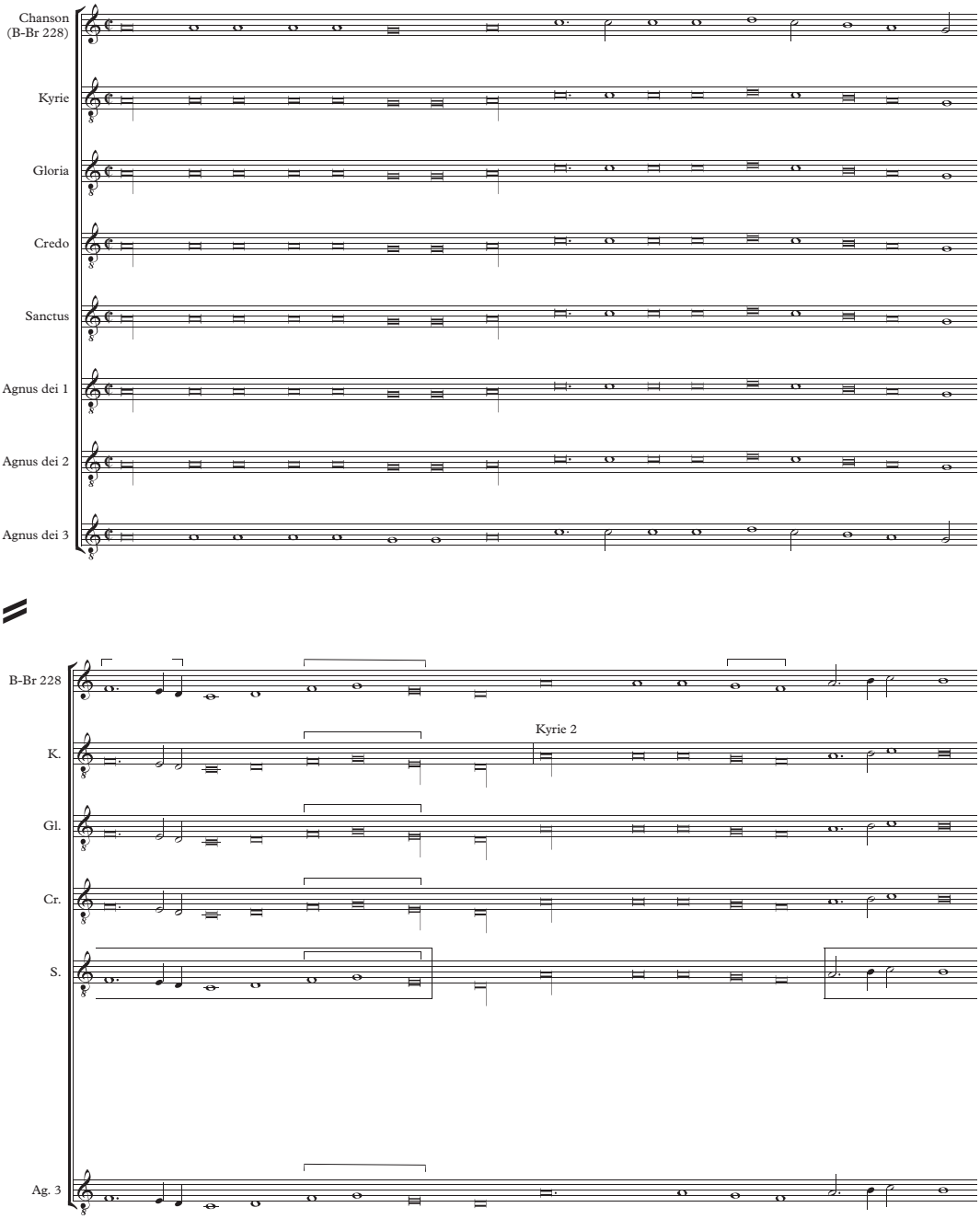
a.



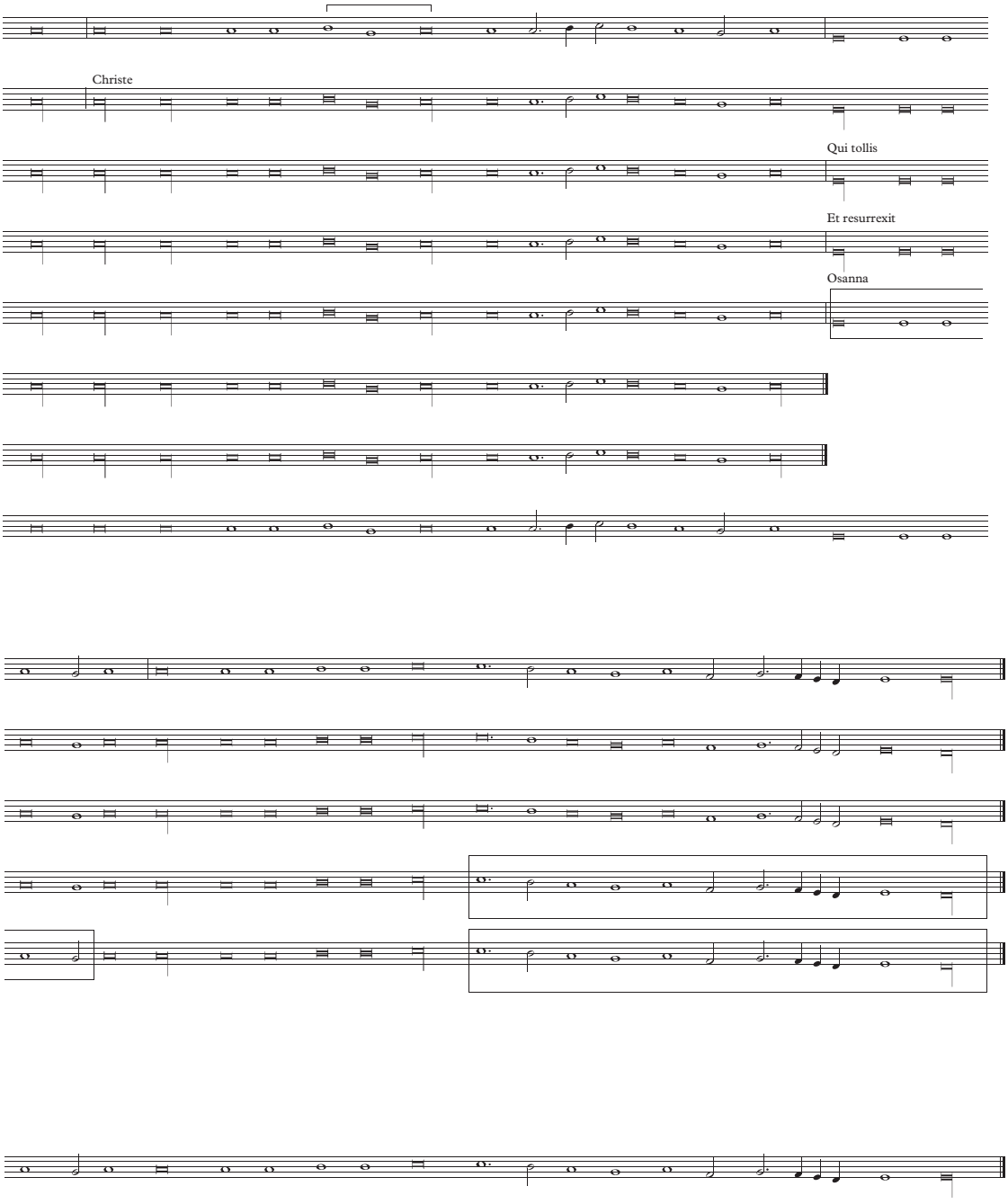
b.



IV.2. Cantus firmus plan. a. Tenor from Pipelare's *Fors seulement II* (B-Br 228); b. Pipelare, *Missa Fors seulement*

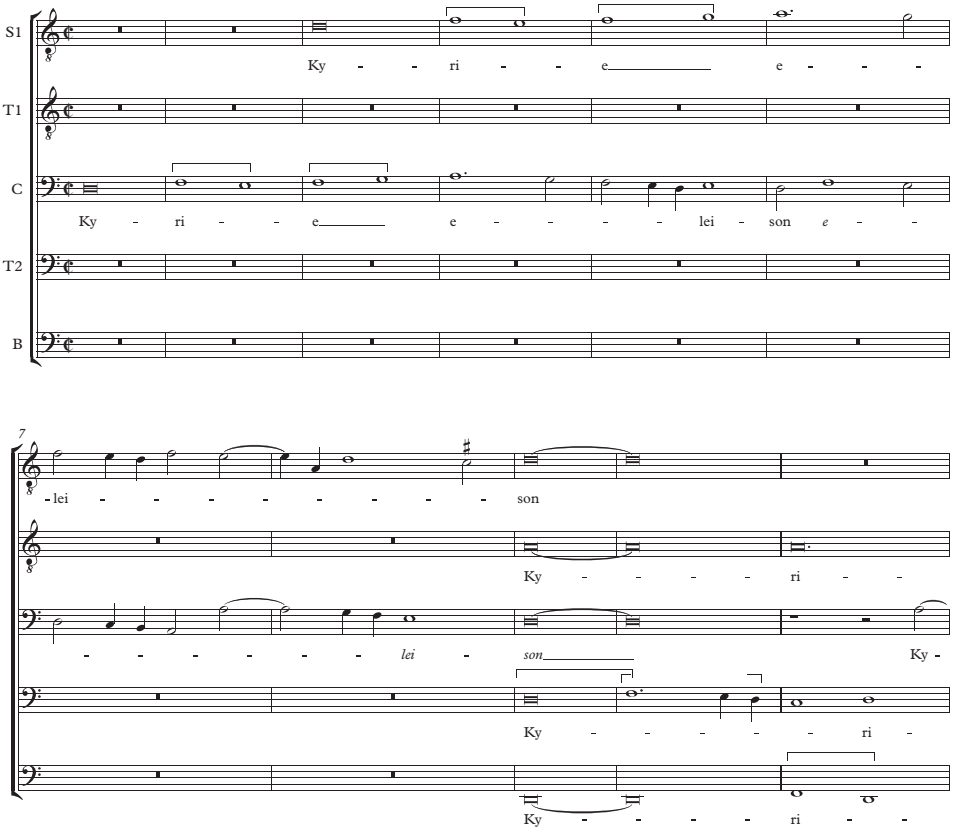


Overzicht van de cantus firmus. a. Pipelare, *Fors seulement II* (B-Br 228), tenor; b. Pipelare, *Missa Fors seulement*



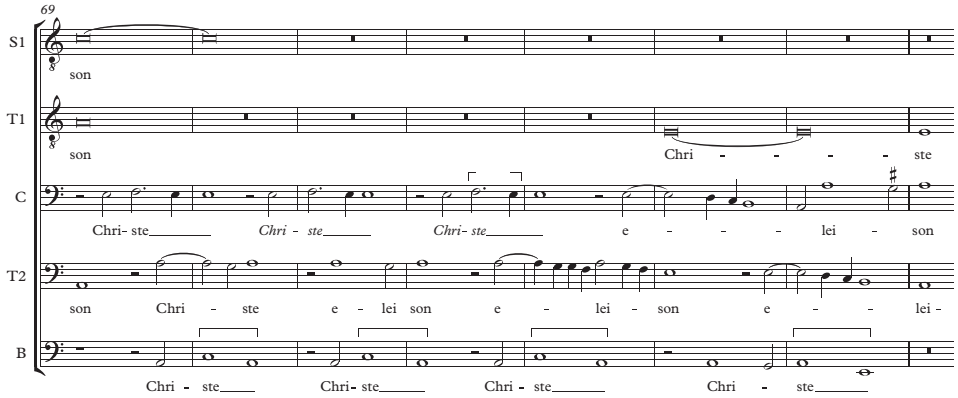
IV.3. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, bb. 1–11, showing head-motive

Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, m. 1-11, hoofdmotief



IV.4. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, bb. 69–76 ("Christe")

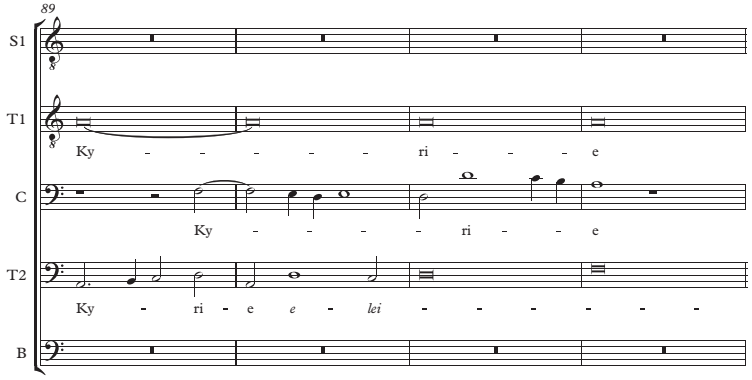
Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, m. 69-76 ("Christe")



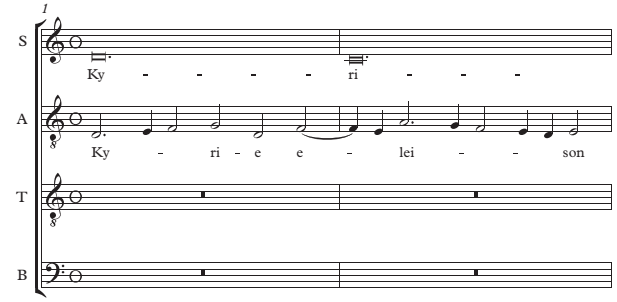
IV.5. Comparison with Josquin. a. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, bb. 89–92 ("Kyrie" II); b. Josquin, *Missa Hercules Dux Ferrarie*, Kyrie, bb. 1–2

Vergelijking met Josquin. a. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Kyrie, m. 89-92 ("Kyrie" II); b. Josquin, *Missa Hercules Dux Ferrarie*, Kyrie, m. 1-2

a.

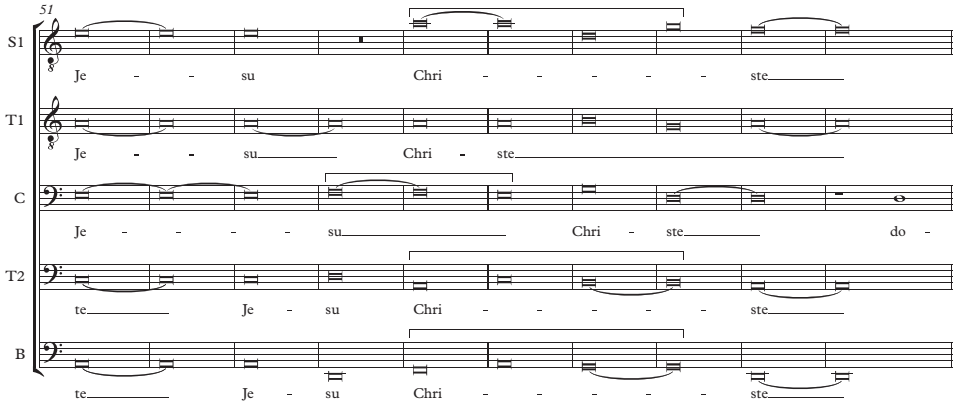


b.



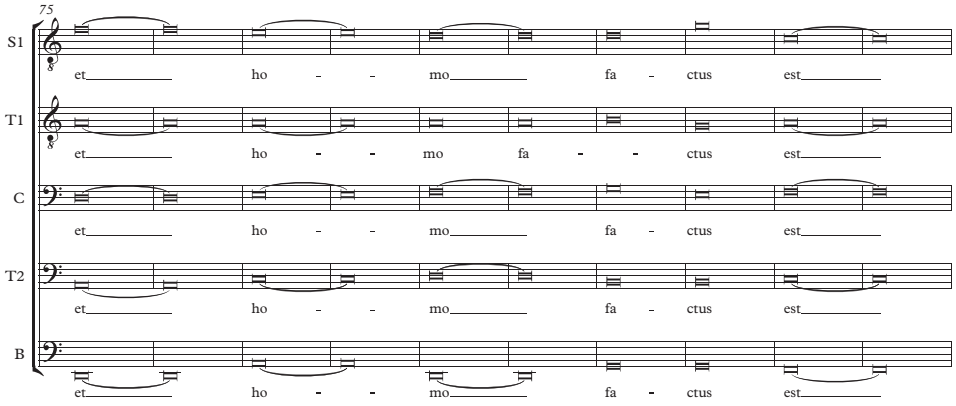
IV.6. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Gloria, bb. 51–60

Pipelare, *Missa Fors seulement*, Gloria, m. 51-60

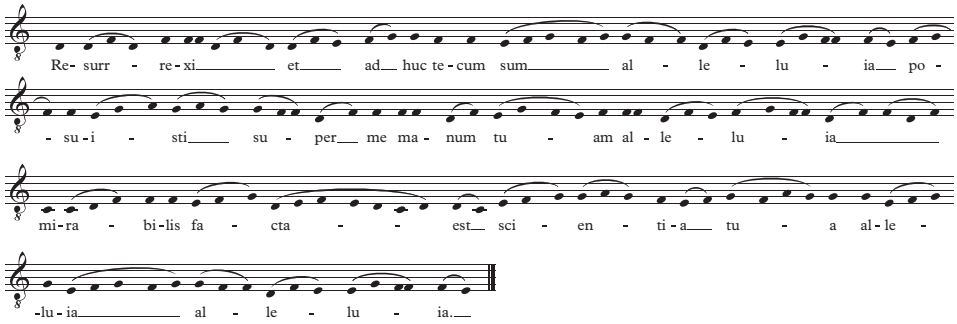


IV.7. Pipelare, *Missa Fors seulement*, Credo, bb. 75–84

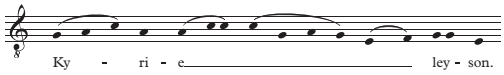
Pipelare, *Missa Fors seulement*, Credo, m. 75-84



V.1. The Easter introit *Resurrexi*, antiphon-section,
as transmitted in the *Graduale Pataviense*
De antifoon van de introitus voor Pasen *Resurrexi*,
zoals overgeleverd in het *Graduale Pataviense*

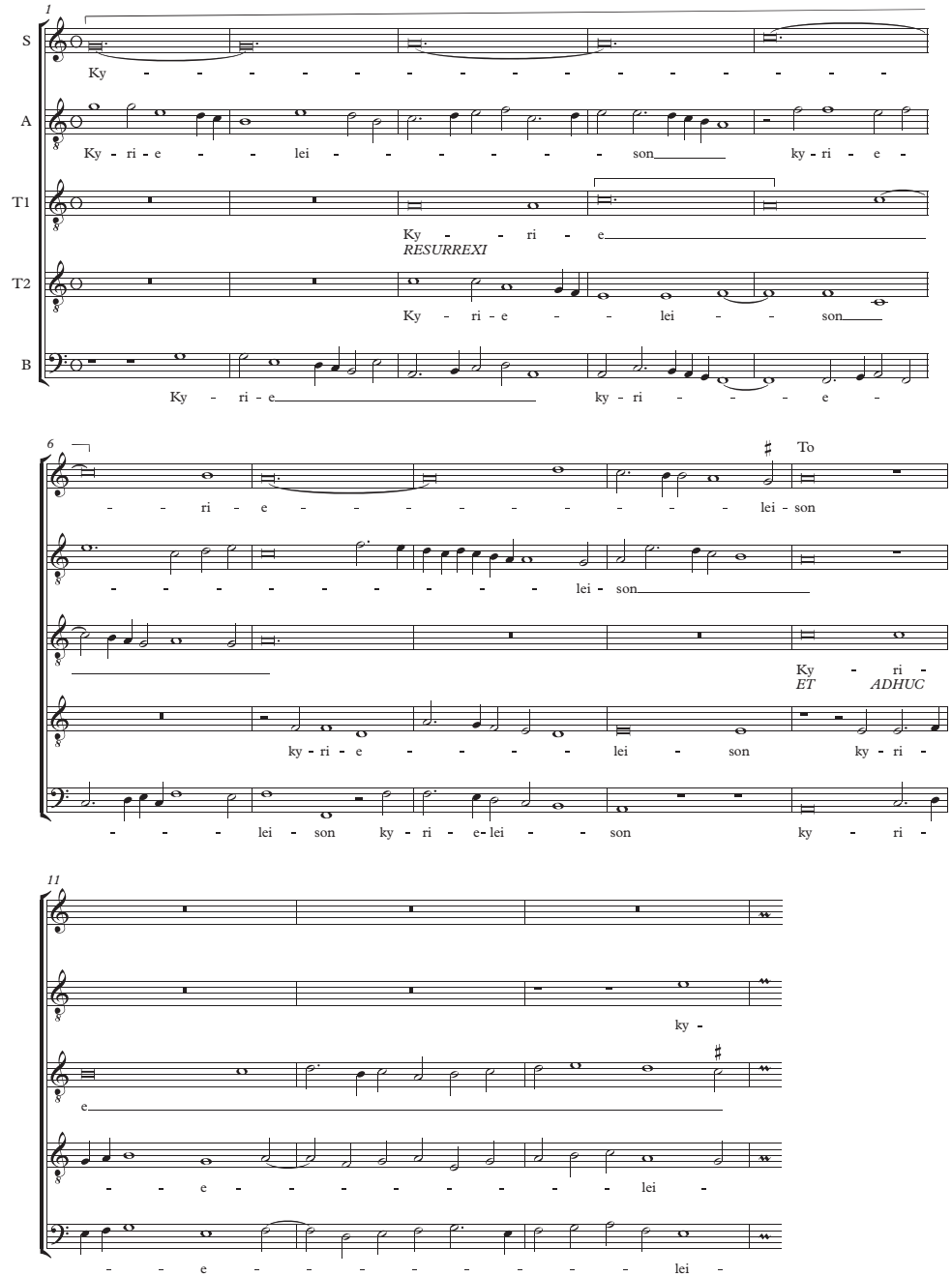


V.2. Gregorian Kyrie I, first section,
as transmitted in the *Graduale Pataviense*
Gregoriaans Kyrie I, eerste sectie,
zoals overgeleverd in het *Graduale Pataviense*

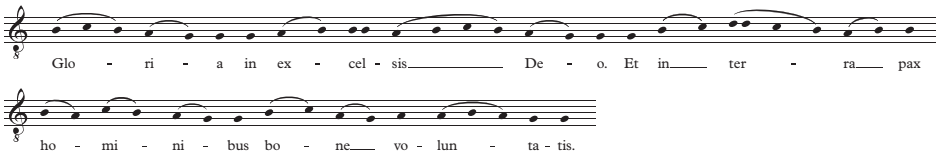


V.3. La Rue, *Missa pascale*, Kyrie, bb. 1–13

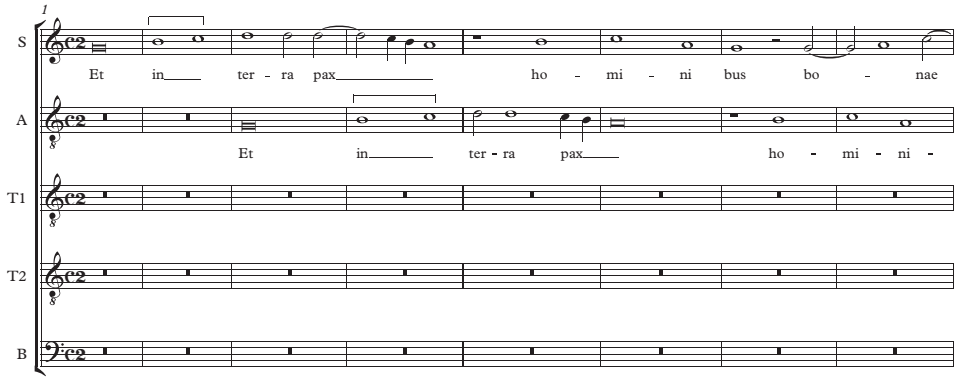
La Rue, *Missa pascale*, Kyrie, m. 1-13



V.4. Gregorian Gloria I, beginning,
as transmitted in the *Graduale Pataviense*
Inzet van het gregoriaanse Gloria I,
zoals overgeleverd in het *Graduale Pataviense*

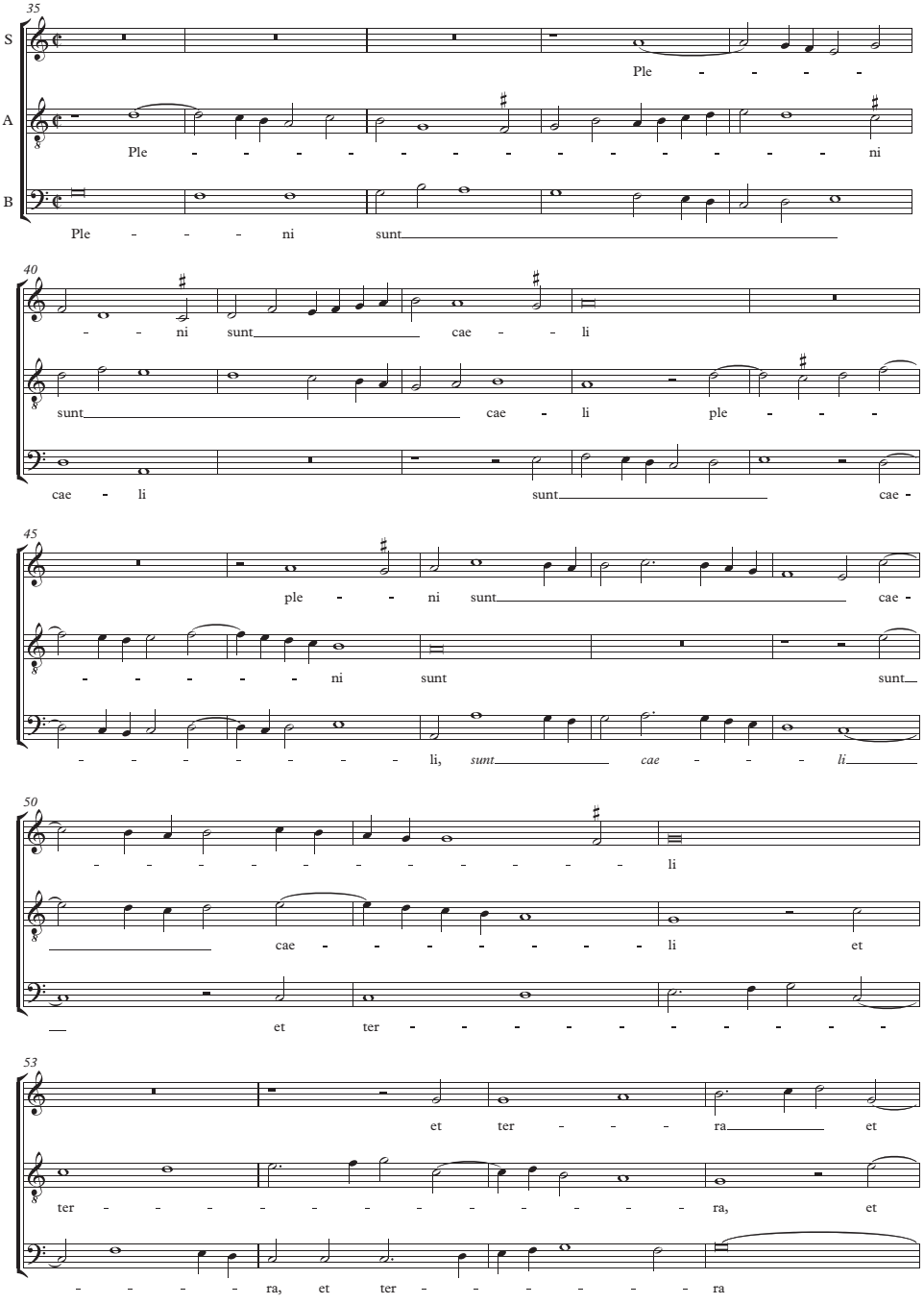


V.5. La Rue, *Missa pascale*, Gloria, bb. 1–8
La Rue, *Missa pascale*, Gloria, m. 1-8



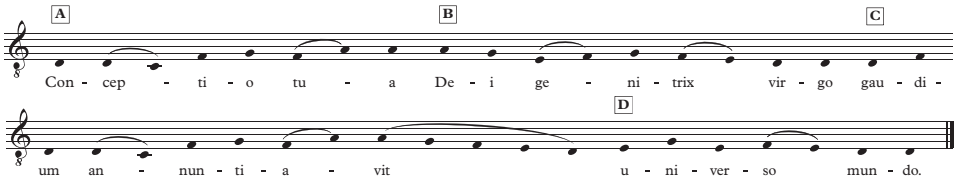
V.6. La Rue, *Missa pascale*, Sanctus, bb. 35–56

La Rue, *Missa pascale*, Sanctus, m. 35-56

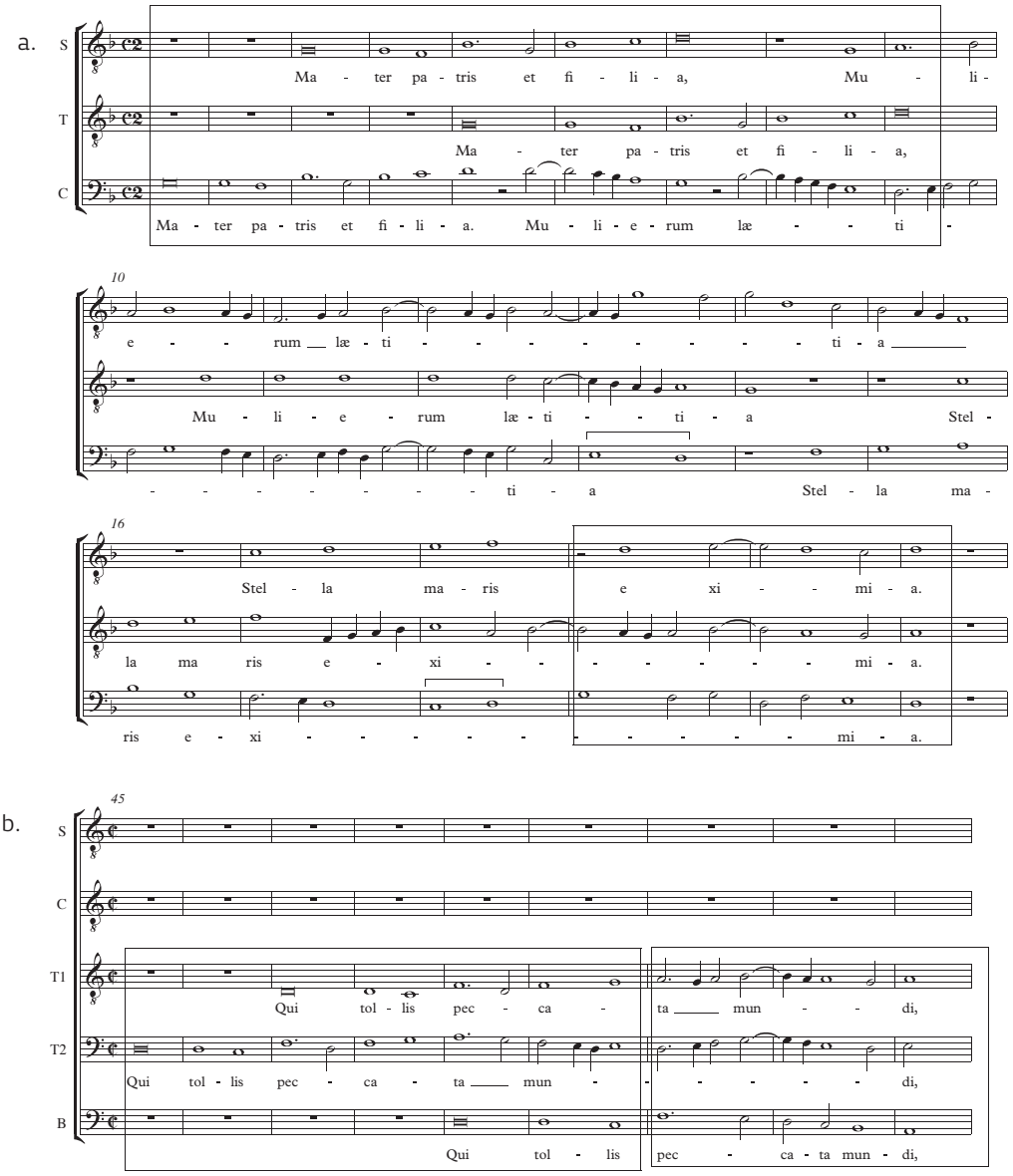


VI.1. Portion of *Conceptio tua* chant antiphon used by La Rue, with indication of the phrases

Gedeelte van de gregoriaanse antifoon *Conceptio tua* gebruikt door La Rue, met aanduiding van de afzonderlijke frasen



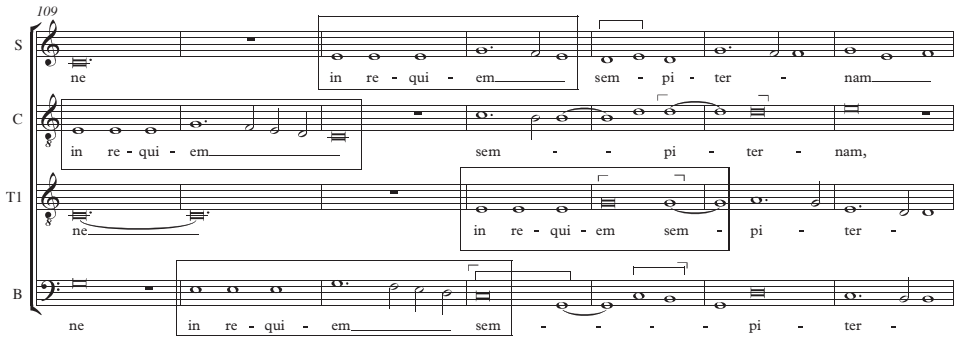
VI.2. Comparison of opening of Brumel, *Mater patris et filia* with opening of *Missa Conceptio tua*, "Qui tollis". a. Brumel, *Mater patris et filia*, bb. 1–21; b. La Rue, *Missa Conceptio tua*, Gloria, bb. 45–53
Vergelijking van de inzet van *Mater patris et filia* van Brumel met de inzet van de *Missa Conceptio tua*, "Qui tollis". a. Brumel, *Mater patris et filia*, m. 1-21; b. La Rue, *Missa Conceptio tua*, Gloria, m. 45-53



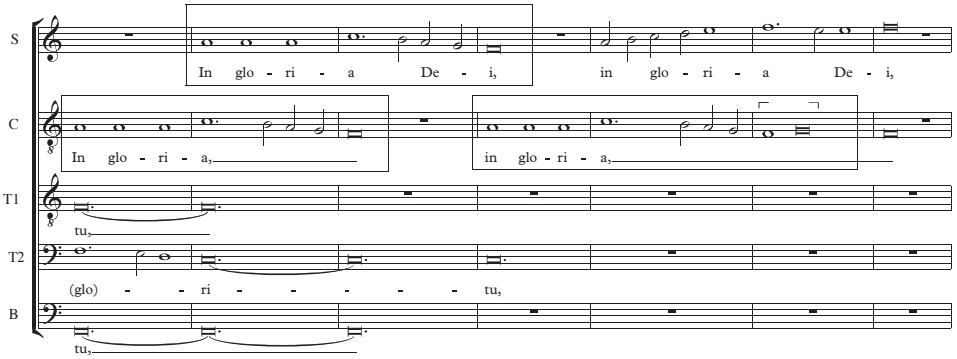
VI.3. Comparison of passage from the offertory of La Rue's *Requiem* with passage in final section of *Missa Conceptio tua*, Gloria. a. La Rue, *Requiem*, offertory, bb. 109–15; b. *Missa Conceptio tua*, Gloria, bb. 114–20

Vergelijking van een fragment uit het offertorium van La Rues *Requiem* met een fragment uit de slotsectie van de *Missa Conceptio tua*, Gloria. a. Pierre La Rue, *Requiem*, offertorium, m. 109-15; b. *Missa Conceptio tua*, Gloria, m. 114-20

a.

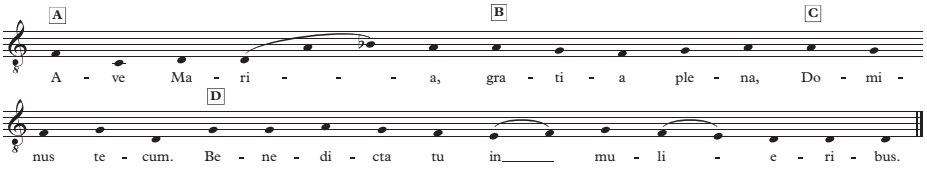


b.



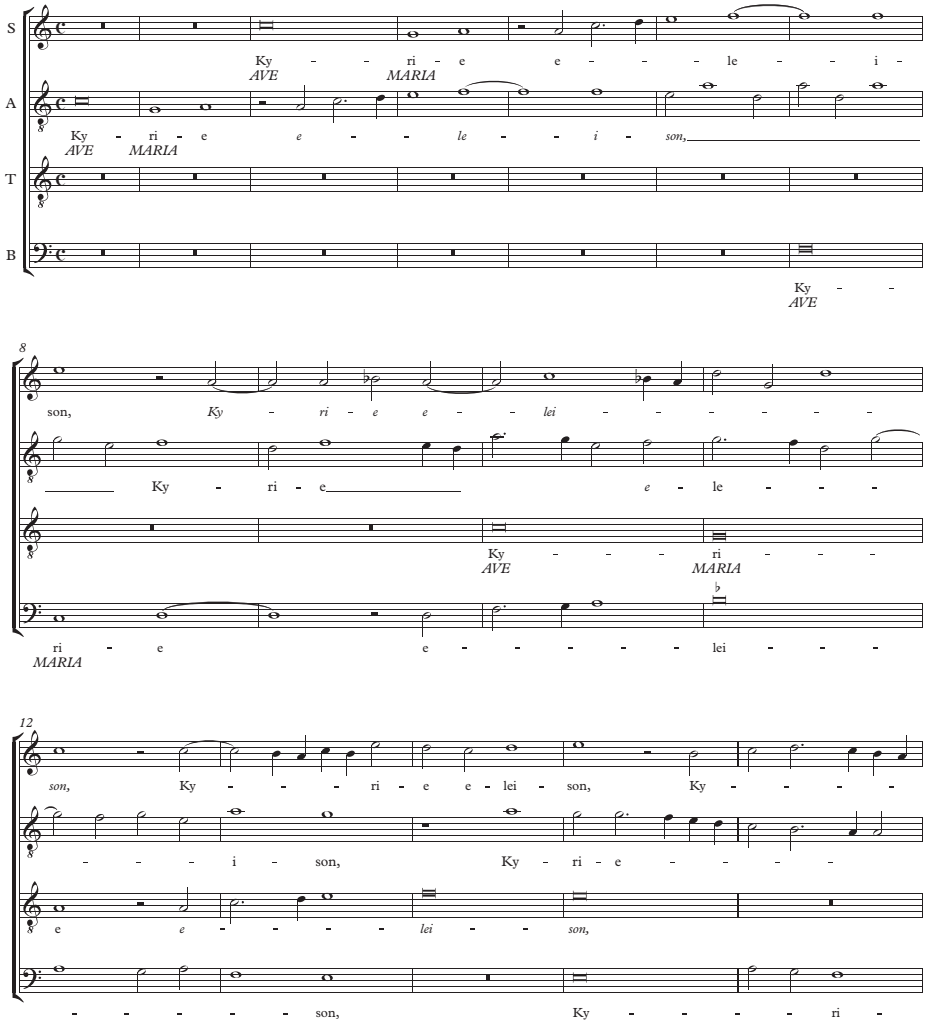
VII.1. *Ave Maria* antiphon (F-Pn lat. 15181, fol. 471[r])

Antifoon *Ave Maria* (F-Pn lat. 15181, fol. 471[r])



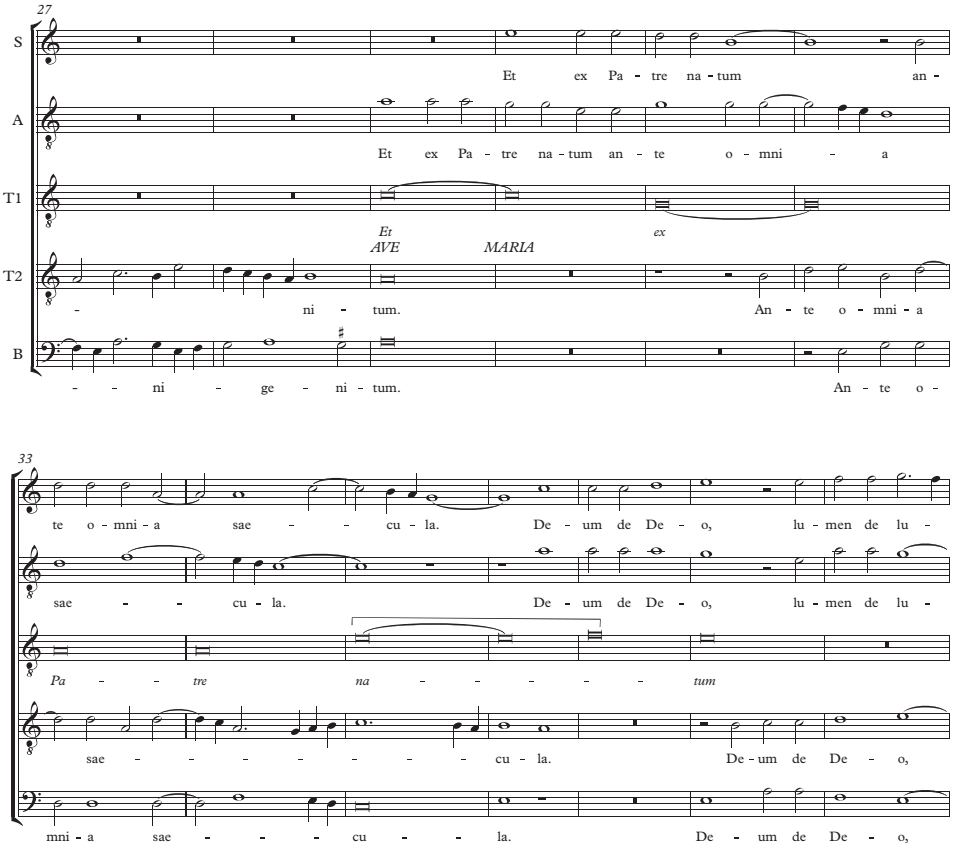
VII.2. La Rue, *Missa Ave Maria*, Kyrie, opening (bb. 1–16)

La Rue, *Missa Ave Maria*, begin van het Kyrie (m. 1-16)



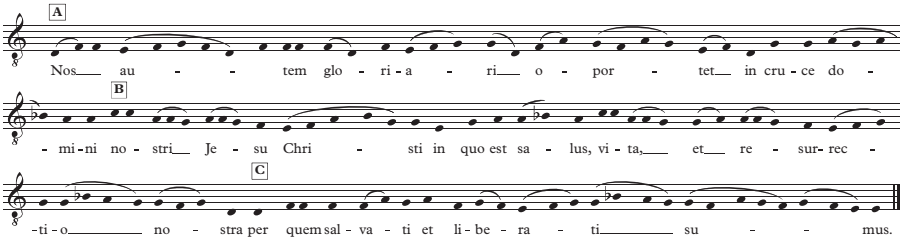
VII.3. La Rue, *Missa Ave Maria*, Credo, tenor primus entrance (bb. 27–39)

La Rue, *Missa Ave Maria*, Credo, inzet van de tenor primus (m. 27-39)



