PETRUS HERCULES BREHY
MOTETTEN (SELECTIE) / MOTETS (SELECTION)

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

6

PETRUS HERCULES BREHY

MOTETTEN (SELECTIE) / MOTETS (SELECTION)

Monumenta Flandriae Musica

Wetenschappelijk Leescomité / Editorial Board: Ignace Bossuyt (Katholieke Universiteit Leuven), Eric Jas (Universiteit Utrecht), Karel Moens (Vleeshuismuseum, Antwerpen), Rudolf Rasch (Universiteit Utrecht), Eugeen Schreurs (Alamire Foundation Leuven/KULeuven), Philippe Vendrix (CESR, Tours)
Hoofdredactie / Editor-in-chief: Eugeen Schreurs
Eindredactie / Final editing: Martine Sanders, Karolien Selhorst

Deel 6 / Part 6

Petrus Hercules Brehy

Motetten (selectie) / Motets (selection)

Met de reeks Monumenta Flandriae Musica wil de Alamire Foundation, internationaal centrum voor de studie van de muziek in de Lage Landen, een selectie van Vlaamse muziek in een moderne, kritische uitgave beschikbaar stellen voor musici en musicologen.

The Alamire Foundation, international centre for the study of music in the Low Countries, offers both scholars and musicians a selection of Flemish music in a modern, critical edition: Monumenta Flandriae Musica.

PETRUS HERCULES BREHY

MOTETTEN (SELECTIE) / MOTETS (SELECTION)

EDIDERIT

LEWIS R. BARATZ

LEUVEN - NEERPELT

2002

Deze uitgave werd mogelijk gemaakt door financiële steun van de Vlaamse Gemeenschap, Lotto en de Koning Boudewijnstichting

This edition was made possible by the financial support of the Flemish Community, Lotto and the King Baudouin Foundation.

Lay-out: Vaes Grafische Producties
Printed in Belgium
Vertaling/Translation: Jo Santy
Muziekzetwerk/Musical Typesetting: Ascolta

© 2002 Copyright by Alamire, Toekomstlaan 5B, B-3910 Neerpelt (BELGIUM), www.alamire.com
Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopie, opname of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the written permission of the publisher.

ISBN 90 6853 152 2
D/2002/4169/2

Inhoud / Contents

Achtergrond	VII
Biografie	VIII
Brehy in Sint-Goedele	X
Brehy's oeuvre en het Sint-Goedelefonds	XI
Liturgische functie	XVI
Context en toepassing	XVIII
Kritisch apparaat	XXI
Noten	XXIII

Background	XXV
Biographical Study	XXVI
Brehy at St. Gudula	XXVIII
The Brehy Corpus and the *Fonds Ste-Gudule*	XXIX
Liturgical Function	XXXIII
The Broad and Specific Contexts	XXXV
Critical Apparatus	XXXVIII
Notes	XL

TRANSCRIPTIE / TRANSCRIPTION

Te Deum laudamus	1
De profundis	13
Libera me Domine	23
Isti sunt triumphatores	33
O Salutaris Hostia	50

Achtergrond

In februari 1720 kenden de ‘machtige, rechtvaardige’ kanunniken van de collegiale kerk van de HH. Michiel en Goedele in Brussel een premie van 12 gulden toe aan hun befaamde zangmeester, Petrus Hercules Brehy, voor *drij missen van Requiem in het musiek gesongen voor de siele* van Keizerin Douairière Eleonora, de moeder van Karel VI. Brussel was de zetel van de Spaanse en Oostenrijkse Habsburgers in de Lage Landen, en voor de ceremonie werden kosten noch moeite gespaard. Toen de pauselijke nuntius een jaar na deze trieste dienst de *obsequies in absentia* van zijn overste, Paus Clemens VI, bijwoonde in Sint-Goedele, weerklonk alweer muziek van zangmeester Brehy. Deze keer ontving hij een bonus van 30 gulden, een dubbel maandsalaris.

De archieven leren ons niets over de muziek die bij deze twee gelegenheden gebracht werd, maar het ligt voor de hand om de twee requiem-motetten die hier gepresenteerd worden, *De profundis* en *Libera me Domine*, met deze plechtigheden in verband te brengen. Misschien waren de *drij missen* wel de drie requiem-missen van Brehy die bewaard zijn, misschien ook weerklonk er een heel ander repertoire, dat al lang verloren is. Brehy schreef zijn muziek, en dus ook zijn requiem-motetten, voor een bepaalde liturgische functie, niet voor een concrete gelegenheid. Zijn motetten voor de Vasten en zijn Maria-motetten, bijvoorbeeld, werden jaar na jaar uitgevoerd. Tijdens de begrafenis van notabelen van Sint-Goedele, zoals cantor Vincquels - Brehy’s eerste overste in Sint-Goedele - en Simon Carol Boelen - priester, leraar Latijn en voordien koorjongen onder Brehy, jong gestorven in 1735 - werd ongetwijfeld muziek van Brehy ten gehore gebracht. Uit het bewaarde repertoire en uit archieven kunnen wij liturgische en praktische gegevens halen in verband met de uitvoering van Brehy’s muziek gedurende vele jaren. Er zijn ook tastbare aanwijzingen dat zijn *De profundis* en *Libera me Domine* tenminste een keer samen uitgevoerd werden, misschien wel tijdens zijn eigen begrafenis op 28 februari 1737.

In dit volume is ook andere ceremoniële muziek van Brehy opgenomen, geschreven om uitzonderlijke gelegenheden luister bij te zetten. Wanneer requiem-motetten gezongen werden, is nogal duidelijk. Maar een *Te Deum* – dat van Brehy is een vroeg werk, en het enige *Te Deum* van zijn hand dat tot ons is gekomen – kon op allerlei momenten gezongen worden: bij vreugdevolle gebeurtenissen, zoals de blijde intrede van een prins in Brussel, wanneer de bevolking kon herademen bijvoorbeeld na een pestepidemie, herstel nodig had bijvoorbeeld na een nederlaag in een oorlog, of dank wilde uiten na een overwinning. Er zijn genoeg dergelijke aanleidingen geweest voor Brehy om zijn *Te Deum* te schrijven: de Fransen hadden pas Vlaanderen onder de voet gelopen, prinsen waren gevlucht en teruggekomen, en zowel onder burgers van stand als bij de armelui stierven mensen zo plots dat alleen een onverhoedse pestaanval de oorzaak kon zijn. De uitvoering van een *Te Deum* buiten de normale liturgie was tegelijk een sociaal en een religieus evenement, dat vaak plaatsvond op bevel van de hertog of de koning. Hoewel Brussel in de tijd van Maximiliaan Emmanuel niet zo’n veilige stad was als na het Verdrag van Utrecht in 1713, was de ergste aanval het bombardement van 1695, en dus is er geen gelegenheid aanduidbaar voor de opvoering van Brehy’s *Te Deum*.

Hetzelfde valt te zeggen over de motetten *Isti sunt triumphatores*, ter ere van de Apostelen, en *O Salutaris Hostia* (niets te maken met de O-antifonen), een zetting van het vijfde vers van de hymne *Verbum supernum prodiens*, dat gezongen werd tijdens de Lauden voor het feest van Corpus Christi. Corpus Christi was uitzonderlijk belangrijk in Brussel omdat hier het zogenaamde “mirakel van de bloedende hostie” gevierd werd, een traditie die terugging tot de 14de eeuw. De joodse gemeenschap van Brussel werd er toen van beschuldigd dat zij hosties zouden ontheiligd hebben door ze te stelen uit plaatselijke kerken en er met messen in te steken tot er bloed uitvloeide. Hertog Wenzel liet een aantal joden levend verbranden in de wijk rond de huidige mondaine Louisalaan, anderen werden verbannen. Deze vermeende gebeurtenis heeft in Brussel een eucharistische devotie doen ontstaan die voelbaar bleef tot een eind in de 19de eeuw. Vandaar het grote aantal eucharistische motetten in het Sint-Goedelefonds. Overigens werd de joodse gemeenschap van Brussel pas in de jaren 1960 officieel vrijgepleit bij mandaat van de Aartsbisschop van Brussel.

Het *Te Deum* roept nog andere vragen op in verband met het oeuvre van Brehy. Hij schreef het in 1703, twee jaar voor hij naar Sint-Goedele kwam, en wij weten niet precies waar hij toen werkte. Brehy staat de laatste maal geboekstaafd als organist in de Sint-Niklaaskerk nabij de Brusselse Grote Markt op 15 maart 1702. Tussen die datum en zijn eerste vermelding in de archieven van Sint-Goedele, bijna drie jaar later, werkte hij wellicht als muzikant in los dienstverband. Wij weten dat zijn *Cantate Domino ab alto solo et 3 instr.* ontstond tijdens deze tussenperiode in zijn loopbaan, namelijk in augustus 1704.

Delen van het *Te Deum* en het *Cantate Domino* werden neergepend door onbekende, onderling verwante kopiisten, die duidelijk in dienst van Brehy werkten aan het begin van de 18de eeuw. De partijen van het *Te Deum* zijn blijkbaar uitgeschreven door drie mensen: Brehy schreef de tenor[viool] en de tweede alt, een onbekende kopiist nam al de eerste partijen, violen, basviool en orgel voor zijn rekening, en een tweede kopiist, wiens geschrift sterk verwant is aan dat van de eerste kopiist, noteerde de tutti partijen voor de stemmen. Het handschrift van de scribent van *Cantate Domino* lijkt op dat van de eerste kopiist van het *Te Deum*, maar hij gebruikte een opvallend dikke pen en bruine inkt (of misschien is de inkt in die driehonderd jaar bruin geworden). Brehy heeft zelf enkel de basso continuo van dit motet neergepend.

We proberen zo dadelijk de requiem-motetten te dateren en we zullen ook de specifieke liturgische functie van al de motetten in dit volume onderzoeken. Maar eerst moeten we meer prangende vragen beantwoorden zoals: wie was deze componist, en wat was zijn belang voor de muziekgeschiedenis van de Zuidelijke Nederlanden?

Biografie

Brehy's familie was vermoedelijk afkomstig uit Wallonië of het oosten van Frankrijk, maar zijn ouders vestigden zich in Brussel waar Petrus Hercules werd geboren. Hij sprak zowel vloeiend Nederlands als Frans, maar de vele Nederlandstalige documenten en andere aanwijzingen - hij huwde tweemaal, telkens met een Vlaamse vrouw - laten zijn linguïstische en culturele voorkeur vermoeden. Brehy was een echte kerkcomponist. Ondanks zijn faam was hij nooit verbonden aan het Brusselse hertogelijke hof of de hertogelijke kapel. Aan het begin van zijn carrière hield hij de homofone, 17de-eeuwse compositiestijl aan, maar al gauw werd hij bedreven in de meer *arioso* Italianiserende stijl van de 18de eeuw, waarin hij dan subtiele, Franse versieringen verwerkte. Hij verenigde met gemak verschillende culturen, net zoals de stad waarin hij werkte dat deed en nog steeds doet.

Toch blijven wij met vragen zitten over Brehy. Wij hebben bijvoorbeeld nog steeds geen composities voor orgel van hem teruggevonden. Onlangs werd bewezen dat hij vioolmuziek heeft uitgegeven, maar bewijzen voor andere publicaties tijdens zijn leven ontbreken. Zoals eerder al gezegd, weten wij niets over zijn leven in de periode 1702-1705, wij kennen alleen de religieuze muziek die hij toen schreef. Wij weten niet wat er met zijn tweede vrouw en zijn oudste overlevende dochter is gebeurd. Wij weten niet eens zeker hoe hij zelf het liefst genoemd werd. Uit sommige bronnen kunnen we wel afleiden dat Brehy uit een welstellende familie afkomstig was en dat zijn roeping al vastlag in zijn kindertijd.

De latere zangmeester van Sint-Goedele werd gedoopt op 13 september 1673 in Sint-Jacob op de Coudenberg. Omdat deze kerk vanouds bij het Brusselse hof hoorde, was ze de favoriete cultusplaats van de bevoorrechte klassen in de stad. Sint-Jacob was ook de vaste stek van de Brusselse koninklijke muziekkapel (meestal was dat een hertogelijke kapel, of, juister, de kapel van de gouverneur-generaal, een hertog of een andere edelman, die de

koning vertegenwoordigde in de Zuidelijke Nederlanden).

In 1737 werd het Bourgondische paleis van Brussel platgelegd door een verwoestende brand. De verkoolde restanten van Sint-Jacob werden weggehaald en een nieuwe kerk werd opgetrokken in Oostenrijkse, neo-classicistische stijl. Hoewel er heel wat documenten gered werden, zijn er nauwelijks verwijzingen te vinden naar Brehy's vader, *Laurentius Brehé*. In geen enkel parochiaal archief in Antwerpen, Oost- of West-Vlaanderen, Limburg, Namen, Luik of Luxemburg is de naam Brehy te vinden, enkel in de buurt van het Henegouwse Bergen. Laurent Brehy verbleef zeker in Brussel vanaf 1654 want op 4 juli van dat jaar werd zijn huwelijk met Maria Collet in Sint-Jacob aangekondigd. Vreemd genoeg werd geen van hun kinderen - drie zonen en een dochter - in Sint-Jacob gedoopt. De oudste, Anna-Theresa, werd geboren na negen jaar huwelijk en op 6 juli 1663 gedoopt in de Kapellekerk. Joannes Laurentius werd gedoopt in Sint-Goedele op 12 september 1664, en Simon en Franciscus Brehy kregen hun eerste sacrament toegediend op respectievelijk 27 mei 1666 en 16 maart 1668.