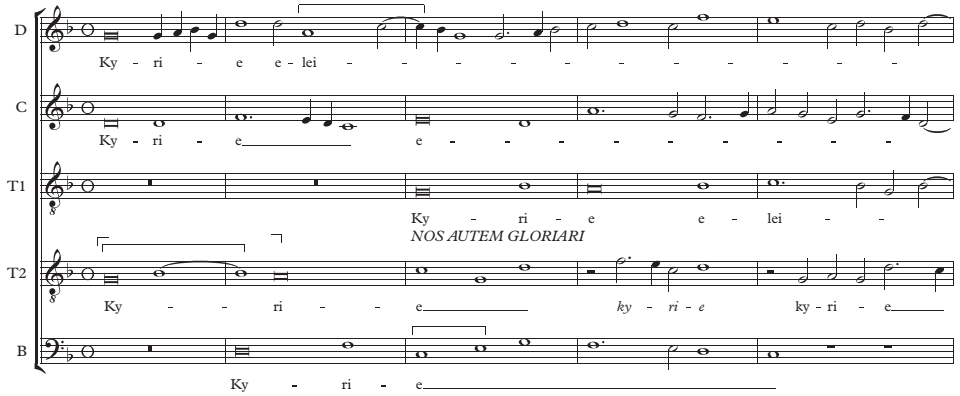
VIII.1. The introit *Nos autem gloriari*, as found in Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 432 (Bruges, Sion Convent, 1505)

De introitus *Nos autem gloriari*, in Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 432 (Brugge, klooster van Sion, 1505)



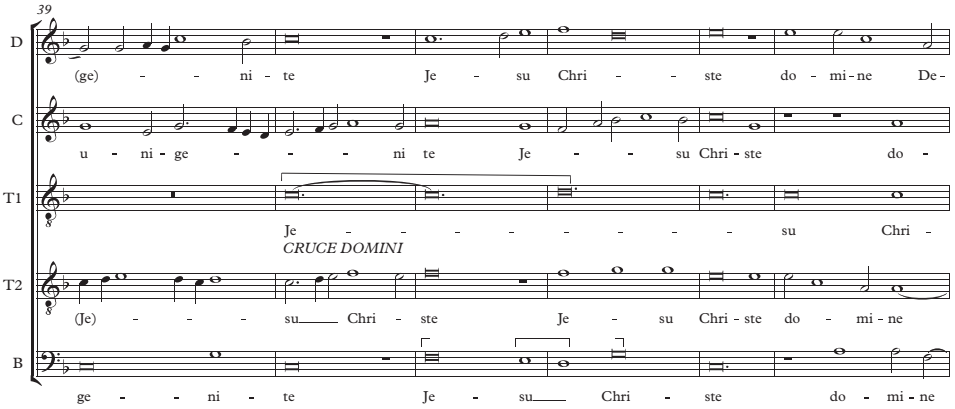
VIII.2. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Kyrie, bb. 1–5

La Rue, *Missa de sancta cruce*, Kyrie, m. 1-5



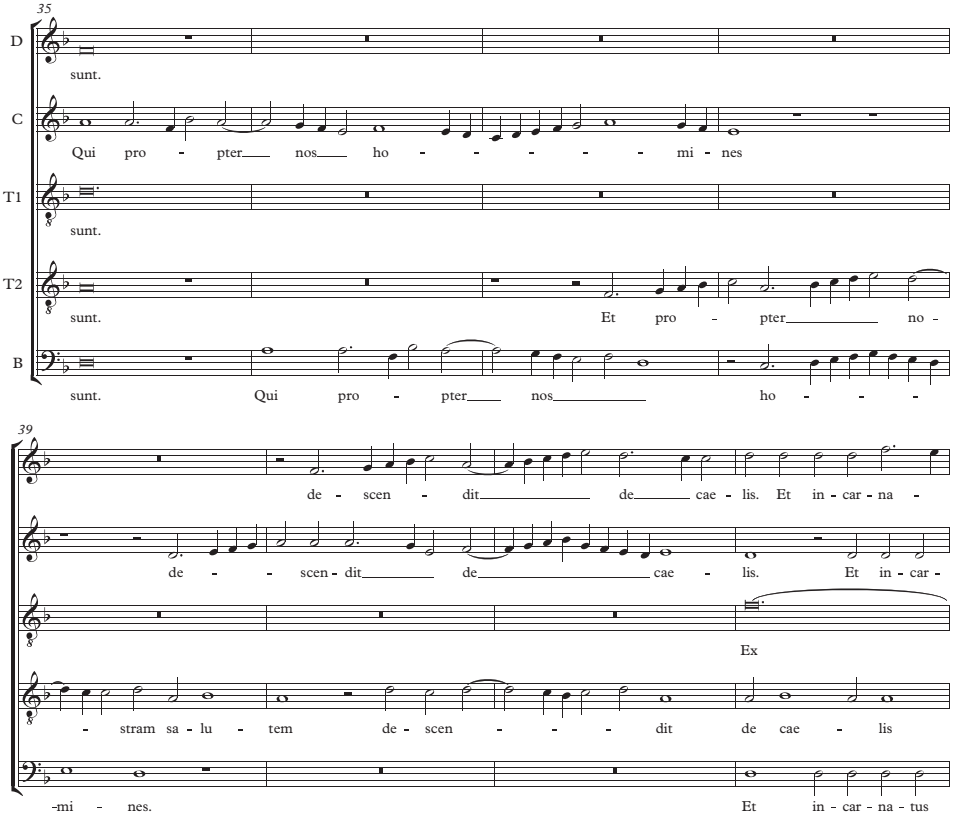
VIII.3. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Gloria, bb. 39–44

La Rue, *Missa de sancta cruce*, Gloria, m. 39-44



VIII.4. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Credo, bb. 35–42

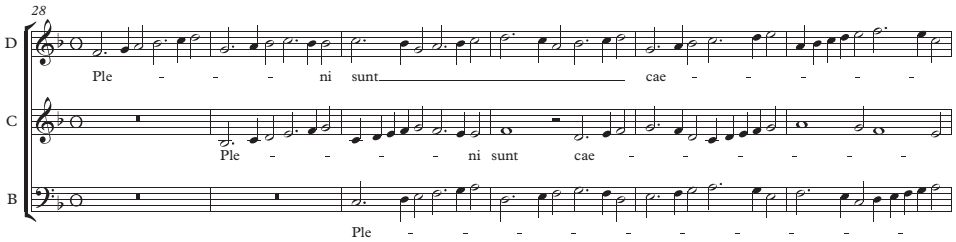
La Rue, *Missa de sancta cruce*, Credo, m. 35-42



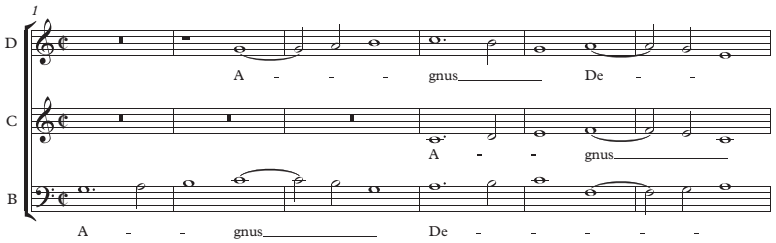
VIII.5. Comparison of La Rue, *Missa de sancta cruce*, “Pleni”, and Josquin, *Missa L’ami baudichon*, “Agnus Dei” II. a. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Sanctus bb. 28–33; b. Josquin, *Missa L’ami baudichon*, “Agnus Dei” II, beginning

Vergelijking van La Rue, *Missa de sancta cruce*, “Pleni”, met Josquin, *Missa L’ami baudichon*, “Agnus Dei” II. a. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Sanctus m. 28-33; b. Josquin, *Missa L’ami baudichon*, “Agnus Dei” II, inzet

a.

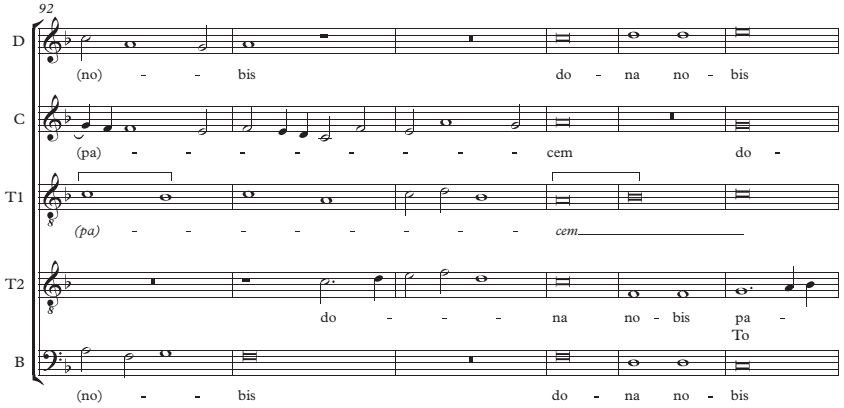


b.



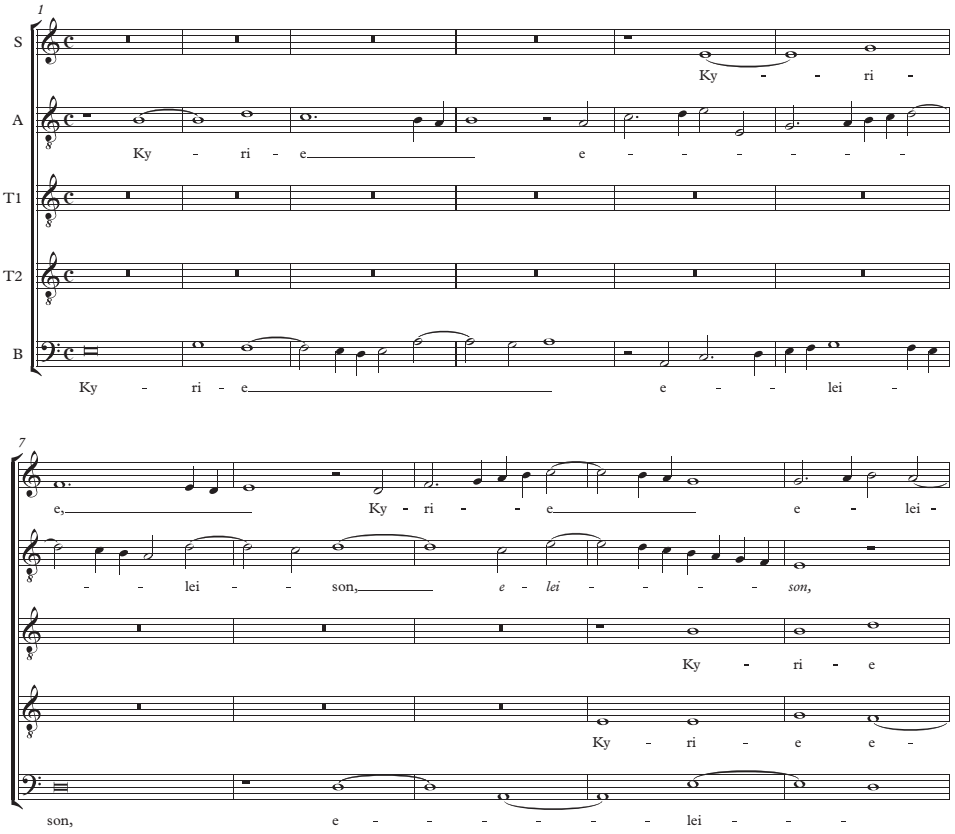
VIII.6. La Rue, *Missa de sancta cruce*, Agnus Dei, bb. 92–97

La Rue, *Missa de sancta cruce*, Agnus Dei, m. 92-97



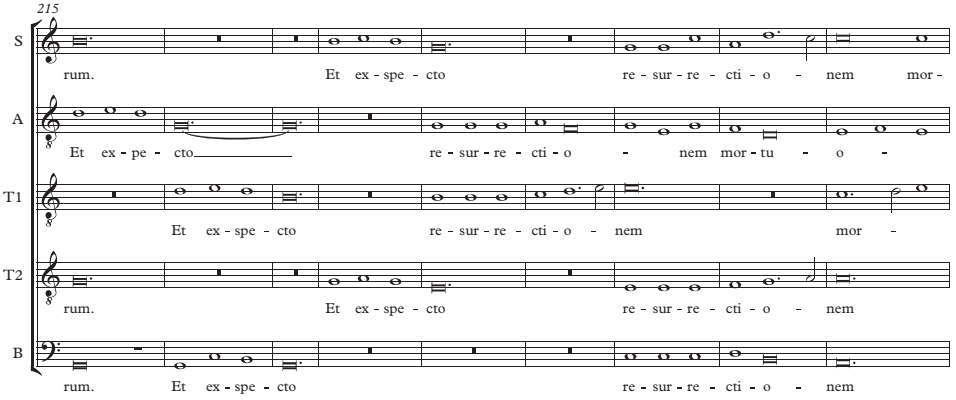
IX.1. La Rue, *Missa de feria*, Kyrie, bb. 1–11

La Rue, *Missa de feria*, Kyrie, m. 1-11



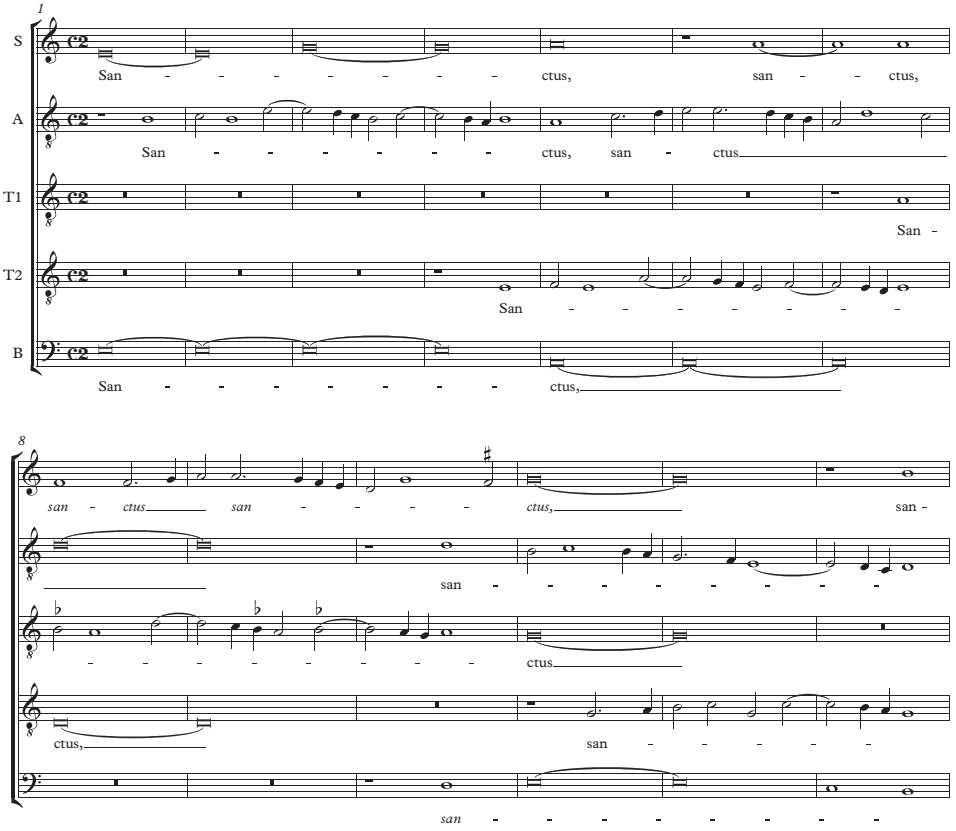
IX.2. La Rue, *Missa de feria*, Credo, bb. 215–23

La Rue, *Missa de feria*, Credo, m. 215-23



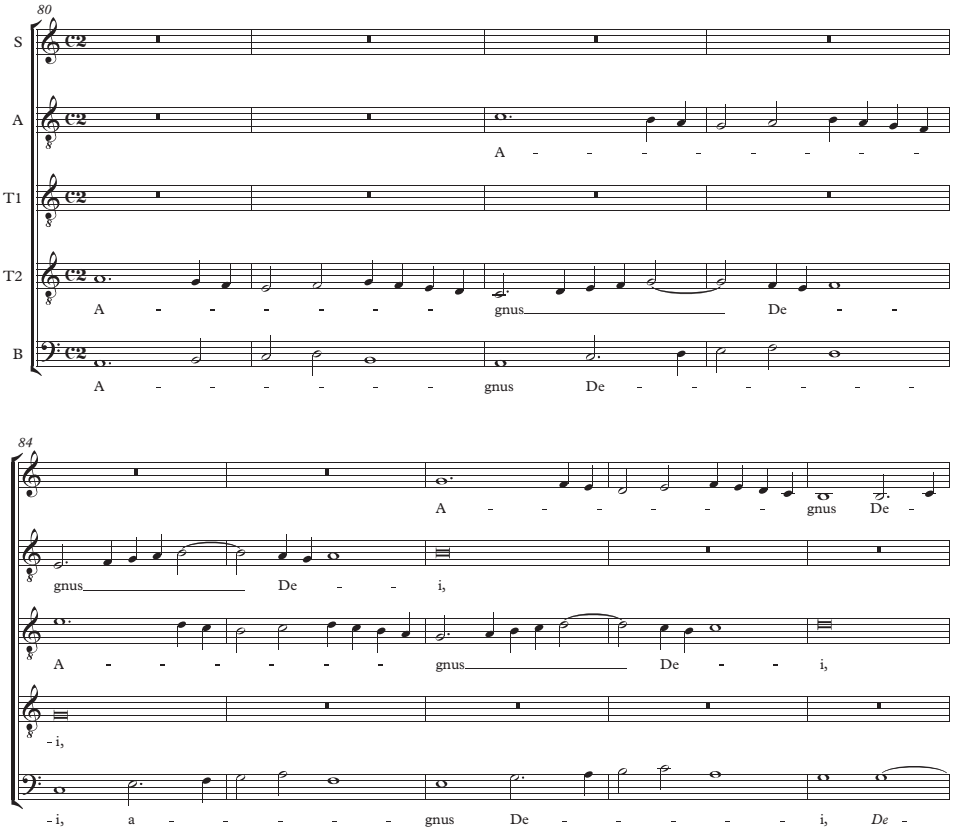
IX.3. La Rue, *Missa de feria*, Sanctus, bb. 1–13

La Rue, *Missa de feria*, Sanctus, m. 1-13



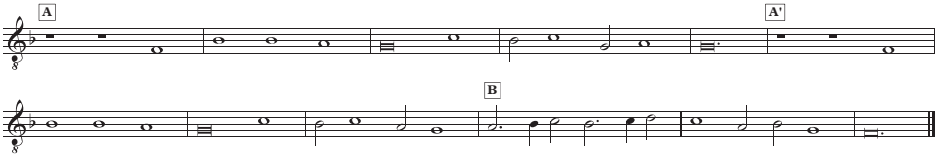
IX.4. La Rue, *Missa de feria*, Agnus Dei, bb. 80–88

La Rue, *Missa de feria*, Agnus Dei, m. 80-88



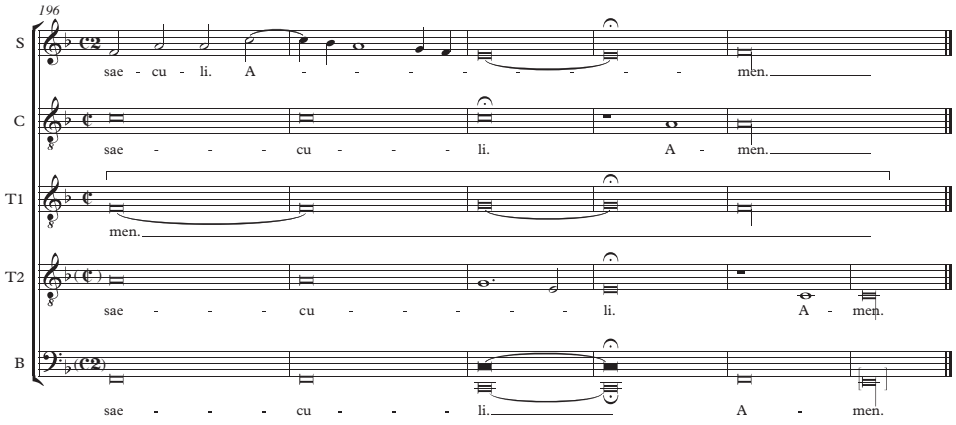
X.1. La Rue, *Missa Alleluya*, cantus firmus

La Rue, *Missa Alleluya*, cantus firmus



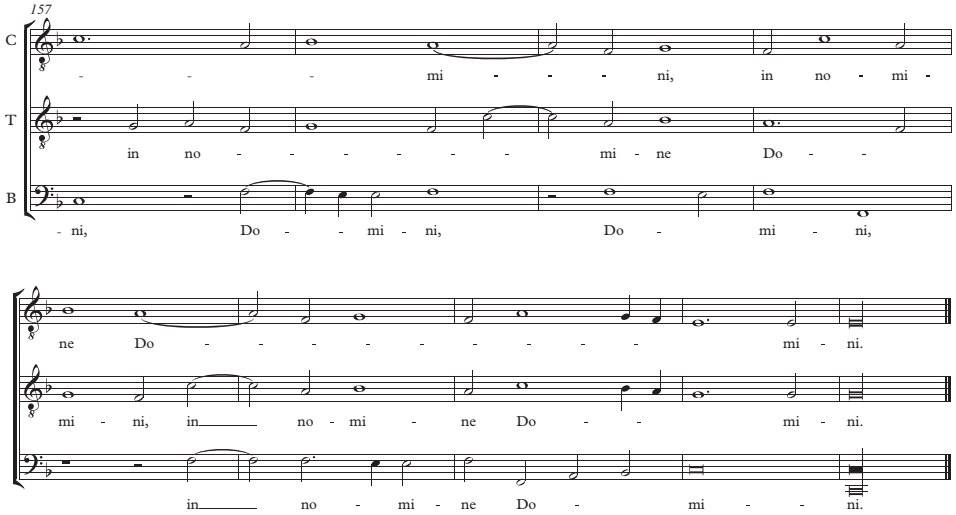
X.2. La Rue, *Missa Alleluya*, conclusion of Credo, bb. 196–201

La Rue, *Missa Alleluya*, slot van het Credo, m. 196-201



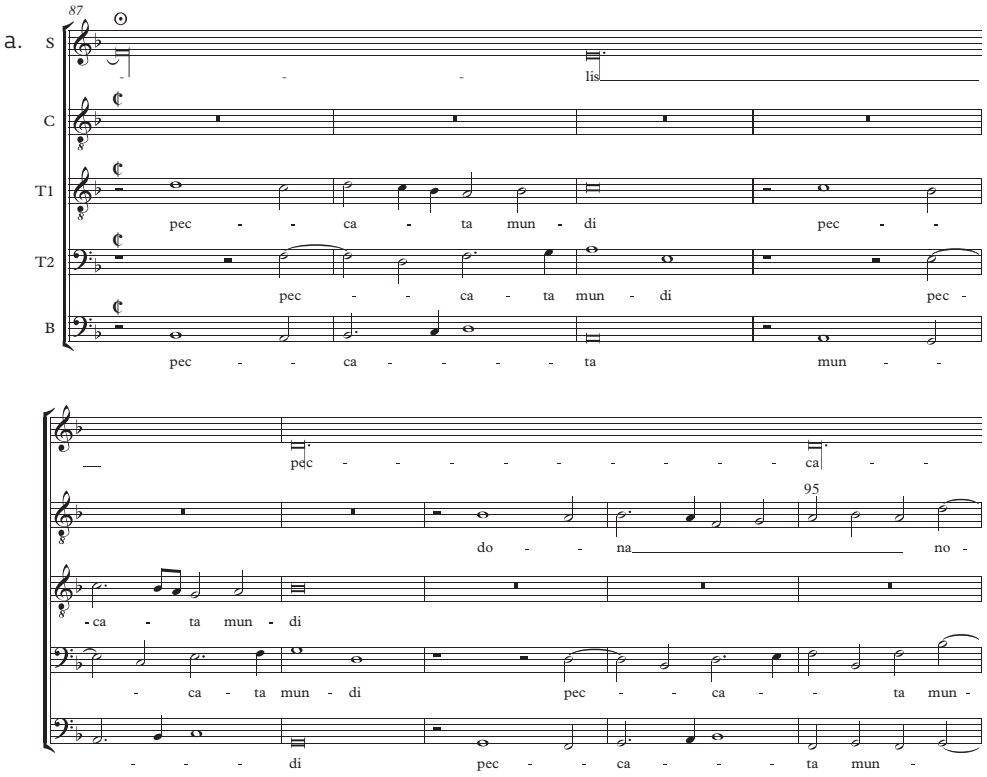
X.3. La Rue, *Missa Alleluya*, conclusion of "Benedictus", bb. 157–65

La Rue, *Missa Alleluya*, slot van het "Benedictus", m. 157-65

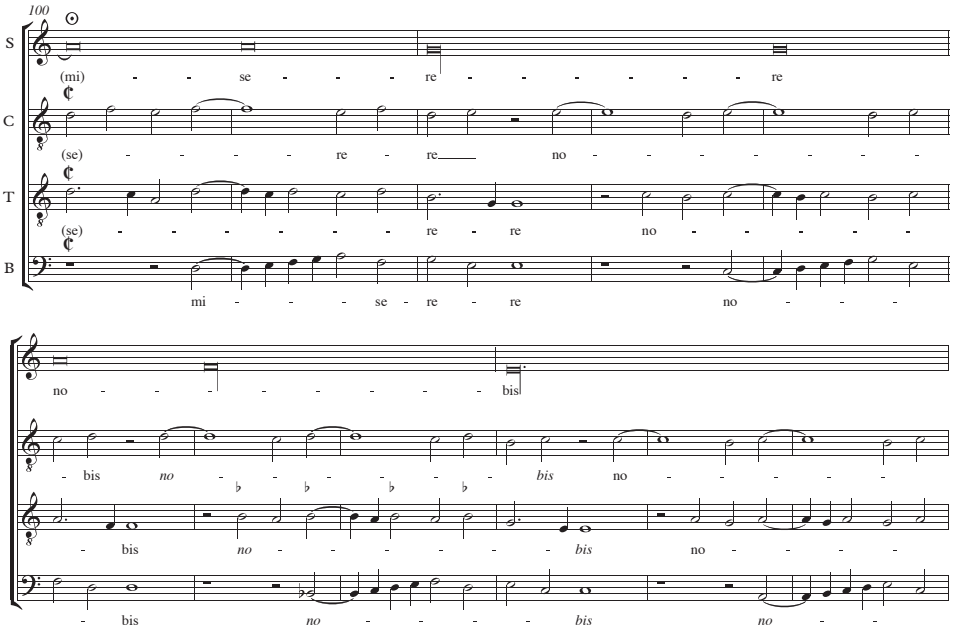


X.4. La Rue, *Missa Alleluya*, and Josquin, *Missa L'homme armé super voces musicales*, comparison of final movement. a. La Rue, "Agnus" II, bb. 87–95; b. Josquin, "Agnus" III, bb. 100–10

La Rue, *Missa Alleluya*, en Josquin, *Missa L'homme armé super voces musicales*, vergelijking van het laatste deel. a. La Rue, "Agnus" II, m. 87-95; b. Josquin, "Agnus" III, m. 100-10



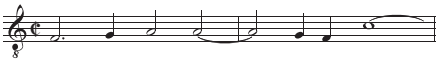
b.



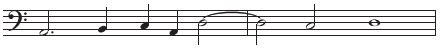
X.5. La Rue, *Missa Alleluya*, and Josquin, *Missa L'homme armé super voces musicales*, comparison of opening motive of final "Agnus". a. La Rue; b. Josquin

La Rue, *Missa Alleluya*, en Josquin, *Missa L'homme armé super voces musicales*, vergelijking van het beginmotief van het laatste "Agnus". a. La Rue; b. Josquin

a.



b.



APPENDIX 4. CONCORDANCES, EDITIONS, AND RECORDINGS
CONCORDANTIES, UITGAVEN EN OPNAMES

NO. NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	CONCORDANCES CONCORDANTIES	TITLE / TENOR INDICATION TITEL / TENORINDICATIE	COMPOSER COMPONIST	EDITION UITGAVE	RECORDINGS OPNAMES
1	*Missa Fors seulement*	Pipelare	D-B 40091	*Fors seulement*	Pipelare	CMM 34/2	FB 2014
			D-BÜ 1601	Portion of Kyrie only Deel van Kyrie alleen	[Fragment; manuscript mutilated] [Fragment: handschrift gemutileerd]		
			D-Ju 2	*Fors seullement*	Matheus Pipelare +		
			D-Mbs C	*Missa Forseulement*	Pipe[la][re]		
			D-Mbs 510	-	-		
			D-W A Aug. 2°	*Fors seulement*	Pipe[la][re]		
			E-MO 766	*Fors seulement*	Pipelare		
			I-MOd Ms. Mus. X	-	PIPELARE		
			I-Rvat 16	*Fors seulement*	Pipe[la][re]		
2	*Missa pascale*	La Rue	B-Br 6428	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	CMM 97/5	Naxos 1999
			B-Br 15075	*Missa pascale*	de la Rue		
			D-BÜ 1604	Portion of Sanctus only Deel van Sanctus alleen	[Fragment; manuscript mutilated] [Fragment: handschrift gemutileerd]		
			D-Ju 4	-	-		
			D-Ju 5	-	Petrus de la Rue		
			I-Rvat 34	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
3	*Missa Conceptio tua*	La Rue	B-Amp Ms. M 18.13 A	[Fragments: manuscript mutilated] [Fragmenten: handschrift gemutileerd]	[Fragments: manuscript mutilated] [Fragment: handschrift gemutileerd]	CMM 97/2	Naxos 2014
			B-Br 6428	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		

NO. NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	CONCORDANCES CONCORDANTIES	TITLE / TENOR INDICATION TITEL / TENORINDICATIE	COMPOSER COMPONIST	EDITION UITGAVE	RECORDINGS OPNAMES
			B-Br 15075	*Conceptio tua*	Petrus de la Rue		
			D-BÜ Kasten 1	Portions of Sanctus and Agnus only Delen van Sanctus en Agnus alleen	[Fragment; manuscript mutilated] [Fragment: handschrift gemutileerd]		
			D-Ju 4	*Conceptio tua*	-		
			D-Ju 5	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
			I-Rvat 34	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
4	*Missa Ave Maria*	La Rue	A-Wn 15496	*Missa super Ave Maria*	Petrus de la Rue	CMM 97/1	Musique 2005
			B-Amp Ms. M 18.13 A	[Fragments: manuscript mutilated] [Fragmenten; handschrift gemutileerd]	[Fragments: manuscript mutilated] [Fragmenten: handschrift gemutileerd]		
			D-HRD 9821	*Ex missa Ave Maria*	Pierde La rue		
			D-Ju 12	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
			E-MO 773	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
			F-CA 18	*Ave Maria*	-		
			I-CMac M(D)	*Ave Maria gratia plena*	Pierson de [la] Rue		
			I-Rvat 45	*Ave Maria*	Pe. de [la] Rue		
			I-Rvat Pal. lat. 1980-81	-	-		
			I-Rvat Pal. lat. 1982	-	P. De la rue		
			I-SUss 248	*Missa de annuntiatione maria*	Rue		
			P-Cug Ms. M.2	*Ave Maria gratia plena*	P. De la Rue		
			RISM 1516[1]	*Ave Maria*	P. dela Rue		
			RISM 1522	*Ave Maria*	Piere dela Rue		
5	*Missa de sancta cruce*	La Rue	A-Wn 15496	*Missa de sancta cruce*	Petrus de [la] Rue	CMM 97/3	Gaudeamus 2003

NO. NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	CONCORDANCES CONCORDANTIES	TITLE / TENOR INDICATION TITEL / TENORINDICATIE	COMPOSER COMPONIST	EDITION UITGAVE	RECORDINGS OPNAMES
			B-Br 6428	*Missa de sancta Cruce*	Petrus de la Rue		
			B-Br 15075	*Missa de sancta cruce*	Rue		
			D-Ju 12	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
			E-MO 766	*Missa de sancta cruce*	Petrus de la Rue		
			E-MO 773	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	P. de [la] rue		
6	*Missa de feria*	La Rue	A-Wn 18832	"Agnus" II only, textless "Agnus" II alleen, tekstloos	-	CMM 97/2	Hyperion 1997
			B-Br 15075	*Missa de feria*	Petrus de la rue		
			D-Ju 5	-	Petrus de la rue		
			D-Mbs 260	"Agnus" II only "Agnus" II alleen	-		
			E-MO 766	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]	[Manuscript mutilated] [Handschrift gemutileerd]		
			E-MO 773	*Missa de feria*	p. de [la] rue		
			I-Rvat 34	*Missa de feria*	Pe de [la] rue		
			RISM 1545[6]	"Agnus" II only, contrafact "Agnus" II alleen, contrafact	PE. DE LA RVE		
7	*Missa Alle-luya*	La Rue	A-Wn 15496	*Missa super Alleluya*	Petrus de la Rue	CMM 97/1	Eufoda 1996
			D-Ju 12	*Alleluya alleluya*	Petrus de la Rue		
			E-MO 773	-	P. de [la] rue		
			I-Rvat 36	*Alleluya alleluya*	-		

STUDIE

WOORD VOORAF

De reeks facsimile-uitgaven van de *Leuven Library of Music in Facsimile* bestaat uit kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die op esthetisch, historisch en cultureel vlak bijzonder waardevol zijn. De reeks is ruim opgevat, met zowel vocale als instrumentale een- en meerstemmige composities uit de middeleeuwen, de renaissance en latere perioden. Met het oog op een weergave die het origineel zo dicht mogelijk benadert, is elke facsimile volledig in kleur en op ware grootte. Toonaangevende experten schrijven voor elke uitgave een grondige commentaar over de stand van zaken van het onderzoek, met aandacht voor de codicologie, de inhoud, de geschiedenis en de context van de bron.

De Alamire Foundation, Internationaal Centrum voor de Studie van de Muziek in de Lage Landen, nam in 2017 het initiatief tot deze reeks met een tweeledig doel. Ten eerste wil ze originele, onder meer, muzikale bronnen, via digitalisering en het internet beschikbaar en toegankelijk maken. Heel wat bronnen, vooral die in grote nationale collecties, zijn online te raadplegen en met een eenvoudige muisklik te downloaden. In dit proces heeft de Alamire Foundation een doorslaggevende rol gespeeld en ze wil dat ook blijven doen: het Alamire Digital Lab, een mobiel up-to-date digitaliseringslaboratorium, heeft al op grote schaal opnamen gemaakt in Belgische en buitenlandse collecties. De bedoeling van de Foundation is voor toekomstige generaties het behoud van de bronnen te verzekeren en die toegankelijk te maken door alle afbeeldingen onder te brengen in de *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Deze digitale revolutie komt verder onderzoek en conservatie in grote mate ten goede. Belangrijke facetten die aan de materiële omgang met de bronnen gerelateerd zijn, blijven bij een exclusief digitale benadering echter onderbelicht. Aspecten zoals de relatie tussen formaat en functionaliteit of de impact van het lezen van een tastbaar boek, kunnen slechts ten volle worden doorgrond aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

Een tweede doelstelling betreft de toegankelijkheid van de digitale bronnen, die in principe bestemd zijn voor iedereen, maar in de prak-

tijk vaak voor leken een drempel vormen. Veel van deze bronnen zijn geïmplementeerd in websites die zich exclusief richten tot academici en zelden door een ruim publiek worden geraadpleegd. Bovendien zijn de beelden vaak van een zeer variabele kwaliteit en consistentie en zijn ze niet van duiding en commentaar voorzien. Aansluitend bij de missie van de Alamire Foundation om muzikaal erfgoed ruimer toegankelijk te maken, streeft de *Integrated Database for Early Music* ernaar dit probleem stapsgewijs op te lossen door voor elke bron uitgebreide historische en contextuele informatie aan te reiken, samen met opnamen, moderne uitgaven en referentiemateriaal in functie van de interpretatie van de oorspronkelijke notatie en de daarmee geassocieerde conventies. De *Leuven Library of Music in Facsimile* staat ten dienste van dit streven. De reeks mikt niet alleen op academici, maar ook op uitvoerders en een breed geïnteresseerd publiek. De facsimile's zijn bedoeld als aanvulling van de kennis van een ervaren lezerspubliek, maar eveneens als introductie voor wie anders niet in contact zou komen met primaire muzikale bronnen.

Met de *Leuven Library of Music in Facsimile* hopen we dan ook waardevolle muzikale bronnen onder de ogen, in de handen en op de boekenplanken van muziekliefhebbers van alle slag te brengen. Als deze schatten onze leefwereld verrijken en de waardering voor ons gezamenlijk muzikaal erfgoed vergroten, hebben de *Leuven Library* en de Alamire Foundation hun doel bereikt.

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

DANKWOORD

Wij vermelden dankbaar de samenwerking met de Stad Mechelen, het Stadsarchief Mechelen en vooral met Willy Van de Vijver, die ons toegang verleende tot het Mechels Koorboek. We danken ook Ann Kelders, Klaartje Proesmans en Maarten Vanderlinden van de Alamire Foundation voor hun onschatbare praktische bijstand.

I CODICOLOGIE EN CONTEXT

THOMAS SCHMIDT

I.1 FYSIEKE BESCHRIJVING

Het Mechels Koorboek[1] is de enige codex uit de productie van Petrus Alamire die bewaard wordt waar hij werd vervaardigd: in de stad waar Margaretha van Oostenrijk als landvoogdes van de Habsburgse Nederlanden hof hield en tot 1515 optrad als voogd van Karel V, de toekomstige keizer van het Heilig Roomse Rijk. In tegenstelling tot andere boeken uit hetzelfde atelier in de jaren vóór 1517 (toen Karel zijn hof verplaatste naar Spanje) was Mech niet bedoeld als staatsgeschenk, maar vervaardigd voor het Mechelse hof. Dat blijkt uit de weelderige verluchting, die toegespitst is op de protagonisten van de Habsburgse dynastie: in de openingsminiatuur van het boek staat Karel zelf afgebeeld, omringd door vijf familieleden, samen met de geëigende dynastieke emblemen en het wapenschild (▶Afb. I.1), en op fol 17^{r} is een portret van Maximiliaan I opgenomen, die kennelijk het boek bestelde als geschenk voor zijn kleinzoon (▶Afb. I.2).[2] Blijkbaar heeft het manuscript Mechelen nooit verlaten. Het is niet duidelijk wanneer het precies in het Stadsarchief is opgenomen, maar dat was in elk geval al zo in 1885, toen het stadsbestuur een aanvraag weigerde om het tentoon te stellen op de International Inventions Exhibition in de Royal Albert Hall in Londen.[3]

▶ p. 162

▶ p. 163

Puur materieel beschouwd behoort Mech tot de fraaiste voorbeelden uit het atelier van Alamire, uit de “centrale fase” tussen ca. 1508 en 1516

1 Hierna en verder in deze publicatie wordt naar het manuscript verwezen als “Mech”. Het volledige manuscript is online te raadplegen op http://idemdatabase.org/.

2 Voor een gedetailleerde analyse van de iconografie, zie de bijdrage van As-Vijvers in deze publicatie en Hofmann, “Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, s.s.”.

3 De briefwisseling in verband met deze aanvraag wordt bewaard in Mechelen, Stadsarchief, Rep. 1752, 71-8.

TABEL 1. Koorboeken uit het atelier van Alamire, opgesteld volgens de grootte van de beschreve

❶	❷	❸	❹	❺	
D-Ju 4	Perkament	785 x 560	630 x 390	27	
B-Br 6428	Perkament	735 x 500	585 x 370	28	
D-Ju 9	Perkament	610 x 425	535 x 335	24	
Mech	Perkament	645 x 435	490 x 308	24	
D-Ju 2	Perkament	600 x 415	480 x 300	23	
I-Rvat 160	Perkament	595 x 405	480 x 300	24	
I-Rvat 34	Perkament	595 x 405	480 x 300	24	
I-Rvat 36	Perkament	595 x 405	480 x 300	24	
D-Ju 7	Perkament	620 x 415	480 x 295	24	
NL-SH 72B	Papier	555 x 380	475 x 300	15	
NL-SH 72C	Papier	560 x 385	475 x 300	15	
NL-SH 72A	Papier	560 x 385	470 x 300	15	
A-Wn 15495	Perkament	550 x 380	470 x 295	23–24	
E-MO 766	Papier + perkament	555 x 381	460 x 285	20	
D-Mbs 6	Papier	560 x 385	450 x 285	21	
D-Ju 3	Perkament	557 x 380	450 x 285	23	
E-MO 773	Perkament	555 x 390	450 x 275	22–23	
D-Ju 12	Perkament	555 x 380	440 x 300	23	
D-Mbs 7	Papier	560 x 390	440 x 295	22	
B-Br 15075	Perkament	570 x 390	440 x 290	20	
A-Wn 15496	Perkament	515 x 265	435 x 270	23–24	
D-Ju 5	Perkament	565 x 395	430 x 285	22	
D-Ju 8	Perkament	485 x 345	390 x 255	19	
A-Wn 15947	Perkament	520 x 370	385 x 270	20–22	
B-Br IV.922	Perkament	480 x 345	385 x 250	19	
D-Mbs 34	Papier	480 x 275	385 x 205	18.5	
A-Wn 11778	Papier	395 x 280	325 x 205	17	
B-Br 215–216	Perkament	430 x 320	320 x 240	18.5	
D-Ju 20	Perkament	435 x 320	320 x 235	18	
D-Ju 21	Papier	402 x 280	315 x 220	17–18.5	
A-Wn 4810	Papier	392 x 280	315 x 205	17	
I-SUBac 248	Papier	396 x 282	305 x 210	17.5	
D-Mbs F	Perkament	375 x 275	300 x 210	15	
A-Wn 4809	Papier	392 x 280	300 x 205	17	
GB-Lbl 8.G.vii	Perkament	370 x 258	270 x 185	15	
B-Br 228	Perkament	365 x 260	270 x 185	15	

❶ MANUSCRIPT
❷ DRAGER
❸ AFMETINGEN BLADEN (MM X MM)
❹ TYPISCHE AFMETINGEN VAN DE SCHRIJFRUIMTE*** (MM X MM)
❺ FORMAAT VAN HET RASTRUM (MM)
❻ NORMAAL MAXIMUM AANTAL NOTENBALKEN PER BLADZIJDE
❼ LINIËRINGSPATROON
❽ BELANGRIJKSTE REPERTOIRE
❾ DATE****

n ruimte

	6	7	8	9
	12	Op een geprikt rooster	Missen	1516•
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1520–35
	12	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–17
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	11	Variabel	Missen	1530–31
	11	Variabel	Missen, motetten	1530–31
	11	Variabel	Missen	1530–31
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Variabel	Missen	1523?
	10	Variabel	Missen	c. 1520–35
	9	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1518–25
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1518–25
	10	Variabel, maar recto en verso gelijk	Missen	c. 1508–17
	9–10	Variabel, maar recto en verso gelijk	Missen	1524 of later
	9	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–17
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–17
	9	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1508–16
	10	Op een geprikt rooster	Missen en liturgische polyfonie	c. 1520–21
	10	Variabel	Salve Regina's	c. 1521–35
	10	Variabel	Missen	c. 1521–25
	9	Op een geprikt rooster	Missen, motetten	c. 1508–16
	9	Op een geprikt rooster	Magnificats	c. 1508–17
	9	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1521–25
	9	Variabel	Missen	c. 1521–25
	9	Variabel	Missen	c. 1521–25
	10	Op een geprikt rooster	Missen	c. 1520–25
	9	Variabel	Missen	c. 1521–25
	9	Op een geprikt rooster	Motetten	1521 of later••
	9	Op een geprikt rooster	Chansons	c. 1508–16

• De schrijfruimte is gemeten vanaf de bovenste lijn van de hoogste notenbalk tot de tekstregel van de onderste notenbalk; waar er geen tekst is onderaan, is de schrijfruimte iets kleiner.

•• Datering voorgesteld in Meconi, "Alamire, Pierre de La Rue, and Manuscript Production".