Waarom verhuisden Laurent Brehy en Maria Collet van de Sint-Jacobsparochie naar de Kapellekerk, van daar naar Sint-Goedele en weer naar de Kapellekerk? Voorlopig hebben wij geen verklaring. We hebben geen informatie over hun kinderen, alleen waar en wanneer zij gedoopt werden. Laurent Brehy had bovendien bindingen met nog andere kerken, wat het nog ingewikkelder maakt. Hij is begraven in Sint-Goriks (St. Géry), en zijn zoon de componist zou al op zijn veertiende verbonden zijn aan Sint-Niklaas.

Tegen het voorjaar van 1669 was Maria Collet gestorven. Op 15 september van dat jaar werd het huwelijk afgekondigd tussen Laurent Brehy en Margareta Derhé, het sacrament zelf werd drie weken later voltrokken. Getuigen waren onder anderen de al wat oudere Maria Catharina de Quen en haar echtgenoot Hercule de Lagrené (1597-1682), ooit nog dansleraar van de Infante Isabella en lid van de Broederschap van Sint-Job, de muzikantenvereniging in Sint-Niklaas (1). De Lagrené zou peetvader worden van hun - voor zover bekend - enige kind, de naar hem genoemde *Hercules Brehé* (2). Laurent Brehy had De Lagrené ongetwijfeld leren kennen in Sint-Jacob of aan het Brusselse hof (De Lagrené trok een pensioen van de hertog). De sleutel voor Brehy's latere connectie met Sint-Niklaas ligt dus misschien wel bij De Lagrené.

Op zijn veertiende liet de latere zangmeester zich *Petrus* noemen. Wij weten niet sinds wanneer en waarom hij deze naam verkoos, maar in de Sint-Niklaaskerk was hij enkel gekend als *Petrus Brehÿ*. In de archieven van Sint-Goedele komt hij voor als Hercules, Petrus, Hercules Petrus en Petrus Hercules, maar zijn familienaam is altijd Brehÿ. De Franse versies Hercule-Pierre en Pierre-Hercule komen alleen voor in enkele notariële documenten over het orgel van Sint-Goedele uit 1707 (3). Waarom iedereen sinds Edmond Van der Straeten de Franse vorm van zijn naam gebruikt, is ons een raadsel, en wij fronsen enigszins de wenkbrauwen als Wangermée beweert: *Plus âgé, notre musicien ne semble pas avoir goûté ce prénom [Hercule] qu'il jugea peut-être entaché de quelque ridicule. Il se fit appeler Pierre, ou encore Pierre-Hercule. C'est sous ce double prénom qu'il signa en général*, of nog: *c'est bien l'orthographe Bréhy qui apparaît et nulle autre dans tous les documents postérieurs* …(4). Misschien heeft de componist wel zelf voor de verwarring gezorgd door in zijn handtekening gracieus de letters P H B te verwerken. Alleen uit zijn laatste gekende handtekening, al beverig door een voortschrijdende ziekte, blijkt de dominantie van de P (5).

Omdat Brehy als knaap aan Sint-Niklaas verbonden was, nemen wij aan dat hij zijn eerste muzikale opleiding kreeg van of onder toezicht van Hercule de Lagrené. Toen die stierf - Brehy was toen negen - zette wellicht een ander lid van de Broederschap van Sint-Job het onderricht verder. Laurent Brehy stierf in 1684. De archieven leren ons dat de veertienjarige Brehy drie jaar later Carol Le Clercq al opgevolgd was als eerste organist van de Sint-Niklaaskerk, en dat hij in die functie een niet onaardig loon verdiende. Zoals boven gezegd, bleef hij op die post tenminste tot 15 maart 1702. Wij raken zijn spoor bijster tot 13 maart 1705, maar wij weten wel dat hij in die periode het *Te Deum* voor acht stemmen, strijkers en continuo schreef, en ook de versie voor alt, strijkers en continuo van het *Cantate Domino*.

Brehy in Sint-Goedele

Op 13 november 1705, zeven dagen na het ontslag van Estienne Dominicq De Namur, werd Brehy verkozen tot zangmeester van Sint-Goedele. De Namur was Franstalig in een overwegend Vlaamse instelling, en hij had het bij de kanunniken van Sint-Goedele verkorven door te klagen over zijn vergoeding en, vooral, door zijn onverdraagzaamheid tegenover zijn koorknapen. De kanunniken gaven De Namur bovendien de schuld voor het dalende academische peil van de jongens en hun onfatsoenlijk gedrag in het openbaar (6).

Brehy tekende zijn contract in aanwezigheid van secretaris Joannes Franciscus Ringler en zo stond hij op de loonlijst van de kerkfabriek van Sint-Goedele. Zoals iedereen onder de jurisdictie van de kerkfabriek, deed hij elk jaar op de vigiliën van Johannes de Doper (23 juni) afstand van zijn post, waarna kapittel en werknemer onder dezelfde voorwaarden de overeenkomst vernieuwden. Dat was al de gewoonte sinds het begin van de 16de eeuw. Omdat de enorme inflatie van de 17de eeuw afgevlakt was, kreeg Brehy net zoals zijn voorgangers Jan Tichon, Anthoon Lescolier en De Namur een dagvergoeding van tien stuivers (fl. 0,10). En net zoals zijn voorgangers vulde Brehy dat inkomen aan met composities die hij aanbood aan de kerkfabriek, en door bijkomende klussen, zoals het repareren van de oude koorboeken van de kerk of deelname aan speciale diensten, zoals uitvaarten en *Te Deums* - waarvan de muziek opgenomen is in dit volume.

In de 17de en 18de eeuw hoorde het onderricht van de koorknapen bij het leven van de koorleider. Sinds 1 januari 1706 leefde Brehy in het oude *Choraelhuis* op de *Lovenschen Wegh*. Daar had hij enkele privévertrekken waar hij ongestoord kon werken. Volgens een koninklijk besluit in verband met dergelijke verblijfplaatsen, werd Brehy vrijgesteld van het betalen van 80 procent van de huishuur, wat een belangrijk deel van zijn vergoeding betekende.

In Brehy's contract stond dat het huishoudelijk werk moest gedaan worden door een 'toegewijde en godvruchtige meid', aangeworven na goedkeuring door de cantor. Die jonge vrouw maakte maaltijden klaar volgens Brehy's gedetailleerde instructies wat betreft vlees, vis, groenten en soep. Zelfs de hoeveelheden van de ingrediënten van het bier voor de jongens werden gestipuleerd. Er werd van Brehy verwacht dat hij de bezittingen van zijn knapen inventariseerde, over hun gezondheid waakte, voor medicijnen zorgde, kleine herstellingen aan het huis deed en alle taken op zich nam *in locum parentis* (7).

Bij het begin van elke werkdag, na het ochtendgebed, begeleidde Brehy de koorknapen naar het klaslokaal van de kerk, waar hij hen les gaf in gregoriaans, muzieknotatie, contrapunt, improvisatie en compositie. Hij gaf ook zang-, orgel-, klavecimbel-, viool en basvioolles. Te zien aan het succes van zijn leerlingen in hun latere loopbaan moet Brehy een goede leraar geweest zijn. Er kwamen heel wat geestelijken en musici uit voort, zoals de instrumentisten Pierre Ansems en Jean Baptist Pierlot, de tenor Lambert François Bonnejonne en de organist, componist en latere zangmeester, Charles Joseph Van Helmont, zijn beroemdste pupil. Tijdens Brehy's lange ambtstermijn aan Sint-Goedele studeerden minstens 54 jongens bij hem.

In 1709, op zijn zesendertigste, trouwde Brehy met Clara Isabella Cornelissens. Het huwelijk was maar van korte duur, want zijn echtgenote stierf op kerstdag 1710. Een jaar later huwde hij Maria Catharina Plevoets, een Hasseltse, die hem drie dochters schonk: Patronilla Catharina (gedoopt op 20 september 1712, gestorven op 26 augustus 1713), Elizabeth Catharina (gedoopt op 20 november 1713) en Joanna Maria (gedoopt op 13 december 1713, gestorven op 12 september 1796). Hoewel het kapittel hun huishouden verhuisde, eerst tijdelijk naar de Houtmarkt nummer 5 en later naar een indrukwekkend huis in de Blaesbalckstraat, recht tegenover het noorderportaal van Sint-Goedele, bleven de koorknapen bij het gezin wonen.

Brehy gaf les, componeerde en dirigeerde, tot hij in februari 1736 ernstig ziek werd. Het is mogelijk dat de jonge Charles Van Helmont hem in die periode verving. Brehy was zo zwak dat hij bijna een jaar het bed moest houden. Alleen voor het jaarlijkse Ganzenfeest van de koorjongens, in oktober 1736,

maakte hij een uitzondering. Na die datum heeft hij zijn huis niet meer verlaten. Hij stuurde zijn dochter Joanna Maria om zijn loon tot aan zijn dood op 27 februari 1737. Kort daarna boden de kanunniken de betrekking aan aan de zangmeester van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen, Joseph Hector Fiocco.

Brehy's oeuvre en het Sint-Goedelefonds

Het was Brehy's ambitie om het muzikale niveau van Sint-Goedele op gelijke hoogte te brengen met dat van het Brusselse hof. De wedijver tussen de twee instellingen had zeker een vriendschappelijk karakter. Vooreerst had Sint-Goedele nooit de middelen om grote aantallen musici in te huren zoals het hof. Ten tweede recruteerde geen van beide kampen openlijk bij de andere. Maar het hof en de collegiale kerk 'leenden' wel eens musici en muziekmanuscripten. Overigens, door het streven van de collegiale naar uitbreiding van haar repertoire zou het Sint-Goedelefonds ontstaan.

Het Sint-Goedelefonds is een belangrijke collectie van 550 muziekmanuscripten die aan de collegiale kerk toebehoorden. Brehy's corpus maakt daar een belangrijk deel van uit. Dit fonds was oorspronkelijk het werk van Joannes Van den Boom (1688-1769), gefortuneerd clericus en man van aanzien, cantor van Sint-Goedele vanaf 1736. Van den Boom was een melomaan die in zijn jonge jaren naar Italië reisde om beroemdheden als Antonio Vivaldi te ontmoeten. Hij bezorgde en kopieerde enkele werken van minder bekende, Italiaanse componisten en bij zijn terugkeer in Brussel verdedigde hij met verve de Italiaanse stijl tegenover de meer sombere traditie van het Franse motet. In het begin, toen Van den Boom pas in Sint-Goedele was, moet hij, net als Brehy tijdens zijn eerste maanden, bezorgd geweest zijn omdat er zo weinig manuscripten beschikbaar waren in de kerk. Hoewel het 17de-eeuwse repertoire volgens bewaarde inventarissen rijk en gediversifieerd moet geweest zijn, was het onder De Namur zo goed als volledig verdwenen. Brehy legde zich erop toe om de vele kerkdiensten van passende muziek te voorzien, Van den Boom van zijn kant wilde vooral het muzikale patrimonium van de kerk en ook van andere componisten in Brussel voor latere generaties bewaren. Hij begon met de Brehy's manuscripten te kopen van diens weduwe, later deed hij hetzelfde met de weduwe van Joseph Hector Fiocco, de zogezegd aan lager wal geraakte Marie Caroline du Jardin (8).

In de jaren 1740 liet Van den Boom zijn almaar groter wordende verzameling over aan Charles Joseph Van Helmont, de zangmeester na Fiocco, met de opdracht een plan voor conservatie op te stellen. Van den Boom en Van Helmont maakten een inventaris van de manuscripten. Met behulp van een heel regiment scribenten, bestaande uit professionele musici, enkele geestelijken en koorknapen, vernieuwden zij versleten partijen, maakten zij extra kopijen van stemmen en continuo partijen en corrigeerden zij her en der versieringen in bestaande partijen. De quarto bladen werden in kaften van gebloemd karton gevat, met erop Van den Booms stempel *A.R.D. Van den Boom, Cant*., de aanduiding van de *lada* of plank waar het manuscript bewaard werd en een incipit, meestal in de hand van Van Helmont. Partijen in octavo formaat werden tussen restjes karton gestoken met haastig gekribbelde titels en incipits erop. Het is echt opvallend hoe onverzorgd de omslagen van de octavo-manuscripten uit Brehy's tijd zijn. Meestal gaat het om composities voor de vastentijd, voor dodenofficies of een andere droevige aangelegenheid, op restjes of beschadigd papier, karige schrijfsels voor een karige tijd.

De manuscripten van Sint-Goedele werden in beslag genomen tijdens de Franse Revolutie. Sommige verhuisden naar Anderlecht of ergens in Vlaanderen, maar de meeste werden begraven in een crypte onder de kerk. In 1929, bijna 180 jaar nadat Van den Boom zijn plan voor bewaring opstartte, werd het grootste deel verkocht aan het Brusselse conservatorium. Pas onlangs werd een kleiner corpus ontdekt tijdens de restauratie van de collegiale kerk. Dat bevindt zich nu in de Koninklijke Bibliotheek Albert I. Er werd nog geen kritische, thematische catalogus van de ontdubbelde collectie gepubliceerd (9).

Met 86 bewaarde composities en talloze verwijzingen naar verloren werken op zijn naam, is Brehy een veelschrijver te noemen. Wat er van hem bewaard is, vertegenwoordigt alle genres die wij onder het label 'geestelijke muziek' kunnen klasseren: missen, offertoria voor de vasten, lamentaties, jubel- en rouwmotetten en twaalf 'kerkelijke' sonates. Brehy's stijlevolutie tijdens zijn jaren in Sint-Goedele is herkenbaar, maar hij is op zijn best in zijn georkestreerde motetten, de muzikale vorm die in die tijd het vaakst te horen was in de hoofdkerken van Europa.