••• Precieze datering voorgesteld in Meconi, "Power, Prestige and Polyphony. 1513-14 werd als alternatieve datering voorgesteld in Morrison, "Music meant to impress" (maar verworpen door Meconi).

•••• Precieze datering voorgesteld door Aaron James, geciteerd in Meconi, "The Unknown Alamire", 40 n. 57.

(het jaar waarin De la Rue zich terugtrok) of 1517 (het vertrek van Karel).[4] Acht van de negen omvangrijkste en kostbaarste perkamenten codices dateren uit die jaren. Zij vormen de "kerngroep" van luxueuze codices met miscomposities (zie Tabel 1, de eerste negen nummers, met uitzondering van B-Br 6428, dat van latere datum is). De tabel is samengesteld op basis van de beschreven ruimte en niet van de grootte van de bladzijden. Aangezien latere bijsnijding heeft geleid tot variabele formaten, is de beschreven ruimte een betrouwbaarder criterium voor de originele afmetingen. Met uitzondering van D-Ju 4 zijn de manuscripten van deze kerngroep samengesteld uit reële bifolia, namelijk dierenhuiden met een afmeting van meer dan 130 × 85 cm voordat ze werden gevouwen, ingebonden en afgesneden. Met een grootte van ca. 645 × 435 mm volgt Mech binnen deze groep onmiddellijk op het uitzonderlijke D-Ju 4. In de grootte van de individuele bladen zijn er wel geringe verschillen als gevolg van het krimpen van het perkament.

Mech is gekopieerd op zacht wit velijn (kalfshuid) van gelijke dikte, dat over de gehele lijn zo is behandeld dat de haar- en de vleeszijde vrijwel niet van elkaar te onderscheiden zijn. Alleen de laatste codicologische eenheid (fols. 95-110, met de *Missa Alleluya*) is samengesteld uit bifolia van iets mindere kwaliteit, met meer onregelmatigheden in dikte, grootte en kleur. Dankzij het formaat van de bifolia hoefden er weinig onvolkomenheden te worden weggewerkt of gaten hersteld (fol. 94) of bijgewerkt waar de huid niet groot genoeg was (op de fols. 31, 60, 87, 99 en 100 zijn er kleine lacunes aan de hoeken). De bladen zijn in uitstekende staat gebleven, met nauwelijks verkleuringen of vlekken, en vrijwel geen vervaging van de inkt of de verluchting. Het handschrift, dat kennelijk nooit is blootgesteld aan de natuurelementen, is steeds met zorg geconserveerd. Tegenwoordig is het opgeborgen in een op maat gemaakte, met stof beklede houten kist. Op de bladen zijn er gebruikssporen op de rechterbenedenhoek, maar die zijn vooral zichtbaar waar de meeste verluchting voorkomt, dus wellicht niet als gevolg van uitvoering van het werk, maar van lezers die geïnteresseerd waren in de weelderig versierde openingen.[5]

4 Voor de periodes waarin het Alamirecorpus werd geproduceerd, zie Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production in the Time of Charles V".

5 Over gebruikssporen in verluchte handschriften uit die tijd, zie Rudy, "Dirty Books".

De codex beschikt nog steeds over zijn originele boekband, vervaardigd van donkerbruin leder op houten platten. De blindgestempelde decoratie bestaat uit driemaal drie randlijnen, een middenveld met een ruitenpatroon en gestileerde bloem- en schelpmotieven (▶ Afb. I.3). De band maakt nog meer indruk dankzij metalen hoekstukken, knoppen en een massieve sluiting, waarvan enkel de muiter bewaard is gebleven. Hiermee lijkt hij sterk op die van D-Ju 2 en D-Ju 5.[6] Er is een nieuwe rug van latere datum en het boek is opnieuw ingebonden, met behoud van de originele platten. Dit gebeurde recentelijk, in 1961.[7] Het boekblok werd na de binding echter nooit bijgesneden, wat blijkt uit de enigszins onregelmatige bladformaten en het nog steeds gedeeltelijk zichtbare, duidelijk originele verguldsel van de hoeken.

▶ p. 164

Zoals in de meeste manuscripten met missen uit die jaren is elke compositie gekopieerd als een afzonderlijke codicologische eenheid (▶ Appendix 2 voor de katernenstructuur en de inhoud). Oorspronkelijk was het begin van elke mis aangegeven met een klaviertje dat was vastgemaakt aan de buitenrand van de eerste bladzijde. Daar zijn alleen nog sporen van zichtbaar; de originele uitstekende knopjes zijn verloren gegaan. Elke eenheid bestaat uit een aantal katernen, die aangepast zijn om precies één mis te bevatten. Een blanco pagina bij het begin en aan het einde is het gevolg van het feit dat composities beginnen op een verso en eindigen op een recto. De enige uitzondering in Mech is het einde van Pierre de la Rues *Missa de sancta cruce* op fol. 80^{v}, waar alle vijf de stemmen van het slot van het laatste "Agnus Dei" op één enkele verso zijn gekopieerd. Afhankelijk van de lengte van de individuele missen omvatten de codicologische eenheden tussen de veertien en achttien folio's. Elke eenheid begint met een quaternio, gevolgd door een tweede katern van wisselende omvang – een ternio, opnieuw een quaternio of een quinio – aangepast aan de variabele lengte van de missen.

▶ p. 189

Tweemaal zijn aan het einde van een eenheid twee bladen toegevoegd (fols. 79-80 en 109-10). Mogelijk heeft de samensteller aanvankelijk het aantal vereiste pagina's voor het kopiëren van de mis verkeerd ingeschat. Helemaal op het einde zijn de twee laatste bladen van het manuscript geen bifolium, maar de twee voorste bladen van een binio. De

6 Online te raadplegen op http://idemdatabase.org/.

7 De restauratie werd uitgevoerd door G. Du Bois d'Enghien, een Brusselse boekrestaurateur die ook voor de Koninklijke Bibliotheek heeft gewerkt. Zie de documentatie in Mechelen, Stadsarchief, Vak 72 No. 5 / 1961.

tegenhanger van fol. 110 werd bij het inbinden gebruikt als achterste dekblad, terwijl het tegenoverliggende blad van fol. 109 verwijderd werd en verloren ging. Aangezien er geen tekst ontbreekt, kan men slechts gissen wat de oorspronkelijke functie was van de twee bladen die volgden op wat nu fol. 110 is. Misschien heeft de kopiist zich hier opnieuw misrekend, nadat hij eerst het aantal vereiste bladen had onderschat, om er daarna ter aanvulling te veel aan toe te voegen. Bovendien zijn de twee folio's op een bepaald moment duidelijk losgekomen van de binding, want ze zijn meer afgesleten dan de andere katernen en licht beschadigd, met een duidelijk merkbare vouw bij de binnenmarge. Zelfs in de huidige binding zijn ze niet zo vast in het boekblok geïntegreerd als de voorafgaande katernen.

Er is ook een apart blad toegevoegd aan katern 6 en een ander ingevoegd in katern 1 als fol. 3. In beide gevallen zijn de kimmen nog duidelijk zichtbaar in de binding. De toevoeging van fol. 48 is duidelijk bedoeld als voltooiing van De la Rues *Missa Conceptio tua*. Minder eenduidig is de interpolatie van fol. 3, aangezien er geen onderbreking is of een wijziging achteraf in het kopiëren van Pipelares *Missa Fors seulement*. Misschien was de kopiist er zich van bij het begin van bewust dat de mis een oneven aantal folio's zou vereisen, zodat er op een bepaald punt een onregelmatigheid in de samenstelling nodig zou zijn. Door in de eerste katern een blad toe te voegen kon hij het volledige Credo kopieren zonder een nieuwe eenheid te hoeven beginnen in het midden van een missectie. Het is wel zo dat in Mech een deel of sectie niet consequent wordt afgesloten aan het eind van een katern, zodat we niet zeker zijn of dat de reden was.

Er is geen index en geen originele foliëring. Zowel de foliëring in potlood in de rechterbovenhoek als de paginering in potlood op de rechterbenedenhoek is later toegevoegd, vermoedelijk in de loop van de twintigste eeuw in het Stadsarchief Mechelen. De enige originele indicatie over de interne organisatie van het manuscript zijn resten van signaturen in bruine inkt of in potlood, onderaan op de rectozijde (▶ p. 189 ▶ Appendix 2). Dergelijke signaturen fungeerden als aanwijzing voor de juiste volgorde van de bladen binnen en tussen katernen alvorens die werden samengevoegd en ingebonden. Tijdens de binding werden die signaturen vaak afgesneden. Dat is ook hier het geval. Slechts op enkele plaatsen zijn ze nog zichtbaar. Hoewel schaars maken deze aanwijzingen toch duidelijk dat de signaturen niet de compositie van het boek als geheel weergeven,

maar alleen de volgorde van de katernen binnen een mis: elke eenheid van twee of meer katernen begint telkens met het eerste folio als "a1".

Gezien het grote aantal gelijkaardige codices met missen die tijdens een korte periode tot stand kwamen, is het verleidelijk te veronderstellen dat Alamire een aantal complete missen "in stock" had, zoals bij de gestandaardiseerde productie van een professioneel scriptorium of boekhandelaar.[8] Codices konden dan naar believen op bestelling worden samengesteld, aangepast aan de gelegenheid, analoog met de "fascikelmanuscripten" die volgens Charles Hamm in de vijftiende eeuw courant waren voor polyfone bronnen.[9] Compilaties van polyfoon repertoire waren niet ongewoon in de decennia rond 1500, vooral in institutionele collecties. Zo zong het koor in de pauselijke kapel kennelijk van losse fascikels die pas later werden gecompileerd en samengebonden tot de huidige monumentale boekbanden.[10] Toch waren dergelijke "fascikelmanuscripten" wellicht zeldzamer dan Hamm aanneemt en bleven ze beperkt tot specifieke situaties.[11] Bovendien ging het Mechelse hof totaal anders te werk dan de pauselijke kapel. De Alamiremanuscripten waren geen handschriften voor uitvoering die achteraf werden ingebonden om te archiveren, integendeel: aangezien ze in de eerste plaats bedoeld waren als geschenk, moesten ze zorgvuldig afgewerkt zijn, met repertoire dat specifiek werd gekozen en geordend.

Uiteraard was het wel mogelijk een dergelijk object te produceren door beschikbaar materiaal uit te kiezen, te ordenen en aan te passen. Het beroemdste voorbeeld van een dergelijk manuscript is de "Medici Codex" (I-Fl 666), die in 1518 samengesteld werd als geschenk voor Lorenzo de' Medici en Madeleine de la Tour d'Auvergne.[12] Er zijn echter geen sporen van een ad-hocorganisatie in de kerngroep van de Alamirecodices die we hier bespreken. Integendeel, zij zijn opgebouwd volgens een consistent plan bij de selectie van het repertoire en de samenstelling, dat geldt voor alle handschriften in het algemeen, maar dat bovendien

8 In Italië werd voorgelijnd muziekpapier (*carta rigata*) een commercieel product in de late vijftiende eeuw. Elders linieerden de kopiisten kennelijk hun eigen papier en perkament, maar zij volgden wel vaak vooraf-bestaande modellen van opmaak. Zie Schmidt, "Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", 16-22.

9 Hamm, "Manuscript Structure".

10 Zie Roth, "Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle"; en Schmidt-Beste, "Polyphonic Sources, ca. 1450-1500".

11 Zie Bent, "Some Criteria", 300-4; evenals ead., "Polyphonic Sources, ca. 1400-1450".

12 Zie Rifkin, "The Creation of the Medici Codex", 562-67.

specifiek voor elk manuscript afzonderlijk werd geïmplementeerd.[13] Elk boek is georganiseerd volgens een duidelijk aanwijsbaar muzikaal en visueel programma, waarin de geestelijke en symbolische inhoud van de missen verbonden is met het dynastieke of symbolische belang van de schenker en/of de gededicaceerde. Zoals Mara Hofmann heeft aangetoond, nemen in deze programma's de visuele impact en het symbolisch-dynastieke belang gradueel af:[14] de eerste mis is voorzien van het grootste en het rijkelijkst versierde ensemble van miniaturen en/of initialen op de eerste opening van het boek. Ook elke daaropvolgende mis begint met een demonstratieve opening, in het beste geval visueel gelijkwaardig, maar vaak ook kwalitatief van een lagere orde.

Dit principe is in Mech toegepast in twee verschillende stadia. De eerste vier missen beginnen gelijkaardig, met een grote miniatuur in de discantus (in manuscripten met meerstemmige muziek de plaats met de sterkste visuele en symbolische impact), kleinere miniaturen of versierde initialen in de andere stemmen en complexe randdecoratie. De allereerste opening is overduidelijk het glansstuk van het hele boek: de miniatuur met aartshertog Karel, aan wie het werk is opgedragen, is lichtelijk, maar toch opvallend groter en luxueuzer dan de miniaturen van de drie volgende missen. De missen vijf tot en met zeven worden daarentegen "slechts" ingeleid door grote, polychroom uitgewerkte kalligrafische initialen. In het verdere verloop van elke mis blijft de verluchting beperkt tot monochrome, kalligrafische cadelinitialen van variabele grootte, afhankelijk van de plaats van het misdeel of de missectie binnen de interne hiërarchie.

Terwijl de miniaturen blijk geven van een duidelijk geplande hiërarchie in de opeenvolging van eenheden binnen de codex, is deze opeenvolging niet afhankelijk van beslissingen in verband met de opmaak van de bladzijde en het kopiëren van de tekst en de muziek. Die gingen overal vooraf aan de uitvoering van de decoratie. Terwijl de boekjes voor elke mis apart zijn samengesteld en gelinieerd met het oog op de aanpassing aan de specifieke mis, is de primaire voorbereiding van de eerste opening in elke mis identiek. Het kopiëren van de muziek en de tekst was dus voor alle zeven missen voltooid alvorens een beslissing werd geno-

13 Zie vooral Blackburn, "Messages in Miniature".
14 Zie Hofmann, "The Decoration of Music Manuscripts from the Burgundian-Habsburg Court", 195-96.

men over de volgorde en de hiërarchische positie binnen het decoratieve programma. Hoewel het eindresultaat de indruk wekt routineus gepland te zijn, is het concept vermoedelijk toch grondig doordacht en uitgewerkt op basis van een generieke verzameling missen. De keuze voor Pipelares *Missa Fors seulement* als eerste mis – de enige die niet van de hand van De la Rue is en de enige die gebaseerd is op een wereldlijke (en typisch hoofse) cantus firmus – is ongetwijfeld gepland en ook zinvol. Toch is het niet uitgesloten dat men pas besloten heeft deze mis op te nemen – en bovendien als eerste – nadat de muziek was gekopieerd. Zo zouden ook de laatste twee missen, de *Missa de feria* en de *Missa Alleluya*, die inhoudelijk algemener van aard zijn, niet misstaan in om het even welke andere Alamirecodex uit die tijd, op om het even welke plaats. Zij verschijnen inderdaad ook geregeld elders in het corpus, vaak aan het einde van een manuscript (▶ Appendix 4).

▶ p. 221

Zouden de missen in Mech van een boekenplank met eerder geproduceerde werken genomen zijn en samengebracht tot een verzameling die voorzien werd van een dynastieke en symbolische inhoud? Tenslotte zijn de andere representatieve manuscripten uit de kerngroep van luxueuze Alamirecodices samengesteld op basis van dezelfde principes inzake de opmaak. Een nauwkeuriger onderzoek van de manier waarop de bladzijden zijn voorbereid spreekt deze stelling echter tegen. Terwijl alle boeken binnen deze kerngroep, met uitzondering van D-Ju 2, gebruikmaken van hetzelfde rastrumformaat is het formaat van de bladzijden in Mech iets groter dan in de andere codices, met tien notenbalken per bladzijde. En aangezien het formaat van de bladzijde kan variëren door het bijsnijden, is het nog opmerkelijker dat de afmetingen van de kopieerruimte enigszins, maar wel over de gehele lijn, groter is dan die van de andere codices: ca. 490-95 × 305-10 mm tegenover ca. 480 × 300 mm (zie Tabel 1). Dat lijkt weinig, maar de consistentie waarmee elke aparte codex is geprikt en gelinieerd, evenals de daarmee verbonden gelijkmatigheid van de grootte van het tekstblok, zijn duidelijke aanwijzingen dat de afwijking in Mech geen toeval kan zijn. De drie boekbanden voor Leo X (I-Rvat 160, 34 en 36) bevestigen dit: die zijn alle drie volledig consistent wat hun voorbereiding betreft, zodat ze opgemaakt zijn als een set, maar de verschillen met Mech zijn duidelijk. Dit betekent dat Mech werd voorbereid en opgemaakt als een zelfstandig project, met het oog op een apart boekwerk – ook al waren bij het kopiëren de definitieve compilatie en de volgorde van de werken nog niet bekend. Gezien de aanzienlijke

inspanning en financiële impact van de productie, die afhankelijk was van privébetalingen en niet van eventuele opbrengsten als commercieel object, was men blijkbaar van oordeel dat het efficiënter en praktischer was boeken (of delen ervan) te vervaardigen op bestelling dan een voorraad aan te leggen waar misschien wel of misschien geen vraag naar was.

Hierop is één mogelijke uitzondering: de laatste mis kan een restant zijn van een ander project. Bij de voorbereiding is een enigszins kleinere schrijfruimte gereserveerd dan bij de voorgaande eenheden, vergelijkbaar met andere boeken uit die jaren van hetzelfde productietype. Samen met de voorlaatste mis werd de laatste mis neergeschreven door andere kopiisten dan de rest van het manuscript, op een andere, minder consistente wijze (waarover verder meer) en op materiaal van mindere kwaliteit.

Bovendien is die mis in Mech de enige die expliciet aan De la Rue is toegeschreven. Het ontbreken van toeschrijvingen in de rest van het boek (en de afwezigheid van titels in de eerste vier missen) is volgens Zoe Saunders te verklaren door een gebrek aan ruimte in de bovenste marge. De versiering van de randen zou dan prioritair geweest zijn ten opzichte van het aanbrengen van toeschrijvingen.[15] Op andere vergelijkbare plaatsen slagen de kopiisten van Alamire er echter wel in toeschrijvingen en titels boven de rand toe te voegen (zoals in D-Ju 4, fol. 53^{r} of B-Br 6428, fol. 62^{v}).[16] Waarschijnlijk heeft de afwezigheid van toeschrijvingen in Mech eerder te maken met het feit dat het handschrift bedoeld was voor intern gebruik. Aan niemand aan het Mechelse hof die het boek inkeek hoefde men te zeggen dat Pierre de la Rue het grootste deel van het repertoire gecomponeerd had. Frederik de Wijze en Leo X waren echter vermoedelijk minder vertrouwd met het werk van de meest vooraanstaande componist van het Habsburgs-Bourgondische hof. Aangezien de laatste mis een breuk vormt met de anonimiteit van alle andere werken in Mech, blijft het mogelijk dat die aanvankelijk bestemd was voor een ander project.

15 Saunders, “Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts”, 268–69; evenals ead., “Anonymity and Ascription”, 255-60.

16 De afbeeldingen zijn online beschikbaar op http://idemdatabase.org/.

I.2 KOPIËRING EN OPMAAK

Zoals vermeld zijn de codicologische eenheden van Mech uitzonderlijk consistent en gelijkvormig geprepareerd. Net als in professioneel geproduceerde niet-muzikale boekwerken uit die tijd werden alle bladen die een katern vormen samen doorgeprikt. Dankzij de liniëring met behulp van deze prikgaatjes is de afstand tussen de lijnen consistent, zowel op de recto- ten opzichte van de versozijde, als over de openingen heen.[17] In Mech is elk blad geprikt in de boven- en onderrand voor twee verticale doorlopers, die aangebracht zijn in potlood of (eerder zeldzaam) in lichtbruine inkt. De prikking in de buitenranden staat in functie van een regelmatige opmaak van tien notenbalken. De notenbalken zelf zijn gelinieerd met een enkelvoudig rastrum van 24 mm. De onderste lijnen van deze notenbalken sluiten grosso modo aan bij de prikgaatjes, maar staan er vaak iets boven of onder. Dat doet vermoeden dat er gebruik is gemaakt van een afgeschuinde liniaal of een ander instrument waartegen het rastrum onder een kleine hoek werd geplaatst. De afstand tussen de verticale doorlopers en tussen de prikgaatjes is door het hele boek bijzonder consistent. Dit is wellicht het resultaat van het gebruik van een of ander meetinstrument. De lijnen voor de tekstplaatsing werden later toegevoegd en alleen op die plaatsen waar woorden geschreven moesten worden. Ze bestaan uit een dubbele lijn in potlood of lichtbruine inkt van hetzelfde type als van de verticale doorlopers, met een tussenafstand van ca. 5 mm. Waar nodig – voor stemmen met een dubbele tekst – werden twee paren onder elkaar aangebracht. Hoewel ze afzonderlijk zijn getrokken en zonder hulp van prikking, stemmen ook deze lijnen op de recto- en versozijde grotendeels met elkaar overeen. De reguliere afstand leidt tot een consistente minimumhoogte van de letters en een gelijkmatige afstand ten opzichte van de notenbalk erboven. De enige uitzondering op dit regelmatige liniëringspatroon is te vinden op de laatste twee folio's, waar elf notenbalken zijn aangebracht zonder dat er rekening is gehouden met de prikking. Ook dit bevestigt de indruk dat de laatste mis ad hoc is toegevoegd.

Terwijl de schrijfruimte dus nagenoeg zonder uitzondering vooraf bepaald is op basis van vaste parameters, zijn binnen dit basisrooster

17 Schmidt, "Making Polyphonic Books", 12. Saunders noemt deze wijze van liniëring "duplication of staves"; zie haar "Anonymity and Ascription", 251-52 en 272-77.

de notenbalken zeer variabel gelinieerd, afhankelijk van de hoeveelheid muziek die op elke bladzijde of opening gekopieerd moest worden en van de ruimte die nodig was voor de verluchting en de initialen. Voor die laatste springen de notenbalken in op basis van een uitgekiend hiërarchisch systeem. De belangrijke miniaturen of initialen in de discantus bij het begin van elke mis (en soms ook bij het tweede "Kyrie") zijn aangebracht binnen een drievoudige insprong van ca. 13-15 cm. Op de eerste openingen is de bovenste notenbalk niet gelinieerd, om ruimte te laten voor de decoratieve randen, de titel en de toeschrijving aan de componist. Voor de initialen van heel wat binnendelen en enkele subsecties, zoals "Christe", "Pleni" en "Benedictus", zijn dubbele insprongen gebruikt. Die zijn vooral consistent aanwezig in de discantus, de visueel bevoorrechte stem, en in mindere mate in de lagere stemmen. Voor de initialen van de overige secties en subsecties volgen enkelvoudige insprongen en zeer korte enkelvoudige of dubbele insprongen voor de *Residuum*-rubrieken, waar een sectie zonder onderbreking over twee openingen is gespreid. Waar een stem de voorziene ruimte niet helemaal in beslag neemt zijn de notenbalken soms niet gelinieerd, zodat er een open ruimte ontstaat tussen stemmen of, minder frequent, onderaan op de bladzijde. Hier en daar heeft de kopiist de ruimte die nodig was voor een sectie overschat, zodat er een notenbalk onbeschreven bleef op het einde van een partij. In mindere mate was het tegendeel het geval en overschreed hij de ruimte. Dan moest hij ofwel een elfde notenbalk toevoegen onderaan op de bladzijde – zonder prikking – (bv. op de folio's 25^{v}-26^{r}, 45^{v}-46^{r}, 59^{v}-60^{r}, 96^{v}-97^{r}, 98^{v}-99^{r}), een notenbalk uitbreiden op de rechterrand (fol. 5^{r}, 26^{r}) ofwel een stuk notenbalk toevoegen op een plaats die niet gelinieerd was (fol. 66^{v}, met lijnen die elk afzonderlijk zijn getekend). Ondanks deze eerder zeldzame gevallen van inconsistentie getuigt de voorbereiding van een diepgaande vertrouwdheid met de te kopiëren muziek en een daarmee verbonden voorbeeldige planning van de openingen voordat een rastrum op het perkament werd geplaatst.[18] Dergelijke planning lag redelijkerwijs alleen in handen van de kopiist zelf en niet van een boekhandelaar of een helper, en bovendien van iemand die een onderlegd musicus was.

18 Misschien werden er exemplaren gebruikt waar het draaien van het blad was aangeduid, zoals besproken in Friebel, "Die Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 und Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234".

Laten we kennismaken met Flynn Warmingtons "Kopiist X", die niet alleen het ontwerp en de uitvoering van het grootste deel van Mech voor zijn rekening nam, maar ook een ruim aandeel had in de andere manuscripten van de kerngroep waartoe Mech behoort. Warmington omschrijft hem als "de meest welsprekende kopiist in het atelier van Alamire, die fijn geciseleerde noten, gracieuze en gevarieerde letters en zonder twijfel veel van de mooiste kalligrafische initialen produceert".[19] Zijn muzikale vakmanschap doet vermoeden dat hij behoorde tot de leden van de Habsburgse hofkapel in Mechelen, waaruit Alamire wellicht de meeste kopiisten voor zijn boekwerken rekruteerde.[20] Over zijn identiteit is ons niets bekend, maar Alamire was zich duidelijk bewust van de talenten van Kopiist X. Hij deed zo vaak mogelijk een beroep op hem in de jaren ca. 1510-1515, naast Warmingtons Kopiisten C (inbegrepen diens medewerkers C2 tot en met C6), D en E, die minder substantiële bijdragen leverden.[21] In Mech werd Kopiist X, die ook alle parateksten en getekende initialen verzorgde, bijgestaan door muziekkopiist C2 en tekstschrijver C5. De beste muzieknotaties van C2 lijken sterk op die van Kopiist X, in die mate zelfs dat de vraag zich opdringt of we niet te maken hebben met variante uitingen van dezelfde hand in plaats van met twee verschillende personen. Maar algemeen beschouwd is diens notatie onregelmatiger van vorm en tussenruimte, en bovendien helt ze lichtjes naar voren, met een afhangende C-sleutel met links slechts één verticale lijn (in plaats van de dubbele lijn van X). De teksthand van C5 is iets kleiner en slanker dan die van X, met minder versierde lettervormen. C5 schreef alleen enkele cantus-firmusteksten in de eerste en de derde mis (▶ Appendix 2 voor een volledige lijst van de handen). Er treedt weer verandering op naar het einde van de codex toe. In de laatste twee missen is C2 prominent aanwezig, waar zijn muzieknotatie voorkomt in combinatie met de teksthand van X. Die combinatie is ook aanwezig in I-Rvat 160, een handschrift uit ongeveer dezelfde tijd.[22] Eens te meer rijst dan ook de vraag of misschien niet alleen de laatste, maar de laatste twee missen aanvankelijk bestemd waren voor een andere productie.

▶ p. 189

19 Warmington, "A Survey", 43.
20 De meeste kopiisten die verbonden waren aan een instelling waren eerst aangeworven als zangers; zie Schmidt-Beste, "Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts".
21 Zie Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 47-52, en de bespreking van de afzonderlijke manuscripten in diezelfde publicatie.
22 Zie Warmington, "Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 160".

De strenge normen in het atelier van Alamire in acht genomen werd het kopiëren met grote zorg gepland en uitgevoerd. De basisregels waren dezelfde als die voor de "normale" grote institutionele koorboeken die voor uitvoering bestemd waren, zoals die in de pauselijke kapel of aan het hof in München. Dankzij het grote formaat kon een aanzienlijk aantal zangers tegelijk het boek gebruiken. Beslissingen in verband met de opmaak werden duidelijk genomen opdat men met gemak snel van het blad zou kunnen lezen.[23] Hoewel er weinig elementen op wijzen dat Mech werd vervaardigd met het oog op praktisch gebruik in de hofkapel, evenaart het handschrift qua opmaak boeken die specifiek voor uitvoering waren gemaakt.[24]

De grootste prioriteit is dat de muziek zo op de openingen geschikt wordt dat het zowel visueel als praktisch zinvol is. Men maakt voor de stemmen gebruik van een gestandaardiseerde opmaak, zodat de zangers hun partij op de gebruikelijke plaats kunnen vinden. Alle openingen volgen de schikking van de stemmen die typerend is voor polyfone bronnen in West- en Zuid-Europa. In vierstemmige werken staan de discantus en de tenor op de versozijde en de contratenor en de bassus op de tegenoverliggende rectozijde. De asymetrische dispositie die het gevolg is van het oneven aantal stemmen in vijfstemmige composities maakt aanpassingen in de opmaak noodzakelijk. Wanneer een van twee tenoren een langzame cantus firmus uitvoert die in verhouding tot de andere stemmen minder ruimte inneemt, schikt de kopiist drie stemmen op de ene zijde van de opening en twee op de andere zijde. Het komt echter meer voor dat een van de twee laagste stemmen (laagst zowel wat betreft de tessituur als de plaats waar de stem is genoteerd op de opening) verdeeld wordt over beide zijden van de opening: ofwel begint de tweede tenor op de versozijde en loopt die door op de tegenoverliggende rectozijde, ofwel begint de bassus op de rectozijde en gaat dan halfweg verder op de tegenoverliggende versozijde, compleet tegen de verwachting in, aangezien men normaal van links naar rechts leest. In beide gevallen wordt het verband tussen beide fragmenten duidelijk gemaakt door gerelateerde verwijzingstekens, sierlijke rode tekens in de vorm van een kruis, een ruit, een ruitvormige punt, een klaverblad, een bol, een zonnebloem of

23 Zie Boorman, "The Purpose of the Gift", 113-14.

24 Voor een overzicht van de diverse types van boeken met polyfone muziek en hun mogelijke functies, zie Schmidt-Beste, "Private or Institutional – Small or Big?"

zelfs een gestileeerde strijdbijl doorsneden met een kroon (fols. 73^{v}-74^{r}). Waar de bezetting gereduceerd is tot twee of drie stemmen voor binnensecties van misdelen blijft de correcte plaatsing van de stemmen behouden, zelfs wanneer daardoor stemblokken leeg blijven.

Een andere prioriteit houdt verband met het inpassen van volledige delen of secties op één enkele opening of op zo weinig mogelijk openingen, om de vervelende situatie te vermijden dat men in het midden van een sectie het blad zou moeten omslaan. Wanneer dit echter niet mogelijk is, is het omslaan van het blad gepland op plaatsen die de uitvoering niet hinderen: nagenoeg altijd valt dit samen met een cadens, zodat de oplossing van de cadens (die de zangers kennen zonder te kijken) samenvalt met de eerste noten van de volgende opening.[25]

Afhankelijk van de lengte van een deel of een sectie bevatten sommige openingen relatief weinig muziek, terwijl andere extra gevuld zijn. Bij die laatste zijn dan ook stemspreiding over de pagina's heen en andere aanpassingen in de opmaak nodig. In de vijfstemmige *Missa Conceptio tua* bijvoorbeeld bevat de laatste opening van het Gloria (folio's 38^{v}-39^{r}) relatief weinig muziek, zodat de noten op ruime afstand van elkaar kunnen staan, er lege notenbalken zijn en veel plaats tussen de stemmen. Daartegenover zijn andere openingen in dezelfde mis zeer gevuld. In het "Christe" en "Kyrie" II (folio's 35^{v}-36^{r}) was het zelfs nodig een reeks aanpassingen te doen, naast de spreiding van de bassus over de twee pagina's, om de muziek te kunnen noteren zonder supplementaire notenbalken toe te voegen of gebruik te maken van de randen. De noten staan zo dicht mogelijk tegen elkaar. Bij het kopiëren van de discantus was de kopiist er zich al van bewust dat hij elke centimeter ruimte op de pagina nodig zou hebben. Zo zijn de laatste noten van die partij tegen de verwachting in niet bij het begin van de vijfde notenbalk gekopieerd, maar aan het einde ervan, waarbij de voortzetting is aangegeven door een rode streep. Op die manier kan de tenorstem vooraan op diezelfde notenbalk beginnen, zodat onderaan op de versozijde twee notenbalken overblijven in plaats van één. Die worden dan ingenomen door het teveel van de tegenoverliggende rectobladzijde, die de drie resterende stemmen bevat. Onder de contratenor, die de normale ruimte inneemt, is de

25 Zie Schmidt, "Making Polyphonic Books", 79-81, op basis van Friebel, "Die Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 und Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234", 80-83, en Boorman, "Two Aspects", 579-81.

tweede tenor samengeperst op drie notenbalken. De bassus vult de twee resterende notenbalken, met een restant op de voorziene ruimte links op de versozijde, aangegeven door een verwijzingsteken in de vorm van een klaverblad.

Toch zijn de noten over het algemeen wel gelijkmatig getekend en van elkaar gescheiden, waarbij de kopiist er niet op uit was noten in metrische eenheden te groeperen (kopiist C2 neigt er wel af en toe naar). Soms gaan de kopiisten X en C2 ertoe over reeksen brevisrusten "zigzag" te tekenen, zodat die meer plaats innemen (bijvoorbeeld op de folio's 2^{r}, 4^{r}, 37^{v}, 91^{v}, 93^{r}, 107^{r}), wellicht deels om de ruimte die door verschillende stemmen wordt ingenomen consistenter te maken of om een regel of een opening te vullen die anders voor een stuk leeg zou blijven. Het vullen van de ruimte is duidelijk een factor die een rol speelt, maar resulteert zelden in een volledig gevulde regel of stemblok, zodat dit niet de belangrijkste reden geweest kan zijn. Het lijkt er meer op dat de kopiisten genoegen schepten in de visuele elegantie van deze boogvormige rijen rusten. Hier en elders had de visuele coherentie van de muzikale regel en van het stemblok voorrang op de visuele samenhang van de hele bladzijde.

De tekstplaatsing is typisch voor de manuscripten uit die tijd. De plaatsing van de woorden en segmenten is niet per se consistent tussen de stemmen onderling, maar correspondeert meestal met de muzikale frasen. Soms zijn teksteenheden doorlopend geschreven, maar soms ook als losse woorden of lettergrepen. Op dit vlak is er echter geen consistent patroon aanwezig. Sommige muzikale frasen zijn zelfs helemaal niet van tekst voorzien. Interessant is vooral de tekstplaatsing bij de cantus-firmusstemmen, genoteerd op de grens tussen tekst en paratekst (▶ Appendix 2). Waar de tekst van de cantus firmus alleen is aangegeven als een incipit of een rubriek bij het begin van een misdeel, zoals in de eerste mis, is er niet echt een probleem voor de opmaak, behalve dat de tekst van het misordinarium naar rechts is verschoven. Maar elders, zoals in de *Missa pascale*, zijn zowel de tekst van de cantus firmus als van het ordinarium volledig uitgeschreven. In het Gloria, Credo en Agnus zijn de twee teksten onder elkaar gekopieerd, terwijl ze in het Kyrie en Sanctus afwisselen op één lijn. Op visueel vlak zijn ze van elkaar onderscheiden door de kleur van de inkt: de cantus-firmustekst is in het rood en de tekst van het misordinarium (zoals bij de andere stemmen) in het zwart. Dat zorgt echter voor problemen, niet alleen in verband met de ruimte, maar ook inhoudelijk. In theorie is het wel mogelijk dat bij een

▶ p. 189

uitvoering beide teksten weerklonken indien er twee of meer zangers waren voor de tenorpartij, maar het is niet erg waarschijnlijk: het is niet alleen onpraktisch, ook de manier waarop de twee teksten samen op één lijn zijn genoteerd, spreekt dit tegen. We kunnen er dan ook van uitgaan dat de aanwezigheid van de tekst in de eerste plaats bedoeld was als symbool of referentie: puur technisch is het een rubriek (in rood), en rubrieken zijn instructies die normaal gezien niet hardop werden uitgesproken. Men zou dit ook kunnen beschouwen als een gebed dat bij de mis hoort, waarbij opnieuw de vraag blijft of het de bedoeling was dat de tekst werd gereciteerd of in stilte gelezen terwijl de tekst van het misordinarium werd gezongen. Hoe het er nu ook in de praktijk aan toeging, de intentie lijkt in de eerste plaats visueel of conceptueel te zijn. De eerste bekommernis van de kopiist was dat beide teksten aanwezig waren, dat ze gezien en gelezen konden worden. Of een of beide al dan niet te horen waren, maakte hem niet uit.

Terwijl het zingen van de cantus firmus met de originele tekst praktisch gezien geen optie is, is ook het zingen van de tekst van het misordinarium op de melodie van de cantus firmus niet per definitie onproblematisch en ook niet altijd duidelijk uit de notatie. Zoals verwacht past de melodie van de cantus firmus uitstekend bij de tekst; de muziek is echter geen consistente weergave van de tekst van het misordinarium. Soms zijn er in de melodie geen noten genoeg voor het aantal lettergrepen. Dat is het duidelijkst in het Credo van de *Missa Ave Maria*, waar de eerste tenor in beide secties begint met de gregoriaanse zang in extreem lang aangehouden, onversierde noten. In het "Patrem" is er in die stem op die plaats helemaal geen tekst aanwezig, en in het "Crucifixus" zijn er slechts enkele flarden van de ordinariumtekst toegevoegd.[26] Voorts wordt de gregoriaanse melodie in kleine ritmische waarden verdeeld, die duidelijk bedoeld zijn voor woorden die niet tot de cantus firmus behoren. Het blijft echter raadselachtig dat noch het ritme, noch de frasering van de aangepaste melodie echt corresponderen met de tekst van het ordinarium. De tekstplaatsing in de bron zelf geeft dan ook deze problematische combinatie weer.[27] Afgezien van de rubrieken voorzag Kopiist X de codex

26 Zie ook de bespreking in Rothenbergs hoofdstuk in deze publicatie.

27 Dit geldt ook voor de andere Alamirebronnen waarin de mis is opgenomen, onder meer A-Wn 15496 en D-Ju 12 uit ongeveer dezelfde tijd (de tekst is zeer gelijkaardig genoteerd, behalve de toevoeging van de eerste frase van de cantus firmus bij de inzet van het "Patrem"). Zie ook de volledige uitgave in CMM 97/1, xlviii-lxvii en 115-51, waar de tekstplaatsing eveneens onbetrouwbaar is.

over de hele lijn van een gevarieerde reeks paratekstuele aanwijzingen. Zoals gezegd zijn er meestal geen toeschrijvingen aan componisten en geen mistitels, maar er is wel een overvloed aan andere instructies. Zoals in veel andere codices, al dan niet uit het corpus van Alamire, refereren de initialen aan de naam van de stem en niet aan de eerste letter van het eerste woord van de gezongen tekst, met uitzondering van de discantus. Zij zijn dus op zichzelf ook een soort van rubriek (al staan ze zelden in rode inkt). Maar hier gaat de kopiist een stap verder door de uitgeschreven namen van de stemmen variabel en sierlijk te integreren in de initialen, en ook door de gebruikelijke namen te vervangen door pseudo-Griekse, vermoedelijk met het oog op het etaleren van een humanistische scholing: "ba[r]ricanor" ("laag klinkend") voor "bassus" op enkele plaatsen, "teuma" in plaats van "tenor" op fol. 50^{v} (mogelijk een samensmelting van "neuma" en "thema") en "ipostbasis" (mogelijk een samensmelting van "basis" en "ipostasis", "dat wat onderaan staat") op fol. 66^{r}.[28] Het gevoel voor humor van Kopiist X blijkt uit de manier waarop hij de tacetinstructies formuleert, die variëren van bondig ("Benedictus qui venit obmutescit" – "De gezegende die komt, verstomt" – op fol. 46r) tot opzichtig gedetailleerd ("Frustrum fit per plura quod eque bene potest fieri per pauciora. Hec philosophus" – "Het is zinloos met meer te doen wat evengoed met minder kan. Aldus de filosoof" – op fol. 106^{v}, een citaat van Willem van Ockham dat teruggaat op Aristoteles).[29]

Andere paratekstuele elementen combineren visuele en pragmatische aspecten, met als meest voor de hand liggende de frequente instructie om het blad om te slaan ("verte") waar een sectie zonder onderbreking doorloopt op de volgende opening. Op de folio's 20^{v}-21^{r} bijvoorbeeld, aan het slot van de eerste helft van het "Qui tollis" in de *Missa pascale*, is het vervolg van de muziek op de volgende opening in elke stem aangegeven door een instructie om het blad te draaien, maar verschillend verwoord: aan de bassus wordt eenvoudigweg gemeld "Verte" ("Draai"), aan de tenoren 1 en 2 "Verte cito" ("Draai snel"), aan de contratenor "Verte folium cito" ("Draai het blad snel") en ten slotte aan de discantus "Verte folium et invenies" ("Draai het blad en je zult vinden"). De praktische

28 Zie de bespreking in Hofmann, "Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, s.s.", 251.

29 Blackburn, "The Eloquence of Silence", met op p. 213-23 een volledige lijst van alle tacetaanwijzingen in de Alamirehandschriften. Blackburn onderkent de kopiisten van de centrale groep (D, X, C, F en Y) als bijzonder vindingrijk in het aanbrengen van dergelijke notities. Zij merkt op dat zij een repertoire van uitdrukkingen deelden.

instructie om het blad om te draaien is hier niet de hoofdbekommernis: het is niet alleen overbodig om die aan elke stem te geven – er kan immers redelijkerwijze maar één persoon het blad draaien – maar het heeft nog minder zin om het blad in de ene stem snel en in de andere in een normaal tempo te laten omslaan. In Mech primeert het visuele aspect van deze "verte"-instructies op de praktische functie: hoe meer plaats er overblijft tussen het einde van de notatie en het einde van de notenbalk in de rechtermarge van het tekstblok, hoe langer de instructie, met als doel de lege ruimte op een esthetische manier op te vullen. Die "vertes" zijn dus zeer representatief voor de manier waarop de semantische inhoud van de (muzikale en tekstuele) notatie onlosmakelijk verbonden is met bepaalde aspecten van de decoratie en de opmaak. Eenmaal introduceert kopiist C2 een ongebruikelijke notatie voor het draaien van het blad die te vergelijken is met een bladwachter in een tekstmanuscript: op de fol. 99^{v}-100^{r} volgen op de *custodes* de eerste rust (in tenor 1) en de eerste rust plus de eerste noot (in de contratenor) van de volgende opening. Dergelijke 'bladwachternoten' zijn zowel in het Alamirecorpus als in andere muziekmanuscripten uiterst zeldzaam, maar C2 gebruikt die minstens nog één keer (in I-Rvat 160).

De convergentie van paratekst en opmaak van de pagina is evenzeer aanwezig in grafische als in verbale tekens. In tegenstelling tot sommige andere (vooral Engelse) manuscripten uit die jaren zijn slotnoten zelden verbreed genoteerd: de elegante en verlengde tweeledige maxima als slotnoot die geregeld verschijnt, heeft niet de ambitie zich uit te strekken tot het einde van de notenbalk, maar is eerder bedoeld om het slot visueel te accentueren. Lege fragmenten van notenbalken worden vaak op een andere manier ingevuld.

Zo voegt Kopiist X aan het einde van een regel vaak vier herhaalde custodes toe. Als afsluiting van een sectie kan de gebruikelijke dubbele verticale lijn worden uitgebreid door een vulling in de vorm van een reeks spits toelopende verticale lijnen, die dan op hun beurt kunnen worden aangevuld door tekens die lijken op custodes, maar die louter als visueel element bedoeld zijn en die niet refereren aan de toonhoogte van wat volgt (zie bijvoorbeeld fol. 30^{r}). Dit aspect is een zeer frappant voorbeeld van de manier waarop drie tekensystemen (muzieknotatie, tekst en grafische elementen) op de bladzijden van manuscripten met polyfone muziek met elkaar verbonden zijn, muzieknotatie en tekst decoratieve elementen overnemen en decoratieve elementen een cruciale

bijdrage leveren tot het verduidelijken en structureren van de praktische en semantische inhoud. In de bijdrage van C2 ontbreken die elementen.