Brehy's negen bewaarde missen omvatten drie ordinaria, vier ordinaria met getropeerde aanroepingen en twee requiems. Er zijn 54 motetten met instrumentale begeleiding tot ons gekomen, waarvan 22 voor vier stemmen, strijkers en continuo. Er is één motet voor vijf stemmen, strijkers en continuo. Zesentwintig motetten zijn voor solostem, strijkers (twee violen of twee violen en altviool) of viool en *obbligato* fluit of hobo, *basso viola* (*obbligato* of *ripieno*) en continuo. Vijf motetten tot slot zijn geschreven voor twee stemmen, strijkers en continuo. De divisi-aanduidingen in een zetting van het *Regina caeli* (B-Bc 33.732 [olim FG 33.732]) wijzen erop dat het werk voor minimum acht zangers bedoeld was. Maar deze aanduidingen komen zo sporadisch voor dat het werk vier- of vijfstemmig kan uitgevoerd worden zonder de muziek tekort te doen. De bewaarde motetten vindt u in detail terug in tabel 1 (10). Plaatsingsnummers die beginnen met 33 verwijzen naar het deel van het Sint-Goedelefonds dat in het Brusselse conservatorium zit (Bc), nummers die beginnen met 15 naar de Koninklijke Bibliotheek (Br).

Tabel 1: Bewaarde motetten van Brehy, bronnen

1. Vier stemmen, strijkers, basso continuo

titel	*datum*	*plaatsingsnummer*
Alma Redemptoris mater	-	33.696
Ave Regina	-	33.698
De profundis	-	33.704
Exaudiat te Dominus	-	33.711
Factum est silentium	-	33.712
Isti sunt triumphatores	-	33.718
Libera me Domine	-	33.722
Noctis recolitur	-	33.724
O quam metuendus est	-	33.727
O Salutaris Hostia	-	33.729
Regina caeli	1716	33.732
Regina caeli	-	33.733
Regina caeli	-	33.734
Resurrexit amor meus	-	1581
Salve Regina	1736?	33.735
Salve Regina	-	33.736
Salve Regina	-	1582
Salve Virgo	-	33.737
Te Deum	1703	1588
Veni creator Spiritus	-	1590
Veni o amor	-	1584
Veni sponsa Christi	-	1591

2. Vijf stemmen, strijkers, basso continuo

Gaudeamus omnes	-	33.713

3. Solostem, instrumenten, basso continuo

titel	*datum*	*plaatsingsnummer*
A. Sopraan solo		
A solis ortus cardine (fl/vn,vn,va,bc)	-	33.697
Cantate Domine (fl/vn,vn,bc)	-	33.700
Cantate Domine (2vns,bv,bc)	-	33.701
Confitebor (2vns,bv,bc)	-	33.703
Deus in adjutorium (fl/vn,vn,bv,bc)	-	33.705
Gratos horti date flores (ob,vn,vnc,bc)	-	33.714
Jesu corona Virginum (2vns,bv,bc)	-	33.719
Laudabit usq. ad mortem (fl/vn,vn,bc)	-	33.721
Magnus Dominus (2vns,bv,bc)	-	33.723
O care Jesu (2vns,bc)	-	33.726
O sacrum convivium (2vns,va,vnc,bc)	-	33.728
Quam dilecta tabernacula (2vns,bv,bc)	-	33.730
Quid feci, Deus meus? (2vns,bv,bc)	-	33.731
Usquequo Domine? (2vns,va,bv,bc)	-	1589
Venite pastores (2vns,va,bc)	-	1592
B. Alt solo		
Ad mensam (2vns,bv obb,bc)	-	33.693
Cantate Domino (2vns,bv,bc)	-	33.702
Domine Dominus noster (ob,vn,bv,bc)	-	33.707
Domine quis habitabit (2vns,bc)	-	33.709
Sitivit in Te (2vns,bv,bc)	-	33.738
Suspiro Domine (2vns,bc)	-	1586
C. Tenor solo		
Domine quid multiplicati (2vns,bv,bc)	-	33.708
D. Bas solo		
Deus in nomine tuo (2vns,bv,bc)	-	33.706
In Te Domine speravi (2vns,bv,bc)	-	33.717
Jubilate Deo (2vns,bv,bc)	-	33.720
Suscipe me (2vns,bc)	-	1585

4. Twee stemmen, strijkers, basso continuo

titel	*datum*	*plaatsingsnummer*
Alma Redemptoris mater (S, S)	-	33.695
Emendemus in melius (S, S)	-	33.710
Gustate et videte (S, S)	-	33.715
Aeterna charitas (S, B)	-	33.694
Beati omnes qui timent Dominum (S, B)	1725	33.699

5. Vastenmotetten - SATB, basso continuo

Scapulis suis	Dom. 1 quad.	33.713
Meditabor	Dom. 3 quad.	33.724
Justitiae Domine	Dom. 2 quad.	1580
Confitebor	Dom. Passionis	1579
Improperium	Dom. Palmis	33.716

6. Andere

Tantum ergo (SATB, bc)	1735/36?	Br 2982
Lamentaties (drie reeksen)	-	33.739-33.740
Instrumentaal werk	ca. 1715	33.741

Liturgische functie

De plaats van Brehy's muziek in de liturgie maakt duidelijk hoeveel verschillende soorten diensten de zangmeester van muziek moest voorzien. In tabel 2 zijn Brehy's motetten gegeven samen met hun liturgische functie.

Tabel 2: Plaatsing in de liturgie

1. Psalmen

Beati omnes qui timent Dominum	Psalm 127
Cantate Domine	Psalm 97
Confitebor	Psalm 110
Deus in adjutorium	Psalm 69
Deus in nomine tuo	Psalm 53
Domine Dominus noster	Psalm 8
Domine quid multiplicati	Psalm 3
Domine quis habitabit	Psalm 14
Exaudiat te Domine	Psalm 19
In Te Domine Speravi	Psalm 70
Jubilate Deo	Psalm 99
Magnus Dominus	Psalm 47
Quam dilecta tabernacula	Psalm 14
Usquequo Domine?	Psalm 12

2. Lofzangen op Maria (rubrieken uit het processionale van Sint-Goedele uit 1619)

Alma Redemptoris mater	Antifoon. *A Vesperis Sabbati ante Dominicam primam Adventus, usque ad Purificationem inclusivè*
Ave Regina	Antifoon. *Post Purificationem, id est, à fine Completorii illius diei, usqueriam quintam in Caena Domini exclusivè*
Regina caeli	Antifoon. *A Completorio Sabbati sancti usque ad Nonam Sabbati post Pentecosten inclusivè*
Salve Regina	Antifoon. *A primis Vesperis Festi Trinitatis usque ad Nonam Sabbati ante Adventum*
Salve Virgo	Sequentia

3. Hymnen

A solis ortu cardine	Lauden van Kerstmis, V1, 6, 7
Jesu corona Virginum	Vespers voor Commune Virginum. Volgt 18de-eeuwse bronnen; *Lu* geeft een variante
Noctis recolitur	Metten van Corpus Christi. Toegeschreven aan de H. Thomas van Aquino; V1 = *Sacris solemniis juncta sint gaudia*; van de 7 verzen zet Brehy enkel V2, 3, 4 en 6. V2 bevat een getropeerde passage, *Venite adoremus eum quia ipse Dominus, Deus noster*
O sacrum convivium	Corpus Christi. Magnificat hymne en antifoon