Binnen de context van het Alamirecorpus is Mech zowel typisch als uniek. Net als de handschriften uit dezelfde familie is Mech op visueel vlak uitzonderlijk. De intentie was echter niet om boeken te produceren die zo op elkaar leken dat ze onderling inwisselbaar waren, maar veeleer om binnen een kader van duidelijk omschreven parameters betreffende repertoire, formaat, opmaak van de bladzijde en decoratie, boeken te creëren die visueel een eigen identiteit zouden uitstralen. Dit houdt niet alleen verband met de manier waarop het repertoire en de verluchting voldeden aan de eisen van een welomschreven doel en een welbepaald publiek, maar evenzeer met het plezier waarmee de kopiisten de schrijfruimte invulden met noten, woorden, parateksten en rubrieken. We mogen ons gelukkig prijzen dat een op die manier afgewerkt specimen – dat zich onderscheidt in een op zich al uitzonderlijk eminent gezelschap – tot ons is gekomen, dat het zich nog steeds bevindt op de plaats waar het werd vervaardigd en dat het gedurende vijf eeuwen vrijwel onaangeroerd bleef.

II DE VERLUCHTING

ANNE MARGREET W. AS-VIJVERS *

Het Mechels Koorboek bevat zeven missen, waarvan er vier met miniaturen zijn opgeluisterd en drie met gekleurde initialen. De versieringen zijn steeds aangebracht bij het Kyrie waarmee elke mis opent. In tegenstelling tot de meeste handschriften, die een doorlopende tekst als inhoud hebben, bevatten meerstemmige koorboeken vier of vijf parallel lopende tekst- en muziekregels, die in plaats van opeenvolgend, tegelijkertijd gezongen moeten worden. Een koorboek wordt steeds met twee bladzijden tegelijk (per opening) gelezen en de bladopmaak is daarop afgestemd. De sopraanstem begint linksboven met de eerste letter van de tekst: een vergrote initiaal K van "Kyrie". Bij de overige stemmen wordt de eerste letter van de stemsoort gebruikt en zijn de initialen kleiner. De initiaal T van "Tenor" staat onderaan op de linkerbladzijde, de contratenor bovenaan op de rechterbladzijde en de bassus onderaan rechts. Als er miniaturen zijn, dan nemen deze de plaats in van de Kyrie-initiaal en eventueel de C van "Contratenor" daartegenover, zoals ook in Mech het geval is. De overige gezangen van de mis (Gloria, Credo, Sanctus en Agnus Dei) zijn in dit koorboek voorzien van cadelinitialen in zwarte inkt.[1]

De miniaturen van Mech zijn van hoge kwaliteit en de gekleurde groteskeninitialen van een bijzondere verfijning. Ondanks de moeite die onderzoekers zich getroost hebben om de personen afgebeeld in de openingsminiatuur te identificeren, heeft de verluchting van het koorboek nog niet de aandacht gekregen die ze verdient. In deze bijdrage zal ik proberen om de verluchter van Mech te situeren binnen het bewaard gebleven corpus van Alamirehandschriften. Daartoe zal ik eerst de ico-

* Ik dank David Burn en Honey Meconi voor hun waardevolle suggesties, Klaartje Proesmans (Alamire Foundation) voor de praktische ondersteuning tijdens het schrijven van dit artikel en Willy Van de Vijver (stadsarchivaris Mechelen) en Ann Kelders (conservator handschriften Koninklijke Bibliotheek Brussel) voor de raadpleging van de handschriften.

1 Vgl. Schmidt, "Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", 32-45.

nografie van de miniaturen bespreken: de portretten van leden van het Habsburgs-Bourgondische huis bij de eerste twee missen, de *Opstanding van Christus* bij de tweede mis, de miniaturen over het thema Onbevlekte Ontvangenis bij de derde mis, en de *Annunciatie* bij de vierde mis. Vervolgens zal ik ingaan op de stijl van de verluchter in de context van andere door hem geproduceerde handschriften, zowel koorboeken als andersoortige handschriften. Ten slotte zal ik kort aandacht besteden aan de groteskeninitialen bij de laatste drie missen in Mech.

DE PORTRETTEN VAN KAREL V EN MAXIMILIAAN I

Een jonge vorst op een troon vormt het stralende middelpunt van de openingsminiatuur bij de *Missa Fors seulement* van Matthaeus Pipelare in Mech (f. 1^{v}; ▶ Afb. I.1). ▶ p. 162 Lange tijd dacht men dat hier keizer Maximiliaan I van Oostenrijk werd voorgesteld, maar tegenwoordig is de algemene opvatting dat het om zijn kleinzoon gaat, de toekomstige Karel V.[2] Vermoedelijk was het handschrift een geschenk van Maximiliaan aan Karel ter herdenking van zijn meerderjarigheidsverklaring op 5 januari 1515.[3] De titel van de mis zoals deze bij de tenorstem staat genoteerd, bevestigt deze interpretatie: de woorden "Fors seulement l'attente que je demeure" zijn een variatie op de oorspronkelijke liedtekst, waaruit de wens spreekt dat de nieuwe vorst nog lange tijd zal regeren.[4]

Karel is voorgesteld als de rechtmatige troonopvolger in het Habsburgse keizerrijk. Hij draagt een wapenrusting, hermelijnen mantel, Gulden Vliesketting, scepter en zwaard, terwijl zijn toekomstige kroon boven de keizerlijke adelaar zweeft, die de lelie van de geestelijke macht en het zwaard van de wereldlijke macht met menselijke handen omhooghoudt.[5] De toekomstige positie van Karel wordt erkend en bekrachtigd door de staande figuren vooraan: links de paus, een kardinaal en een bisschop; rechts een edelman, een ridder en een landman.[6] De banderollen boven hen bevatten toepasselijke citaten uit de Psalmen.[7]

2 De nieuwe interpretatie werd voorgesteld in: Warmington, "Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek MS s.s.".
3 Ook Margaretha van Oostenrijk wordt als opdrachtgeefster genoemd, maar zij komt nergens in het handschrift voor.
4 Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 48; Blackburn, "Messages in Miniature", 170; Van der Heide, "Polytekstuele religieuze muziek", 134. Zie ook het hoofdstuk van Borghetti in het huidige boek.
5 Vgl. voorstellingen van het Laatste Oordeel, waarin lelie en zwaard voortkomen uit Christus' mond. Kirschbaum en Braunfels, *Lexikon*, deel 3, kol. 101.
6 Eichberger, "'Women who read are dangerous'", 90-91; Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 222.
7 Ps. 89:1 en 89:16; Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 47.

Het middendeel van de voorstelling toont alle kleinkinderen van Maximiliaan. Naast Karel zitten zijn jongere broer Ferdinand (*1503) en zijn oudere zuster Eleonora (*1498). De drie meisjes vooraan lijken jonger en stellen vermoedelijk de zusjes Isabella (*1501), Maria (*1505) en – op de rug gezien – Catharina (*1507) voor. Een hondje ligt tussen allen in. Dit deel van de compositie doet denken aan voorstellingen van de *Virgo inter virgines* (Maria omringd door heilige maagden)[8] en de *Heilige Maagschap* (Anna omringd door haar echtgenoten, kinderen en kleinkinderen).[9] De associatie benadrukt de familiebanden tussen de kleinkinderen van Maximiliaan en stelt een ideaal voorbeeld. Een banderol met psalmtekst langs de bovenrand van de troonhemel vraagt om bescherming voor Karel en de zijnen onder de keizerlijke vleugels.[10]

Vlak naast het hoofd van Karel bevindt zich het wapenschild van de Habsburgs-Bourgondische aartshertogen, dat – nadat Karels vader Filips de Schone in 1504 koning van Castilië was geworden – geen persoonlijk wapenschild meer was, maar werd opgenomen in de wapens van Filips zelf, zijn zes kinderen (die in de miniatuur zijn voorgesteld) en zijn zuster Margaretha van Oostenrijk.[11] De kleine miniaturen aan het begin van de tenor primus en secundus, de contratenor en de bas tonen de wapenschilden van Oostenrijk, het hertogdom Bourgondië, Portugal en het Habsburgs-Bourgondische aartshertogdom gevierendeeld met Hongarije.[12] De gekruiste takken in de margedecoratie vormen een verwijzing naar het Bourgondische kruis, een variant op het sint-andrieskruis dat uit twee schuingeplaatste, knoestige stokken bestaat, ook al zijn andere symbolen, zoals de vuurslag, hier niet aanwezig. Verwijzingen naar de Spaanse gebieden ontbreken; op het moment dat Mech werd gemaakt, lag de nadruk nog op de Bourgondische Nederlanden, die Karel via zijn grootmoeder Maria van Bourgondië en zijn vader Filips de Schone had verkregen.[13]

---

8 Bijv. de *Virgo inter virgines* (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D.803.4) door Gerard David (1509) en daarvan afgeleide composities van zittende martelaressen als Catharina en Barbara in o.a. het Breviarium Grimani (Venetië, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. I.99 [2138], bijv. f. 828^{v}), die vrijwel eendere, kostbare kleding dragen.

9 Bijv. de Poortakker-triptiek (Gent, Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. S-106), die wel aan Gerard Horenbout wordt toegeschreven (Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 375-76, 428).

10 Ps. 16:8; Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 45.

11 Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 223.

12 Waarschijnlijk vanwege huwelijksplannen met Hongarije voor Eleonora (sinds 1509) en Ferdinand (in 1515); Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?", 46.

13 Bousmar, "Maximilien D'Autriche ou le jeune Charles Quint?, 46.

De vermoedelijke schenker van Mech, Karels grootvader Maximiliaan, liet zichzelf ook afbeelden (f. 17[r]; ▶ Afb. I.2). Bij de tweede mis in het handschrift, de *Missa pascale* van Pierre de la Rue, knielt hij voor een lessenaar waarop een gebedenboek ligt. De keizerskroon ligt naast hem op de vloer en aan de lijst rond de miniatuur hangt een wapenschild met de keizerlijke adelaar. Zijn goudbrokaten overkleed heeft een boord met in blauw geborduurde letters, waarin het woord "ROEMS" valt te herkennen (een verwijzing naar het Heilig Roomse Rijk) en de randversiering bevat drie banderollen met zijn motto "HALT MAS IN ALLEN DINGEN" ("Houd maat in alles"). Maximiliaans blik is gericht naar de miniatuur van de Opstanding op de tegenoverliggende bladzijde (f. 16[v]; ▶ Afb. II.1). De combinatie van een knielende opdrachtgever op het recto met een Madonna of andere voorstelling op het verso komt regelmatig voor, zowel in muziekhandschriften als in getijden- en gebedenboeken.[14] Gewoonlijk wordt de bestemmeling van een handschrift vergezeld door zijn patroonheilige of beschermengel.[15] De miniatuur in Mech is de enige binnen het Alamire-corpus waarin Maximiliaan zonder beschermengel is weergegeven.[16] Dit vormt een extra indicatie dat hij Mech niet voor zichzelf, maar voor zijn kleinzoon liet maken. Nog geen jaar na Karels meerderjarigheid overleed zijn grootvader van moederszijde, Ferdinand II van Aragon, en werd Karel uitgeroepen tot koning van Spanje. Toen hij in 1517 de Nederlanden verliet om naar Spanje te gaan, was de iconografie van de openingsminiatuur achterhaald. Wellicht was dat de reden waarom hij het koorboek achterliet aan het Mechelse hof.

▶ p. 163
▶ p. 165

DE OPSTANDING

De eerste cantus firmus bij de *Missa pascale* gecomponeerd door Pierre de la Rue is de introitus voor paaszondag.[17] Zoals passend is bij een mis voor Pasen, stelt de miniatuur bij de superius de verrijzenis van Christus voor (▶ Afb. II.1). Zijn opstanding uit de doden werd traditioneel weergegeven door Jezus uit een graftombe of sarcofaag te laten stappen, maar het toenemende realisme in de kunst leidde ertoe dat men het door de

▶ p. 165

14 Hofmann, "Portraits as Leitmotif".
15 Morrison, "Music Meant to Impress", 178-79.
16 Vgl. D-Ju 4, f. 9[r], online consulteerbaar op http://idemdatabase.org/; A-Wn 15495, f. 2[r], online consulteerbaar op http://digital.onb.ac.at/rep/access/open/10010A43.
17 Zie het hoofdstuk van Fuhrmann over het cantus-firmusgebruik in deze mis.

evangelist Mattheus genoemde rotsgraf ging afbeelden.[18] In "gewone" getijdenboeken komt de Opstanding niet voor, maar het thema is wel te vinden in luxueuze exemplaren waarin extra teksten en illustraties zijn opgenomen, en in vorstelijke brevieren. Eind vijftiende eeuw en begin zestiende eeuw ontwikkelden diverse Vlaamse boekverluchters daartoe composities waarin het rotsgraf (soms in combinatie met de graftombe) is opgenomen, waarbij ze de verschillende elementen van de voorstelling steeds anders rangschikten.[19] Mech bevat een variant waarin een grote rots, met daarin een halfronde stenen deur, de compositie domineert. De verrezene staat voor dit rotsgraf, dat hij verlaten heeft zonder de verzegeling ervan te verbreken (de zegels zijn weergegeven als twee witte strookjes met daarop een stukje rode zegelwas). Jezus draagt de kruisstaf met daaraan de overwinningsvaan en maakt een zegenend gebaar, terwijl in zijn zijde, handen en voeten de kruiswonden nog zichtbaar zijn. Deze Christusfiguur verenigt in houding, gebaar en kleding het paaslam, de verrezene die binnenkort ten hemel zal varen, en de rechter die tijdens het Laatste Oordeel op de wolken zal verschijnen.[20] De Romeinse soldaten die het graf moesten bewaken, slapen nog, wat hun gebrek aan geloof aantoont. Vooraan is een soldaat wakker geschrokken; zijn ogen worden verblind door het licht dat de verrezene uitstraalt en zijn schild en stok heeft hij laten vallen. In het heuvellandschap op de achtergrond naderen de drie vrouwen Maria Magdalena, Maria Salome en Maria Jacobi, die van plan zijn om Jezus' dode lichaam te zalven. De verschillende elementen van de voorstelling (de verrezen Christus, het rotsgraf, de angstige soldaat en de drie Maria's) keren ook terug in de antifoonteksten die De la Rue in de gezangen van de mis verwerkte.[21]

Binnen het Alamirecorpus komt de Opstanding nog tweemaal voor. De versie in A-Wn 15497 is ongetwijfeld op hetzelfde model gebaseerd als die in Mech, maar de "zetstukken" werden anders verdeeld: drie van de soldaten – waarvan er een niet voorkomt in Mech – zijn nu wakker, terwijl de drie Maria's het graf al dicht zijn genaderd.[22] In het niet al te lang

18 Mt. 27:59.
19 Het vroegste mij bekende voorbeeld (ca. 1490) is een miniatuur door de zgn. Meester van het Oudere Gebedenboek van Maximiliaan I in het La Flora-getijdenboek (Napels, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms I.B.51, f. 54^{v}). Dekeyzer, *Herfsttij van de Vlaamse miniatuurkunst*, 129-30, bespreekt een klein aantal voorbeelden.
20 Vgl. Schiller, *Ikonographie*, dl. 3, o.a. 73–74.
21 Naast het hoofdstuk van Fuhrmann in het huidige boek, zie ook Van der Heide, "Polytekstuele religieuze muziek", 144-45, 201-2.
22 Online consulteerbaar op http://digital.onb.ac.at/rep/access/open/100180AD.

na Mech vervaardigde D-Ju 4 (zie hierna) schilderde de verluchter een variant waarbij hij meer afstand nam tot het onderwerp. De Christusfiguur oogt daardoor minder hiëratisch. De rotspartij met het graf heeft aan de rechterkant van het beeldvlak een verlenging gekregen, die een natuurlijke 'poort' vormt die de drie Maria's op hun weg naar het graf passeren. Achter deze rotspartij, die het middenplan van de compositie domineert, strekt zich een weids landschap uit in blauwtinten.[23]

DE ONBEVLEKTE ONTVANGENIS

De miniatuur bij de derde mis in Mech, de *Missa Conceptio tua* van De la Rue, verbeeldt de Onbevlekte Ontvangenis van Maria in de schoot van haar moeder Anna (▶ Afb. II.2). Dit was een controversieel thema.[24] Hoewel reeds de kerkvader Augustinus ervan uitging dat Maria als moeder Gods zonder zonde was, konden de middeleeuwse theologen het er niet over eens worden of zij reeds vanaf het moment van de conceptie gevrijwaard was van de erfzonde (de leer van de Onbevlekte Ontvangenis) of dat zij in de moederschoot geheiligd werd (de sanctificatieleer). De franciscanen huldigden het eerste standpunt, de dominicanen het tweede. In 1477 probeerde paus Sixtus IV de kwestie te beslechten door een pauselijke constitutie uit te vaardigen waarin hij de leer van de Onbevlekte Ontvangenis bekrachtigde, maar dit deed het debat bij lange na niet verstommen.[25] Paus Sixtus IV, die zelf tot de franciscaner orde behoorde, zou tevens een gebed op de Onbevlekte Ontvangenis hebben geschreven (het *Ave sanctissima Maria*), waaraan hij 11.000 jaar aflaat verbond indien het werd gelezen voor een afbeelding van Onze-Lieve-Vrouw in de Zon (een voorstelling van Maria met Kind, weergegeven als de apocalyptische vrouw: bekleed met de zon, en de maan onder haar voeten). Dit gebed raakte spoedig wijdverbreid en geliefd en het werd ook op muziek gezet. De la Rue schreef een mis gebaseerd op het *Ave sanctissima*, die in de Alamire-koorboeken wordt geïllustreerd met *Onze-Lieve-Vrouw in de Zon*. Daarnaast schreef hij nog een tweede mis op het thema van de Onbevlekte Ontvangenis, gebaseerd op de Magnificat-antifoon *Conceptio tua*. Deze mis kende blijkbaar geen vaste iconografie, want de drie

▶ p. 165

23 Deze versie werd door Simon Bening omgewerkt ten behoeve van de *Hortulus animae* (Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, f. 319ᵛ).

24 Zie ook de discussie van Bull in het huidige boek.

25 Blackburn, "Messages in Miniature", 171; Blackburn, "The Virgin in the Sun", 175-89; As-Vijvers, "Weaving Mary's Chaplet", 59-60.

handschriften waarvan de illustratie bewaard bleef – waaronder Mech – hebben elk een andere voorstelling.[26]

In Mech is gekozen voor een relatief nieuw thema: *Anna gravida*, een voorstelling van Anna die in verwachting is van Maria.[27] De strikt symmetrische compositie toont Anna zittend op een troon, haar gevouwen handen boven het hoofd van de ongeboren Maria, die als een naakt kindje in een stralenkrans op haar schoot staat. Langs de bovenrand van de troonhemel is de tekst "SANCTA ANNA ORATE PRO [NOBIS]" aangebracht.[28] Net als in de opdrachtminiatuur (f. 1^{v}) markeert een muur het middenplan van de compositie. Achter deze muur staan de oudtestamentische koningen David en Salomo (met kroon en scepter). Zij benadrukken Maria's koninklijke afstamming, terwijl vanuit de hemel God de Vader het tafereel zegent.

De vroegst bekende voorbeelden van de *Anna gravida* lijken in Henegouwen en het zuiden van Vlaanderen te zijn vervaardigd.[29] Vanaf 1500 won het thema snel aan populariteit.[30] De verluchter van Mech heeft waarschijnlijk gebruikgemaakt van een ontwerp van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500. Een getijdenboek dat rond 1500 door deze meester werd verlucht en in het bezit van Margaretha van Oostenrijk was, bevat namelijk een tronende Anna-te-Drieën met eenzelfde frontaal weergegeven Anna-figuur (▶ Afb. II.3).[31] Op haar schoot staat een kleine Maria (in deze context gekleed en mét Kind). Anna wordt geflankeerd door twee mannen, die hier Joachim en Jozef voorstellen. (Dit verklaart waarom in Mech Davids traditionele attribuut, de harp, ontbreekt.) Een vrijwel exacte parallel voor de compositie in Mech bevindt zich in een

▶ p. 166

26 Blackburn, "Messages in Miniature", 168, 171, 173. B-Br 15075, f. 1^{v} (Maria in een *hortus conclusus* die haar erenamen verbeeldt); D-Ju 4, f. 29^{v} (Maria en Eva bij de levensboom en de boom der kennis van goed en kwaad). De miniaturen in vier andere handschriften zijn verloren gegaan. Zie Appendix 4.

27 De gebruikelijke manier om de conceptie van Maria weer te geven was de Ontmoeting van Joachim en Anna bij de Gouden Poort.

28 "Heilige Anna, bid voor ons" (de werkwoordsvorm in het Latijn ten onrechte in het meervoud).

29 Getijdenboek, Henegouwen, ca. 1460-80 (Philadelphia, Free Library, Lewis E 104, f. 167^{r}): staande Anna met David en Salomo naast haar, zie http://ds.lib.berkeley.edu/LewisE104_4 en Heyder, "Kopie und Kennerschaft", n. 55; Getijdenboek, Bergen/Mons, ca. 1490-1500 (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 F 16, f. 32^{r}): knielende Anna; As-Vijvers en Korteweg, *Zuid-Nederlandse miniatuurkunst*, 241 afb. V.2.16.

30 Bijv. een paneel door Jean Bellegambe I uit Douai (https://rkd.nl/explore/images/32683; verblijfplaats onbekend); en het Anna-altaar voor de karmelieten in Frankfurt, geschilderd door een Zuidwest-Vlaamse meester (Frankfurt-am-Main, Historisches Museum, inv.nr. B 320; zie Liebrich, "Frankfurt am Main, Kirche St. Maria 2015", met link naar afbeeldingen).

31 Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1862, f. 49^{v}; online consulteerbaar op http://data.onb.ac.at/rec/AC13948272. Zie Unterkircher (ed.), *De nationale bibliotheek van Oostenrijk*, 42–43, pls. 30–31; Thoss, *Flämische Buchmalerei*, 107-8 nr. 69; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 523-25; Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 394-95 incl. n. 2; voor meer literatuur, zie http://www.cn-telma.fr//luxury-bound/manuscrit3549/ en http://www.manuscripta-mediaevalia.de/#|5.

getijdenboek dat circa 1500-15 werd vervaardigd voor Jean II Carondelet (▶ Afb. II.4).[32] Deze geestelijke behoorde tot de hoogste functionarissen in het Bourgondische bestuur en werd in 1508 lid van de Geheime Raad te Mechelen.[33] Alle drie de handschriften waarin deze compositie voorkomt, zijn dus nauw verbonden met het Mechelse hof.

▶ p. 167

Andere mij bekende parallellen vertonen wezenlijke verschillen en zijn veelal later te dateren. Simon Bening hernam de compositie in het Da Costa-getijdenboek uit circa 1515.[34] In plaats van de frontale Anna-figuur schilderde hij Anna in een licht gedraaide houding, met genegen hoofd verdiept in een gebedenboek. Dit type had Bening ontleend aan een versie van de *Anna gravida* waarbij Anna op een zodenbank in een landschap zit.[35] Een ander verschil met Mech is dat de ongeboren Maria van het Da Costa-getijdenboek niet op Anna's schoot staat, maar dat ze in een stralenkrans op haar buik wordt weergegeven. Dezelfde gedraaide Anna-figuur is toegepast in de versie in het Breviarium Grimani, waarin David en Salomo in hun volle lengte naast de troon staan.[36] Hun namen zijn erbij geschreven in gouden letters, evenals citaten uit de Psalmen en het Hooglied die op Maria's zuiverheid betrekking hebben.[37]

Ook in Mech worden teksten gebruikt om de leer van de Onbevlekte Ontvangenis kracht bij te zetten. De miniatuur van de *Anna gravida* wordt aangevuld door zes portretten van pausen, die elk een bul vasthouden met daarop hun naam en een toepasselijk citaat (▶ Afb. II.5).[38]

▶ p. 168

Ieder van hen laat de pauselijke bul als het ware op de lijst van zijn miniatuur steunen. Alsof het perkamenten oorkonden betreft, krult de onderrand van elke geschilderde bul naar boven en bungelen de pauselijke zegels (die met rode draadjes zijn vastgehecht) over de rand van de miniaturen. Op het verso, tussen de sopraan- en de tenorpartij in, zijn in een horizontale rij de pausen Leo I, Alexander V en Sixtus IV afgebeeld. Op de rechterbladzijde bevinden zich miniaturen van Gregorius de Grote,

32 New York, Morgan Library and Museum, Ms. M.390, f. 122^{v}. Zie Wieck, *Painted Prayers*, 89 nr. 6; voor meer afbeeldingen van dit handschrift, zie https://www.themorgan.org/manuscript/112350.
33 Over Carondelet, zie Coenen, "Carondelet, Jean II" (online raadpleegbaar via http://www.academieroyale.be/fr/la-biographie-nationale-personnalites/).
34 New York, Morgan Library and Museum, Ms. M.399, f. 351v (online consulteerbaar op https://www.themorgan.org/collection/da-costa-hours/thumbs). Dit getijdenboek zal later in dit artikel nog aan de orde komen.
35 Zie de analyse door Heyder, "Kopie und Kennerschaft", alinea 17-28.
36 Breviarium Grimani (Venetië, Biblioteca Nazionale Marciana, f. 478^{v}); König en Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 156-57, afb. 58.
37 König en Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 157.
38 Voor een uitvoerige analyse van de teksten, zie Blackburn, "Messages in Miniature", 178-79, 182.

Nicolaas IV en Innocentius V aan het begin van de zangpartijen. Aangezien de kopiist ervan uit was gegaan dat hier gedecoreerde initialen zouden komen, ontbreken de T van de tenor secundus en de B van de bassus; alleen de C van de contratenor kon alsnog in de krappe ruimte tussen de miniatuur en de rubriek worden bijgeschreven.

DE ANNUNCIATIE

De vierde mis van Mech, De la Rues *Missa Ave Maria*, opent met een miniatuur van de Annunciatie (▶ Afb. II.6): de engel Gabriël is met wapperende mantel en waaierende vleugels binnengetreden in de vertrekken van Maria. Hoog heft hij zijn arm in de lucht om zijn boodschap kracht bij te zetten. Maria draait zich half naar de engel om, terwijl de Heilige Geest in de gedaante van een duif over haar neerdaalt. Ze zit voor een bidstoel met daarboven een baldakijn. Het gebedenboek en de vaas met lelies duiden op haar vroomheid en zuiverheid. Op de achtergrond is een kamer zichtbaar, waarin een hemelbed en een kast met vaatwerk staan. Een ketel hangt in een nis, die met een wit gordijn kan worden afgesloten. De doorgang naar buiten biedt uitzicht op een landschap met een kerk en enkele bomen. De randversiering bestaat uit bloeiende takken omslingerd door banderollen met daarop de boodschap van de engel ("AVE MARIA GRACIA PLENA") en het antwoord van Maria ("ECCE ANCILLA DOMINI").[39]

▶ p. 170

De *Annunciatie* is de gebruikelijke illustratie bij het begin van de Mariagetijden, de belangrijkste tekst in een getijdenboek. Aangezien het een van de meest voorkomende afbeeldingen is, bestaan er vele varianten van. De engel komt soms van links, soms van rechts, al dan niet met hoog geheven arm. Maria zit de ene keer in een huiselijk vertrek, de andere keer in een sacrale ruimte, vaak zelfs in een tweedelige ruimte die zowel een kerk als een privévertrek suggereert. De compositie in Mech is een samenstelling van elementen uit allerlei varianten die door verschillende verluchters werden ontwikkeld. De schuin weglopende zijgevel met aangrenzende galerij doet denken aan varianten met een kerk en ook het baldakijn wijst op een privékapel. Tegelijkertijd benadrukte de verluchter de huiselijkheid van de scène door het schilderen van de koperen ketel en het slaapvertrek op de achtergrond. Het samengestel-

39 "Wees gegroet, Maria, vol van genade" resp. "Zie de dienstmaagd des Heren".

de karakter van de compositie blijkt tevens uit de engel, die over Maria heen kijkt in plaats van haar toe te spreken. In zijn oorspronkelijke context nam de engel een lagere positie in ten opzichte van Maria. Binnen het Alamire-corpus komt slechts één andere *Annunciatie* voor, maar deze is compositorisch noch stilistisch verwant.[40] De *Annunciaties* van vier andere koorboeken zijn verloren gegaan.[41] Weliswaar is een losse, vermoedelijk uit een koorboek afkomstige miniatuur bewaard gebleven met een stilistisch verwante Annunciatie, maar ook deze heeft een andere compositie dan Mech.[42] In het vervolg van dit artikel zullen we zien hoe de verluchter van Mech onderdelen van deze *Annunciatie* toepaste in voorstellingen met een volkomen ander onderwerp.

DE MEESTER VAN HET MISSAAL VAN BAUDELOO

Aangezien de laatste drie missen van Mech niet geïllustreerd zijn, zal ik nu eerst ingaan op de stijl van de miniaturen en de bijbehorende randversieringen; daarna komen de groteskeninitialen aan de orde. De miniaturen van Mech werden door Maria Kapp toegeschreven aan Gerard Horenbout (de *Opstanding* en de *Anna gravida*) en aan een van diens ateliermedewerkers (Karel V en zijn entourage, Maximiliaan, de portretten van pausen en de *Annunciatie*).[43] Kapps dissertatie dateert uit 1987 en zij is tot nu toe de enige die het gehele Alamire-corpus vanuit een kunsthistorische invalshoek heeft bestudeerd. In 1999 droeg Dagmar Thoss een essay bij aan de *Treasury of Petrus Alamire*-catalogus, waarin ze een aantal handschriften behandelde en enkele nieuwe toeschrijvingen deed. Thoss onderscheidde onder andere "a characteristic style related to the work of Horenbout (or the Master of James IV of Scotland)" en noemde de *Annunciatie* van Mech als een van de voorbeelden van die stijl.[44] De "Meester van Jacobus IV van Schotland" is een anonieme verluchter, wiens oeuvre echter goed past bij wat er bekend is over het leven van Gerard Horenbout. Daarom wordt in de kunsthistori-

40 I-Rvat Chigi 234, f. 19^{v}, online consulteerbaar op https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.C.VIII.234.
41 Blackburn, "Messages in Miniature", 164-65.
42 New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, inv.nr. 1975.1.2473 (zie Hindman et al., *The Robert Lehman Collection*, 92-97, nr. 12). Stilistisch past deze miniatuur binnen het oeuvre van de Baudeloomeester zoals dat hierna wordt besproken, maar er kan niet worden aangetoond dat ze afkomstig is uit een van de door Blackburn genoemde handschriften waaraan een *Annunciatie* ontbreekt ("Messages in Miniature", 165 tabel 1).
43 Kapp, "Musikalische Handschriften", 100-13.
44 Thoss, "Flemish Miniature Painting", 58-61.

sche literatuur meestal aangenomen dat het hier om dezelfde verluchter gaat, ook al kan de identificatie niet daadwerkelijk worden bewezen.[45] Michaela Krieger, die een in 2012 postuum gepubliceerde monografie wijdde aan de handschriften toegeschreven aan Gerard Horenbout en de Meester van Jacobus IV, kwam tot dezelfde conclusie. Krieger verwierp de toeschrijving van Mech aan Horenbout en meende zelfs (in mijn ogen terecht) dat het voor de muziekhandschriften verantwoordelijke atelier slechts in de verte aan dat van Horenbout verwant was.[46]

Intussen was de door Thoss omschreven "characteristic style" door anderen herkend in niet tot het Alamire-corpus behorende handschriften.[47] Onafhankelijk van elkaar voegden Gregory Clark en ikzelf enkele handschriften aan het oeuvre toe. Clark gaf de verluchter de noodnaam Meester van het Missaal van Baudeloo, naar een missaal dat rond 1500 werd voltooid voor de abt van het cisterciënzerklooster Baudeloo.[48] Hij schreef hem verder het Thurn en Taxisgetijdenboek toe[49] en een klein aantal miniaturen en randen in het Da Costa-getijdenboek, waarvoor Simon Bening de verantwoordelijke verluchter was.[50] Volgens Clark werden enkele van de door de Baudeloomeester aangeleverde miniaturen door Bening geretoucheerd.[51] In *Re-Making the Margin* constateerde ik dat de stijl van deze verluchter samengaat met een bepaalde stijl randversiering en somde ik de handschriften en miniaturen op die mijns inziens tot het oeuvre behoorden:[52] de *Hemelvaart van Maria* uit D-Ju 3; twee miniaturen in I-Rvat 160;[53] het Thurn en Taxisgetijdenboek; een levensbeschrijving van de heilige Coleta bestemd voor Margaretha van Oostenrijk;[54] drie losse miniaturen in de collectie van het Fitzwilliam Museum te Cambridge[55] en het Missaal van Baudeloo. In deze bijdrage wil ik de rol van de Baudeloomeester binnen het Alamire-corpus nog-

45 De noodnaam verwijst naar een voor koning Jacobus IV van Schotland gemaakt getijdenboek (Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897). Voor een samenvatting van de problematiek, zie Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 366-67, 427-28.

46 Krieger, *Gerard Horenbout*, 330 n. 270, 510 n. 393.

47 Ook Lieve De Kesel heeft onderzoek naar deze verluchter verricht; zie de nog te verschijnen bewerking van haar dissertatie (Universiteit Gent 2013).

48 Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74. Online raadpleegbaar via https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000783737.

49 Chantilly, Musée Condé, Ms. 86 [1178] (ook genoemd door Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*).

50 Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33-34.

51 Clark (*Das Da Costa-Stundenbuch*, 33) bouwde voort op een observatie van Thomas Kren, die deze verluchter in de omgeving van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500 had gesitueerd.

52 As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 524-25.

53 De miniaturen in D-Ju 3 en I-Rvat 160 waren reeds genoemd door Thoss, "Flemish Miniature Painting".

54 Atrecht, Bibliothèque municipale, Ms. 894 (0461) (reeds genoemd door Thoss, "Flemish Miniature Painting").

55 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5a, 5b, en 5c; zie Panayotova (ed.), *Colour*, 328 nr. 98.

maals onder de loep nemen. Inmiddels ben ik van mening dat het aantal aan zijn atelier toe te schrijven muziekhandschriften nog groter is.[56] Weliswaar zijn stilistische verschillen zichtbaar die erop wijzen dat er meer dan één hand werkzaam was binnen het corpus, maar dat neemt niet weg dat het atelier van de Baudeloomeester de leidende rol speelde in de productie van de Alamire-koorboeken.[57]

Mech vertegenwoordigt het hoogste niveau dat de Baudeloomeester kon leveren. De stilistische verschillen tussen de miniaturen die op reproducties zichtbaar lijken, vallen *in originali* grotendeels weg. Ik ben daarom geneigd deze eerder toe te schrijven aan de invloed van verschillende modellen (zoals in de voorafgaande paragrafen besproken) dan aan bijdragen van uiteenlopende handen. De Baudeloomeester hanteert vaak een iets verhoogd standpunt ten opzichte van het voorgestelde onderwerp. Tegen de lichte, heldere kleuren van de achtergrond komen zijn massieve gestalten duidelijk uit. Mannelijke figuren hebben grote hoofden met duidelijke contourlijnen, krachtige jukbeenderen en puntige oorlellen; vrouwelijke figuren hebben een iets ovaal gezicht met een puntige kin. Bij beiden zorgen de donkere omlijning van de oogkassen en de donkere stippen voor de pupillen ervoor dat de ogen enigszins uitpuilen. De gezichten zijn bleek en uiterst zorgvuldig gemodelleerd, maar ondanks hun aandachtige blikken blijven de figuren in zichzelf gekeerd. De gezichten worden omlijst door krullende haarlokken die in naast elkaar gelegen strengen naar beneden afhangen. De handen zijn op dezelfde manier gemodelleerd als de gezichten, met contourlijnen rond de vingers, en maken gebarende bewegingen. Kleding en ander textiel vallen in tamelijk hoekige maar effectieve plooien, voorzien van gouden arceringen. Voor de stoffen worden met name bleekrood, diepblauw, een helder oranje en een naar blauw zwemend groen gebruikt. Brokaatpatronen versieren de kleding, terwijl baldakijnen en troonhemels veelal van geborduurde letters of sierranden zijn voorzien. Landschappen bestaan uit grijzige heuvels, die bovenaan bedekt zijn met wat groen gras en waarop dun bebladerde boompjes groeien. Aan de horizon liggen blauwgetinte heuvels, waarin het silhouet van een stad zichtbaar is.

56 Alleen Mech en B-Br 15075 heb ik recent *in originali* kunnen bestuderen; voor de overige handschriften beschikte ik over scans in hoge resolutie.

57 Naast de verluchter die inmiddels Baudeloomeester heet, onderscheidde Thoss ("Flemish Miniature Painting", 57-58) nog twee andere stijlen, die ze omschreef als navolger van Horenbout, respectievelijk gerelateerd aan Bening. Beide stijlen vallen m.i. binnen het atelier van de Baudeloomeester.

De margedecoratie rond de miniaturen van Mech bestaat uit de voor deze periode kenmerkende trompe-l'oeilranden met bloemen, vogels en insecten die tegen een gekleurde ondergrond zijn weergegeven. Zowel strooiranden (met alleen bloemen) als bloemen-en-acanthusranden (bebladerde takken gecombineerd met bloemen) komen voor.[58] In het algemeen gaat een bepaalde stijl van miniaturen samen met een bepaalde stijl in de strooiranden, en dat is ook hier het geval.[59] Alleen f. 2^{r} wijkt af van de overige randen in Mech (daarop kom ik nog terug). Kenmerkend voor het atelier van de Baudeloomeester zijn levendige vogeltjes met een bolle rug en buik, veelal met hooggeheven kop en vleugels; pauwen met ditzelfde ronde basislijf; vlinders met soms smalle vleugels, waarvan het patroon met pen is ingetekend; slakken met een relatief klein huisje op de rug; driekleurige viooltjes met een langgerekt onderste kroonblad; akeleien waarvan de kroonblaadjes als schubben over elkaar liggen (mogelijk bedoeld als dubbelbloemige akeleien[60]); rode anjers met duidelijk aangegeven witte meeldraden en stampers (meestal drie paar dwarsstreepjes en twee als een fontein uitbuigende boogjes).[61] De randversieringen kennen dezelfde "strakke" uitvoering als de miniaturen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de vrijwel perfect ronde aardbeien en de regelmatig voorkomende tekstbanderollen.[62]

Als we het Alamire-corpus in min of meer chronologische volgorde doornemen,[63] blijkt de stijl van de Baudeloomeester al in een aantal van de vroegste handschriften te vinden. Ook de niet-muziekhandschriften door de Baudeloomeester laten zich in dit stramien vatten, te beginnen met het Missaal van Baudeloo, dat circa 1500 ontstaan is.[64] Waarschijnlijk is dit niet alleen het naamgevende, maar ook het vroegste bewaard gebleven handschrift van de verluchter. De opdrachtgever van het missaal was Pieter van Heetvelde, abt van de cisterciënzerabdij Baudeloo te Sinaai (nabij Sint-Niklaas), die overleed in 1504. Hij liet zichzelf diver-

58 Bespreking van de verschillende soorten trompe-l'oeilranden in As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 17-19, 165-180.
59 As-Vijvers, *Re-Making the Margin*, 353-55.
60 Uit de beschrijving in Dodoens' *Cruijdeboeck* (1554) blijkt dat dubbelbloemige akeleien in deze periode vermoedelijk bekend waren, zie http://caliban.mpipz.mpg.de/dodoens_3/high/00203.html.
61 Zie m.n. ff. 16^{v}, 34^{v}.
62 Bijv. f. 49^{v}.
63 Voor het Alamire-corpus baseer ik me voornamelijk op Kellman (ed.), *The Treasury*, waarin de argumenten voor datering bij ieder handschrift expliciet zijn verwoord.
64 Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74. Zie Derolez, *Medieval Manuscripts*, 48-49; Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33-34; *Gent – Duizend jaar kunst en cultuur*, deel 2, 391-92 nr. 633; Masai, "Un Missel Cistercien".

▶ p. 171 se malen in het handschrift afbeelden (▶ Afb. II.7). Hier en daar komen de figuren enigszins popperig over, maar dat is te verklaren door het feit dat de gehistoriseerde initialen in het missaal veel kleiner zijn dan de miniaturen in de muziekhandschriften. De gezichtstypen zijn desondanks zeer overeenkomstig en ook de motieven in de randversiering komen overeen. Het missaal bevat twee bladzijden waarbij – in plaats van strooiranden – losse motieven zonder gekleurde ondergrond op het perkament zijn aangebracht, een variatie op de gebruikelijke margedecoratie die ook in enkele muziekhandschriften wordt toegepast.[65]

Kort na het Baudeloo-missaal ontstond het vroegst bekende muziekhandschrift waaraan de Baudeloomeester een bijdrage leverde. Het koorboek B-Br 9126, dat nog werd afgeschreven door Alamires voorganger "Scribe B", werd tussen 1504 en 1505 vervaardigd voor Filips de Schone en Johanna van Castilië.[66] Zij zijn aan het begin van het handschrift afgebeeld (in twee afzonderlijke miniaturen), tegenover een voorstelling
▶ p. 172 van een tronende Maria met Kind (▶ Afb. II.8). De rest van het koorboek bevat geen geschilderde versiering (alleen cadelinitialen van het vroege type; zie hierna). De modellering van de figuren staat nog dicht bij die in het Baudeloo-missaal en is zachter dan in de latere handschriften. Vooral de gezichtsuitdrukkingen van de vrouwelijke figuren zijn typerend voor het atelier van de Baudeloomeester, zoals bijvoorbeeld blijkt uit vergelijking van de knielende Johanna met de drie zusters van de
▶ p. 162 jonge Karel in de openingsminiatuur van Mech (▶ Afb. I.1).

De bijdrage van de Baudeloomeester aan B-Br 9126 vormt het begin van een lange reeks werken voor het Habsburgs-Bourgondische hof. Zo schilderde hij voor Margaretha van Oostenrijk de enige miniatuur in een *Leven van de heilige Coleta*, dat een colofon heeft met de datering 18 april 1510.[67] Margaretha kende een speciale devotie tot de heilige Coleta en bevorderde haar verering.[68] De miniatuur verbeeldt Coleta terwijl ze voor een altaar knielt, begeleid door de ordeheilige Franciscus. De kleine boompjes rond de twee heiligen verwijzen naar een visioen uit Coleta's leven. De compositie van deze miniatuur is gebaseerd op een

65 Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 74, ff. 17^{r}, 238^{r}. Vgl. D-Ju 4, GB-Lbl 8.G.vii, I-Rvat 36.
66 Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 217-20; Krieger, *Gerard Horenbout*, 330 n. 270; Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 9126".
67 Atrecht, Bibliothèque municipale, Ms. 894 (0461), f. 2^{v}; Thoss, "Flemish Miniature Painting", 61 afb. 18.
68 Blackburn, "Messages in Miniature", 183-84. Over Margaretha van Oostenrijk als opdrachtgeefster, zie o.a. Eichberger, "Erzherzogin Margarete von Österreich".

laatvijftiende-eeuwse prent uit het clarissenklooster te Gent.[69] Onderaan bevindt zich een banderol met Margaretha's motto "FORTUNE INFORTUNE FORT UNE".[70]

Vermoedelijk uit dezelfde tijd of iets later dateren de drie losse miniaturen te Cambridge, die afkomstig zijn uit een verloren gegaan getijdenboek.[71] De miniaturen stellen de Vlucht naar Egypte, de Bewening van Christus en de Gregoriusmis voor. In de *Vlucht naar Egypte* (▶ Afb. II.9) ▶ p. 174 combineert de Baudeloomeester een verhoogd standpunt met een massieve rotspartij in het middenvlak, waarmee hij op dezelfde manier diepte creëert als in de opstandingsminiaturen van Mech en van D-Ju 4.[72] De begroeiing van de rotsen en het landschap zijn typerend. Net als in het Leven van de heilige Coleta te Atrecht en in sommige illustraties van het Missaal van Baudeloo (bv. f. 268^{v}) zien we een wat strakkere plooival en een hoekiger kaaklijn. De strooirand van de *Vlucht naar Egypte* bevat kenmerkende motieven als een bolle vogel, een dubbele akelei en een anjer waarvan de meeldraden bestaan uit tweemaal drie parallelle streepjes, waarboven zich twee stampers naar buiten buigen (▶ Afb. II.9, ▶ p. 174 ondermarge).

In een aantal in deze periode vervaardigde handschriften vinden we een wat zachtere wijze van modellering. Een voorbeeld daarvan is A-Wn 15495, dat tussen 1508 en 1510 door het Alamire-atelier werd gekopieerd voor Maximiliaan en Bianca Maria Sforza.[73] Voor de Geboorte van Christus (▶ Afb. II.10) hernam de Baudeloomeester een compositie uit ▶ p. 175 het Baudeloo-missaal (f. 19^{v}), maar de uitstraling van de figuren is veel lieflijker. Dit suggereert de invloed van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500,[74] die in deze periode de verluchting van A-Wn 1783 voor zijn rekening nam.[75] Zijn naam werd hierboven al genoemd als een

69 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 472-73 nr. 338. Van de prent is mij geen afbeelding online bekend, maar een kopie ervan is opgenomen in een 1668-69 door Jan Van Den Kerchove gedrukt Leven van Coleta, zie http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M263392&objnr=52207&nr=15.

70 "Het lot maakt één vrouw zeer ongelukkig" (de laatste twee Franse woorden in de miniatuur per abuis aaneengeschreven).

71 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5a, 5b en 5c. De *terminus post quem* is 1503, vanwege een gebed met aflaat door paus Julius II (1503-13), dat door de oorspronkelijke kopiist op Fl. 5c is geschreven (Panayotova (ed.), *Colour*, 328 nr. 98).

72 Naast de IDEM-databank, zie Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 221; Jas en Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 4", 92-93.

73 Lodes, "Des Kaisers Alamire", 248; Hofmann, "Portraits as Leitmotif", 221; Jas, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15495".

74 Zie voor deze verluchter Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 394, en de nog te verschijnen bewerking van Lieve De Kesels dissertatie (Universiteit Gent 2013).

75 Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, MS 1783".

van de inspiratiebronnen voor de *Anna gravida* van Mech. De ruimtelijke structuur waarin Maximiliaan is afgebeeld met zijn beschermengel (▶ Afb. II.11) is in essentie dezelfde waarin de Baudeloomeester later de *Annunciatie* van Mech liet plaatsvinden.[76] Ondanks de zachtere stijl van A-Wn 15495 blijven de donker aangezette ogen en de licht onnozele blik van de figuren in A-Wn 15495 typerend voor het atelier van de Baudeloomeester. De Schutsmantelmadonna in D-Ju 12 (f. 33^{v}; ▶ Afb. II.12) is in dezelfde zachtere stijl geschilderd.[77] Vooral de knielende Maximiliaan uit A-Wn 15495 komt nauw overeen met D-Ju 12 (vgl. ▶ Afb. II.12 en II.11). Bovendien zijn in beide handschriften de vogeltjes in de randversieringen net iets slanker en wat egaler ingekleurd dan gebruikelijk.[78]

▶ p. 175
▶ p. 176
▶ p. 176 & 175

Volgens Birgit Lodes werd A-Wn 15495 vervaardigd naar aanleiding van het verdrag van Kamerijk uit 1508, waarmee Maximiliaan een verbond sloot met zijn voormalige aartsvijand Frankrijk. Zij leidde dit af uit de opneming van diverse recente composities die met het Franse hof worden geassocieerd.[79] Liet Maximiliaan behalve voor zichzelf misschien ook een koorboek maken voor de Franse koning Lodewijk XII? Weliswaar is een dergelijk handschrift niet bewaard gebleven, maar vier losse miniaturen in de collectie van het Louvre zouden heel goed in deze context passen. Een van de miniaturen toont Lodewijk XII, de tweede zijn echtgenote Anna van Bretagne, met wie hij in 1499 in het huwelijk trad. Beiden worden vergezeld door hun patroonheilige: koning Lodewijk de Heilige en de heilige Anna, die hier als Anna-te-Drieën is voorgesteld. De andere twee miniaturen bevatten de wapenschilden van Bretagne en van Frankrijk gedeeld met Bretagne (beide getooid met een kroon).[80] Hoewel de vier miniaturen op papier zijn geplakt, valt nog te zien dat ten minste één ervan op de achterzijde muzieknotatie draagt.[81] Tot nu toe werden deze miniaturen stilistisch gesitueerd in de omgeving van de Meester

76 Zie de doorgang links, de ketel in een nis, de aanzet van het tongewelf daarboven en het baldakijn.
77 Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 12".
78 Voor D-Ju 12 wordt als datering ca. 1508-25 aangehouden en binnen die periode wordt ca. 1518-20 als meest waarschijnlijk gezien. De stilistische overeenkomst met A-Wn 15495 suggereert een wat eerdere datering. De verloren gegane miniatuur van D-Ju 12 zal – vanwege de bewaard gebleven randversiering ertegenover (f. 18^{r}) – door dezelfde verluchter zijn uitgevoerd. De derde miniatuur van D-Ju 12 (f. 50^{v}) behoort tot de stijlgroep van de Meester van Karel V; deze hand schilderde ook de openingsminiaturen van B-Br 228 (ff. 1^{v}-2^{r}). De laatste miniatuur (f. 111^{v}) is in een algemene Vlaamse stijl.
79 Lodes, "Des Kaisers Alamire".
80 Parijs, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 1699 (Anne), RF 1699 bis (Lodewijk), RF 1699 ter (Bretagne) en RF 1699 quater (Frankrijk gedeeld met Bretagne). Avril et al., *Les enluminures*, 321-24, nrs. 162-65. Afbeeldingen zijn te vinden via arts-graphiques.louvre.fr (zoeken op "Horenbout").
81 RF 1699 ter. Avril et al., *Les enluminures*, 322.

van Jacobus IV van Schotland, maar de lijnvoering is droger dan gebruikelijk voor deze verluchter.[82] De massieve figuren en de gelaatstrekken met de donker omrande ogen van het knielende koningspaar doen sterk denken aan de stijl van de Baudeloomeester. Bovendien zijn diverse onderdelen van de ruimtelijke enscenering van beide opdrachtgevers (altaar, altaarstuk, koorhek en bidstoel) ontleend aan de miniatuur in het handschrift te Atrecht met het Leven van de heilige Coleta.

Ook in het koorboek dat Ulrich Pfintzing tussen 1512 en 1515 (mogelijk rond 1513) bestelde (A-Wn 15497)[83] nam de Baudeloomeester de knielende opdrachtgever voor zijn rekening (▶Afb. II.13). Pfintzing wordt vergezeld door zijn patroonheilige Sint-Ulrich, bisschop van Augsburg, die als verkondiger van het Woord een evangelieboek draagt. De vis die op het boek ligt, verwijst naar een gebeurtenis uit zijn legende, waarbij een stuk vlees in vis veranderde omdat het vrijdag was.[84] De miniatuur van de opdrachtgever is aangebracht bij de eerste volledige mis in het handschrift (de *Missa Ista est speciosa* van De la Rue), maar de bijbehorende miniatuur ertegenover (ongetwijfeld een Mariavoorstelling) is verloren gegaan.[85] De openingsminiatuur van A-Wn 15497, aangebracht bij een Kyrie voor Pasen, bleef wel bewaard en is geïllustreerd met een miniatuur van de Opstanding, waarvan niet zeker is dat hij door de Baudeloomeester werd geschilderd.[86] Vooral de minder gestructureerde gouden arceringen op de plooien en de wazige blik van de Christusfiguur doen een andere hand vermoeden. Aangezien zowel de compositie als de randversiering wel aansluit bij wat gebruikelijk is voor de Baudeloomeester, is er geen reden om deze hand buiten het atelier te zoeken.

▶ p. 177

Vanaf 1515 volgen dan de grote koorboeken Mech en D-Ju 4, die beide portretten van Maximiliaans kleinkinderen bevatten. Vermoedelijk werd D-Ju 4 vervaardigd voor Maximiliaan, hoewel onzeker is of hij het voor zichzelf of als geschenk had bedoeld. Op f. 16^{r} is Karel V afgebeeld als koning van Spanje, met daaronder zijn wapenschild. De marge bevat geschilderde banieren met de heraldische tekenen van precies die gebieden die Karel na de dood van koning Ferdinand II van Aragon wa-

82 Avril et al., *Les enluminures*, 323.
83 Jas en Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15497".
84 Kirschbaum en Braunfels, *Lexikon*, dl. 8, kol. 507-10.
85 Blackburn, "Messages in Miniature", 165 tabel 1.
86 Gereproduceerd in Jas en Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15497", 156.

ren toegevallen. De weergave van deze territoria op banieren (in plaats van wapenschilden) verwijst naar de kroningsceremonie in maart 1516, waarvan het vertoon van de banieren een essentieel onderdeel uitmaakte. Op f. 30^{r} zijn koning Hendrik VIII van Engeland en zijn gemalin Catharina van Aragon afgebeeld. De opname van deze portretten valt vermoedelijk te verklaren vanuit Maximiliaans intentie in 1516 om Hendrik te adopteren en aan te wijzen als mogelijke opvolger, om op die manier de banden met Engeland te versterken.[87]

Opmerkelijk is, zoals door Elizabeth Morrison uiteengezet, dat de verluchting van de linker- en de rechterbladzijden in D-Ju 4 (op één uitzondering na) steeds het werk van twee verschillende handen is. Voor de rectobladzijden werd een verluchter ingeschakeld die bekendstaat onder de noodnaam Meester van de Davidscènes in het Breviarium Grimani (kortweg Davidmeester).[88] Misschien wijst dit op een tussentijdse wijziging in de opzet van D-Ju 4,[89] of valt dit toe te schrijven aan het feit dat de Baudeloomeester rond 1516 nog een ander project omhanden had (zie hierna). Alleen de opening van de eerste mis in D-Ju 4 (De la Rues *Missa Ave sanctissima*) vormt stilistisch één geheel. De *Kroning van Maria* (f. 8^{v}), de *Knielende Maximiliaan met beschermengel* en het wapenschild daartegenover (f. 9^{r}) alsmede alle randversieringen zijn het werk van de Baudeloomeester (▶ Afb. II.15).[90] Bij de aanvang van de tweede mis (de *Missa pascale* van De la Rue) verzorgde de Baudeloomeester de reeds besproken *Opstanding* en de twee wapenschilden bij de tenor en de bassus daaronder (f. 15^{v}). Ook de randversieringen – inclusief de losse strooimotieven in de binnen- en ondermarge – zijn het werk van zijn atelier. De rechterbladzijde met het portret van Karel (vergezeld door Karel de Grote) en de banieren in de marge echter zijn van de hand van de Davidmeester (f. 16^{r}).

▶ p. 179

De iconografie van de miniatuur bij de derde mis (de *Missa Conceptio tua* van De la Rue) heeft de leerstelling van de Onbevlekte Ontvangenis als thema. In plaats van de *Anna gravida* in Mech schilderde de Baude-

87 Met dank aan Honey Meconi voor haar heldere uiteenzetting hierover (e-mail d.d. 14 augustus 2018). Zie ook Meconi, "Power, Prestige, Polyphony", 182.

88 Naar een serie voorstellingen over het leven van de oudtestamentische koning David die hij bijdroeg aan het Breviarium Grimani; zie Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*; Morrison, "Iconographic Originality"; As-Vijvers, *Re-Making the Margin*; König and Heyder, *Das Breviarium Grimani*, 233.

89 Volgens Morrison ("Music Meant to Impress", 173 n. 30) werden de recto's tijdens het productieproces vervangen, hoewel de kopiist dezelfde bleef.

90 De handenscheiding in de miniaturen werd reeds vastgesteld door Morrison, "Music Meant to Impress".

loomeester hier een allegorische voorstelling, waarin Maria en het Kind naast de levensboom staan en Eva naast de Boom der Kennis van Goed en Kwaad, met op de voorgrond een knielende Maximiliaan en Karel (f. 29^{v}).[91] Ook de afbeelding van Nicolaas IV onderaan op deze bladzijde is van de hand van de Baudeloomeester, die de paus in eenzelfde landschap situeerde als dat van de *Opstanding* in D-Ju 4. Het portret van Johannes Duns Scotus in het midden daarentegen werd verzorgd door de Davidmeester, evenals de portretten van koning Hendrik VIII van Engeland en zijn echtgenote Catharina van Aragon en het wapenschild op het tegenoverliggende recto (f. 30^{r}). Voor de portretten van de andere pausen was eigenlijk geen plaats meer, maar die wist de Davidmeester onder te brengen in de bovenmarge. De bijbehorende teksten werden direct op het perkament bijgeschreven. Aangezien de composities van de Davidmeester geen enkele invloed tonen van de miniaturen zoals die in Mech bij het begin van de *Missa Conceptio tua* waren aangebracht, heeft hij deze waarschijnlijk niet gezien en slechts instructies ontvangen welke voorstellingen hij moest schilderen.

Deze werkverdeling blijft zo bij de laatste geïllustreerde mis (de *Missa de septem doloribus* van De la Rue), waartoe de Baudeloomeester een miniatuur met de Zeven Smarten van Maria schilderde (zie hierna) en tevens de randversiering en de gedecoreerde initiaal met daarin een kenmerkend vogeltje verzorgde (f. 42^{v}), terwijl de Davidmeester de drie miniaturen daartegenover met Maximiliaans kleinkinderen Ferdinand, Eleonora en Isabella, en Maria en Catharina (inclusief hun patroonheiligen) voor zijn rekening nam (f. 43^{r}).

In tegenstelling tot de Baudeloomeester was de Davidmeester slechts incidenteel betrokken bij de verluchting van muziekhandschriften. Wellicht leidde zijn bijdrage aan D-Ju 4 tot een nieuwe opdracht, aangezien hij – vermoedelijk enige tijd later – de openingsminiaturen mocht verzorgen van D-Ju 5.[92] Net als in D-Ju 4 was de openingsmis een *Missa Ave sanctissima* geïllustreerd met Onze-Lieve-Vrouw in de Zon gekroond door engelen en een knielende opdrachtgever (nu Frederik de Wijze, begeleid door Sint-Catharina). Vergelijking van beide handschriften maakt

91 Voor de interpretatie van de voorstelling, zie Smeyers, “De hostieboom”; Blackburn, “Messages in Miniature”, 174-78; Morrison, “Music Meant to Impress”, 174, 176.

92 Kellman, “Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 5”; gemaakt voor Frederik de Wijze en daarom te dateren ca. 1512-21.

het verschil in stijl tussen beide verluchters duidelijk. In D-Ju 5 schilderde de Davidmeester ook de randversieringen. De verfijnde, licht krullende bloemblaadjes zijn typerend voor zijn strooiranden, evenals de zich elegant omdraaiende pauw.

Rond dezelfde tijd als de twee grote koorboeken Mech en D-Ju 4 was de Baudeloomeester betrokken bij de verluchting van een getijdenboek. Hij werkte echter nog steeds in opdracht van Maximiliaan, die in 1516 de edelman Frans von Thurn und Taxis (De la Tour et Tassis) tot generale postmeester van het keizerrijk benoemde. Een getijdenboek dat te Chantilly wordt bewaard, bevat aan het begin twee bladgrote miniaturen met de wapenschilden van Thurn en Taxis en van Maximiliaan zelf (ff. 14^{v}-15^{r}; ▶ Afb. II.14) en is daarom vermoedelijk ter gelegenheid van deze benoeming vervaardigd.[93] Vergelijking van Maximiliaans wapenschild in het Thurn en Taxis-getijdenboek (f. 15^{r}) met dat in D-Ju 4 (f. 9^{r}; ▶ Afb. II.15) maakt duidelijk dat beide aan dezelfde verluchter, in casu de Baudeloomeester, zijn toe te schrijven. De wit met gouden acanthusbladeren (met donkere, V-vormige accenten, die het effect van hermelijn geven) en de schakels van de Gulden Vliesketting zijn op exact dezelfde wijze geschilderd.[94] Het wapenschild van Thurn en Taxis op f. 14^{v} lijkt niet door dezelfde hand te zijn geschilderd als dat op f. 15^{r}, maar valt vermoedelijk wel toe te schrijven aan een hand die elders in het Alamire-corpus voorkomt.[95]

▶ p. 178
▶ p. 179

Naast de wapenschilden leverde de Baudeloomeester ook alle andere bladgrote miniaturen van het Thurn en Taxis-getijdenboek, inclusief de randen eromheen.[96] Voor de *Annunciatie* gebruikte hij dezelfde compositie als in Mech, terwijl de *Gregoriusmis* een iets "uitgezoomde" versie is van een van de losse miniaturen te Cambridge.[97] De strooirand rond de miniatuur van Pinksteren bevat de inmiddels welbekende motieven (▶ Afb. II.16). De Baudeloomeester schilderde tevens een flink aantal

▶ p. 180

93 Chantilly, Musée Condé, Ms. 86 (1178). Met dank aan Gregory Clark voor reproducties van dit getijdenboek. Afbeeldingen zijn tevens te vinden op https://bvmm.irht.cnrs.fr/.

94 De mening van Clark (*Das Da Costa-Stundenbuch*, 33) dat beide wapenschilden (ff. 14^{v}-15^{r}) en de *Salvator Mundi* (f. 15^{v}) stilistisch afwijken van de overige verluchting en pas na 1516 werden toegevoegd aan een getijdenboek uit ca. 1500-10, deel ik niet.

95 O.a. in B-Br IV.922, f. 13^{r}.

96 M.u.v. de *Salvator Mundi* (f. 15^{v}).

97 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings, Fl. 5c; afbeelding bij Morgan en Panayotova (eds.), *Illuminated Manuscripts in Cambridge*, 232 nr. 242.

randversieringen rond de tekstincipits tegenover de miniaturen.[98] Het grootste deel daarvan echter werd door een andere verluchter uitgevoerd, wiens stijl verwant is aan die van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500. Deze verluchter verzorgde ook de kalendervoorstellingen en het merendeel van de kleinere miniaturen van het Thurn en Taxis-getijdenboek. Een deel van de kleine miniaturen bij de suffragia doet stilistisch denken aan het werk van de Davidmeester.[99]

Daar waar de decoratie van een opening door twee verschillende verluchters werd uitgevoerd, is het verschil in schilderstijl goed zichtbaar, niet alleen in de bloemen, maar met name in de levendige vogels, die een meer ovaalvormig lijf hebben dan die van de Baudeloomeester en waarvan de buik met een dunne inktlijn is nagetrokken. Ook dragen de slakken een veel groter huisje op hun rug, waarvan de ronding ongebruikelijkerwijze met blauwe lijnen is aangezet (▶ Afb. II.16). Deze stijl van strooiranden lijkt op de randversiering op f. 2^{r} van Mech (de enige bladzijde in dat handschrift waarvan de randversiering niet aan de Baudeloomeester viel toe te schrijven). Niet alleen het vogeltype en de bloemen zijn verwant, maar zelfs het slakkenhuis blijkt met blauwe lijntjes te zijn gemodelleerd.[100] Door deze vaststelling lijkt het waarschijnlijk dat ook de decoratie van f. 50^{r} van Mech (tegenover de Annunciatie-miniatuur), bestaande uit groene takken waaromheen zich tekstbanderollen slingeren, door deze verluchter is uitgevoerd. Het Thurn en Taxis-getijdenboek bevat een randversiering met dezelfde motieven, waaruit de overeenkomst duidelijk blijkt (▶ Afb. II.17). In beide handschriften nam de Baudeloomeester het tegenoverliggende verso voor zijn rekening, zowel miniatuur als randversiering. De conclusie uit dit alles is dat de Baudeloomeester voor het Thurn en Taxis-getijdenboek met dezelfde verluchter samenwerkte als in Mech.

▶ p. 180

▶ p. 181

Bij de verluchting van een ander getijdenboek was de Baudeloomeester slechts zijdelings betrokken. Het Da Costa-getijdenboek, dat eveneens circa 1515 dateert, werd grotendeels verlucht door Simon Bening. De Baudeloomeester schilderde de *Visitatie*, de *Verkondiging aan de herders* en de *Besnijdenis*, inclusief de gehistorieerde randen daaromheen.

98 Baudeloomeester: bladgrote miniaturen met vierzijdige randen al dan niet met tegenoverliggende recto: ff. 15^{r}, 19^{v}, 25^{v}, 42^{v}, 57^{v}, 58^{r}(?), 75^{v}-76^{r}, 87^{v}, 92^{v}-93^{r}, 97^{v}-98^{r}, 102^{v}-103^{r}, 107^{v}, 115^{v}-116^{r}, 121^{v}, 130^{v}-131^{r}, 151^{v}.

99 Voor een handenscheiding, zie As-Vijvers, "The Grotesque Initials".

100 Dezelfde stijl is te vinden in D-Ju 9, f. 1^{v}-2^{r}.

De gehistorieerde randen rond de *Vlucht naar Egypte* en de *Kroning van Maria* lijken eveneens zijn werk, maar de voorstellingen zelf werden op zijn minst door Bening afgewerkt.[101] In het boekblok is de hand van de Baudeloomeester niet zichtbaar; dit handschrift werd verder geheel door Benings atelier geconcipieerd. Mogelijk heeft Simon Bening bij deze gelegenheid kennisgenomen van de *Anna gravida*-compositie die in het atelier van de Baudeloomeester beschikbaar was, aangezien hij deze in het Da Costa-getijdenboek toepaste (zie hierboven).

Duidelijk is dat de Baudeloomeester, hoewel hij af en toe getijdenboeken produceerde, in wezen gespecialiseerd was in de verluchting van koorboeken op groot formaat. In de periode richting 1520 (wellicht 1515-16)[102] is zijn hand te vinden in I-Rvat 160, waarvoor hij de miniaturen bij de openingsmis (de *Missa Virgo parens Christi*) met de Geboorte van Christus en een knielende paus Leo X verzorgde. Aan de stijl van de randversieringen valt te zien dat de Baudeloomeester ook de miniatuur bij de tweede mis (*Missa Ave regina celorum*) schilderde, maar deze is verloren gegaan. Er ontbreken nog drie bladen met miniaturen aan dit koorboek, maar de decoratie op de bewaard gebleven recto's is door een ander atelier uitgevoerd, dus mogelijk was dit ook met de miniaturen het geval. I-Rvat 160 was onderdeel van een driedelige set, waartoe ook I-Rvat 34 en I-Rvat 36 behoren. Daarvan zijn echter alle miniaturen verloren gegaan en in de overgebleven decoratie is de hand van de Baudeloomeester niet aanwijsbaar.

Uit het voorafgaande blijkt dat de Baudeloomeester regelmatig samenwerkte met de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500. Dit is opnieuw het geval in D-Ju 3, dat ca. 1518-20 voor Frederik de Wijze werd vervaardigd.[103] Ook in dit handschrift wisselt de stijl van de randversieringen mee met de verluchters van de miniaturen. Het koorboek opent met Josquins *Missa Faisant regretz*, die hier met de naam 'Elisabeth' wordt aangeduid, een verwijzing naar Elisabeth van Hongarije, patroonheilige van Thüringen, en bovendien de naam van Frederiks moeder. De mis is dientengevolge geïllustreerd met een *Visitatie* (de ontmoeting van Maria en Elisabeth, de moeder van Johannes de Doper) door de Baude-

101 Kren, in Kren en McKendrick, *Illuminating the Renaissance*, 450-51 nr. 140; Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch*, 33-34.
102 Warmington, "Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 160".
103 Jas, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 3".

loomeester (▶ Afb. II.18), een in de koorboeken verder niet voorkomende voorstelling, waarvoor echter nauwe parallellen bestaan in het Thurn en Taxis- (f. 75^{v}) en het Da Costa-getijdenboek (f. 140^{v}). Hoewel de gedecoreerde initialen hier relatief eenvoudig zijn gehouden, wordt het verso geheel omringd door een strooirand in de stijl van de Baudeloomeester. Ook de naam van de tweede mis vormt een eerbetoon aan Frederik (*Missa Fridericus dux Saxsonie*) en is toepasselijk voorzien van zijn wapenschild, dat wordt gedragen door engelen en zodoende als werk van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500 valt te herkennen (f. 15^{v}). Deze schilderde ook de derde opening (Josquins *Missa Ave maris stella*) met een tronende Madonna in het gezelschap van musicerende engelen (f. 29^{v}) en een knielende Frederik vergezeld door zijn beschermengel (f. 30^{r}). Terwijl in de meeste handschriften juist de miniaturen met knielende opdrachtgevers door de Baudeloomeester werden uitgevoerd, is dat hier dus niet het geval. Wel nam hij de vierde opening (De Févins *Missa Mente tota*) voor zijn rekening, die is geïllustreerd met de Hemelvaart van Maria (f. 43^{v}). Maria wordt ten hemel gedragen door engelen en op hetzelfde moment door hen gekroond, terwijl God de Vader haar met een zegenend gebaar verwelkomt. Ook dit is een compositie die elders in de koorboeken niet voorkomt, maar in getijdenboeken regelmatig te vinden is. Een vereenvoudigde vorm van deze compositie komt reeds voor in het Missaal van Baudeloo (f. 241^{r}).

▶ p. 182

Een losse miniatuur met *Onze-Lieve-Vrouw van Zeven Smarten* (▶ Afb. II.19) is vermoedelijk afkomstig uit het zwaar gehavende koorboek B-Br 6428.[104] In het midden is de treurende Maria voorgesteld, omgeven door voorstellingen van de Zeven Smarten. Een eenvoudiger versie van deze miniatuur is te vinden in D-Ju 4 (f. 42^{v}), dat circa 1516 werd vervaardigd. Dit is niet alleen de periode waarin Margaretha van Oostenrijk het door haar gestichte convent van de annonciaden in Brugge aan de Zeven Smarten van Maria liet toewijden,[105] maar tevens de periode waarin de Baudeloomeester een bijdrage leverde aan Benings Da Costa-getijdenboek (zie hiervoor). De vloeiende opeenvolging van de afzonderlijke scènes verleent de miniatuur een vertelkracht die kennis van het werk van

▶ p. 183

104 Zoals beargumenteerd in As-Vijvers, *Tuliba Collection*, 204-11 nr. 19 Min. 6 (met afbeeldingen). De Zeven Smartenminiatuur, onderdeel van een privécollectie die momenteel bewaard wordt in de Draiflessen Collection te Mettingen, behoort bij de *Missa de doloribus beatae Mariae virginis* van Pierre de la Rue, op ff. 43^{r}-61^{r} van B-Br 6428 (online consulteerbaar op http://idemdatabase.org/).

105 Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin", 491-93.

Simon Bening veronderstelt. De putti bovenaan op de Zeven Smartenminiatuur zijn vergelijkbaar met die die de tronende Madonna in B-Br 9126 omringen. Hoewel kunsthistorisch gezien een datering niet al te ver van D-Ju 4 voor de hand ligt, wordt voor B-Br 6428 op basis van musicologische argumenten en de schriftontwikkeling binnen het Alamire-atelier tegenwoordig ca. 1520-35 aangehouden.[106] Een datering dicht bij de ondergrens van dit tijdvak lijkt dan het meest waarschijnlijk.

Tot hoelang de Baudeloomeester actief bleef, is niet geheel duidelijk. De openingsminiaturen in B-Br 15075, die op zijn vroegst niet al te lang vóór het huwelijk van de geportretteerden (koning Johannes III van Portugal en Karel V's zuster Catharina van Oostenrijk) in 1524 geschilderd moeten zijn,[107] doen wel aan de stijl van de Baudeloomeester denken, maar hebben een gemaniëreerdheid die de verluchter vreemd is (f. 2^{r}). Misschien ligt het stijlverschil aan het tijdsinterval van enkele jaren, maar ze zijn in elk geval niet aantoonbaar van zijn hand en ook de randversiering wijkt op diverse punten af van die in de voorafgaande handschriften. In latere handschriften uit het Alamire-corpus is de Baudeloomeester niet meer traceerbaar.

GROTESKENINITIALEN

In de meeste koorboeken zijn alleen de eerste drie of vier missen van geschilderde illustraties en randversieringen voorzien. Dit geldt ook voor Mech. Na de vier missen met miniaturen volgen Pierre de la Rues *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria* en *Missa Alleluya*, die alle drie beginnen met groteskeninitialen. Zoals uiteengezet door Thoss behoren de groteskeninitialen tot de traditie van cadelinitialen: het lettercorpus bestaat uit een vlechtwerk van lijnen, met sierlijke uitlopers voor de stokken en staarten, die met een brede, gewoonlijk zwarte pen zijn getrokken.[108] In de koorboeken worden deze cadelinitialen gebruikt om het begin van de afzonderlijke stemmen aan te geven op de bladzijden die geen geschilderde decoratie dragen. Sommige groteskeninitialen zijn in wezen cadelinitialen waarbij een deel van de lijnen vervangen is door ge-

106 Met dank aan Honey Meconi voor haar toelichting bij de datering. Zie Meconi, "Pierre de la Rue", 106, en voorts Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 6428"; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 61-62 nr. 39.

107 Gschwend, "Die vergessene Infantin", 54–55; Kellman, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 15075"; afbeelding op http://idemdatabase.org/.

108 Thoss, "Initialen und Bordüren".

kleurde, driedimensionale elementen. Het lettercorpus bestaat uit kunstig gedraaide takken en guirlandes, en Italiaanse renaissancemotieven. Vele letters zijn deels opgebouwd uit menselijke figuren, waaronder de veelvuldig voorkomende grijnzende mannenkoppen het meest in het oog springen. De groteskeninitialen zijn typerend voor het Alamire-corpus, hoewel voor de verschillende onderdelen ervan ruimschoots parallellen bestaan in de gedecoreerde initialen en de trompe-l'oeilrandversieringen in getijdenboeken.[109]

De groteskeninitialen in Mech zijn van een uitzonderlijk hoog niveau. Ze hebben een lichtheid van uitvoering die in geen enkel handschrift wordt geëvenaard. Op f. 63^{v} opent de *Missa de sancta cruce* met een grote initiaal K van "Kyrie" in lichte tinten (▶ Afb. II.20). De voor de groteskeninitialen karakteristieke koppen hebben hier rozige gelaatstrekken, die van grijze schaduwen zijn voorzien en afgewerkt met inktlijnen in een bijzonder fijne penvoering. In het midden van de initiaal is de wachtletter k, aangebracht door de kopiist, nog herkenbaar. De onderste initiaal op deze bladzijde is in grisaille (grijstinten) gehouden, met duidelijke schaduwen in de driedimensionale delen. De cadellijnen zijn zodanig getrokken dat de wachtletter t in een onopvallend sierhaaltje werd getransformeerd. De cadellen zijn verder aangezet met bladvormen in rode inkt, die aan penwerk doen denken (met een smalle pen aangebrachte initiaalversiering in rode of blauwe inkt). Op het tegenoverliggende recto zijn uitsluitend cadelletters gebruikt, waarbij – zoals gebruikelijk is – de kleuren van de initialen worden afgewisseld en de rode en blauwe letters contrasterende versieringen hebben, in zwart respectievelijk rood penwerk.

▶ p. 184

De laatste twee missen van Mech zijn op vergelijkbare wijze gedecoreerd. Bijzonder is dat de maker van deze initialen zijn werk aan het einde heeft gesigneerd: de middelste initiaal op f. 96^{r} is voorzien van een tekstbanderol met de naam "IACQUES SCOON" (▶ Afb. II.21). Deze verluchter is niet uit andere bronnen bekend.[110]

▶ p. 185

Binnen het Alamirecorpus is een ontwikkeling te zien van relatief eenvoudige cadelinitialen, via groteskeninitialen in grisaille, naar geschilderde groteskeninitialen. De vroegste koorboeken bevatten nog geen groteskeninitialen. Hier bestaan de initialen grotendeels uit ca-

109 Vgl. bijv. het Thurn en Taxis-getijdenboek (Chantilly, Musée Condé, Ms. 86), ff. 45^{r}, 131^{r}, 201^{r}.
110 Zie As-Vijvers, "The Grotesque Initials".

dellijnen, deels aangevuld met eenvoudige takken en bladvormen, die met heel zachte tinten blauw, rozerood, groen en geel zijn ingekleurd.[111] Deze cadelinitialen ontwikkelen zich tot de in grisaille uitgevoerde groteskeninitialen zoals die in Mech zijn te vinden. Deze groteskeninitialen komen in vele koorboeken voor, ook in handschriften die geen miniaturen bevatten. De groteskeninitiaal bij de superius (de K van "Kyrie") is steeds groter dan de andere. Om het verschil in hiërarchie te benadrukken, plaatste men die superiusinitiaal ook wel op een gekleurd veld, waardoor mengvormen ontstonden tussen de "gewone" gedecoreerde initialen en de groteskeninitialen. Deze ontwikkeling is al gaande in de periode dat Mech werd gemaakt. Lettervormen die in Mech in grisaille zijn gehouden, verschijnen in A-Wn 15497 en D-Ju 4 volledig in kleur. Op de langere duur verdwijnt het grisaillekarakter van de groteskeninitialen en worden ze steeds vaker in dekverf geschilderd. Toch blijven ook in de geschilderde groteskeninitialen de oorspronkelijke ontwerpen goed herkenbaar.[112]

Deze ontwikkeling roept de vraag op of de groteskeninitialen en de geschilderde varianten daarvan door dezelfde verluchters werden uitgevoerd als de miniaturen. De groteske tronies laten zich stilistisch lastig vergelijken met de menselijke gezichten in de miniaturen. Toch bieden sommige vogels en slakken houvast. Zowel A-Wn 15497 als D-Ju 4 bevatten een vogeltype dat hoog op de poten staat en een slak met een bruin huisje waarlangs een brede "boord" loopt.[113] Deze motieven komen zowel in de groteskeninitialen voor die in grisaille zijn gehouden, als in de groteskeninitialen die op een gekleurd veld zijn geplaatst. Dit maakt het waarschijnlijk dat beide door hetzelfde atelier werden uitgevoerd. Op grond van de hier en daar voorkomende "normale" menselijke gezichten in de initialen[114] kan vervolgens worden vastgesteld dat deze decoratie noch aan de Baudeloomeester, noch aan de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500 valt toe te schrijven. De groteskeninitialen in D-Ju 4 en A-Wn 15497 werden dus door een andere verluchter uitgevoerd, die ook elders in het Alamirecorpus aanwijsbaar is. De omvang van dit artikel laat niet toe om de diverse handen in de groteskeninitialen verder

111 B-Br 9162; A-Wn 15495.
112 Vgl. bijv. de mannenkop rechtsonder in de Kyrie-initialen van B-Br 15075, f. 22^{v} en Mech, f. 95^{v}.
113 Bijv. A-Wn 15497, ff. 41^{v}, 83^{v}; D-Ju 4, ff. 77^{v}-78^{r}.
114 Bijv. D-Ju 4, f. 54^{v}.

te ontrafelen. Daarvoor moet niet alleen naar de grisaille- en de geschilderde groteskeninitialen worden gekeken, maar ook naar de randversieringen, de manier waarop de wapenschilden (met name de helmtooi) zijn geschilderd en naar de miniaturen die niet tot het oeuvre van de Baudeloomeester behoren.[115]

SLOTWOORD

De koorboeken die door de Baudeloomeester werden verlucht, behoren tot de meest luxueuze codices binnen het Alamirecorpus. Het atelier van de Baudeloomeester was al betrokken bij enkele van de vroegste handschriften en bleef gedurende twee decennia actief, tussen circa 1500 en circa 1520. Gedurende die periode werkte de Baudeloomeester regelmatig samen met een verluchter uit de omgeving van de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500. De Baudeloomeester was gespecialiseerd in de verluchting van muziekhandschriften en verkreeg zijn opdrachten grotendeels van het Habsburgs-Bourgondische hof. Zelfs het enige complete getijdenboek dat van zijn hand bekend is, het Thurn en Taxis-getijdenboek, was een opdracht van Maximiliaan en een samenwerkingsproject met de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500. Dat wil overigens niet per se zeggen dat het atelier van de Baudeloomeester aan het hof van Margaretha van Oostenrijk was gevestigd. De relatie tussen de Baudeloomeester en de overige verluchters binnen het Alamirecorpus, vooral degenen die de secundaire decoratie op zich namen, vraagt om verder onderzoek. Duidelijk is wel dat voor prestigieuze opdrachten als Mech, waarbij miniaturen de hoofdrol speelden in de verluchting, bij voorkeur een beroep werd gedaan op de Baudeloomeester.

115 Een artikel over dit onderwerp (As-Vijvers, “The Grotesque Initials”) is momenteel in druk.

III COMPONISTEN EN REPERTOIRE: EEN OVERZICHT

HONEY MECONI

De komst van Petrus Alamire als officiële kopiist (*escripvain*) en beheerder van de boeken (*garde des livres*) aan de hofkapel van het Habsburgs-Bourgondische hof ging gepaard met een verandering in de overdracht van het repertoire via handschriften.[1] De vroegere manuscripten die aanspraak maakten op een connectie met het hof – ofwel door een repertoire waarin zijn componisten prominent vertegenwoordigd waren ofwel door een relatie met de Habsburg-Bourgondiërs via patronaat – hadden een norm gesteld door het grote aantal opgenomen composities en door de vermenging van genres. De zogenoemde Chigi-Codex (I-Rvat Chigi 234) bijvoorbeeld, samengesteld voor Philippe Bouton, een Bourgondische hoveling uit de periode van Filips de Goede tot Filips de Schone, bevat twintig missen, een Credo en een aanzienlijk aantal motetten. In B-Br 9126, vervaardigd voor Filips de Schone en zijn vrouw Johanna van Castilië, zijn negen missen, drie Magnificats en tien motetten opgenomen. A-Wn 1783, vermoedelijk een gift van Filips aan Emmanuel I van Portugal en zijn vrouw Maria van Spanje, bestaat uit achttien missen, een Kyrie en een Credo.[2]

Daarentegen zijn de vaak luxueus uitgewerkte handschriften die tot stand kwamen onder de supervisie van Alamire dikwijls gewijd aan één

1 Voor een algemene inleiding over Alamire, zijn manuscripten en die van voor zijn verblijf aan het hof, zie Kellman (ed.), *The Treasury*. Heel wat van die handschriften zijn online te raadplegen op http://idemdatabase.org/. Een lijst van niet meer bestaande Alamiremanuscripten die bekend zijn uit archivalia is te vinden in Meconi, "The Unknown Alamire", waar ook de verloren handschriften zijn gecatalogiseerd waarvan men vermoedt dat ze deel uitmaakten van de productie van Alamire.

2 Tot de andere vroege handschriften behoren de chansonniers I-Fc 2439 en GB-Ob 831 (dit laatste is een fragment), evenals D-Ju 22 en I-VEcap 756.

enkel genre, meestal missen, en ze bevatten veeleer weinig composities. Deze wijziging werd ongetwijfeld beïnvloed door de baanbrekende reeks uitgaven met missen die Ottaviano Petrucci, de eerste commerciële muziekdrukker, vanaf 1502 in Venetië uitbracht. Alamires aandeel in de creatie van nieuwe handschriften behelst onder meer D-Ju 2 (zeven missen), D-Ju 3 (acht missen), I-Rvat 34 (vijf missen en een Credo), A-Wn 15495 (zeven missen) en A-Wn 15497 (zes missen en twee Kyries). Met zeven missen past Mech perfect in Alamires nieuwe aanpak om manuscripten te produceren met een beperkter en een coherenter repertoire. Het bevat muziek van slechts twee componisten: Matthaeus Pipelare en Pierre de la Rue.

Zoals van veel componisten uit de renaissance vertoont de kennis van de biografie van Pipelare heel wat leemten.[3] Zijn geboortedatum is te situeren tussen 1440 en 1455. In zijn jonge jaren verbleef hij mogelijk enige tijd in Gent, maar de eerste plaats waar hij met zekerheid actief was, is de Grote Kerk in Dordrecht. Hij was er van circa 1482 tot circa 1490 in dienst als koster en wellicht ook als zangmeester.[4] Later bekleedde hij de functie van zangmeester in de Illustre Lieve-Vrouwe-Broederschap in 's-Hertogenbosch, waar hij vanuit Antwerpen was aangekomen. Hij verbleef er vanaf het voorjaar van 1498 tot omstreeks 1 mei 1500. Zijn verblijfplaats na zijn dienst in 's-Hertogenbosch is niet bekend, evenmin als het jaar van zijn overlijden. In drie handschriften met muziek van zijn hand (B-Br 215-216, D-Ju 2 en D-Ju 20) is bij zijn naam een kruis toegevoegd, wat wijst op zijn overlijden. Aangezien de oudste handschriften (B-Br 215-216 en D-Ju 2) vóór maart 1516 afgewerkt waren, wordt Pipelares sterfdatum meestal vermeld als 'circa 1515'.

Slechts vijfentwintig van zijn composities bleven bewaard: tien missen, een Credo, zes motetten, een Magnificat en zeven profane werken. Meer dan de helft is bekend uit slechts één bron en minstens één mis ging verloren. Hoewel men geen zekerheid heeft over enige officiële relatie tussen Pipelare en het Habsburgs-Bourgondische hof, zijn vijftien van zijn werken overgeleverd via manuscripten die verbonden zijn met het hof uit de tijd van Alamire en vroeger. Voor negen van zijn composities zijn de manuscripten van het hof zelfs de enige bron waarin ze te vinden zijn. Het hof kon dus blijkbaar moeiteloos over Pipelares muziek

3 Zie Cross, "Pipelare, Matthaeus", en Lempert, *Studien*.
4 Van Tour, "De organisten van de Grote Kerk in Dordrecht", 305-7. Met dank aan David Burn, die me attent maakte op dit artikel.

beschikken. De la Rue kende klaarblijkelijk zijn werk, want voor zijn *Missa de Sancto Job* diende Pipelares *Missa Floruit egregius* als model.[5]

Over De la Rue zijn we beter ingelicht, zij het ook niet goed over zijn vroege jaren. Hij werd vermoedelijk geboren in Doornik. Zijn broer kwam daar vandaan en er waren hechte familierelaties.[6] Over zijn geboortedatum is men niet zeker. Zijn vader overleed tussen 1507 en 1516, zijn moeder was nog in leven toen De la Rue zelf in 1518 stierf. Zoals bij Pipelare is er een ruime periode waarbinnen hij geboren kan zijn. Zijn vroegste muzikale opleiding genoot hij met zekerheid in de koorschool of *maîtrise* die verbonden was aan de kathedraal van Doornik en die in 1451 opnieuw was opgericht. Koorknapen werden getonsureerd bij hun opname, waarbij zij dankzij hun status van geestelijke genoten van prebenden. De la Rue verkreeg later de status van diaken. Hij werd nooit tot priester gewijd.

De la Rue was gedurende een niet-gespecificeerde periode in zijn vroege jaren kanunnik van de collegiale kerk van Sint-Oda, vermoedelijk de kerk in Sint-Oedenrode op ongeveer 20 kilometer ten zuidoosten van 's-Hertogenbosch. Behalve dit ambt is er geen informatie over enige andere vroege functie, maar hij was in elk geval al een volleerd componist in de vroege jaren 1490, de tijd van zijn eerste dateerbare werken.

Onze kennis over het leven van De la Rue neemt een spectaculaire wending vanaf november 1492. Vanaf dan (en mogelijk zelfs vroeger) was De la Rue lid van de hofkapel van de Habsburgs-Bourgondische machthebbers, eerst onder Maximiliaan I, later onder Filips de Schone, Johanna van Castilië en de toekomstige Karel V. De oprichting van deze kapel gaat terug tot de veertiende eeuw en de eerste hertog van Bourgondië, Filips de Stoute. Naargelang de macht en de financiële draagkracht van de heersende vorst kende de hofkapel ups en downs, maar in de periode van haar volle bloei was zij een van de belangrijkste muzikale instellingen in Europa. Ten tijde van De la Rue bestonden de verplichtingen van de hofkapel uit het dagelijks muzikaal opluisteren van de mis, de vespers en de completen. Nog andere officies werden gezongen op eenentwintig belangrijke feesten tijdens het jaar en ook elke dag tijdens de advent en de vasten. Het is vooral opmerkelijk dat de dagelijkse mis meerstemmig

5 Bloxam, "In Praise of Spurious Saints".
6 Over het leven van De la Rue, zie Meconi, *Pierre de la Rue*.

werd uitgevoerd. Bovendien stonden de zangers van de kapel zo nodig ook in voor wereldlijke ontspanning.