O Salutaris Hostia	Lauden van Corpus Christi. V1 = *Verbum supernum prodiens*. Vijf van de zes verzen zijn gezet
Te Deum	Toegeschreven aan de HH. Ambrosius en Augustinus Votieve tekst; polyfone uitvoeringen bij koninklijk of hertogelijk besluit
Veni creator Spiritus	Hymne voor Pinksteren
Venite Pastores	Processie-hymne voor Kerstmis

4. Dodenofficies

De profundis	Psalm 129 + Requiem
Libera me Domine	Responsorium + verzen

5. Andere

Emendemus in melius	Terts van Aswoensdag. Responsorium + vers
Factum est silentium	Antifoon voor de tweede Vespers van het feest voor de H. Michael. *Lu* geeft een verschillend tweede vers en laat de derde dienst weg. Citaat uit Openbaringen 12 in V1

6. Wij-motetten

Gaudeamus omnes	Introitus. Standaardtekst aangepast aan de HH. Carolus en Cecilia
Isti sunt triumphatores	Responsorium voor de HH. Johannes en Paulus
O quam metuendus est	Responsorium 5 (en vers) voor de wijding van een kerk [Genesis 28:17]; citaten uit psalm 83 in V3 en V4
Veni sponsa Christi	Pastiche op Commune Virginum. V1 = responsorium 1, afgeleid van het Magnificat en de tractus; het tweede vers van eerste Vespers, Antifoon 2, Responsorium 7; het derde vers van eerste Vespers, Antifoon 4, *Pro Virgine non Martyre*. De volgorde van diensten is in feite *Haec est Virgo sapiens; Veni electa me; Jesu corona Virginum; Veni sponsa Christi*

7. Onbekende bronnen

A. Verwijzend naar het Oude Testament

Laudabit usque ad mortem	
Quid feci, Deus meus?	

B. Devote teksten op de persoon van Christus

Resurrexit amor meus	
O care Jesu [Brehy?]	
Suspiro Domine	
Veni o amor	

C. Eucharistische devote teksten

Ad mensam	
Aeterna charitas	
Gratos horti date flores	
Gustate et videte	Parafrase van de Magnificat antifoon van Corpus Christi (afgeleid van psalm 33:8). Komt in de liturgie vóór *O sacrum convivium*
Sitivit in Te	Pastiche. Citaat van psalm 62:2
Suscipe me	Verwijzend naar het Oude en het Nieuwe Testament

Zoals blijkt uit tabellen 1 en 2, zijn negen motetten van Brehy gewijd aan de Heilige Maagd. Bij de veertien resterende ensemble-motetten zijn er een psalmzetting, twee hymnen voor Corpus Christi (een feest dat vooral in Franstalige gebieden veel succes kende), acht votieve motetten, waarbij één in het bijzonder bij Commune Virginum hoort, de twee requiem-motetten die in dit volume worden uitgegeven, en ten slotte het *Te Deum* van 1703. Het merendeel van de 26 bewaarde solo-motetten zijn zettingen van psalmen. Er zijn slechts vier hymnen, en acht pastiches bedoeld voor de Elevatie. De duo-motetten zijn breder toepasbaar: er is een psalmzetting (*Beati omnes*), een Maria-antifoon (*Alma Redemptoris mater*), een responsorium voor Aswoensdag (*Emendemus in melius*), een parafrase van een Magnificat-antifoon voor Corpus Christi (*Gustate et videte*) en een met een onbekende bron, duidelijk bedoeld voor de Elevatie (*Aeterna charitas*).

In de motetten voor het dodenofficie vinden we de typische teksttoevoegingen, het *De profundis* bevat de benedictie *Requiem aeternam dona eis Domine, Et lux perpetua luceat eis*, en het *Kyrie eleison* werd met volledige tekst en polyfone zetting toegevoegd aan het *Libera me Domine*.

Context en toepassing

De precieze compositiedatum en de specifieke gelegenheid voor uitvoering van het *Te Deum*, *De profundis* en *Libera me Domine* zijn nog niet naar voren gekomen uit het archiefonderzoek. Maar wij halen kleine aanwijzingen uit de manuscripten en de grammaticale structuur van de stukken. Er is een hoogst merkwaardige verwantschap tussen de requiem-motetten. Als wij het codicologische aspect bekijken, zien wij dat *De profundis* veertien octavo *partes* heeft, waarvan dertien geheel door één hand geschreven, voorzien van de sierlijke handtekening P-H-B: *Canto, Canto 2, Alto, Alto 2* (een variante holograaf met een latere ontwikkeling van Brehy's handschrift - geschreven met een smallere, scherpere pen), *Tenor, Tenor 2, Basso, Basso 2, Violino P, Violino 2, Alto Viol[a], Basso Viol[a]* en *Basso Continuo*; de toegevoegde *Basso Viola*-partij, geschreven in een andere hand, draagt een vervalste handtekening van Brehy.

Ook *Libera me Domine* heeft veertien partijen; elf ervan zijn unieke holografen: *Canto 1, Canto 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Basso 1*, [*Basso 2* ontbreekt], *Violino 1, Violino 2, Alto Viol* en *Basso Viol[a]*. De *Organo*-partij is vervangen door Van Helmont, en weer is er een *Basso Viola*-partij in een hand die lijkt op die van *De profundis*. Het 18de-eeuwse deel van het Sint-Goedelefonds bevat dertig verschillende handen, maar deze hand komt enkel in deze partijen voor. Het is een onvolwassen hand, Brehy's manier om de tekstincipits te maken is opzettelijk nagebootst en Van Helmont heeft aantekeningen geplaatst. Om al die redenen lijkt dit het werk van een koorjongen (11). *De profundis* werd geschreven op vroeg-18de-eeuws papier, hoewel slechts vier partijen een watermerk dragen. Het gaat om de partijen voor *Canto 2, Alto 2* en de becijferde basso continuo. Het papier waarop deze partijen geschreven zijn, heeft het watermerk met het wapen van Amsterdam: leeuwen in vooraanzicht met open muil zonder tong, een kroon maar geen kraag, en een overladen voetstuk.

De extra *Basso Viola*-partij staat op papier met het watermerk van de Verenigde Provinciën (de Hollandse leeuw die de bevrijdingspijlen van de pro-

vincies en een zwaard vasthoudt, het geheel omcirkeld met hertogelijke kroon vol juwelen). Brehy gebruikte dit papier vooral vanaf 1710, maar later ging zijn voorkeur naar nieuw papier van de Noord-Hollandse molen van Lubertus Van Gerrivink, die in die tijd Nederlandse leeuwen op zijn papier zette die omcirkeld waren met het motto *Pro Patria Ei[u]sque Liber[t]ate*.
Bij het plaatsen van *Libera me Domine* hebben wij minder geluk: geen enkele holograaf heeft een watermerk of een controlemerk. Alleen de *Organo*-partij die door Van Helmont vervangen werd en de unieke *Basso Viola*-partij van Brehy dragen merktekens. De eerste is geschreven op *Vryheit*-papier van Van Gerrivink, de tweede draagt het merkteken van de Verenigde Provinciën.