Tijdens de meeste jaren van De la Rues aanstelling had het Habsburgs-Bourgondische hof geen vaste verblijfplaats. De gebieden waarover de achtereenvolgende heersers macht uitoefenden lagen ver uit elkaar, en in een tijd waarin nog geen sprake was van film en televisie was de fysieke aanwezigheid van de vorst belangrijk om zijn gezag te laten gelden. Omdat een groot en ervaren koor dat de recentste liturgische polyfonie zong een van de middelen was waarmee de vorsten hun rijkdom en hun macht konden bekrachtigen, begeleidde de hofkapel hen overal. Tijdens zijn dienstjaren bij Maximiliaan reisde De la Rue door Duitsland en Oostenrijk. Filips zette zijn troonsbestijging als aartshertog in 1494 kracht bij met een reeks Blijde Intochten in heel wat steden van zijn rijk en ook later bleef hij zich geregeld verplaatsen. Tegen de eeuwwisseling had De la Rue uitvoerig gereisd in het noorden van Europa in dienst van het hof.

Filips' dynastieke huwelijk met Johanna van Castilië in oktober 1496 had verrassende politieke gevolgen. Vier overlijdens tussen 1497 en 1501 – van Jan van Aragon, van Jans kind, van Johanna's oudere zuster en van haar kind – leidden ertoe dat Johanna (maar in werkelijkheid Filips) de eerste in lijn werd voor de troonopvolging van Castilië. Om die positie te verstevigen vertrok Filips naar Spanje, voor een verblijf dat samen met zijn terugkeer twee jaar in beslag nam, van november 1501 tot november 1503. Aangezien de Habsburg-Bourgondiërs enige tijd op goede voet stonden met de Fransen, reisden Filips en zijn gevolg op hun weg naar Spanje door Frankrijk, waarbij een ontmoeting plaatshad met het Franse koninklijk hof. Na hun aankomst in Spanje in januari 1502 verbleven ze daar een jaar, waarna een langdurige reis huiswaarts volgde, weer door Frankrijk en daarna via Maximiliaans gebieden in Oostenrijk en Duitsland.

Ongeveer een jaar na Filips' terugkeer in de Lage Landen overleed Isabella van Castilië, zodat Johanna en Filips de nieuwe bestuurders van Castilië werden. Filips besefte goed dat Ferdinand van Aragon met weinig enthousiasme een noorderling in deze machtspositie begroette, zodat hij voorbereidingen trof voor een tweede reis naar Spanje om er zijn macht veilig te stellen. Aangezien intussen de relatie tussen Habsburg-Bourgondië en Frankrijk was verstoord, drong een reis over zee zich op. Vroeg in januari 1506 werd er ingescheept. Schade aan de vloot als gevolg van stormen dwong hen in Engeland aan land te gaan. Terwijl de schepen werden hersteld, genoten Filips en zijn gevolg gedurende enkele maanden de gastvrijheid van Hendrik VII.

Toen Filips met zijn bemanning uiteindelijk in april in Spanje aankwam, stonden hem spannende onderhandelingen met zijn schoonvader te wachten. Uiteindelijk werd zijn recht bevestigd om te besturen in Johanna's plaats, maar nauwelijks drie maanden later, op 25 september, overleed hij onverwachts, op de leeftijd van 28 jaar.

Complete chaos was het gevolg. Sommige leden van zijn uitgebreide kapel keerden terug naar het noorden, sommigen verlieten voorgoed het Habsburgse hof, anderen bleven in Spanje in dienst van Johanna. De la Rue behoorde tot die laatste groep. Gedurende twee jaar leidde hij als *primero capellan* haar kapel, samengesteld uit Vlaamse en Spaanse leden. Aan die situatie kwam echter een einde in augustus 1508, toen Ferdinand van Aragon het bestuur opeiste van zijn dochter.

De la Rue keerde onmiddellijk huiswaarts. Hij werd lid van het intussen gereorganiseerde noordelijke deel van de hofkapel dat in dienst stond van de achtjarige aartshertog Karel en bij uitbreiding van zijn tante Margaretha van Oostenrijk, die als coregent optrad tot het voorjaar van 1515. Tijdens deze periode van meer dan zes jaar kende de kapel (en dus ook De la Rue) de grootste stabiliteit, in elk geval sinds 1492. Het hof verbleef meestal in Mechelen en reisde weinig. Het is aannemelijk dat De la Rue gedurende die jaren zeer productief was; heel wat van zijn missen (en andere werken) zagen toen het licht.

Toen Karel in januari 1515 meerderjarig verklaard werd, hoewel hij slechts veertien jaar oud was, maakte de kapel zich op om weer door de Lage Landen te reizen om de kersverse vorst voor te stellen. Toen Ferdinand van Aragon in januari 1516 overleed en het steeds duidelijker werd dat Karel, die nu koning van Spanje was, in de nabije toekomst naar zijn nieuwe rijk zou reizen, bereidde De la Rue zich voor om uit dienst te treden. Hij trok zich terug aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Kortrijk, waar hij sinds 1505 prebendaris was. Hij overleed er op 20 november 1518.

Hoewel De la Rue – anders dan zijn tijdgenoten – kennelijk nooit Italië heeft bezocht, had hij uit de eerste hand toch kennis kunnen nemen van de Europese muziekproductie dankzij de vele reizen met de hofkapel. Hij ontmoette ongetwijfeld andere toonaangevende componisten van zijn tijd: in elk geval Obrecht, en misschien Isaac en Josquin. Ook een aantal van zijn collega's van de hofkapel waren componisten, zoals Alexander Agricola, Marbriano de Orto, Gaspar van Weerbeke, Nicolas Champion, Antonius Divitis, Jean Braconnier, Jacobus de Clibano, Gilles Reingot, Rogier Herben, Johannes Molinet (niet de dichter) en Alamire zelf. Dankzij zowel de reizen van het hof als Alamires connecties werd de

hofkapel steeds vlot voorzien van de beste en de nieuwste muziek. In dat verband doen De la Rues vroegste opleiding of zijn eerste professionele aanstellingen er niet toe: zijn opname in de hofkapel stelde hem in staat steeds de recentste stilistische ontwikkelingen te volgen.

De la Rue werd een van de productiefste componisten van zijn tijd en voerde zelf ook stijlwijzigingen door. Er bleven eenendertig missen bewaard, acht misdelen, klaarblijkelijk de eerste volledige cyclus van Magnificats in de acht modi (al is het *Magnificat tertii toni* verloren gegaan), minstens twaalf motetten, waaronder een allereerste reeks van zes zettingen van het *Salve regina* (NB: de hofkapel zong elke dag de vespers) en circa tweeënveertig wereldlijke composities (achttien ervan zijn bewaard zonder toeschrijving, maar die staan op zijn naam op basis van hun stijl). De la Rue was een pionier in het uitbreiden van het aantal stemmen, in het gebruik van de canon als fundament van een compositie en in het frequent aanspreken van de lage tessituren. Hij ontleende meer aan geestelijke dan aan wereldlijke modellen. Hij parafraseerde vooral graag gregoriaanse gezangen, in die mate dat de originele vorm ervan vaak moeilijk te reconstrueren is. Opmerkelijk is ook de reeks missen met meerdere cantus firmi, met als eerste voorbeeld de *Missa de beata virgine*. Hij was baanbrekend in de opkomende praktijk van de parodie, waarbij de structuur op basis van een cantus firmus plaatsmaakt voor de intensieve overname van meerdere stemmen uit een polyfoon model, waarbij uit de hele compositie wordt geciteerd.

Van alle componisten aan het hof was De la Rue verreweg de productiefste. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het merendeel van zijn werken te vinden is in de vele manuscripten die werden vervaardigd door het atelier van Alamire en diens voorgangers, en dat die manuscripten meer muziek bevatten van hem dan van enige andere componist. Vier verzamelingen van het hof bestaan exclusief uit werk van De la Rue: A-Wn 15496, E-MO 773, I-Suss en B-Br 15075. Een fragmentair bewaard handschrift en een aantal verdwenen manuscripten bevatten wellicht eveneens alleen werken van De la Rue.[7]

Nog andere verzamelingen zijn “De la Rue+1”-manuscripten, waarin naast muziek van De la Rue één werk van een andere componist is opge-

7 Fragmenten uit dit handschrift zijn te vinden onder twee signaturen: B-Amp Ms. B 948 IV en B-Amp Ms. M 18.13. Over verloren manuscripten met missen van De la Rue, zie Meconi, “The Unknown Alamire”, 54-60.

nomen. Mech behoort tot die groep. De andere zijn I-Rvat 34, dat begint met Pipelares *Credo de Sancto Johanne*, I-Rvat 36, met een anoniem *Te decet laus* dat toegevoegd is aan De la Rues *Missa Ave sanctissima Maria* "loco gracias", D-Ju 5, met het Requiem van Antoine de Févin, D-Ju 12, dat een anonieme *sine nomine*-mis bevat[8], en B-Br 6428, waar Isaacs *Missa Virgo prudentissima* is toegevoegd. Een aantal fragmenten die onlangs boven water zijn gekomen in Büdingen**,** behoorden oorspronkelijk wellicht ook tot een "De la Rue+1"-manuscript, want het omvatte ooit vier missen van De la Rue en Pipelares *Missa Fors seulement*.[9]

Deze mis van Pipelare staat als eerste in Mech, als toevoeging bij zes missen van De la Rue: *Missa pascale*, *Missa Conceptio tua*, *Missa Ave Maria*, *Missa de sancta cruce*, *Missa de feria* en *Missa Alleluya*. Aangezien Alamire ongetwijfeld beschikte over alle werken van De la Rue en over heel wat composities van Pipelare, rijst de vraag waarom juist deze zeven werden geselecteerd. En met welke intentie werd Mech samengesteld?

Vooraan in het manuscript staat een bekende miniatuur van Karel op de troon, in het gezelschap van zijn broer en zussen, naast een aantal symbolische figuren. De tweede mis opent met een portret van zijn grootvader Maximiliaan in gebed.[10] De twee afbeeldingen verraden een directe band met het Habsburgs-Bourgondische hof. De iconografie en de heraldiek passen bij de periode nadat Karel de meerderjarigheid had bereikt (januari 1515), maar vóór hij als koning van Spanje was erkend (maart 1516). Dat Maximiliaan het boek bestelde als gift voor Karel is de meest aannemelijke interpretatie (zie verder). In elk geval lijkt alles erop te wijzen dat de bundel bestemd was voor intern gebruik en niet om naar elders verstuurd te worden.

Het thema van de zes missen van De la Rue is religieus geïnspireerd. Ze zijn alle bedoeld voor specifieke liturgische vieringen. De *Missa pascale* viert de verrijzenis en de *Missa de sancta cruce* het feest van de Kruisverheffing. Twee missen zijn mariaal: de *Missa Conceptio tua* vestigt de aandacht op de toen nog controversiële doctrine over de Onbevlekte Ontvangenis en het model waarop de *Missa Ave Maria* is gebaseerd refereert aan Maria Boodschap. De *Missa de feria* is een meer

8 Onderzoekers hebben zich afgevraagd of dit een werk van De la Rue kan zijn, maar op basis van diverse stilistische anomalieën is dit niet waarschijnlijk.

9 D-BÜ 1600, 1601, 1603, 1604, en Kasten 1. Over deze fragmenten, zie Brinzing, *Fragmente mit mehrstimmiger Musik*.

10 Zie de bijdrage van As-Vijvers in deze publicatie.

universele mis voor de dagelijkse diensten (al is ze wel zeer kunstvol). Rest de *Missa Alleluya*, waarvan het model niet geïdentificeerd is, maar de herhaalde "Alleluya"-uitroepen suggereren dat deze mis te situeren is binnen de paastijd.

De enige mis die gebaseerd is op een profaan model is de eerste: Pipelares *Missa Fors seulement*, diens meest geliefde mis en tevens gebaseerd op een eigen chanson. Deze mis, die opgenomen is in drie Alamirehandschriften, was aan het Habsburgs-Bourgondische hof goed bekend.[11] In zijn essay in dit boek toont Vincenzo Borghetti aan dat de mis uitstekend past als eerste compositie in het handschrift, want de wijzigingen die zijn aangebracht aan de oorspronkelijke tekst (en waarop aan het begin van de mis in rode kleur de aandacht wordt gevestigd) bevatten een duidelijke boodschap die de symboliek van de openingsminiatuur accentueert.

De meeste missen in het boek zijn voor de toen courante bezetting van vijf stemmen. Veel missen van De la Rue zijn vijfstemmig, maar Pipelares *Missa Fors seulement* is diens enige voor deze bezetting, wat een bijkomende reden was om ze op te nemen. De enige vierstemmige mis, De la Rues *Missa Ave Maria*, staat precies in het midden, met de andere symmetrisch eromheen geschikt. De symmetrische plaatsing is verder doorgetrokken tot de *Missa Ave Maria* zelf, want het Credo, het centrale deel, is dan weer vijfstemmig. Alamire heeft de twee mariale missen naast elkaar geplaatst, terwijl de missen op geestelijke modellen die rechtstreeks in verband staan met de paastijd aan het begin en op het einde staan.

De la Rues meest geliefde mis uit Mech was de *Missa Ave Maria*: zij is in nog veertien handschriften en drukken opgenomen.[12] Ook zijn andere missen werden vaker gekopieerd, maar voor zover bekend alleen in verzamelingen van Alamire. Het is merkwaardig dat drie missen uit Mech – de *Missa Ave Maria*, de *Missa de sancta cruce* en de *Missa Alleluya* – terug te vinden zijn in twee andere Alamirehandschriften die ongeveer op hetzelfde tijdstip zijn samengesteld en alleen werk van De la Rue bevatten: A-Wn 15496 en E-MO 773.[13] Het laatstgenoemde manuscript is sterk beschadigd. Net als Mech was het blijkbaar uitvoerig

11 D-BÜ 1601, D-Ju 2, E-MO 766.
12 Zie Appendix 4 voor de lijst van concordanties van deze en andere missen.
13 Met de *Missa de feria* heeft E-MO 773 een vierde mis gemeenschappelijk met Mech. Over Alamires praktijk van wat ik noem "repertoirepakketten" ("repertorial pods"; letterlijke vertaling: "repertoirepeulen") in zijn productie, zie Meconi, "Range, Repertoire, and Recipient". Ook D-Ju 12 bevat dezelfde drie missen als A-Wn 15496, maar dateert van een latere periode.

verlucht. Als gevolg van de verminking zijn er geen miniaturen of wapenschilden meer aanwezig die een identificatie van de bestemmeling mogelijk maken. Als meest waarschijnlijke kandidaat komt Margaretha van Oostenrijk in aanmerking. We weten dat E-MO 773 ooit in het bezit was van Maria van Hongarije. Na het overlijden van Margaretha in 1530 werd zij de nieuwe landvoogdes van de Lage Landen en meteen de erfgename van de handschriften, vermoedelijk ook E-MO 773.

In tegenstelling tot E-MO 773 bleef A-Wn 15496 intact en net als Mech getuigt het manuscript van een relatie met Karel. Op de eerste opening staan zijn wapenschild en het opschrift "Karolus Archiduc Austrie, Dux Bourgundie, Princeps Castelle etc." En net als in Mech is er ook een verband met Maximiliaan, want de tweede mis bevat diens wapens en motto. Mech en A-Wn 15496 hebben dus zowel drie missen gemeen als decoratieve referenties aan Karel en Maximiliaan. E-MO 773, ook met drie missen uit Mech, staat inhoudelijk zelfs dichter bij A-Wn 15496. Van de zeven missen in A-Wn 15496 zijn er zes opgenomen in E-MO 773.[14]

Deze repertoirekeuze werpt een interessante vraag op. Mech deelt meer dan de helft van zijn inhoud met E-MO 773, en A-Wn 15496 deelt nagenoeg alle werken met E-MO 773. Deze overlapping wijst op verschillende eigenaars: Margaretha voor E-MO 773 en Karel voor A-WN 15496. Maar waar past Mech? Was het bestemd voor Maximiliaan, met de beginminiatuur die een van zijn succesvolste doelstellingen gedenkt, namelijk de zelfstandigheid van Karel als vorst?[15] Van de drie manuscripten is Mech het grootste en het imposantste, wat zou passen bij Maximiliaan als keizer van het Heilig Roomse Rijk en als oudste lid van de familie.

Laten we even ingaan op de louter praktische kant. Indien Maximiliaan de manuscripten heeft besteld – of op zijn minst Mech en A-Wn 15496 – was hij in elk geval niet aanwezig in de Lage Landen tijdens de productie ervan. Margaretha echter wel: zij was (tijdelijk) vrij na Karels meerderjarigheid.[16] Handelde Margaretha misschien in opdracht van Maximiliaan, zodat zij rechtstreeks betrokken was bij de uitwerking van de decoratie, of eventueel de keuze van de inhoud? Precies op dat moment was Alamire Margaretha's meest luxueuze chansonnier aan het

14 Alleen De la Rues *Missa Sub tuum presidium* ontbreekt. E-MO 773 bevat negen missen: de drie die niet voorkomen in A-Wn 15496 zijn de *Missa O gloriosa domina* (als *Missa O gloriosa Margareta*, dus alweer een link met Margaretha), de *Missa O salutaris hostia* en de *Missa de feria*.

15 Voorgesteld door Meconi, "Range, Repertoire, and Recipient".

16 Zie Meconi, "Margaret of Austria", 23-24.

prepareren: B-Br 228. Bestelde zij toen ook haar eigen boek met missen (E-MO 773), geïnspireerd door Mech en A-Wn 15496?

Ook een ander scenario is mogelijk: Maximiliaan kan Mech voor Karel hebben besteld,[17] maar doordat het met zijn enorme afmetingen (645 x 435 mm) zo weinig handzaam was, werd het misschien op verzoek van Karel vervangen door het (enigszins) praktischere A-Wn 15496 (niet echt klein, maar met 515 × 265 mm toch iets minder volumineus). Alle bronnen bevestigen Karels kennis van de muziek; misschien heeft hij voor A-Wn 15496 wel om een bundeling van zijn speciale voorkeurcomposities gevraagd (waaronder bijvoorbeeld de *Missa Sub tuum praesidium*, een van De la Rues meest fascinerende missen door de verbluffende ritmische vitaliteit en een werk dat Karel nagenoeg zijn hele leven wilde horen).

Op basis van deze hypothese was Mech wellicht bestemd voor praktisch gebruik. De vraag "pronkstuk of gebruiksvoorwerp" duikt telkens weer op,[18] maar het is wel degelijk mogelijk om uit Mech te zingen.[19] Indien het Karels bedoeling was indruk te maken door de leden van zijn kapel te laten zingen uit een koorboek van dergelijke afmetingen, was zijn opzet ongetwijfeld geslaagd. Maar aangezien Karel vaak op reis was,[20] zou er een zware lezenaar vereist zijn als drager voor het manuscript. Bovendien vertoont het manuscript weinig sporen van gebruik.[21] Meer nog: het is niet zeker of het handschrift Mechelen ooit heeft verlaten. Daartegenover valt A-Wn 15496 iets gemakkelijker te vervoeren en is het iets minder versierd en vertoont het onmiskenbare gebruikssporen. Men kan zelfs nog meer verwarring zaaien: A-Wn 15496 was blijkbaar vaker aanwezig in Maximiliaans residentie in Innsbruck dan bij Karel.[22] Het is mogelijk dat Maximiliaan en Karel eenvoudigweg handschriften "uitwisselden". Men weet met zekerheid dat een aantal van Alamires creaties uiteindelijk in andere handen kwam dan van de oorspronkelijke bestemmeling.[23]

17 Deze hypothese wordt ondersteund door As-Vijvers in haar bijdrage in deze publicatie.
18 Zie onder meer Boorman, "The Purpose of the Gift" en Meconi, "The Function of the Habsburg-Burgundian Court Manuscripts".
19 Zoals aangetoond door het ensemble Aequalis tijdens het AMUZ Festival in Antwerpen 2015, *Petrus Alamire: Meerstemmigheid in Beeld.*
20 Zie Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", Appendix 1, in verband met Karels verblijfplaatsen tot 1522.
21 In de *Missa de feria* is blijkbaar een alteratie toegevoegd in de altus aan het slot van het Credo; zie de bijdrage van Weaver in deze publicatie.
22 Zie Jas, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15495".
23 Bijvoorbeeld D-Ju 7, 9 en 22.

De missen in Mech vertonen verschillen, niet alleen door hun specifieke liturgische bestemming, maar ook qua muzikale stijl en opbouw. Drie ervan zijn modern door het (soms consequent doorgevoerde) gebruik van *tempus imperfectum* (binair metrum) (*Missa Fors seulement*, *Missa Ave Maria*). De andere zijn traditioneler doordat de meeste of alle delen beginnen in *tempus perfectum* (ternair metrum) alvorens over te gaan naar binair metrum. Zowel de modi als de combinaties sleutel/tessituur variëren: er zijn twee "hoge" missen (*Missa Ave Maria* en *Missa de sancta cruce*, beide met finalis A), twee "normale", al dalen beide tot de lage E (*Missa pascale* en *Missa de feria*, met finalis G en E), en drie "lage", die alle dalen tot C onder de notenbalk en waarvan er twee gebruikmaken van de F5-sleutel (*Missa Fors seulement*, *Missa Conceptio tua* en *Missa Alleluya*, resp. met finalis D, D en F). Alamire zorgt voor een vorm van symmetrie in de opeenvolging van de missen. Hij plaatst de pure cantus-firmusmissen als eerste en als laatste in het manuscript (*Missa Fors seulement* en *Missa Alleluya*). Naast deze staan de missen met meerdere cantus firmi (*Missa pascale* en *Missa de feria*). In het midden komen dan de drie missen die nu eens hun model strikt, dan weer vrijer behandelen. Hoewel Mech mogelijk nooit heeft gediend voor een uitvoering, bevat het handschrift een muzikaal interessante en aantrekkelijke verzameling met rijp werk van de twee componisten.

IV WERK-BESPREKING 1

Matthaeus Pipelare, *Missa Fors seulement*

VINCENZO BORGHETTI

Voor zijn vijfstemmige mis *Fors seulement* ontleende Pipelare de tenor aan een van zijn chansons met dezelfde titel. Op fol. 1^{v} van Mech staat bij het begin van de mis onder de tenor primus het eerste vers van de oorspronkelijke wereldlijke compositie genoteerd (met een variant die ik verder bespreek). Voor wie het manuscript opensloeg was het dus onmiddellijk duidelijk dat dit een cantus-firmusmis was en dat de tenor niet nieuw was, maar overgenomen uit een bestaand chanson met als incipit *Fors seulement* (▶ Afb. IV.1).

▶ p. 186

Fors seulement was niet zomaar een incipit. Deze twee woorden stonden voor een aantal van de meest verspreide wereldlijke composities uit de tweede helft van de vijftiende eeuw en de eerste decennia van de zestiende eeuw. Johannes Ockeghem (ca. 1410-97) schreef omstreeks 1460 als eerste een chanson op het rondeau *Fors seulement*, de klacht van een verlaten vrouw. Zijn driestemmige zetting van *Fors seulement* werd een van zijn bekendste chansons, dat hij zelf nog in drie andere werken hergebruikte.[1] Maar de bekendheid van het chanson is vooral te danken aan jongere componisten, die het herwerkten – vooral de tenor – in talloze versies met cantus firmus die vanaf ca. 1490 werden verspreid.[2]

1 Deze drie werken zijn: het rondeau *Fors seulement contre ce qu'ay promys* (met de tenor van *Fors seulement* als cantus firmus), de *Fors seulement*-mis (alleen Kyrie, Gloria en Credo; een cantus-firmusmis met ontleningen aan meerdere stemmen uit het model) en het motet *Intemerata dei mater* (de tenor citeert en parafraseert de eerste acht breves in het begin van de secunda pars).

2 Ik beschouw de hoogste van de twee bovenstemmen als de tenor van Ockeghems rondeau. De naamgeving en de functie van de stemmen in dit chanson zijn het voorwerp van heel wat discussie. Voor een overzicht van de discussie en een verklaring voor mijn keuze, zie Borghetti "Fors seulement", 45-56. Over bewerkingen van chansons in de vijftiende en zestiende eeuw, zie Meconi, "Art-Song Reworkings".

Pipelare was een van de componisten die de meeste bijdragen leverde in de herwerking van *Fors seulement*. Naast de mis zijn er twee andere afgeleide composities bekend: de eerste, *Fors seulement I* genoemd, is een vierstemmige cantus-firmuszetting met de tenor van Ockeghems chanson, de tweede, *Fors seulement II*, is een vierstemmige versie op een nieuwe cantus firmus, maar met een melodisch-ritmische inzet die refereert aan de tenor van Ockeghem.[3] In beide versies is alleen het refrein van het rondeau op muziek gezet. Het muzikale materiaal is verschillend, maar de tweede versie bevat wel een aantal elementen van het origineel: het is geschreven voor hoge stemmen (zoals twee stemmen van Ockeghems rondeau) en het begint met een duet (acht breves bij Ockeghem, twaalf bij Pipelare), waarbij de tenor begint op de cadens op de kwint (bij Pipelare valt dit samen met de inzet van de contratenor). Terwijl *Fors seulement I* slechts in één manuscript is overgeleverd,[4] was *Fors seulement II* een van de meest verspreide herwerkingen van *Fors seulement*. Het is ook Pipelares compositie die in het grootste aantal bronnen voorkomt: deze versie is ook het model voor de eerste mis in Mech.

Er is geen rechtstreeks verband bekend tussen Pipelare en het hof in de Lage Landen. Op basis van het aantal werken dat is opgenomen in handschriften die verbonden zijn met het Habsburgs-Bourgondische hof, is het echter weinig waarschijnlijk dat hij er nooit bij betrokken is geweest. Zijn composities werden er zonder twijfel gewaardeerd, vooral *Fors seulement II*, dat is opgenomen in het chansonnier van Margaretha van Oostenrijk, B-Br 228.[5] Die waardering verklaart wellicht de keuze voor een mis op basis van dit chanson als eerste werk van een presenthandschrift zoals Mech, samengesteld door Alamire voor een lid van het hof.[6] Het kan er ook op wijzen dat de *Fors seulement*-mis door het hof zelf was besteld: Mech is er namelijk de belangrijkste en oudste bron van.

In Alamires presenthandschriften vindt men doorgaans bij het begin van een compositie, vooraan bij de superius, een grote gehistoriseerde miniatuur, meestal op een religieus thema. Binnen het corpus van Ala-

3 Zie CMM 34/1.

4 *Fors seulement* is een *unicum* in I-Fc 2439, een manuscript dat behoort tot het Habsburgs-Bourgondische hofcomplex (de zogenaamde Alamirehandschriften).

5 Het hof was een van de centra waar het bewerken van *Fors seulement I* floreerde: drie manuscripten uit het hofcomplex bevatten meerdere zettingen van *Fors seulement* (A-Wn 18746 en I-Fc 2439 – beide met *unica* – en B-Br 228).

6 Zie As-Vijvers' hoofdstuk in deze publicatie en dat van Meconi over de componisten en het repertoire.

mirehandschriften is de iconografie op fol. 1v van Mech (▶ Afb. I.1) echter ongewoon, aangezien het een eigentijds tafereel voorstelt. Centraal staat aartshertog Karel afgebeeld op de troon van de Habsburgse Lage Landen, zoals blijkt uit het wapenschild dat aan de troonhemel hangt. Aan zijn voeten zitten zijn broer en zijn vier zussen. Aan de linkerzijde zijn vertegenwoordigers van de clerus te zien (een paus, een kardinaal en een bisschop) en aan de rechterzijde van de lekenstand (een edelman, een ridder en een landbouwer), die allen hulde brengen aan de vorst. De twee groepen dragen wimpels met opschriften: bij de clerus "Domine refugium factus es nobis a generationem [*sic*] in generationem" en bij de leken "Respice domine in servos tuos et in opera tua dirige filios eorum".[7] Een tweekoppige adelaar, met op de borst het wapenschild van Oostenrijk en boven hem een keizerlijke kroon, draagt op de troonhemel een bos lelies en een zwaard. Aan zijn voeten is een wimpel afgebeeld met het opschrift "Sub umbra alarum tuarum protege nos".[8]

▶ p. 162

Deze miniatuur, die dateert uit 1515 of het begin van 1516, toont Karel in zijn vroege meerderjarigheid, toen hij het bestuur van de Lage Landen overnam. Zijn grootvader Maximiliaan I was er nog niet in geslaagd de troonopvolging van de keizer van het Heilige Roomse Rijk te verzekeren. Die was sinds de regering van zijn vader Frederik III in handen van de Habsburgers. In dat verband dient opgemerkt dat de dubbelkoppige adelaar boven de troon de heraldische tekens en attributen vertoont (hij is helemaal zwart, de bek en de klauwen inbegrepen, hij heeft een lange, gestileerde staart en de twee koppen zijn omkranst met een lichtkring), maar hij is (nog) niet opgenomen in het keizerlijke wapenschild.[9] Het tafereel in Mech brengt dus niet alleen hulde aan de jonge aartshertog die net de troon heeft bestegen, maar ook aan de persoon op wie de familie haar hoop heeft gesteld als keizer: beschermer ("umbra") van dit huis en van de wereld (zoals de wimpel op de troonhemel aangeeft), "refugium" van de clerus en "dominus" van de lekenstand (zoals op de twee andere wimpels).

7 "Heer, u was onze toevlucht van generatie op generatie" en "Zie neer op uw dienaren en uw werken [en] leid hun zonen".

8 "Bescherm ons in de schaduw van uw vleugels". Dit en andere inscripties op de wimpels zijn overgenomen uit de psalmen, licht geparafraseerd op de wimpels van de troonhemel en van de leken.

9 Ter vergelijking, zie de tweekoppige arend op het keizerlijke wapenschild bij the begin van De la Rues *Missa pascale* (fol. 17), die in Mech volgt op Pipelares *Missa Fors seulement*.

De miniatuur geeft mogelijk een verklaring voor de rubriek in de tenor primus op fol. 1^{v}, die een variant bevat op de regel van het chanson (▶ Afb. IV.1). De rubriek luidt "Fors seulement l'attente que ie *demeure*" in plaats van het originele vers "Fors seulement l'attente que je *meure*" (mijn cursivering).[10] "Demeure", het laatste woord van het tweede vers van het refrein ("en mon cueur nul espoir ne demeure") vervangt het slotwoord van het eerste vers van het refrein.[11] Door deze variant is de betekenis tegengesteld aan die van het chanson: het verlangen naar het levenseinde ("wellicht alleen de verwachting dat ik *sterf*") wordt vervangen door de hoop op het voortbestaan ("wellicht alleen de verwachting dat ik *blijf*"). De rubriek fungeert dus als onderschrift bij de gehistoriseerde miniatuur. Door te spelen met de tekst bevat die overduidelijk een boodschap in relatie tot het tafereel: de hoop dat Karel op de keizerlijke toon *blijft* en dat de keizerlijke titel in handen van de Habsburgers *blijft*.[12]

▶ p. 186

Welke rol speelt de mis van Pipelare in deze allegorie? Zou elke andere mis gebaseerd op *Fors seulement* die rol hebben vervuld, of draagt Pipelares mis door muzikale kenmerken specifiek bij tot de betekenis van de allegorie? Indien dit laatste het geval is, welke elementen ondersteunen dan de hypothese dat Pipelare de *Fors seulement*-mis componeerde op bestelling van het hof, en speciaal met het oog op een feestelijke hulde?

Er is geen sluitend bewijs voor deze hypothese, maar een detailanalyse van de mis in Mech geeft wel interessante aanwijzingen ter ondersteuning. Dit koorboek, gekopieerd in 1515 of in het begin van 1516, is de oudste bron voor Pipelares mis, wellicht een van zijn laatste composities (het is zijn enige vijfstemmige mis).[13] Indien de dateringen van de mis en de bron juist zijn, is het verrassend dat een "modern" chanson (dat namelijk afstand neemt van de *formes fixes* en waarin de tenor, ondanks de behandeling als cantus firmus, niet te onderscheiden is van de vrij gecomponeerde stemmen) kon dienen als basis voor een mis in een overwegend archaïsche stijl. Pipelares compositie is een strenge cantus-fir-

10 De eerste die deze variant in de rubriek van de tenor commentarieerde was Van der Heide, "De symboliek", 71; zie ook Blackburn, "Messages in Miniatures", 170; Borghetti, "Petrus Alamire und die *Missa Fors seulement*", 314. Van der Heide identificeert de figuur op de troon als Maximiliaan I en niet als zijn kleinzoon Karel.

11 Geen enkele andere bron met de mis bevat de rubriek in deze versie, ook niet de andere Alamirehandschriften (D-Ju 2, E-MO 766 en het fragment D-BÜ 1601).

12 Zie Borghetti, "Il manoscritto", 84-91.

13 In verband met de datering van Mech, zie Flynn Warmington, "Mechelen, Archief en Stadsbibliothek MS s.s.", in Kellman (ed.), *The Treasury*, 112.

musmis, waarin de tenor doorgaans in dubbele notenwaarden verloopt ten opzichte van het chanson, zodat die partij zowel ritmisch als melodisch van de omringende stemmen verschilt. Meerstemmige ontlening komt alleen voor in het "Benedictus". De overwegend strenge techniek staat in schril contrast met de late datering van het werk. Dit verrast des te meer omdat Pipelare in oudere missen (zoals *Dicit Dominus*, *Sine nomine* en *Pour entretenir mes amours*) in alle stemmen fragmenten overneemt, soms zelfs overdadig, uit de voorafbestaande melodieën waarop ze zijn gebaseerd. Ook verdwijnt in deze missen het ritmische contrast tussen de cantus firmus en de vrij gecomponeerde stemmen.[14]

Om deze compositorische keuzes te verklaren is het zinvol om de muziek van de mis te analyseren in relatie tot haar opname in Mech. Zoals gebruikelijk in cantus-firmusmissen plaatst Pipelare de tenor van de voorafbestaande compositie in de tenor van de mis, de stem die de muziektheorie omschrijft als *fundamentum relationis*, de basis van de meerstemmige compositie.[15] De *Fors seulement*-mis is vijfstemmig; de tenor primus is de drager van de cantus firmus. In Mech is elke stem, behalve de superius, bij het begin gerelateerd aan een wapenschild: Nieuw Bourgondië (tenor secundus), Portugal (contratenor), Hongarije gekwartierd met Habsburg-Bourgondië (bassus) en Oostenrijk (tenor primus) (▶ Afb. IV.1).

▶ p. 186

De muzikaal bevoorrechte positie van deze laatste stem verklaart haar symbolische gebruik. Door de tenor primus te verbinden met Oostenrijk beschouwt Mech deze stem als de meest eerbiedwaardige om binnen de muzikale structuur de Habsburgers te vertegenwoordigen: precies zoals de tenor fungeert als de basis van de compositie is Oostenrijk de basis van de politieke macht van de familie. De tenor, die zich ingrijpend afzondert van de andere stemmen, vormt de muzikale analogie van de gehistoriseerde miniatuur: volgens de rubriek is die erop uit te "blijven" en daarom is dit de stem die het minst beweegt in verhouding tot de andere. Er is ook een andere allegorie mee verbonden: dankzij de lang aangehouden tonen is de tenor-Oostenrijk in feite de "onbewogen beweger" van een stemmencomplex dat via de wapenschilden een con-

14 Zie hierover Cross, "Matthaeus Pipelare", 277–90. Cross (234) vermoedt dat de *Sine nomine*-mis gebaseerd is op een niet-geïdentificeerde meerstemmige compositie.

15 Zie bijvoorbeeld bij de laat vijftiende-eeuwse theoreticus Johannes Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium*): "Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis" ("De tenor is het fundament van een polyfone compositie").

stellatie van machtsgebieden symboliseert. In de tenor-Oostenrijk ligt de oorsprong én het centrum vervat, zowel van de stemmen als van de machtsgebieden.

Mogelijk stond Josquins *Missa Hercules dux Ferrarie* model voor Pipelares *Fors seulement*-mis. Deze mis uit het begin van de zestiende eeuw werd al snel het archetype van een huldecompositie ter ere van een vorst en meteen bekend en gewaardeerd aan het hof in de Lage Landen.[16] De *Hercules*-mis is een cantus-firmuscompositie met een tenor die radicaal van de drie vrij gecomponeerde stemmen verschilt. Josquin grijpt hier terug naar een eeuwenoude techniek uit de religieuze muziek, die hij echter consequenter en formeel tastbaarder toepast dan ooit voorheen in het misrepertoire.[17] Door de samensmelting van oud en nieuw ontwikkelt Josquin een schrijfwijze waarmee hij het werk probeert te onttrekken aan de perceptie van tijdelijkheid: het overstijgt het puur historische, samen met de vorst en zijn ideologie over de vorstelijke macht, beide het voorwerp van de hulde.[18]

Pipelares stilistische keuzes in de *Fors seulement*-mis staan dicht bij die van Josquin in zijn *Missa Hercules*. Mogelijk op uitdrukkelijk verzoek van zijn broodheren brengt hij door de muziek en haar uitdrukkingsmiddelen een allegorie tot stand van de keizerlijke ambities van de Habsburgers, samen met een verheerlijking van hun familiale macht. In tegenstelling tot Josquin onthult hij de identiteit van de geadresseerde(n) echter niet expliciet door een *soggetto cavato*, maar via het samenspel van uiteenlopende elementen die in de muziek zelf (de cantus firmus en de behandeling ervan) en in de wijze van haar overdracht (teksten, parateksten en verluchting) zijn verweven.

De *Fors seulement*-mis is overgeleverd in nog drie andere Alamirehandschriften naast Mech, wat wijst op haar belang voor de beschermheren en gededicaceerden van deze manuscripten (▶ p. 221 ▶ Appendix 4). De politieke huldeboodschap is evenwel alleen in Mech expliciet aanwezig. Geen enkel van de drie andere Alamirekoorboeken bevat de variant in de

16 In de Alamiremanuscripten is de *Missa Hercules* driemaal opgenomen: in B-Br 9126 als *Missa Philippus Rex Castilie* (voor Filips de Schone, de vader van Karel); in D-Ju 2 als *Missa Fredericus Dux Saxonie* (voor Frederik de Wijze); en in A-Wn 4809 met de originele titel. De oudste manuscripten dateren vooral uit dezelfde periode als RISM J 670, de vroegste bekende bron van de *Missa Hercules*.

17 Over de *Missa Hercules* als een exemplarisch voorbeeld van de fusie van oud en nieuw, zie Fallows, *Josquin*, 259.

18 Dit is een van de redenen waarom de datering van de *Hercules*-mis momenteel zo moeilijk is. Voor een overzicht van de verschillende hypothesen, zie Fallows, *Josquin*, 256-62.

rubriek, en bovendien is de verluchting niet te vergelijken. Er zijn echter wel opmerkelijke referenties aan politiek en feestelijkheden uit Pipelares mis te vinden in een concordantie buiten het Alamirecomplex: D-W A Aug. 2°, een manuscript vervaardigd voor de hertogen van Beieren (ca. 1518-20). De verluchtingen huldigen de alliantie tussen de Habsburgers en de Wittelbachs. In enkele missen zijn de wapenschilden van de twee families en portretten van een aantal leden aangebracht. In het kader van deze analyse is het treffend dat het wapenschild van de keizer van het Heilig Roomse Rijk, met de tweekoppige adelaar, alleen prominent aanwezig is op de eerste opening van Pipelares *Fors seulement*-mis (fol. 55^{v}, *bassus*). De overeenkomst van de verluchting met Mech bevestigt dat deze compositie intentioneel verbonden is met het keizerschap.[19]

Pipelare was niet de eerste die een mis baseerde op *Fors seulement*: vóór hem componeerde Ockeghem een mis op zijn eigen chanson *Fors seulement* (alleen Kyrie, Gloria en Credo). De enige overgeleverde bron is de Chigi Codex (I-Rvat Chigi 234), alweer een koorboek uit het complex van het Habsburgs-Bourgondische hof. Het is dus aannemelijk dat Pipelare bekend was met Ockeghems mis, aangezien het boek beschikbaar was in een milieu waar diens muziek goed bekend was en waarvan hij, zoals gezegd, kennis heeft kunnen nemen. Er is bovendien een aantal muzikale kenmerken in Pipelares mis die deze hypothese ondersteunen. Zoals vermeld refereert *Fors seulement II* aan Ockeghems chanson, ondanks de nieuw gecomponeerde tenor. Dat is ook het geval in Pipelares *Fors seulement*-mis ten opzichte van de mis van zijn voorganger. Net als Ockeghem kiest Pipelare als model een compositie voor hoge stemmen (alle drie de bovenstemmen staan in de C1-sleutel; de bassus heeft de C4-sleutel), maar hij schrijft wel een mis voor vijf stemmen in een opvallend laag register, waar de tenor een stem uit het originele chanson een octaaf lager citeert (▶Vb. IV.1: dit vergelijkt de vocale registers van de twee composities).[20] In de tenor primus neemt Pipelare de tenor van zijn chanson over, nagenoeg doorlopend in dubbele notenwaarden. ▶Vb. IV.2 toont het plan van de cantus firmus van de mis, waarin de passages met

▶ p. 197

▶ p. 198

19 Zie Borghetti, "Il manoscritto", 94, 100; Becker, "Zum historischen Hintergrund", 187-88, 226-30.

20 In verband met de registers in Ockeghems mis, zie Kreitner, "Very Low Ranges", 472-75. In verband met lage registers in de muziek van de vroege zestiende eeuw, zie Meconi, "The Range of Mourning". Ik vergelijk alleen het Kyrie en het Gloria van Ockeghems mis omdat het register van het Credo verschilt. Deze discrepantie heeft ertoe geleid dat sommige onderzoekers vermoeden dat het Credo uit een andere mis afkomstig is dan het Kyrie en het Gloria, zie Kreitner, "Very low ranges", 473; Fitch, *Johannes Ockeghem*, 126.

dezelfde notenwaarden als in het chanson zijn aangegeven.[21] Het valt op dat Pipelare de notenwaarden reduceert in dezelfde onderdelen als Josquin in zijn *Missa Hercules*, namelijk het slotfragment van het Credo en het "Osanna" (omlijnd in ▶ Vb. IV.2)

▶ p. 198

De tenor is nagenoeg overal van de vrij gecomponeerde stemmen te onderscheiden. Het klinkende resultaat is doorlopend identiek, zelfs in "Agnus Dei" II en III: hoewel de tenor hier de originele notenwaarden behoudt, zijn die groter dan die van de andere stemmen. Uitzonderingen in het gebruik van contrast zijn de vermelde onderdelen van het Credo en "Osanna", in *integer valor*. Er zijn wel nog andere passages waar de tenor en de vrije stemmen hetzelfde tempo aanhouden: de eerste zeven maten van het "Christe", m. 51-60 van het Gloria ("Jesu Christe") en m. 75-84 van het Credo ("et homo factus est"). In het "Christe" en in het Gloria wordt God aangesproken via de persoon van de Zoon, en het Credo roept het mysterie van de menswording op. In polyfone missen zijn deze passages vaak gekenmerkt door brede notenwaarden. In de *Fors seulement*-mis evenwel verlopen de drie vrije stemmen en de tenor in deze fragmenten in een homogeen ritme en zijn in de tenor de notenwaarden niet gereduceerd: hier is een bijzondere betekenis aan verbonden in de context van Mech. De muziek accentueert hier de figuur van Christus, die, volgens de Schrift, "de Vader heeft uitverkoren en naar de wereld heeft gezonden" (Joh. 10:36). Dit is een essentieel element in het licht van de allegorische en huldigende intentie van de mis. Door specifieke onderdelen van de tekst te accentueren draagt de mis substantieel bij tot de interpretatie van de miniatuur: de nadruk op Christus, door God gezonden, beklemtoont de christologische taak van de (toekomstige) keizer, die net als Christus door zalving is gewijd en naar wie de wereld – net als naar Christus – uitkijkt als naar zijn "dominus", "refugium" en "umbra".

Net als het chanson staat de *Fors seulement*-mis in de eerste modus. Dat is ook de modus van de *Missa Hercules*. Het is dus aannemelijk dat de keuze van deze modus bepaald is door de symboliek die er toen aan verbonden was ("standvastig" en "streng" volgens Gaffurius; "verheven", "ernstig", "heldhaftig" volgens Glareanus) en ook eenvoudigweg dat het

21 Agnus II heeft dubbele notenwaarden zoals de voorgaande onderdelen, maar ze klinken in *integer valor* als gevolg van het proportionele mensuurteken.

de eerste is.[22] Maar tegenover de hogere stemmen van het chanson is de mis geschreven voor verschillende lage partijen, met een superius die niet hoger gaat dan *a'* terwijl de bassus daalt tot *C* (▶ Vb. IV.1b). Door het lage register klinkt de mis eerder somber, wat aansluit bij de droevige tekst van het modelchanson.[23] Maar dit uitgesproken lage register kan ook verband houden met de functie van de mis. Volgens latere theoretici, zoals Glareanus en Vicentino, kan het lage register geïnspireerd zijn door de "gravitas" van de "inhoud" van een bepaalde compositie: in het geval van de *Fors seulement*-mis gaat het om een huldigende en dynastieke allegorie die refereert aan de verkiezing van de keizer van het Heilig Roomse Rijk.[24] Ter ondersteuning van deze hypothese kunnen we opmerken dat, voor zover bekend, Pipelare lage registers die vergelijkbaar zijn met de *Fors seulement*-mis in nog slechts één andere mis gebruikt, namelijk de *Missa L'homme armé*. Het is opmerkelijk dat het ook hier om een compositie gaat die op grond van de cantus firmus in verband kan worden gebracht met de huldiging van vorstelijke macht.[25]

▶ p. 197

Pipelares *Missa Fors seulement* is zijn enige die doorlopend in een binair metrum is geschreven. Zij neemt ook een uitzonderlijke positie in zijn misproductie in door de heldere opbouw en het ontbreken van de compacte polyfonie vol exuberante versieringen die typisch is voor zijn oudere composities. Zij is samengesteld uit een reeks klaar omlijnde episodes – vaak duetten – met goed gemarkeerde cadensen en duidelijke inzetten van de cantus firmus in de tenor.[26]

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Het Kyrie begint met een duet tussen contratenor en superius. Een hoofdmotief bij de inzet keert in meer of minder uitgebreide vorm in alle andere delen terug, behalve in het Credo. De aan- of afwezigheid van het motief accentueert de overzichtelijke structuur van de mis dankzij de

22 Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milan: Forni, 1518), boek 4, hoofdstuk 4; Glareanus, *Dodecachordon* (Bazel: Petri, 1547), boek 2, hoofdstuk 21.

23 Dit kan de reden zijn waarom Pipelares andere zetting van *Fors seulement* (*Fors seulement I*) ook voor lage stemmen is gedacht (met als sleutels, van hoog tot laag: C2, C4, F3, F5).

24 Over "gravitas" ("ernst") geassocieerd met lage registers, zie Kreitner, "Very Low Ranges", 478; Carey, "Composition for Equal Voices", 309-10.

25 Voor een bespreking van de mogelijke politieke en ideologische achtergrond van eigentijdse *L'homme armé*-missen, zie Borghetti. "Music and the Representation of Princely Power", 197-207.

26 Hiermee is de mis verwant aan het *Credo de Sancto Johanne Evangelista*, een apart vijfstemmig misdeel en wellicht een laat werk.

symmetrische opbouw van de delen, namelijk Kyrie en Gloria met, Credo zonder, en Sanctus en Agnus opnieuw met hoofdmotief.

Zoals het chanson begint het Kyrie imitatief. Dan gaan de twee stemmen verder naar een cadens toe, waar alle stemmen inzetten, ook de eerste tenor. Deze aanpak stemt overeen met het chanson, maar refereert bovendien aan de inzet van Ockeghems originele rondeau en zijn *Fors seulement*-mis. Net als het rondeau waarop Ockeghems mis is gebaseerd, begint diens mis met een passage voor beperkte bezetting die afsluit met een cadens, op het punt waar de tenor inzet op de afstand van een kwint ten opzichte van de oplossing van de cadens. In tegenstelling tot Ockeghem verwijst Pipelare in zijn mis niet naar zijn eigen chanson (▶ Vb. IV.3).

▶ p. 200

Het "Christe" introduceert een nieuw element: het begint met een passage waarin op het woord "Christe" de cantus firmus en de vrije stemmen samen in brede notenwaarden zingen. Verder bestaat dit onderdeel uit duetten en fragmenten met een beperkte bezetting, die pas naar het einde toe wordt uitgebreid tot de vijf stemmen. Dit "Christe" bevat enkele van de meest typische kenmerken van Pipelares stijl: het gebruik van sequensen en de herhaling van korte motieven, die qua melodie beperkt zijn, maar ritmisch pregnant, zoals in m. 44-54 (contratenor en bassus) en vooral in m. 69-74 (contratenor, tweede tenor en bassus, ▶ Vb. IV.4). Dergelijke passages komen echter in de *Fors seulement*-mis slechts sporadisch voor en men vindt er ook niet de lange, herhaalde sequensen en ostinato's die typisch zijn voor zijn andere missen, zoals *L'homme armé* of *Floruit egregius* (beide kennelijk van vroegere datum).

▶ p. 201

In "Kyrie" II komen de volklank en de vloeiende melodische lijnen van "Kyrie" I terug. De inzet lijkt te refereren aan de *Missa Hercules*: de twee tenoren citeren mogelijk het begin van Josquins Kyrie, een kwart lager getransponeerd (▶ Vb. IV.5). Dit kan alweer wijzen op een relatie tussen de twee werken.

▶ p. 201

Het Gloria is opgesplitst in twee onderdelen. Het beginduet met hoofdmotief is tien breves lang, maar in tegenstelling tot de andere delen verschilt de samenstelling van de stemmen: eerst tenor secundus en superius, gevolgd door superius en contratenor en ter afsluiting bassus en tenor secundus. Dit deel bestaat overwegend uit een reeks van duetten of fragmenten met beperkte bezetting. Pipelare zet de vijf stemmen in als retorisch middel om bepaalde teksten te accentueren, zoals "gratias agimus tibi" (m. 21-24) en "suscipe deprecationem nostram" (m. 92-97). Het

samenspel van alle stemmen, de eerste tenor inbegrepen, blijft echter voorbehouden voor de woorden "Jesu Christe", waar de cantus firmus ritmisch conform de andere stemmen verloopt (m. 51-60; ▶ Vb. IV.6). ▶ p. 202

Ook het Credo is tweedelig. Het begint met een duet tussen tenor secundus en bassus, zonder hoofdmotief. De tenor secundus parafraseert hier de melodie die bekend is als Credo IV.[27] Dit gregoriaanse gezang komt in het Credo enkele keren terug in andere stemmen. In m. 7-11 volgt een tweede duet, tussen superius en contratenor, nu met enkele melodische elementen uit het hoofdmotief: een stijgende kleine terts en een dalende secunde, de intervallen waarmee het hoofdmotief begint. Net als in het Gloria alterneren in het Credo duetten en fragmenten met beperkte bezetting, waarbij alle stemmen soms homoritmisch zijn samengevoegd, zoals op de woorden "genitum non factum" en "et in spiritum". Beide plaatsen vallen samen met de inzet van de tenor primus, die wel aanwezig is, maar ritmisch niet gelijkloopt met de andere stemmen. Dit komt alleen voor op de woorden "et homo factus est" (m. 75-84; ▶ Vb. IV.7). ▶ p. 202

In het Credo ontbreekt de derde zin: "et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum". Pipelare heeft die kennelijk niet op muziek gezet, want hij ontbreekt in alle bronnen van de mis.[28] Het was toen niet ongebruikelijk dat fragmenten van het Credo werden weggelaten, maar zoals hier is de reden niet altijd te achterhalen. Dit fragment werd niet vaak geschrapt, maar het ontbreekt bijvoorbeeld ook in Ockeghems *Missa De plus en plus* en Obrechts missen *Beata viscera*, *Sub tuum praesidium* en *Veci la danse Barbari*. Maar in al deze werken ontbreekt ook de vijfde zin ("Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero"), terwijl die bij Pipelare wel aanwezig is.[29]

Het Sanctus bestaat uit vier onderdelen, waarvan twee zonder cantus firmus ("Pleni" en "Benedictus"). Het beginduet met hoofdmotief omvat twaalf maten. In tegenstelling tot de andere delen is het aantal duetten beperkt. In het "Osanna", dat nagenoeg doorlopend vijfstemmig is, zijn er geen duetten. Het vierstemmige "Pleni" daarentegen is samengesteld uit een reeks duetten met imitatieve inzetten. Ook het "Benedictus" is

27 Zie de uitgave in *Liber Usualis*, 71-73.
28 Door de overwegend syllabische declamatie in deze passage is er weinig kans dat een kopiist zich vergist.
29 Ruth Hannas ("Concerning Deletions", 158, 176) wijst erop dat het schrappen van zowel de derde als de vijfde zin uit het Credo voorkomt in missen die expliciet hulde brengen aan de Maagd Maria of haar eren "door het symbolische gebruik van een wereldlijk lied" (destijds was de mis *Veci la danse Barbari* al bekend als *Sine nomine*), met verwijzingen naar voorbeelden bij Ockeghem en Obrecht.

vierstemmig, zonder de cantus-firmustenor. Dit onderdeel neemt de polyfone structuur van het chanson over: de superius citeert nagenoeg letterlijk de hoogste stem, terwijl de andere stemmen de overeenkomstige partijen parafraseren. De aanwezigheid in de liturgie van "hij die komt in de naam van de Heer" (het "Benedictus" werd gezongen tijdens de elevatie) valt in de muziek samen met de overname van het volledige chanson, wat nergens elders in de mis voorkomt. De aanwezigheid van het chansonmodel in Mech herinnert aan de rubriek bij het begin: "hij die komt in de naam van de Heer" valt samen met de muziek van "de ene die hoopt te blijven". Door de polyfone ontlening in het "Benedictus" laat Pipelare degene die door God gezonden werd "verschijnen" aan de oren van het volk dat deelneemt aan de liturgie, analoog aan het lichaam van Christus dat tijdens de elevatie wordt geconsacreerd.[30]

Het Agnus Dei is drieledig. De eerste twee onderdelen presenteren de eerste twee frasen van de cantus firmus, het laatste onderdeel de volledige melodie. Het eerste en het laatste onderdeel zijn vijfstemmig, het tweede is vierstemmig. In het tweede en het derde zijn de notenwaarden van het chanson overgenomen.[31] "Agnus" II is wel vierstemmig, maar de versie in Mech is onvolledig. De tenor primus is de hoogste stem in dit onderdeel, maar de kopiist die de folio's van Mech voorbereidde vergat een notenbalk voor deze stem te plaatsen, waardoor die stem ontbreekt. Misschien om de bladspiegel van zo een belangrijke mis, bovendien de eerste van zo'n belangrijk koorboek, niet te schaden, brengt Mech dus een versie van het tweede "Agnus" met een ontbrekende stem.[32]

Zoals vaak in missen van die tijd zorgt het "Agnus Dei" III voor de climax van het werk door het invoeren van nieuwe elementen. Er zijn geen duetten en alle vrije stemmen zetten in met een verschillend motief. De tenor primus valt niet in op de cadens en voor het eerst is die volledig in *integer valor*. Toch verschilt hij doorlopend van de omringende stemmen. Ook dit bevestigt de allegorische en huldigende functie van de mis: de roep om vrede komt aan het slot van de ritus, waarin het Lam Gods

30 Over het samengaan van het "Benedictus" met de elevatie, zie Kirkman, *The Cultural Life*, 192-207.

31 De scribent van Mech kopieerde vermoedelijk uit een exemplaar waarin de tenor primus in dubbele notenwaarden was genoteerd, maar met een doorstreepte C als mensuratieteken, zie Borghetti, "Da Ockeghem a Pipelare", 232-34.

32 Over de problemen in verband met de overlevering van het "Agnus" II in Mech, zie Borghetti, "Petrus Alamire und die *Missa Fors seulement*", 314-15. Dit deel kan wel worden uitgevoerd, maar op twee plaatsen ontbreken de essentiële cadensformules.

symbolisch dicht bij het volk komt dat om hulp smeekt. Op dezelfde wijze klinkt de tenor primus met de cantus firmus nu minder dan voorheen als een aparte stem. Analoog zien we dus de christologische figuur van de (toekomstige) keizer minder als afstandelijk, want zoals Mech en de inleidende miniatuur aantoont, smeekt de hele wereld hem om bescherming en vrede.

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.

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.

VII WERK-BESPREKING 4

Pierre de la Rue, *Missa Ave Maria*

DAVID J. ROTHENBERG

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

▶ p. 170
▶ p. 210
▶ p. 210

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

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

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

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

▶ p. 170

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

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

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

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

▶ p. 221

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

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

5 CMM 97/1, I-liii.

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

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

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

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

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

▶ p. 210

▶ p. 210

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

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

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

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

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

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

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

▶ p. 211

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII WERK-BESPREKING 5

Pierre de la Rue, *Missa de sancta cruce*

DAVID J. BURN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Prizer, "Music and Ceremonial", 116.

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

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

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

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

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

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

▶ p. 221

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

▶ p. 211

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

▶ p. 212

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

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

▶ p. 212

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

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

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

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

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

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

▶ p. 212

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

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

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

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

▶ p. 213

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

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

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

▶ p. 213

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

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

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

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

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

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

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

▶ p. 214

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

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

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

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

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

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

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

IX WERK-BESPREKING 6

Pierre de la Rue, *Missa de feria*

ANDREW H. WEAVER

Van de verschillende types polyfone missen die tijdens de renaissance werden beoefend, is de *Missa de feria* zeker de meest bescheidene.[1] Binnen de liturgie is een "feria" een andere dag dan de zondag en ook geen specifiek feest. Aangezien het om een doordeweekse dag gaat, neemt de feriamis de laagste plaats in binnen de liturgische hiërarchie. De gregoriaanse gezangen op die dagen behoren dan ook tot de kortste en eenvoudigste van het repertoire. Het Gloria en het Credo komen er zelfs niet in voor.[2] De polyfone zetting van de *Missa de feria* volgt het model van de gregoriaanse mis, waarbij niet één enkele cantus firmus doorlopend aanwezig is, maar elk deel het overeenkomstige gezang van het ordinarium overneemt (een Kyrie in het Kyrie, een Sanctus in het Sanctus, enz.). Zoals te verwachten, volgt uit de lage liturgische rang van de feriamis dat de polyfone zetting gekenmerkt is door eenvoudige homoritmische texturen. In feite heeft men bij heel wat bewaarde meerstemmige feriamissen de indruk dat zij voorbeelden zijn van geïmproviseerde polyfonie die per toeval werd genoteerd.[3]

Een vluchtige blik op Pierre de la Rues *Missa de feria* maakt echter al onmiddellijk duidelijk dat dit werk een uitzondering vormt op die algemene regel. Niet alleen bevat deze mis een Gloria en een Credo, maar zij is bovendien vijfstemmig, zodat zij behoort tot de meest prestigieuze voorbeelden van liturgische polyfonie uit de vroege zestiende eeuw. Een van haar kenmerken is de doorlopend weelderige en complexe polyfonie. Nog

1 Voor een overzicht van polyfone zettingen van de *Missa de feria* in de renaissance, zie Weaver, "Aspects of Musical Borrowing".
2 In de feriamis worden de propriumgezangen van de voorafgaande zondag of feestdag herhaald.
3 Voor voorbeelden in moderne uitgaven, zie de twee anonieme feriamissen in Snow (ed.), *A New World Collection*, 125-28, 140-47.

opvallender is dat elk deel is opgebouwd rond een strenge tweestemmige canon in de tenorstemmen, een demonstratie van de meest erudiete vorm binnen de polyfonie van die tijd, de absolute tegenpool van geïmproviseerde polyfonie. De verklaring voor deze ongebruikelijk opulente toonzetting van een mistype met zo een lage rang staat heel waarschijnlijk in verband met De la Rues functie aan het Habsburgs-Bourgondische hof. Uit ordonnanties van het hof is bekend dat het tot de opdracht van de kapel behoorde elke dag een polyfone mis uit te voeren.[4] Aangezien de muziek tijdens de renaissance een centrale rol speelde in de uitstraling van het prestige van de vorsten, is het begrijpelijk dat de Habsburgers eisten dat er in de dagelijkse mis plaats was voor polyfonie van hoog niveau. In de vroege zestiende eeuw was de bezorgdheid van het hof in dit verband bijzonder urgent, aangezien men nog steeds het verlies van het hertogdom Bourgondië aan het verwerken was na de dood van Karel de Stoute in 1477 en het voortijdige overlijden van Filips de Schone in 1506. Hoewel er geen concrete aanwijzingen zijn omtrent het tijdstip en de plaats van de compositie van De la Rues *Missa de feria*, is het een logische hypothese dat hij die schreef in opdracht van zijn werkgever in de eerste twee decennia van de zestiende eeuw, vermoedelijk in de jaren 1508-1515, volgens Honey Meconi een bijzonder productieve periode in zijn carrière.[5]

Twee vaststellingen steunen deze hypothese over het ontstaan van De la Rues mis. De eerste is haar ruime verspreiding: zij komt voor in zeven manuscripten uit het scriptorium van Alamire. Slechts vijf andere missen van De la Rue bleven bewaard in evenveel Habsburgs-Bourgondische bronnen.[6] Daarvan waren er blijkbaar vier (B-Br 15075, E-MO 773, E-MO 766 en Mech) bestemd voor verschillende leden van de Habsburgse clan. Dat men besloot De la Rues *Missa de feria* meerdere keren te kopiëren voor gebruik binnen de familie, wijst erop dat deze geregeld werd uitgevoerd aan diverse Habsburgse hoven. I-Rvat 34, een andere Alamirebron, is een luxueus handschrift, vervaardigd als gift voor paus Leo X. In deze bron is De la Rues mis uitdrukkelijk aangeduid als *Missa de feria*, wellicht om de paus er attent op te maken dat aan het Habsburgse hof elke

4 Zie bijvoorbeeld de ordonnantie uit 1469 (herbevestigd in 1497 en 1500), in transcriptie in Fallows, “Specific information”, 145-49.

5 Meconi, *Pierre de la Rue*, 107-8.

6 De bronnen voor de mis van De la Rue zijn opgenomen in Appendix 4. Voor details over de bronnen, zie in Meconi, *Pierre de la Rue*, 271–81. Eén mis van De la Rue, de *Missa Conceptio tua*, bleef bewaard in acht Habsburgs-Bourgondische bronnen.

dag hoogstaande polyfonie werd uitgevoerd.[7] Het tweede bewijs ter ondersteuning van de stelling dat de Habsburgers De la Rues mis bestelden om hun prestige te verhogen, is het feit dat deze kennelijk model stond voor de *Missa de feria* van Antoine de Févin, componist aan het Franse hof.[8] Net als de mis van De la Rue is het werk van De Févin een grootschalige compositie (met een Gloria en een Credo) voor vijf stemmen, in een doorwrochte polyfonie en in elk deel een tweestemmige canon als basis. Alles lijkt erop te wijzen dat het Franse hof, de bittere politieke rivaal van de Habsburgers, De Févin opdracht gaf deze *Missa de feria* te componeren als antwoord op die van De la Rue, als bewijs dat ook bij hen elke dag complexe polyfonie werd gezongen.

Mech behoort tot de vroegste bronnen met De la Rues *Missa de feria*. E-MO 773, Mech en I-Rvat 34 waren wellicht afgewerkt tegen maart 1516. De eerste twee gaan mogelijk terug tot 1508.[9] Mech is van deze drie de enige bron met een Agnus Dei in slechts twee onderdelen, zonder het tweestemmige "Agnus Dei" II dat men aantreft in de andere manuscripten. Aangezien het Agnus Dei in De la Rues missen overwegend tweeledig is, ontwierp de componist aanvankelijk het Agnus Dei in de *Missa de feria* wellicht in twee secties. Indien dit het geval is, kan Mech vermoedelijk doorgaan als het vroegste manuscript met De la Rues mis.[10] Indien De la Rue de mis eerst plande zonder "Agnus Dei" II, getuigt het van enige ironie dat precies dit onderdeel een duurzame populariteit genoot buiten het hof. Het duikt onder meer op in A-Wn 18832, een Alamirehandschrift met bicinia (tweestemmige stukken) besteld door Raimond Fugger de Oudere. Het verschijnt ook als enige deel uit de mis in bronnen die niet voor een hof bestemd waren: het latere manuscript D-Mbs 260 en de uitgave van Georg Rhau, *Bicinia gallica, latina, germanica* uit 1545 (RISM 1545[6]), waar het voorzien is van de tekst "Ne temere quid loquaris".

Zoals te verwachten in dit genre is de mis van De la Rue gebaseerd op het gregoriaans, en niet met één enkele cantus firmus in alle delen, maar met in elk onderdeel de overeenkomstige zang uit het misordinarium. De mis is echter uitzonderlijk doordat men van slechts twee delen het

7 De twee andere Habsburgs-Bourgondische bronnen, D-Ju 5 en A-Wn 18832, werden respectievelijk besteld door Frederik de Wijze en Raimond Fugger de Oudere.
8 Voor een vergelijking tussen de missen van De la Rue en De Févin, en een bewijs dat de mis van De la Rue diende als model voor De Févin (en niet omgekeerd), zie Weaver, "Aspects of Musical Borrowing", 130-37.
9 Zie Kellman (ed.), *The Treasury* voor meer details over deze bronnen.
10 Kreider suggereert dit in CMM 97/2, lxiii.

gregoriaanse model met zekerheid kan identificeren, namelijk het Gloria en het Credo, die gebaseerd zijn op de gezangen die in het *Liber usualis* staan als Gloria XV en Credo I.[11] Dat zijn precies dezelfde melodieën die De Févin ontleent in zijn *Missa de feria* en ook Matthaeus Pipelare in zijn vierstemmige feriamis, waaruit blijkt dat dit de gebruikelijke versies zijn die in deze delen op weekdagen gezongen werden. Het is niet ongewoon dat de andere gezangen niet terug te vinden zijn, aangezien een aantal missen van De la Rue gebaseerd is op niet te identificeren gregoriaanse gezangen.[12] Toch doet De la Rues gebruik van niet-identificeerbare gezangen een reeks niet te beantwoorden vragen rijzen: volgde het Habsburgs-Bourgondische hof een eigen liturgische ritus die niet bewaard bleef of ontleende De la Rue gregoriaanse gezangen die hij tijdens zijn jeugd of zijn vroege carrière had leren kennen?[13] Indien dat het geval is, was het dan van belang dat het hof (en De la Rues medezangers) de gregoriaanse modellen kenden? En zo niet, wat kunnen we daaruit afleiden over de functie en de perceptie van de liturgische polyfonie aan het Habsburgs-Bourgondische hof? Was de functie van de mis als vehikel voor het prestige van het hof belangrijker dan haar rol als drager van gewijde gregoriaanse gezangen?

De la Rues behandeling van het gregoriaans in de twee delen waarvan de modellen geïdentificeerd zijn, is voldoende consistent om eruit af te leiden hoe hij de andere gregoriaanse gezangen verwerkte. De canonische tenorstemmen zijn consequent de dragers van de gregoriaanse melodie. Het is typisch voor De la Rue dat hij de melodie sterk versiert, soms zozeer dat ze niet meer herkenbaar is. De tenoren zingen alleen het gregoriaans, maar dit blijft niet exclusief tot die stemmen beperkt. Wanneer er lange rustpauzen zijn in de tenor, verschijnt de gregoriaanse melodie in één of meerdere van de andere stemmen. Soms wordt de melodie imitatief verwerkt, zoals in de beginmaten van het Gloria (m. 1-10) en van het "Et incarnatus est" in het Credo (m. 77-81), maar meestal verschijnt die alleen maar in één stem. Op één plaats wordt de melodie in snelle opeenvolging voorgesteld in meerdere stemmen: bij de aanvang

11 Kreider beweert dat de eerste sectie van het Agnus gebaseerd is op Agnus XV (CMM 97/2, lxii), maar het verband tussen beide melodieën is zeer klein en blijft beperkt tot de eerste frase. In feriamisseen wordt doorgaans gekozen voor Agnus XVIII.

12 Meconi, *Pierre de la Rue*, 115. Zie ook Meconi's hoofdstuk over de *Missa Alleluya* in deze publicatie.

13 Op basis van een studie van Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* wordt verondersteld dat er ook aan het hof van Maximiliaan I een eigen liturgie was; zie Pätzig, "Liturgische Grundlagen".

van het "Qui tollis" van het Gloria begint het gregoriaans in de tenoren op de tekst "qui tollis peccata mundi" (m. 60-66), gaat vervolgens over naar de bassus op "miserere nobis" (m. 66-68), daarna, sterk versierd, naar de superius op de herhaling van "qui tollis peccata mundi" (m. 69-74) en ten slotte terug naar de tenoren voor de rest van het deel. Telkens wanneer in beide secties de gregoriaanse melodie verhuist naar een andere stem dan de tenor, verschijnt de zin die de andere stem zingt later niet meer in de tenor, met als resultaat dat de melodie door de sectie heen in haar totaliteit wordt uitgevoerd, zonder onderbrekingen of herhalingen.

Het opmerkelijkste stilistische kenmerk van de mis van De la Rue is de canon in de tenoren, die niet alleen dient als structurele basis voor elk deel, maar duidelijk ook de overkoepelende planning van de mis als geheel mede bepaalt. In het Kyrie is de afstand tussen de canonische stemmen een semibrevis, die in het Gloria toeneemt tot een brevis. In de volgende delen wordt telkens nog een brevis toegevoegd, met uiteindelijk vier breves in het Agnus. De geleidelijk toenemende afstand tussen de tenoren geeft De la Rue de kans de textuur steeds te variëren in de loop van de mis. In de eerste delen neigen de canonische stemmen naar integratie in een volstemmige textuur, maar wanneer het canonisch interval toeneemt in het Sanctus en het Agnus, probeert De la Rue andere mogelijkheden uit, zoals een grotere ritmische differentiatie tussen de stemmen, meer transparante texturen waarin de tenoren elkaar niet overlappen en zelfs (zoals verder zal blijken) een extreme imitatieve textuur in het afsluitende Agnus. De secties waarvan de bezetting kleiner is dan de vijfstemmigheid zijn de enige zonder canon: het tweestemmige "Pleni" en het driestemmige "Benedictus" in het Sanctus, en het tweestemmige "Agnus Dei" II (dat in Mech ontbreekt). Een van de signaturen van De la Rues stijl is zijn vakkundige behandeling van de canon: twee andere missen (*Missa L'homme armé II* en *Missa Incessament*) en het misdeel *Kyrie pascale* zijn gebaseerd op canonische principes die verwant zijn aan die in de *Missa de feria*, en canontechnieken vormen ook de grondslag van een motet (*Pater de coelis deus*) en zes chansons (*Adieu comment*, *Cent mille regretz*, *Dueil et ennuy*, *Fors seulement*, *Incessament* en *Je n'ay regretz*).[14] Bovendien componeerde De la Rue twee missen, drie motetten

14 Een ander motet op basis van een canon, *Laudate Dominum*, werd lange tijd beschouwd als een werk van De la Rue, maar Wolfgang Fuhrmann heeft onlangs overtuigend aangetoond dat deze toeschrijving verkeerd is; zie Fuhrmann, "Who Composed Pierre de la Rue's Psalm-Motets?".

en twee chansons die volledig canonisch uitgewerkt zijn, en in vijf andere missen zijn sommige onderdelen canonisch.[15]

Terwijl het zorgvuldig geplande gebruik van canon ertoe bijdraagt dat de delen van de *Missa de feria* een samenhangend geheel vormen, zijn er ook muzikale kenmerken die instaan voor een beter waarneembare coherente totaalstructuur. Alle delen zijn geschreven in *tempus imperfectum* (alleen in het "Confiteor" van het Credo is een korte passage met een overgang naar *tempus perfectum*, m. 203-27) en zij eindigen alle op de finalis van de modus op E. Binnencadensen op het einde van secties zijn bijna altijd geplaatst op E of G, binnencadensen in het Sanctus op A. Bovendien verschijnt er geregeld in de loop van de mis (ook in de duo's en trio's) een kort toonladdermotief van vier noten, steeds in hetzelfde ritme (een gepunte minima gevolgd door drie semiminimae).

BESPREKING VAN DE AFZONDERLIJKE DELEN

Hoewel we momenteel de gregoriaanse modellen van het Kyrie niet kennen, ging De la Rue nagenoeg zeker uit van de veronderstelling dat de toehoorders in staat waren de melodieën te herkennen, want frasen uit de tenorpartijen dringen door in de andere stemmen, vooral in "Kyrie" I en "Christe". In "Kyrie" I zetten de tenoren pas in maat 10 in, maar vooraf is hun eerste zin te horen in imitatie, eerst in de bassus en de altus (m. 1-4, wat lijkt op een canon voordat de tenoren beginnen), daarna in de superius, die de melodie zingt boven een nieuwe, klaarblijkelijk vrij gecomponeerde frase (ook in imitatie), bestaande uit het toonladdermotief van vier noten (▶Vb. IX.1). Zo begint ook het "Christe" met een karakteristiek motief van vijf noten, achtereenvolgens in imitatie in de altus, de bassus en de superius. Wanneer de tenoren in m. 31 inzetten met dezelfde frase, pauzeren de andere stemmen even, zodat de melodie nog beter tot haar recht komt. Dezelfde frase keert opvallend terug aan het einde van deze sectie: zij verschijnt in de superius in m. 43-46, waarna de tenoren die opnieuw overnemen alvorens de superius haar ter afsluiting een laatste keer presenteert in m. 50.

▶ p. 215

15 De canonische missen zijn *Missa Ave sanctissima Maria* en *Missa O salutaris hostia*. De canonische motetten: *Ave sanctissima Maria*, *Da pacem domine* en *Salve regina I*. De canonische chansons: *En espoir vis* en *Je ne dis mot*. De missen met canonische secties: *Missa Conceptio tua*, *Missa de Sancto Job*, *Missa de septem doloribus*, *Missa L'homme armé I* en *Missa Sancta dei genitrix*. Ook De la Rues *Magnificat primi toni* bevat twee canonische secties. Voor informatie over De la Rues gebruik van canon, zie Meconi, *Pierre de la Rue*, 101-4.

"Kyrie" II, dat zoals gebruikelijk langer is dan de voorgaande secties, bevat meer gevarieerd melodisch materiaal dan de andere onderdelen. Dat er in het melodische materiaal geen frasen worden herhaald die eerder in dit deel voorkomen, wijst erop dat de gregoriaanse zang is doorgecomponeerd. Als geheel is "Kyrie" II onderverdeeld in vier te onderscheiden secties, elk voorzien van een volledige voorstelling van "Kyrie eleison". In de eerste sectie (m. 54-61), waarin de tenoren pauzeren, presenteren de superius, de bassus en de altus om beurten een frase van vier maten in imitatie. In tegenstelling tot "Kyrie" I en "Christe" nemen de tenoren deze frase later niet op. De tenoren openen de tweede sectie (m. 62-72) met een ritmisch geanimeerde frase van drie maten die begint met het toonladdermotief van vier noten. Deze sectie is gekenmerkt door uitgesproken contrasten in de textuur, die tot dan toe nog niet te horen waren in het werk: frasen voor de tenoren en de bassus wisselen af met frasen voor de altus en de superius alleen. Ze zijn niet identiek, maar wel te beschouwen als varianten van hetzelfde materiaal. Ook de derde sectie (m. 72-80) begint met de drie lage stemmen, een duidelijke voortzetting van de textuurwissel van de vorige sectie, vooral ook doordat de melodie van de tenoren eens te meer inzet met het toonladdermotief. Wel zingt de bassus onder de tenoren een nieuwe melodie, die de superius en de alt al snel in imitatie overnemen (m. 75-77) en die ten slotte door de tenoren wordt gezongen (m. 78-81). In de laatste sectie (m. 81-91) is eveneens de melodische interactie tussen de tenoren en de andere stemmen karakteristiek. Hier begint de superius met een frase van vijf maten die de tenoren in m. 84 overnemen.

Het is verrassend dat het Gloria zo beknopt is.[16] Hoewel de tekst veel uitgebreider is dan van het Kyrie, is het Gloria slechts dertig maten langer en duurt het in de enige beschikbare opname precies achtendertig seconden langer.[17] Dit herinnert aan de typische beknoptheid die men verwacht in feriamissen. Om dit te realiseren vermijdt De la Rue imitatie. Afgezien van de inzet van dit deel, waar zoals vermeld de altus, de superius en de bassus de eerste frase van de gregoriaanse melodie in imitatie voorstellen, is er verder in dit deel alleen nog imitatie in de twee canonstemmen (en even nog in een korte passus in m. 35-38, waar de

16 Dit is ook het geval in de *Missa Ave Maria*; zie de bijdrage van Rothenberg in deze publicatie.
17 Hyperion 1997.

niet-canonische stemmen een kort motiefje op “Deus pater” uitwisselen). De tekst wordt overwegend gedeclameerd in semibreves en minimae, zonder lange melismen en tekstherhalingen. Een tekstfragment wordt alleen opvallend herhaald aan het einde van de eerste sectie (m. 52-59), waar de woorden “filius patris” tweemaal worden gezongen, samen met een herhaling van de gregoriaanse zin in de tenoren. Zoals gewoonlijk is het Gloria gesplitst in twee onderdelen, met een tweede sectie vanaf “Qui tollis”. In deze sectie verandert de mensuratie van C in C2, met een sterke versnelling als gevolg: de basiseenheid van de declamatie is de semiminima, die aanblijft tot in de exuberante melismen op “in gloria Dei patris Amen” in de laatste dertien maten.

Met 259 maten is het Credo meer dan twee keer zo lang als het Gloria, hoewel De la Rue ook hier dezelfde technieken toepast om een buitensporige lengte te vermijden, namelijk het inperken van imitatie, melismatiek en tekstherhaling (al is dit laatste niet realiseerbaar aan het einde van de secties doordat er tussen de tenoren een interval is van twee breves). Het Credo is daarom echter geen saaie bedoening, want De la Rue doet af en toe een beroep op imitatietechnieken, soms met verrassende expressieve effecten. Dit deel bevat drie secties (met een breuk op “Et incarnatus est” en “Crucifixus”). Vooral aan het begin van de secties verandert De la Rue van stijl, wat ertoe leidt dat er telkens een verschil is met wat voorafgaat, terwijl hij ook de tekst accentueert. Bij het begin van de tweede sectie bijvoorbeeld onderstreept De la Rue het theologische belang van de tekst door een pauze in de tenoren en een imitatie op de gregoriaanse melodie tussen de superius, de bassus en de altus. In die volledige sectie (m. 77-102) is de textuur dunner dan in de eerste, en ook de declamatie verloopt langzamer (breves en semibreves tegenover semibreves en minimae). Daardoor is de tekst bij uitvoering duidelijker verstaanbaar en worden de tekstfragmenten van “ex Maria virgine” en “et homo factus est” in de tenoren benadrukt.

Nog frappanter is de inzet van de derde sectie, die begint met alleen de tenoren op “crucifixus etiam pro nobis” (m. 103-8). Dit is veruit de dunste textuur in de hele mis, met de eerste tenor gedurende twee volle maten als solist op het belangrijke woord “crucifixus”. Wanneer de tenoren pauzeren, komen de andere stemmen een voor een binnen en verhuist de gregoriaanse melodie naar de bassus (m. 109-12) en de altus (m. 111-17). De volle vijfstemmige bezetting komt pas weer aan bod wanneer de tenoren opnieuw invallen op “et resurrexit” (vanaf m. 115). De la Rue

schrijft imitatief om de tekst "et ascendit in caelum" in de verf te zetten: de gregoriaanse melodie verschijnt in de superius in m. 124-25 als voorimitatie van tenor 1, die in m. 126 inzet. Enkele maten verder volgt er opnieuw een opvallend moment (m. 132-34), wanneer de tweede tenor de tekst "sedet ad dexteram patris" samen met de bassus en de altus zingt in een homofone zetting, die verwant is aan de fauxbourdon. Een laatste opmerkelijke passus is het "Confiteor", waar De la Rue overschakelt naar *tempus perfectum* en een opvallende imitatieve textuur introduceert. M. 215-23 is een bijzonder expressieve passage: De la Rue doorbreekt de textuur met verschillende duo's en trio's, die homoritmisch worden uitgevoerd samen met de tenoren op de woorden "et exspecto resurrectionem" (▶ Vb. IX.2). Dit versterkt tezelfder tijd het effect van de tekstherhaling ▶ p. 216 tussen de tenoren en brengt de meest homoritmische textuur in dit deel. Aan het slot verschijnt er een duidelijke aanwijzing dat het manuscript heeft gediend voor praktisch gebruik, want een blijkbaar latere hand heeft een kruis toegevoegd voor de slot-*B* in de altus, de enige notitie in dit stuk.

Het Sanctus begint met een textuur die verschilt van alles wat tot dan toe in de mis was te horen: lang aangehouden tonen in de superius en de bassus dienen als raam voor snelle, lang uitgesponnen melodieën in de binnenstemmen (▶ Vb. IX.3). In de eerste veertien maten horen we nooit ▶ p. 216 meer dan twee stemmen die ritmisch in beweging zijn, waardoor een transparante textuur ontstaat met het accent op het puur melodische. Eerst wordt de altus ondersteund door de lang aangehouden tonen van de superius en de bassus. Wanneer die in m. 5 een cadens bereikt, komt de tweede tenor binnen met dezelfde melodie, een kwint lager. Dit is vermoedelijk de gregoriaanse melodie. Dat betekent dat De la Rue net als in het Kyrie de aandacht wenst te vestigen op het gregoriaans, zodat de toehoorders die de melodie kennen die ook onmiddellijk zouden herkennen. Wanneer de tweede tenor de melodie zingt, gaat de altus verder met een contrapunt dat lijkt op een versierde versie van de tweede frase van de tweede tenor (een melodie die pas in m. 11 begint). De altus en de tweede tenor cadenseren in m. 8, waar de eerste tenor inzet met zijn canonische antwoord. Op dit punt maakt de superius zich los van de lange noten en zingt die het contrapunt, dat net in de altus te horen was. De uitgedunde textuur, die aanhoudt tot m. 20 (op het woord "dominus"), wordt mogelijk gemaakt doordat tot op dit punt de tweede tenor nooit een volgende frase begint voordat de eerste tenor zijn canonische

antwoord heeft beëindigd. Al in m. 13 wordt de textuur echter compacter, want hier eindigen de lange noten in de bassus en begint die stem in hetzelfde tempo te zingen als de andere stemmen. Ook het "Osanna", de andere vijfstemmige sectie van dit deel, wordt gekenmerkt door lang aangehouden tonen en dunne texturen, maar nu zijn de rollen omgekeerd: de brede notenwaarden verschijnen hier in de tenoren. De opvallend langzame beweging in de tenoren eindigt pas in de slotmaten (m. 93-105), waar hun melodie zo sterk lijkt op die van de andere stemmen dat men mag veronderstellen dat zij vrij gecomponeerd is, wat overigens gestaafd wordt doordat hier de woorden "Osanna in excelsis" opnieuw onder de muziek zijn genoteerd. De secties voor een beperkte bezetting zijn gekenmerkt door lang uitgesponnen frasen en veel imitatieve dialoog tussen de stemmen. Het is onmogelijk uit te maken of die secties op het gregoriaans alluderen. Maar dat de altus in de eerste zestien maten van het driestemmige "Benedictus" in een langzamer tempo zingt, minder versierd is en een kleinere ambitus bestrijkt dan de andere stemmen kan erop wijzen dat die is gebaseerd op een gregoriaanse melodie.

In de eerste sectie van het Agnus Dei gaat De la Rue verder met het procedé dat hij voor het eerst toepaste in de canonische stemmen in het Sanctus, waar als gevolg van lange reeksen rusten tussen frasen, de stemmen zelden simultaan zingen. Daardoor is deze sectie vooral doorlopend vierstemmig, waarbij de imitatie zelden goed waarneembaar is. De enige duidelijke imitatie staat aan het begin van dit deel, waar in de eerste drie maten de superius en de bassus op de melodie van de eerste tenor anticiperen in dicht op elkaar volgende imitatieve inzetten (waardoor eens te meer de nadruk valt op de veronderstelde gregoriaanse melodie). Een veeleer langzaam tempo domineert de hele sectie, met melodieën die overwegend bestaan uit breves en semibreves (met occasioneel een versiering in semiminimae). Het sterke contrast in het laatste "Agnus Dei" komt als een schok: de melodieën verlopen vooral in minimae en semiminimae en er is imitatie in overvloed. Deze sectie is ongetwijfeld het imitatief meest consequent uitgewerkte fragment van de hele mis: dit is het gevolg van de imitaties die rond de melodie van de tenoren zijn geweven. Zo begint de tenor in de eerste maten (▶ Vb. IX.4) met een antwoord van de altus na twee maten, een terts hoger; twee maten verder begint de tweede tenor met zijn canonische antwoord, opnieuw twee maten later gevolgd door de superius. Als laagste stem zingt de bassus een ostinaat herhaald motief van tweeënhalve maat lang, telkens een

▶ p. 217

terts hoger. Deze ritmisch bewogen imitatieve textuur blijft aanwezig in elke frase van deze sectie. Wanneer de slotcadens nadert, wordt die zelfs nog opgedreven. Zo beginnen in m. 116-118 de altus, de bassus en de superius imitatief binnen de afstand van twee breves, met als gevolg een opeenstapeling van imitatieve inzetten, die de complexiteit van deze ongewoon geraffineerde en onmiskenbaaar indrukwekkende *Missa de feria* nog sterker in de verf zet.

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.

TERMINOLOGISCHE WOORDENLIJST

Agnus Dei Smeekgebed, een van de delen van het misordinarium.

Alternatim Een uitvoeringspraktijk waarbij polyfone fragmenten afwisselen met gregoriaanse.

Altus Een stemtype iets hoger dan de tenor, nu bekend als alt.

Augmentatie Proportionele vergroting van de genoteerde notenwaarden.

Bassus Een stemtype iets lager dan de tenor, doorgaans de laagste stem.

Bicinium Een tweestemmige polyfone compositie.

Cadens Een muzikaal "punt", opgebouwd op basis van harmonische en melodische standaardformules.

Canon Lett. "regel". Een verbale aanwijzing dat de notatie op een speciale manier ontcijferd moet worden. Meestal betreft het twee of meer zangers die dezelfde muziek uitvoeren, maar op een ander tijdstip inzetten (en soms ook op een andere toonhoogte). Andere procedés zijn echter mogelijk, zoals zingen met notenwaarden die verdubbeld zijn, of met de melodie in inversie.

Cantus firmus Lett. "vast gezang", een ontleende melodie die dient als basis voor een polyfone compositie en waarbij andere stemmen contrapuntisch zijn toegevoegd.

Chansonnier Een muzikale bron met overwegend wereldlijke liederen in het Frans.

Contratenor Lett. "tegenover de tenor"; een bijkomende stem die toegevoegd is aan de partij waarin de ontleende melodie was geplaatst. Kan zowel boven (*altus*) als onder (*bassus*) de tenor staan.