Om te vermijden dat dit schaarse bewijsmateriaal aanleiding geeft tot allerlei wilde speculaties, tekenen wij met behulp van een algoritmisch model volgende twee scenario's uit:
a. Als de onbekende schrijver een leerling was van Brehy, en hij schreef zijn eigen viola da gamba/contrabas/cello-partij voor een uitvoering, dan is *terminus ante quem* voor de requiem-motetten het verschijnen van het papier van de Verenigde Provinciën (vóór ca. 1713) en werden deze stukken te samen uitgevoerd gedurende het tweede decennium van de 18de eeuw en daarna.
b. Als de onbekende schrijver geen leerling was van Brehy, dan werkte hij voor Van Helmonts project om de muziek te bewaren, en werden de stukken niet noodzakelijk tesamen uitgevoerd.

Het zwakke punt van de tweede redenering echter zit hem in het papier zelf, want Van Helmonts extra partij werd geschreven op papier dat nog gebruikt werd na Brehy's dood. Als je het zo bekijkt, is de logische conclusie dat de toegevoegde partijen tijdens Brehy's leven geschreven werden door een koorknaap en dat de requiem-motetten ten minste één keer te samen uitgevoerd werden. Of dit voor de Keizerin of voor de Paus was, weten wij niet, maar de idee wint wel veld dat Brehy's muziek bedoeld was voor een steeds terugkerend feest of een regelmatig terugkerende dienst, en niet voor een op zichzelf staande gelegenheid.

Dat het *Te Deum* eerder gecomponeerd werd, is te zien aan de watermerken met het wapenschild van Amsterdam en de Zotskap. De controlemerktekens MP en ISALE (?) zijn zeldzaam voor het Sint-Goedelefonds, dus werd de muziek misschien niet in Brussel gecomponeerd. Brehy schreef alleen de *Alto 2* en *Tenor* (viola) partijen, de overige partijen heb ik in mijn verhandeling 'Hand J' genoemd. Deze schrijver hielp Brehy bij het overschrijven van partijen van een *Dies irae* van Alphonse D'Eve en maakte ook de virtuoze *basso viola*-partij van Brehy's vroege motet *Aeterna charitas*. Bovendien is deze hand sterk verwant met Hand K, een andere hand van rond de eeuwwisseling, die Brehy hielp bij het kopiëren van het *Benedictus* van zijn vriend (Johannes Florentius of Guillelmus) A Kempis en nog enkele andere vroeg-18de-eeuwse composities voor Sint-Goedele.

Uit de grammaticale en retorische constructie van de muziek halen wij stilistische aanwijzingen dat deze stukken gecomponeerd werden tijdens Brehy's eerste vijf jaren in Sint-Goedele. *De profundis* leunt meer aan bij de Franse stijl van requiem-motetten. Het staat in de zwaarwichtige toonaard van si mineur (een unicum in het corpus) en is een poging om een Lully-textuur na te bootsen. Dat is te merken aan de *Symphonia*, het geladen *exordium* van de muzikale retorici, de geladen melodische kunstgrepen, de gepunte ritmes, en de bassolo aan het begin, waarna het koor homofone declamaties afwisselt met korte, solistische en imitatieve uitbarstingen, allemaal strikt volgens het tekstritme en met Franse versieringen. De opbouw is een weerspiegeling van de tekststructuur van het liturgische model: de psalm. Tachtig maten lang is het stuk doorgecomponeerd, pas dan is er een geladen naschrift, *Requiem aeternam*, een onregelmatig gedeelte van elf maten. Dit soort mini-toneelstuk is helemaal anders dan de meer imitatieve structuur van *Libera me Domine*, waar de gedeeltes duidelijk afgebakend zijn door gregoriaanse interventies, geheel volgens het liturgische model. Ook dit motet heeft een kort naschrift, het *Kyrie eleison* zelf.

Het *Te Deum* is eigenlijk doorgecomponeerd, met afwisselend Italiaans aandoende, imitatieve trekjes en grootse, homofone tutti motetpassages. De solo-ripieno invallen worden op een typische, illustratieve manier ingezet, bijvoorbeeld bij de lofzang van al de *cherubim* en *seraphim* op de Heilige Drievuldigheid van de Sabbath. Het *Te Deum* is, zoals te verwachten, harmonisch conservatief, maar de imitatieve passages en de eigengereidheid van de strijkinstrumenten verraden een ervaren componist, wiens werk verder weg

evolueert van de nogal stroeve stijl van het handvol 17de-eeuwse, Brusselse composities dat tot ons gekomen is.

Het handschrift *Isti sunt triumphatores* bevat koorpartijen, eerste en tweede violen, altviool, basso viola, basso continuo en orgel, allemaal door Brehy geschreven. Opnieuw leiden het Amsterdamse wapenschild en het "P" controlemerk naar een datering vóór 1720. Het motet staat in la klein, telt 177 maten en is ingedeeld in vier stilistisch duidelijk onderscheiden delen.

Deel 1 (maten 1-38), *Isti sunt triumphatores et amici Dei*, is een andante in tweekwartsmaat voor solo bas. De grammaticale constructie volgt traditionele retorische principes. Het motief van het exordium drukt tomeloze vreugde uit, terwijl een mysterieus gevoel gesuggereerd wordt door het harmonisch fundament van de tegentijden. Structureel begint het stuk in Italiaanse stijl, met een concertato effect dat onderbroken wordt wanneer de bas inzet om Gods triomferende gezellen te bejubelen. Het affect van dit gedeelte wordt dan grondig bevestigd door een uitbarsting van virtuoze versieringen. De hoofdtoonaarden blijven erg conservatief binnen de cirkel la klein – mi klein – do groot – la klein.
Deel 2 (maten 39-74), *Meruerunt praemia aeterna*, draagt de aanduiding *vivace*. Tijdens dit tuttigedeelte wisselen imitatieve duo's van sopraan/bas en alt/tenor elkaar af. Zowel de stempartijen als de strijkers zijn overvloedig versierd. Het afsluitende ritornello herinnert aan deel 1. Op harmonisch gebied gaat het hier een stuk sneller, van la klein naar mi klein, heel kort langs do groot, fa groot, la groot, sol klein en re klein terug naar la klein.
Deel 3 (maten 75-128), *Isti sunt qui viventes in carne* heet een largo te zijn, maar lijkt eerder een Courrente. Het staat in mi klein en is in wezen een duet voor sopraan en alt, met vooral imitatieve inzetten en syllabische tekstzetting, wat invloed van het Franse motet verraadt.
Boven deel 4 (maten 129-177), *Calicem Domini biberunt*, staat alleen *2*, zonder aanduiding van het affect. In dit deel vinden wij polyfonie volgens het boekje, marsritmes en terugkerende ornamentatie. Het ritornello, waarin Brehy vanuit re klein weer naar de tonica gaat, valt precies op de Gulden Snede.