Contrapunt De compositietechniek waarbij twee of meer zelfstandige melodische lijnen worden gecombineerd.

Credo Geloofsbelijdenis, een van de delen van het misordinarium.

Custos (mv. *custodes*) Een teken aan het einde van een notenbalk dat de toonhoogte aangeeft van het begin van de volgende notenbalk.

Cyclische mis zie *Miscyclus*.

Discantus zie *Superius*.

Doorimitatie zie *Imitatie*.

Drieklank Een akkoord samengesteld uit drie tonen.

Fauxbourdon Geïmproviseerde polyfonie, waarbij melodieën worden toegevoegd op basis van vaste intervallen boven en onder een bestaande gregoriaanse melodie.

Finalis In het gregoriaans de toon waarop de melodie eindigt; in gezangen in niet-getransponeerde modi zijn er vier tonen mogelijk: *D*, *E*, *F* of *G*.

Gloria Lofzang, een van de delen van het misordinarium.

Gregoriaans (Eng. *chant*, *plainchant*, *plainsong*): de traditionele muziek van de kerk, bestaande uit één melodische lijn (*monofonie*).

Imitatie Een van de belangrijkste compositietechnieken uit de zestiende eeuw. Een stem kondigt een motief aan dat dan door een andere stem of andere stemmen na een bepaald tijdsinterval wordt overgenomen. Wanneer de imitatie het hele werk domineert en alle stemmen erbij betrokken zijn, spreekt men van *doorimitatie*.

Integer valor De uitvoering van een partij met de genoteerde notenwaarden en niet in een systematisch gewijzigde vorm, zoals x 2 of x 3.

Introitus Het openingsdeel van de mis, waarbij de tekst varieert naargelang het feest. Bestaat uit een korte zin, die vaak refereert aan het feest, en een psalmvers. Wordt in het gregoriaans of polyfoon uitgevoerd.

Kapel Een groep personen die verbonden is aan een hof of een kerk voor de muziek die daar gebracht wordt.

Koorboek Een manuscript of een gedrukte uitgave waarin alle stemmen genoteerd zijn op eenzelfde opening.

Kreeftgang (Eng.: *retrograde)*: De uitvoering van een melodie van achteren naar voren.

Kyrie Smeekgebed, een van de delen van het misordinarium.

Liturgie De actie en de woorden die samen een officiële godsdienstoefening vormen.

Melisme Een reeks noten op één lettergreep.

Mensuratie Het equivalent tijdens de renaissance van de huidige metra, aangegeven door vier tekens: 𝐂 (= 4/2), ○ (=3/2), ⊙ (=9/4) en 𝐂 (=6/4). Een verticale streep door het teken wijst op een versnelling van het tempo.

Mis Het centrale deel van de liturgie, dat Jezus' offer herdenkt. De mis werd elke dag opgedragen: gelezen, gezongen in het gregoriaans of gezongen met bepaalde delen polyfoon. De mis is verdeeld in ordinarium en proprium.

Miscyclus Polyfone zetting van de teksten van het misordinarium, waarbij alle delen gebaseerd zijn op hetzelfde ontleende materiaal of hetzelfde compositieprincipe, zodat ze samen een eenheid vormen.

Misordinarium (*ordinarium van de mis*): De misdelen waarvan de teksten in elke mis dezelfde zijn. Vooral vijf van die teksten werden door componisten uit de renaissance polyfoon getoonzet (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus en Agnus Dei).

Misproprium (*proprium van de mis*): De misdelen waarvan de teksten van dag tot dag wisselen. Op muzikaal vlak zijn vooral introitus, graduale, alleluia, tractus, offertorium, sequentia en communio van belang.

Modus Het theoretische systeem dat aan de basis ligt van de organisatie van de tonen in het gregoriaans. Er zijn acht modi, bepaald door de finalis en de ambitus van de melodie in relatie tot de finalis.

Monofonie Muziek die bestaat uit één enkele melodische lijn.

Motet Een polyfone compositie op een Latijnse tekst, meestal maar niet exclusief geestelijk van inhoud.

Officie De getijden of de andere gebedsdiensten naast de mis, die elke dag op vaste uren plaatshebben, namelijk metten, lauden, priem, terts, sext, none, vespers en completen.

Polyfonie Lett. "meerdere stemmen". Een compositietechniek waarbij meerdere zelfstandige partijen contrapuntisch zijn samengevoegd.

Prolatio Een benaming die wijst op de verdeling van de semibrevis in minimae. Bij *prolatio maior* is de semibrevis gelijk aan drie minimae, bij *prolatio minor* wordt de semibrevis verdeeld in twee minimae. Wordt aangegeven door een punt in het midden van de mensuratietekens: 𝅝 en ⊙.

Repercussa In een gregoriaanse melodie de tweede belangrijkste toon naast de finalis, doorgaans de kwint of de terts boven de finalis (met uitzonderingen).

Sanctus Een lofzang, een van de delen van het misordinarium.

Sequens Een muziektechnisch procedé waarbij een melodie (meerdere keren) wordt herhaald op een lagere of een hogere toontrap.

Sequentia Een Latijnse dichterlijke toevoeging aan de mis, op sommige feestdagen. De meeste werden uit de liturgie gebannen in het midden van de zestiende eeuw, met als belangrijkste uitzondering het *Dies irae* in de Requiemmis.

Stemboeken De losse boekdelen van een manuscript of een uitgave met polyfonie die elk een aparte stem bevatten.

Stretto Een vorm van imitatie waarbij de steminzetten snel op elkaar volgen.

Superius De hoogste stem van een compositie, meestal vergelijkbaar met de huidige sopraanstem.

Tempus imperfectum Een tijdsaanduiding in de renaissance waarbij alle noten te verdelen zijn in twee kleinere waarden (binair). Aangegeven als 𝅝 of ¢. Gelijkwaardig met de huidige 4/4 of 4/2.

Tempus perfectum Een tijdsaanduiding in de renaissance waarbij de brevis drie semibreves omvat. Alle andere verdelingen zijn binair. Aangegeven als 𝅝 of ⌽. Gelijkwaardig aan de huidige 3/1 of 3/2.

Tenor De stem die aanvankelijk het ontleende materiaal "droeg" (van het Latijnse werkwoord *tenere*) waarop een compositie was gebaseerd; later de benaming van een matig hoge mannenstem.

Transpositie De verplaatsing van een melodie van de originele toonhoogte naar een hogere of lagere toon.

Tutti Een bezetting waarbij alle uitvoerders samen betrokken zijn.

DE AUTEURS

ANNE MARGREET W. AS-VIJVERS werkt sinds 2002, toen zij cum laude promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam, als freelance kunsthistoricus. Zij is een specialist in de middeleeuwse boekverluchting van de Nederlanden. Enkele publicaties zijn de boeken *Re-Making the Margin. The Master of the David Scenes and Flemish Manuscript Painting around 1500* (Turnhout: Brepols, 2013) en *Zuid-Nederlandse miniatuurkunst. De mooiste verluchte handschriften in Nederlands bezit* (Zwolle: WBooks, 2018).

VINCENZO BORGHETTI is hoofddocent muziekgeschiedenis aan de Universiteit van Verona. Zijn onderzoeksinteresses gaan vooral uit naar de renaissancepolyfonie en de vroegtwintigste-eeuwse opera. Hij is coauteur van *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"* (Turijn: EDT, 1998). In 2016 verscheen zijn kritische uitgave van Gioacchino Rossini's *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Andere bijdragen en artikelen verschenen in tijdschriften, o.m. in *Early Music History*, *Acta Musicologica* en *Journal of the Alamire Foundation*.

STRATTON BULL is artistiek directeur van het vocaal ensemble Cappella Pratensis. Hij zingt in deze groep sinds 1988, wat resulteert in een uitgesproken interesse in de uitvoering van polyfonie vanuit de originele bronnen. Stratton Bull is ook staflid van de Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries (KU Leuven).

DAVID J. BURN is hoogleraar musicologie en hoofd van de onderzoeksgroep Oude Muziek aan de KU Leuven. Zijn onderzoek is toegespitst op de late vijftiende en de zestiende eeuw, met een bijzondere interesse voor Heinrich Isaac en zijn tijdgenoten, de relatie tussen gregoriaans en polyfonie, bronnenstudies en de analyse van oude muziek. Samen met Sarah Ann Long is hij cohoofdredacteur van *Journal of the Alamire Foundation*.

WOLFGANG FUHRMANN is hoogleraar musicologie aan de universiteit van Leipzig. Hij behaalde het doctoraat aan de universiteit van Wenen met een studie over middeleeuwse ethiek/esthetiek. In 2010 legde hij aan de universiteit van Bern een Habilitationsschrift voor over "Haydn and His Audience". Momenteel heeft hij een contract met Laaber Verlag voor het verzorgen van een deel over de muziekgeschiedenis van de vijftiende eeuw voor de reeks *Handbuch der Musik der Renaissance*.

HONEY MECONI is auteur van *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003) en van talrijke bijdragen over hofmanuscripten. Haar recentste boek is *Hildegard of Bingen* (Urbana: University of Illinois Press, 2018), de eerste Engelstalige monografie over Hildegard als componiste. Als uitvoerder en musicologe was ze (met het Vox Early Music Ensemble) medewinnaar van de Noah Greenberg Award voor haar "uitzonderlijke bijdrage tot de studie en de uitvoering van oude muziek". Ze is voorzitter van en hoogleraar muziek aan het College Music Department en hoogleraar musicologie aan de Eastman School of Music van de Universiteit van Rochester.

DAVID J. ROTHENBERG is hoofddocent aan en voorzitter van het departement muziek aan Case Western Reserve University. Hij is auteur van *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2011), coredacteur van *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond: Liturgy, Sources, Symbolism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016) en coredacteur van de tweede uitgave van de *Oxford Anthology of Western Music, Volume One: The Earliest Notations to the Eighteenth Century* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2019).

THOMAS SCHMIDT is decaan muziek, menswetenschappen en media en ook hoogleraar musicologie aan de universiteit van Huddersfield. Zijn onderzoek is vooral toegespitst op de muziek van de renaissance, waarover hij onlangs een groot project afsloot met als thema "Production and Reading of Music Sources, 1480-1530" (www.proms.ac.uk). Recent verzorgde hij ook de kritische editie van de *Italiaanse symfonie* en de *Reformationssymphonie* van Mendelssohn.

ANDREW H. WEAVER is hoogleraar musicologie aan The Catholic University of America. Hij is de auteur van *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War* (Farnham-Burlington VT: Ashgate, 2012) en uitgever van de binnenkort te verschijnen *Companion to Music at the Habsburgs Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Leiden: Brill). Hij publiceerde bijdragen in talrijke tijdschriften, waaronder *Journal of Musicology*, *Music & Letters* en *Early Music*.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

MANUSCRIPTS CITED | GECITEERDE PRIMAIRE BRONNEN

Abbreviations follow the *Répertoire International des Sources Musicales* (http://www.rism.info/). They are expanded below for convenience. Asterisks indicate Habsburg-Burgundian court manuscripts ("Alamire manuscripts").

Afkortingen naar het *Répertoire International des Sources Musicales* (http://www.rism.info/). Zij zijn gemakshalve uitgeschreven. Bij manuscripten van het Habsburgs-Borugondische Hof ("Alamiremanuscripten") is een asterisk geplaatst.

*A-Wn 1783	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 1783
*A-Wn 4809	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 4809
*A-Wn 4810	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 4810
*A-Wn 11778	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 11778
*A-Wn 11883	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 11883
*A-Wn 15495	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15495
*A-Wn 15496	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15496
*A-Wn 15947	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15497
*A-Wn 18746	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 18746
*A-Wn 18832	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 18832
*B-Amp Ms. B 948 IV	Antwerp, Plantin-Moretus Museum, Ms. B 948 IV, fragments pasted to book cover
*B-Amp Ms. M 18.13 A	Antwerp, Plantin-Moretus Museum, Ms. M 18.13 Fragment A
*B-Br IV.922	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. IV.922 ("Occo Codex")
*B-Br 215-216	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 215-216
*B-Br 228	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 228
*B-Br 6428	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 6428
*B-Br 9126	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9126
*B-Br 15075	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 15075

*B-MEa s.s.	Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, unnumbered ("Mechelen Choirbook")
D-B 40091	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40091
*D-BÜ 1600	Büdingen, Fürstlich Ysenburg- und Büdingensche Bibliothek, Bestand Kellereirechnungen, Graf Wolfgang Ernst, 1600, Fasz. 7a; see Brinzing, *Fragmente*
*D-BÜ 1601	Büdingen, Fürstlich Ysenburg- und Büdingensche Bibliothek, Bestand Kammerrechnungen, Geldrechnung 1601, Graf Wolfgang Ernst, Kammer 2a; see Brinzing, *Fragmente*
*D-BÜ 1603	Büdingen, Fürstlich Ysenburg- und Büdingensche Bibliothek, Bestand Kellereirechnungen, Graf Wolfgang Ernst, 1603, Fasz. 7b; see Brinzing, *Fragmente*
*D-BÜ 1604	Büdingen, Fürstlich Ysenburg- und Büdingensche Bibliothek, Büdinger Rentereirechnung 1604, Fasz. 7b; see Brinzing, *Fragmente*
*D-BÜ Kasten 1	Büdingen, Fürstlich Ysenburg- und Büdingensche Bibliothek, Musikfragmente, Kasten 1; see Brinzing, *Fragmente*
D-HRD 9821	Herdringen, Biblioteca Fürstenbergiana, Ms. Fü 9821; extracts in score
*D-Ju 2	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 2
*D-Ju 3	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 3
*D-Ju 4	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 4
*D-Ju 5	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 5
*D-Ju 7	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 7
*D-Ju 8	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 8
*D-Ju 9	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 9
*D-Ju 12	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 12
*D-Ju 20	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 20
*D-Ju 21	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 21
*D-Ju 22	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 22
*D-Mbs 6	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 6
D-Mbs 260	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 260
D-Mbs 510	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 510
D-Mbs C	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. C (*olim* Cim. 210)
*D-Mbs F	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. F
D-W A Aug. 2°	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°
*E-MO 766	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 766
*E-MO 773	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 773
F-CA 18	Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 18
F-Pn lat. 15181	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 15181
F-Pn lat. 15182	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 15182
*GB-Lbl 8.G.vii	London, British Library, Ms. Royal 8.G.vii
*GB-Ob 831	Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 831, fols. 260–61
I-CMac M(D)	Casale Monferrato, Archivio e Biblioteca Capitolare, Ms. M(D)
*I-Fc 2439	Florence, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2439 ("Basevi Codex")
I-Fl 666	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. 666 ("Medici Codex")
I-MOd Ms. Mus. X	Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare di Modena, Ms. Mus. X
I-Rvat 16	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 16
*I-Rvat 34	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 34
*I-Rvat 36	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 36
I-Rvat 45	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 45
I-Rvat 51	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 51
*I-Rvat 160	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 160
*I-Rvat Chigi 234	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C.VIII.234 ("Chigi Codex")
I-Rvat Pal. lat. 1980-81	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Palatini latini 1980-81; tenor and bassus partbooks
I-Rvat Pal. lat. 1982	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Palatini latini 1982; discantus partbook
*I-SUss 248	Subiaco, Biblioteca Statale dell'Abbazia di Santa Scholastica, Ms. 248

*I-VEcap 756	Verona, Biblioteca capitolare, Ms. 756
*NL-SH 72A	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72A
*NL-SH 72B	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72B
*NL-SH 72C	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72C
P-Cug Ms. M.2	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, Ms. M.2

EARLY MUSIC PRINTS | VROEGE MUZIEKDRUKKEN

Graduale Pataviense	*Graduale Pataviense* (Vienna: Winterburger, 1511)
RISM 1516[1]	*Liber decem missarum* (Rome: Antico, 1516)
RISM 1522	*Liber decem missarum* (Rome: Giunta, 1522)
RISM 1545[6]	*Bicinia gallica, latina, germanica* (Wittenberg: Rhau, 1545)
RISM J 670	*Libri secondi missarum Josquin* (Venice: Petrucci, 1505)

EDITIONS | UITGAVEN

BCW 2	*Antoine Busnoys: Collected Works*, vol. 2: *The Latin-Texted Works*, ed. Richard Taruskin (New York: The Broude Trust, 1990)
CMM 34/1	*Matthaeus Pipelare: Opera Omnia*, vol. 1: *Chansons and Motets*, ed. Ronald Cross, Corpus mensurabilis musicae 34/1 (n.p.: American Institute of Musicology, 1966)
CMM 34/2	*Matthaeus Pipelare: Opera Omnia*, vol. 2: *Masses I*, ed. Ronald Cross, Corpus mensurabilis musicae 34/2 (n.p.: American Institute of Musicology, 1967)
CMM 97/1	*Pierre de la Rue: Opera Omnia*, vol. 1: *Masses I*, ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus mensurabilis musicae 97/1 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1989)
CMM 97/2	*Pierre de la Rue: Opera Omnia*, vol. 2: *Masses II*, ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus mensurabilis musicae 97/2 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1992)
CMM 97/3	*Pierre de la Rue: Opera Omnia*, vol. 3: *Masses III*, ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus mensurabilis musicae 97/3 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1992)
CMM 97/5	*Pierre de la Rue: Opera Omnia*, vol. 5: *Masses V*, ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus mensurabilis musicae 97/5 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1996)
Graduale Pataviense	*Graduale Pataviense (Wien, 1511): Faksimile*, ed. Christoph Väterlein, Das Erbe deutscher Musik 87 (Kassel: Bärenreiter, 1982)
Liber Usualis	*The Liber Usualis* (Tournai: Desclée, 1938 and many subsequent editions)
MRM 12	Rebecca Gerber ed., *Sacred Music from the Cathedral at Trent*, Monuments of Renaissance Music 12 (Chicago IL: The University of Chicago Press, 2007)
NJE 20	*Motets on texts from the New Testament 2*, ed. Martin Just, New Josquin Edition 20 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2006)
NJE 23	*Motets on Non-Biblical Texts 3: De beata Maria virgine 1*, ed. Willem Elders, New Josquin Edition 23 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2006)

SELECTED RECORDINGS | GESELECTEERDE OPNAMES

Eufoda 1996	Capilla Flamenca, dir. Dirk Snellings, *Missa Alleluia: Muziek aan het Bourgondische hof* (Eufoda 1232: 1996)
FB 2014	The Sound and the Fury, *Matthaeus Pipelare 1: Paradise Regained* (Fra Bernardo fb 1309203: 2014) [available through Spotify]

Gaudeamus 2003	The Clerks' Group, dir. Edward Wickham, *Pierre de la Rue: Missa de sancta cruce* (Gaudeamus CD GAU 307: 2003)
Hyperion 1997	Gothic Voices, dir. Christopher Page, *Pierre de la Rue: Missa de feria / Missa Sancta Dei genetrix* (Hyperion 67010: 1997)
Musique 2005	Capilla Flamenca and Psallentes, dir. Dirk Snellings and Hendrik Vanden Abeele, *Missa Ave Maria* (Musique en Wallonie 0633: 2005)
Naxos 1999	Ars Antiqua de Paris, dir. Michel Sanvoisin, *Pierre de la Rue: Missa de septem doloribus / Easter Mass* (Naxos 8.554656: 1999) [available through Spotify]
Naxos 2014	Schola Antiqua of Chicago, dir. Michael Anderson, *Missa Conceptio tua* (Naxos 8.573260: 2014) [available through Spotify]

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Ammendola, Andrea, Daniel Glowotz, and Jürgen Heidrich (eds.), Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol (Göttingen, V&R Unipress, 2011)
- Anderson, Michael Alan, *St. Anne in Renaissance Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014)
- As-Vijvers, Anne Margreet, *Re-Making the Margin: The Master of the David Scenes and Flemish Manuscript Painting around 1500* (Turnhout: Brepols, 2013)
- ---, and Anne S. Korteweg, *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* (Zwolle: Wbooks, 2018)
- ---, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", *Journal of the Alamire Foundation* 11 (2019), forthcoming
- ---, *Tuliba Collection: Catalogue of Manuscripts and Miniatures from the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Hilversum: Tuliba Collection, 2014)
- ---, "Weaving Mary's Chaplet: The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination", in *Weaving, Veiling, and Dressing*, ed. Rudy and Baert, 41-79
- ---, and Anne S. Korteweg (eds.), *Zuid-Nederlandse miniatuurkunst. De mooiste verluchte handschriften in Nederlands bezit* (Zwolle: Wbooks, 2018)
- Avril, François, Dominique Cordellier, and Nicolas Reynaud, *Les enluminures du Louvre* (Paris: Hazan/Louvre éditions, 2011)
- Becker, Ursula, "Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2°. Beobachtungen zum Buchschmuck", *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), 179-255
- Bent, Margaret, "Polyphonic Sources, ca. 1400-1450", in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. Busse Berger and Rodin, 617-40
- ---, "Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony", in *Music in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Fenlon, 275–317
- Besseler, Heinrich, *Bourdon and Fauxbourdon* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, ²1974)
- Blackburn, Bonnie J., "The Eloquence of Silence: Tacet Inscriptions in the Alamire Manuscripts", in *Citation and Authority*, ed. Clark and Leach, 205-36
- ---, "Messages in Miniature", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Schreurs and Bouckaert, 161-84
- ---, and Leofranc Holford-Strevens, *The Oxford Companion to the Year: An Exploration of Calendar Customs and Time-Reckoning* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
- ---, "The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV", *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), 157-95
- Bloxam, M. Jennifer, "In Praise of Spurious Saints: The 'Missae Floruit egregiis' by Pipelare and La Rue", *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), 163-220
- ---, "A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries: Implications for Sacred Polyphony 1460–1520" (Ph.D. diss., Yale University, 1987)
- ---, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens (eds.), *"Uno gentile et subtile ingenio": Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn* (Turnhout: Brepols, 2009)
- Boorman, Stanley, "The Purpose of the Gift: For Display or for Performance?", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Schreurs and Bouckaert, 107-15
- --- (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)
- ---, "Two Aspects of Performance Practice in the Sistine Chapel of the Early Sixteenth Century", in *Collectanea II*, ed. Janz, 575-609

- Borghetti, Vincenzo, "Da Ockeghem a Pipelare: i percorsi del rondeau *Fors seulement*" (Ph.D. diss., University of Pavia, 2000)
- ---, "*Fors seulement l'actente que je meure*: Ockeghem's Rondeau and the Gendered Rhetoric of Grief", *Early Music History* 31 (2012), 37-85
- ---, "Il manoscritto, la messa, il giovane imperatore. La messa *Fors seulement* di Pipelare e la politica imperiale della Casa d'Austria", *Imago musicae* 20 (2003), 65-107
- ---, "Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and the Sixteenth Century", *Acta Musicologica* 80 (2008), 179-214
- ---, "Petrus Alamire und die *Missa Fors seulement* von Matthaeus Pipelare", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Schreurs and Bouckaert, 309-24
- Bousmar, Éric, "Maximilien d'Autriche ou le jeune Charles Quint? Enluminure et politique dans le Livre de Choeur de Malines", in *Pour la singuliere affectation qu'avons a luy,* ed. Delsalle et al., 43-52 - then add the full version between "De Kesel" and "Derolez
- Brinzing, Armin, *Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts im Fürstlich Ysenburg- und Büdingischen Archiv Büdingen*, Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet 2 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001)
- Burn, David J., "New Light on Conrad Rein's *Missa super Kyrie paschale*", *Archiv für Musikwissenschaft* 71 (2014), 146-164
- ---, "What Did Isaac Write For Constance?", *The Journal of Musicology* 20 (2003), 45–72
- Busse Berger, Anna Maria, and Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)
- Calvin, Jean, *Traité des reliques*, ed. Albert Autin (Paris: Bossard, 1921)
- Camille, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1992)
- Carey, Frank, "Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century", *The Journal of Musicology* 9 (1991), 300-42
- Clark, Gregory T., *Das Da Costa-Stundenbuch. Vollständige Faks.-Ausg. im Originalformat von MS M.399 aus dem Besitz der Morgan Library & Museum; Kommentar* (Graz. ADEVA, 2010).
- Clark, Suzannah, and Elizabeth Eva Leach (eds.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned* (Woodbridge: Boydell Press, 2005)
- Clement, Albert, and Eric Jas (eds.), *From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders* (Amsterdam: Rodopi, 1994)
- Coenen, Daniel, "Carondelet, Jean II", in *Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 2, 79-83
- Colton, Lisa, and Tim Shephard (eds.), *Sources of Identity: Makers, Owners, and Users of Music Sources before 1600* (Turnhout: Brepols, 2017)
- Cross, Ronald, "Matthaeus Pipelare: A Historical and Stylistic Study of his Works" (Ph.D. diss., New York University, 1961)
- ---, "Pipelare, Matthaeus", in *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021807
- Debae, Marguerite, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524* (Leuven-Paris: Peeters, 1995)
- Dekeyzer, Brigitte, *Herfsttij van de Vlaamse miniatuurkunst. Het Breviarium Mayer van den Bergh* (Ghent-Amsterdam: Ludion, 2004)
- De Kesel, Lieve, "The Master of the Prayer Books of around 1500 in the Spotlight: An Investigation of the Artist(s), the Oeuvre, their Colleagues and their Patrons" (Ph.D. diss., University of Ghent, 2013)
- Delsalle, Paul, Gilles Docquier, Alain Marchandisse, and Bertrand Schnerb, *Pour la singuliere affectation qu'avons a luy. Études bouguignonnes offertes à Jean-Marie Cauchies,* Burgundica 24 (Turnhout: Brepols, 2017)
- Derolez, Albert, *Medieval Manuscripts: Ghent University Library* (Ghent: Snoeck, 2017)
- De Voragine, Jacobus, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, trans. William Granger Ryan, 2 vols. (Princeton NJ: Princeton University Press, 1993)
- Dumitrescu, Theodor, "The Paschal Kyrie c. 1500: The Compositional Tradition and a New Low Countries Fragment", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 58 (2008), 3-32
- Dunlop, Anne (ed.), *Antipodean Early Modern: European Art in Australian Collections, c. 1200–1600* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018)
- Eichberger, Dagmar, "Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530), eine Kluge Witwe mit Kunstverstand", in *Frauen, Kunst und Macht*, ed. Haag, Eichberger and Gschwend, 24-35
- ---, "The Seven Sorrows of the Virgin: Spreading a New Cult via Dynastic Network",

in *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, ed. Göttler and Mochizuki, 483-512
- ---, "'Women who read are dangerous': Illuminated Manuscripts and Female Book Collections in the Early Renaissance", in *Antipodean Early Modern*, ed. Dunlop, 75-95
- Fallows, David, *Josquin* (Turnhout: Brepols, 2009)
- ---, "The Last Agnus Dei: or: The Cyclic Mass, 1450-1600, as *Forme Fixe*", in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, ed. Ammendola, Glowotz, and Heidrich, 53-63
- ---, "Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474", in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. Boorman, 109–59
- Fenlon, Iain (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)
- Fitch, Fabrice, *Johannes Ockeghem: Masses and Models* (Paris: Champion, 1997)
- Freeman, Daniel, "On the Origins of the *Pater noster-Ave Maria* of Josquin des Prez", *Musica Disciplina* 45 (1991), 169-219
- Friebel, Michael, "Die Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 und Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234 als Vorlagen am Burgundisch-Habsburgischen Hof", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Bouckaert and Schreurs, 59-96
- Fuhrmann, Wolfgang, "Pierre de la Rues *Regina celi*: Eine Studie in Bimodalität", in *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen*, ed. Schweiger, Staudinger, and Urbanek, 79-97
- ---, "Who Composed Pierre de la Rue's Psalm-Motets?", *Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 5 (2011), 55-62
- Gasch, Stefan, and Birgit Lodes (eds.), *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen* (Tutzing: Schneider, 2007)
- *Gent – Duizend jaar kunst en cultuur*, 3 vols. (Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 1975)
- Göllner, Theodor, and Bernhold Schmid (eds.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext* (Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2006)
- Göttler, Christine, and Mia Mochizuki (eds.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (Leiden: Brill, 2017)
- Gschwend, Annemarie Jordan, "Die vergessene Infantin. Katharina von Österreich, Königin von Portugal, im Schatten des burgundisch-habsburgischen Hofes", in *Frauen, Kunst und Macht*, ed. Haag, Eichberger, and Gschwend, 50-63
- Haag, Sabine, Dagmar Eichberger, and Annemarie Jordan Gschwend (eds.), *Frauen, Kunst und Macht: Drei Frauen aus dem Hause Habsburg* (Innsbruck: Schloss Ambras, 2018)
- Haggh-Huglo, Barbara, "The Celebration of the 'Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis', 1457-1987", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), 361-73
- ---, "Easter Polyphony in the St. Emmeram and Trent Codices", *Musiktheorie* 27 (2012), 112-32
- Hamm, Charles, "Manuscript Structure in the Dufay Era", *Acta Musicologica* 34 (1962), 166-84
- Hannas, Ruth, "Concerning Deletions in the Polyphonic Mass Credo", *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952), 155-86
- Heyder, Joris Corin, "Kopie und Kennerschaft. Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei", *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013), http://www.kunstgeschichtejournal.net/419
- Hindman, Sandra, Mirella Levi D'Ancona, Pia Palladino, and Maria Francesca Saffiotti, *The Robert Lehman Collection IV: Illuminations* (New York NY: Metropolitan Museum of Art / Princeton University Press, 1997)
- Hofmann, Mara, "The Decoration of Music Manuscripts from the Burgundian-Habsburg Court", in *The Production and Reading of Music Sources*, ed. Schmidt and Leitmeir, 193-207
- ---, "Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, s.s.", in *The Production and Reading of Music Sources*, ed. Schmidt and Leitmeir, 245-61
- "Portraits as Leitmotif in the Burgundian-Habsburg Music Manuscripts", in *New Perspectives on Flemish Illumination*, ed. Watteuw et al., 210-29
- Janz, Bernhard (ed.), *Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle: Tagungsbericht Heidelberg 1989*, Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 4 (Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994)
- Jas, Eric, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 3", in *The Treasury*, ed. Kellman, 86-89
- ---, and Herbert Kellman, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 4", in

The Treasury, ed. Kellman, 90-93
- ---, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15495", in *The Treasury*, ed. Kellman, 153
- ---, and Herbert Kellman, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15497", in *The Treasury*, ed. Kellman, 156-58
- Kapp, Maria, "Musikalische Handschriften des burgundischen Hofes in Mecheln und Brüssel ca. 1495–1530. Studien zur Entwicklung Gerard Horenbouts und seiner Werkstatt" (Ph.D. diss., Universität Würzburg, 1987)
- Kellman, Herbert, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 6428", in *The Treasury*, ed. Kellman, 71
- ---, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 9126", in *The Treasury*, ed. Kellman, 73
- ---, "Brussels, Bibliothèque royale de Belgique MS 15075", in *The Treasury*, ed. Kellman, 74-75
- ---, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 5", in *The Treasury*, ed. Kellman, 95
- ---, "Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek MS 12", in *The Treasury*, ed. Kellman, 101
- ---, "Monserrat, Biblioteca del Monastir MS 766", in *The Treasury*, ed. Kellman, 114
- --- (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535* (Ghent: Ludion, 1999)
- ---, "Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, MS 1783", in *The Treasury*, ed. Kellman, 141
- Kirkman, Andrew, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010)
- Kirschbaum, Engelbert, and Wolfgang Braunfels (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonografie*, 8 vols. (Freiburg i. Br.: Herder, 1968-76)
- König, Eberhard, and Joris Corin Heyder, *Das Breviarium Grimani. Begleitband zur Faksimile-edition* (Rome: Salerno Editrice, 2016)
- Körndle, Franz, "*So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben*. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz", in *Tod in Musik und Kultur*, ed. Gasch and Lodes, 87-109
- Kreider, J. Evan, "The Masses for Five and Six Voices by Pierre de la Rue" (Ph.D. diss., University of Indiana, Indiana University Bloomington, 1974)
- Kreitner, Kenneth, "Very Low Ranges in the Music of Ockeghem and Tinctoris", *Early Music* 14 (1986), 467-79
- Kren, Thomas, and Scot McKendrick, *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (Los Angeles CA: Getty Publications, 2003)
- ---, "Quatre miniatures découpées dans un manuscrit musical", in *Les enluminures*, ed. Avril et al., 321-24
- Krieger, Michaela, *Gerard Horenbout und der Meister Jakobs IV. von Schottland. Stilkritische Überlegungen zur flämischen Buchmalerei* (Vienna: Böhlau, 2012)
- Liebrich, Julia, "Frankfurt am Main, Kirche St. Maria – Flämischer Annenaltar der Karmeliter, zwischen 1489–1494. Frankfurt am Main, Historisches Museum", in *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, online at https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3990/
- Lempert, Susan, *Studien zu den Chansons und Motetten von Matheus Pipelare* (Bern: Peter Lang, 2005)
- Lodes, Birgit, "Des Kaisers Alamire: Zur Entstehung des Chorbuchs Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15495", in *"Uno gentile et subtile ingenio"*, ed. Bloxam, Filocamo, and Holford-Strevens, 247–58
- Luko, Alexis, "Tinctoris on *Varietas*", *Early Music History* 27 (2008), 99–136
- Masai, François, "Un Missel Cistercien de Baudeloo", *Scriptorium* 6 (1952), 279-84
- McClure, M. L., and Charles Feltoe (eds. and trans.), *The Pilgrimage of Egeria* (London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1919)
- McFarland, Jason J., *Announcing the Feast: The Entrance Song in the Mass of the Roman Rite* (Collegeville MN: Liturgical Press, 2011)
- Meconi, Honey, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production in the Time of Charles V", in *Qui musicam in se habet*, ed. Zayaruznaya, Blackburn, and Boorman, 575–613
- ---, "Art-Song Reworkings: An Overview", *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), 1-42
- --- (ed.), *Early Musical Borrowing* (New York NY: Routledge, 2004)
- ---, "The Function of the Habsburg-Burgundian Court Manuscripts", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Schreurs and Bouckaert, 117-24
- ---, "La Rue [de Platea, de Robore, de Vico], Pierre [Perison, Petrus, Pierchon, Pieter, Pirson] de", in *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/

omo-9781561592630-e-0000016044
- ---, "Habsburg-Burgundian Manuscripts, Borrowed Material, and the Practice of Naming", in *Early Musical Borrowing*, ed. Meconi, 86-95
- ---, "Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228", *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010), 11-36
- ---, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003)
- ---, "Power, Prestige, and Polyphony: The Use of Parchment in Music Manuscripts *c.* 1450–1600", in *Sources of Identity*, ed. Colton and Shephard, 169-208
- ---, "The Range of Mourning: Nine Questions and Some Answers", in *Tod in Musik und Kultur*, ed. Gasch and Lodes, 141-56
- ---, "Range, Repertoire, and Recipient in the Alamire Manuscripts", *Journal of the Alamire Foundation* 11 (2019), forthcoming
- ---, "The Unknown Alamire: Lost Manuscripts Reclaimed", *Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 71 (2017), 33-84
- Michelant, Henri Victor, "Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523", *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire* Ser. III/12 (1871), 5-78, 83-136
- Morgan, Nigel, and Stella Panayotova (eds.), *Illuminated Manuscripts in Cambridge: A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Part One: The Low Countries, Germany, Bohemia, Austria, Hungary*, 2 vols. (Turnhout: Brepols, 2009)
- Morrison, Elizabeth, and Thomas Kren (eds.), *Flemish Miniature Painting in Context: Recent Research* (Los Angeles CA: Getty Publications, 2006)
- ---, "Iconographic Originality in the Oeuvre of the Master of the David Scenes", in *Flemish Miniature Painting in Context*, ed. Morrison and Kren, 149–62
- ---, "Music Meant to Impress: Flemish Artists, European Politics, and Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 4", *Journal of the Alamire Foundation* 6 (2014), 167-83
- Pack, Tim S., "Obrecht's Approach to Five-Voice Composition as an Extension of Regis' Axial Tenor Model", *Journal of the Alamire Foundation* 3 (2011), 76-108
- Panayotova, Stella (ed.), *Colour: The Art and Science of Illuminated Manuscripts* (Turnhout: Brepols, 2016)
- Pätzig, Gerhard-Rudolf, "Liturgische Grundlagen und Handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs 'Choralis Constantinus'" (Ph.D. diss., Universität Tübingen, 1956)
- Prizer, William, "Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece", *Early Music History* 5 (1985), 113-53
- Rifkin, Joshua, "The Creation of the Medici Codex", *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), 517-70
- Rodin, Jesse, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel* (Oxford: Oxford University Press, 2012)
- Roth, Adalbert, "Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35", in *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. Staehelin, 43-63
- Rudy, Kathryn M., "Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer", *Journal of Historians of Netherlandish Art* 2 (Summer 2010),2: 1-2 DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.1
- ---, and Barbara Baert (eds.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages* (Turnhout: Brepols, 2007)
- Saunders, Zoe, "Anonymity and Ascription in the Alamire manuscripts", *Revue belge de musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 67 (2013), 247-81
- ---, "Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts: Toward a New Understanding of a Repertoire, an Atelier, and a Renaissance Court" (Ph.D. diss., University of Maryland, College Park, 2010)
- Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 vols. (Gütersloh: Mohn, 1966-91)
- Schmidt, Thomas, "Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", in *The Production and Reading of Music Sources*, ed. Schmidt and Leitmeir, 3-100
- ---[-Beste], "Polyphonic Sources, ca. 1450-1500", in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. Busse Berger and Rodin, 641-62
- ---[-Beste], "Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music", *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), 13-26
- ---, and Christian Thomas Leitmeir (eds.), *The Production and Reading of Music Sources:*

Mise-en-Page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480-1530 (Turnhout: Brepols, 2018)
- ---[-Beste], "Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts", in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, ed. Göllner and Schmid, 191-211
- Schreurs, Eugeen, and Bruno Bouckaert (eds.), *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1503–1535) and the Workshop of Petrus Alamire: Colloquium Proceedings, Leuven, 25-28 November 1999*, Yearbook of the Alamire Foundation 5 (Leuven-Neerpelt: Alamire, 2003)
- --- (ed.), *De schatkamer van Alamire: Muziek en Miniaturen uit Keizer Karels Tijd (1500–1535)* (Leuven: Davidsfonds, 1999)
- Schweiger, Dominik, Michael Staudinger, and Nikolaus Urbanek (eds.), *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004)
- Smeyers, Maurits, "De hostieboom", in *De schatkamer van Alamire*, ed. Schreurs, 134
- Snow, Robert J. (ed.), *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Monuments of Renaissance Music 9 (Chicago: University of Chicago Press, 1996)
- Sparks, Edgar H., *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520* (Berkeley CA: University of California Press, 1963)
- Staehelin, Martin (ed.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3 – Wolfenbütteler Forschungen 83 (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1998)
- ---, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 3 vols. (Bern: Paul Haupt, 1977)
- Thelen, Emily (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th–17th Centuries)* (Turnhout: Brepols, 2015)
- Thoss, Dagmar (ed.), *Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Prunksaal, 21 Mai-26 Oktober 1987)* (Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., 1987)
- ---, "Flemish Miniature Painting in the Alamire Manuscripts", in *The Treasury*, ed. Kellman, 53-62
- ---, "Initialen und Bordüren in den Musikhandschriften des burgundisch-habsburgischen Hofes", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex*, ed. Schreurs and Bouckaert, 149-60
- Unterkircher, Franz, Georges Dogaer, and Elly Cockx-Indestege (eds.), *De Nationale Bibliotheek van Oostenrijk. Handschriften en gedrukte werken over de geschiedenis van de Nederlanden 1475-1600* (Brussels: Koninklijke Bibliotheek, 1962)
- Urquhart, Peter, "An Accidental Flat in Josquin's *Sine nomine* Mass", in *From Ciconia to Sweelinck*, ed. Clement and Jas, 125-44
- Van der Heide, Klaas, "Polytekstuele religieuze muziek aan het Bourgondisch-Habsburgse hof als spiegel van het laat-middeleeuwse wereldbeeld (Ph.D. diss., University of Utrecht, 1998)
- ---, "De symboliek in de handschriften: een dieperliggende betekeniswereld. Het Mechels koorboek als voorbeeld", in *De schatkamer van Alamire*, ed. Schreurs, 67-71
- Van Tour, Jan, "De organisten van de Grote Kerk van Dordrecht (1)", *Oud-Dordrecht* 33 (2015), 300-9
- Verheyden, Prosper, "Het gezangboek van Margaretha van Oostenrijk", *Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen* 2 (1904), 1-22
- Warmington, Flynn, "Mechelen, Archief en Stadsbibliothek MS s.s.", in *The Treasury*, ed. Kellman, 112-13
- ---, "A Survey of Scribal Hands in the Manuscripts", in *The Treasury*, ed. Kellman, 41-52
- ---, "Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 160", in *The Treasury*, ed. Kellman, 135-36
- Watteeuw, Lieve, Jan Van der Stock, Bernard Bousmanne, and Dominique Vanwijnsberghe (eds.), *New Perspectives on Flemish Illumination* (Leuven: Peeters, 2018)
- Weaver, Andrew H., "Aspects of Musical Borrowing in the Polyphonic *Missa de feria* of the Fifteenth and Sixteenth Centuries", in *Early Musical Borrowing*, ed. Meconi, 125-48.
- Wegman, Rob C., "Barbireau [Barbirianus], Jacobus", in *Grove Music Online*, https://www-oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002011.
- Wieck, Roger S., *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (New York NY: Braziller, 1997)
- Zarlino, Gioseffo, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche*, trans. Vered Cohen (New Haven CT: Yale University Press, 1983).
- Zayaruznaya, Anna, Bonnie J. Blackburn, and Stanley Boorman (eds.), *Qui musicam in se habet: Studies in Honor of Alejandro Enrique Planchart* (Middleton WI: American Institute of Musicology, 2015)

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 3
GENERAL EDITORS:
DAVID J. BURN & BART DEMUYT

The Mechelen Choirbook was produced in the workshop of the important Low Countries music scribe Petrus Alamire in the early sixteenth century for a member of the ruling Habsburg family. The choirbook is not only among the best-preserved of the Alamire corpus, but also one of the most finely illuminated, and one of the largest that he ever produced. Uniquely among the Alamire music manuscripts, it is still held in Mechelen, the city where it was made.

The present facsimile with commentary is the third volume of the Leuven Library of Music in Facsimile, under the general editorship of David J. Burn and Bart Demuyt. The series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. Each facsimile is in full colour, at original size, and accompanied by an extended commentary, written by a leading expert or experts.

David J. Burn is professor of musicology and head of the Early Music Research Group at the University of Leuven.

Honey Meconi is chair of and professor of music in the College Music Department, and professor of musicology at the Eastman School of Music at the University of Rochester.

Het Mechels Koorboek werd aan het begin van de zestiende eeuw vervaardigd in het atelier van Petrus Alamire, een belangrijk muziekscribent uit de Lage Landen, voor een telg van de toen heersende Habsburgse dynastie. Het handschrift is niet alleen een van de best bewaarde uit het Alamirecorpus, het is tevens een van de mooist verluchte en een van de grootste die hij ooit maakte. Het Mechels Koorboek is bovendien het enige Alamiremanuscript dat nog steeds bewaard wordt in de stad waar het ontstond.

Dit becommentarieerde facsimile is het derde in de reeks Leuven Library of Music in Facsimile, met als general editors David J. Burn en Bart Demuyt. Deze reeks beoogt kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die zowel in esthetisch, muzikaal als cultureel opzicht bijzonder waardevol zijn. Alle facsimile's worden volledig in kleur en op het originele formaat uitgebracht, voorzien van uitvoerige commentaar door een of meerdere gezaghebbende experts.

David J. Burn is hoogleraar musicologie en hoofd van de onderzoeksgroep Oude Muziek aan de KU Leuven.

Honey Meconi is voorzitter van en hoogleraar muziek aan het College Music Department en hoogleraar musicologie aan de Eastman School of Music van de Universiteit van Rochester.

9 789059 089631

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

ALAMIRE FOUNDATION