Brehy wendt een heleboel compositietechnieken aan, maar blijft toch bij traditionele expressievormen. Ook in *O Salutaris Hostia* verschijnen chromatische wendingen die traditiegetrouw met de Christusfiguur worden geassocieerd; de componist zet fa kruis en fa hersteld naast elkaar en maakt dan van de gelegenheid gebruik om op de *O* weer naar de hoofdtoonaard sol groot terug te keren. Kenmerkend is hoe de strijkers in de polyfone gedeelten de stemmen ondersteunen, doordat de eerste viool vaak de alt volgt in het octaaf, ofwel letterlijk ofwel met versieringen, terwijl de tweede viool de sopraanstem verdubbelt of versiert.
Het hoeft niet te verbazen dat het gedeelte *Bella premunt* krioelt van repetitieve *stile concitato* passages en agressieve sprongen van de eerste viool.
Het derde gedeelte, dat begint in maat 169, is geheel opgebouwd rond dit concitato-gegeven, met snelle, herhaalde noten en imiterend werk voor de strijkers. Door deze technieken krijgt de smeekbede *Geef ons kracht, sta ons bij* meer dramatische geladenheid. Brehy schrijft dubbel contrapunt tussen tenor/bas en sopraan/alt, terwijl het tonaal centrum snel verschuift van sol groot naar re groot, mi klein, weer naar re klein, en dan naar la groot, do groot en sol groot.

Dit idioom komt ook terug in *Factum est silentium*, *Noctis recolitur*, *Jesu corona Virginium* en *Confitebor*, en telkens dient het om de kerngedachte van de tekst te ondersteunen, zij het strijd, opwinding of een onomwonden smeken om een overwinning. Na het imitatief tuttigedeelte herinnert het afsluitende ritornello aan de inleiding, en is in wezen een A-B-A' structuur.

Hoe kunnen wij Brehy's compositorische taal samenvatten? Brehy's gevarieerde schrijfstijl komt al tot uiting in de requiem-motetten, hoewel beide werken functioneel en idiomatisch sterk verwant zijn. Het *Te Deum* is een vroeg, homofoon werk, terwijl *Isti sunt triumphatores* en *O Salutaris Hostia* rijk aan affecten zijn en reeds geschreven in Brehy's volwassen compositorisch idioom, dat aansluit bij de 18de-eeuwse, italianiserende, Brusselse stijl.

De schaarse muziek die ons nog rest van Brehy's voorgangers en de drie 17de-eeuwse inventarissen die wij hebben, laten vermoeden dat behoudsgezinde polyfonie gedurende zowat heel de *Grand Siècle* in zwang was. Maar componisten als D'Eve en A Kempis, die werkten aan het einde van de 17de eeuw,

waren al niet meer ongevoelig voor de subtiele, Franse elementen die zo'n grote invloed zouden hebben op de jonge Brehy. Toch maakten de italianiserende bijdragen van Pietro Antonio Fiocco, de onderliggende haat voor al wat Frans was en de persoonlijke voorkeur van kanunnik Van den Boom, de Italiaanse stijl tot norm in het Brussel van het einde van de 18de eeuw. Brehy's instrumentale sonates, waarvan er zes duidelijk in de oudere, polyfone traditie geschreven zijn, en zes in de meer flamboyante, italianiserende stijl, illustreren allicht nog het best deze overgang.

Brehy was misschien niet de meest geniale componist, maar hij kweet zich naar behoren van al zijn professionele verplichtingen. Zijn muziek werd door zijn tijdgenoten erg geapprecieerd, zijn werken zijn te situeren in de laatste fase van de overgang naar de laat-barok, en hij leidde een hele generatie van professionele musici en componisten op.

Kritisch apparaat

Algemene opmerkingen

Tekstinterpunctie in de editie is overgenomen uit het *Liber usualis*. Bindingen zijn zoals in het manuscript, alleen het overbinden van kwartnoten en halve noten over de maatstreep is aangepast aan de moderne conventies. Dynamische tekens (*piano* en *forte*) komen uit het MS.

Te Deum laudamus

Sopraan 1 [sopraansleutel]
m. 102: MS laat *Adagio* weg

Alto 2 [altsleutel]
mm. 42-46 ontbreken.

Onderaan de Basso Continuo staat in Brehy's hand: *Benedicamus patrem et filium, cum sancto spiritu*.

De profundis

De solo en tutti passages zijn duidelijk aangegeven in het handschrift. Omdat dit werk aanleunt bij de Franse *grand motet*-stijl, stonden de solisten niet apart van de tuttizangers. Voor de partijen C1, A1, T1 en B1 waren minstens twee zangers per stem nodig. De partijen C2, A2, T2 en B2 hebben niet de versieringen van de *primo* partijen en werden gezongen door minder goede zangers, zoals de jongste koorknapen en clerici.

Toegevoegde continuobecijfering staat tussen haakjes.

Canto 1 [sopraansleutel]
m.33: "Sol" in MS betekent solo, en is geen symbool voor de noot (wat soms wel voorkomt in andere motetten van Brehy).
m.44, derde en vierde tel: tril-teken aangegeven voor een halve noot.
m.60: "a 2" in MS staat enkel in C1; C2 tacet.
m.61: de boog van de laatste 16de noot van de tel 3

naar de tel 4 in MS weerspiegelt de splitsing in lettergrepen.
m.64: idem als hierboven.

Canto 2 [sopraansleutel]
De tril ontbreekt in MS op volgende plaatsen: m.25, tel 1; m.26, tel 1; m.32, tel 2; m.42, tel 4; m.44, tel 4; m.46, tel 4; m.50, tel 1; m.52, tel 2; m.70, tel 3; m.72, tel 3; m.74, tel 4; m.76, tel 2; m.77, tel 3; m.79, tel 3; m.85, tel 3; m.87, tel 1; m.90, tel 3.

Alto 1 [altsleutel]
m.28: de boog van de laatste 16de noot van tel 1 naar tel 2 in MS weerspiegelt de splitsing in lettergrepen.

Tenor 1 [tenorsleutel]
m.24, tel 4: Re kruis in MS moet si zijn.
m.30: de boog van de laatste 16de noot van tel 1 naar tel 2 in MS weerspiegelt splitsing in lettergrepen.
m.59: de boog in MS over de noten van tel 2 en de eerste helft van tel 3 weerspiegelt de splitsing in lettergrepen.

Tenor 2 [tenorsleutel]
De tempo-aanduiding in MS is *Grave*, en niet *Adagio*.
m.24, tel 4: si in MS.

Bas 1 [bassleutel]
m.29: de boog van de laatste 16de noot van tel 1 naar tel 2 in MS weerspiegelt de splitsing in lettergrepen.

Basso Viola [Brehy]
mm.43-44 De boog over de la ontbreekt in MS.

Extra Basso Viola partij
Leunt eerder aan bij het orgel-continuo dan bij Brehy's *Basso Viola*.
De kopiist had oorspronkelijk mm.70-76 overgeslagen; met het *del segno*-teken verwijst hij de musicus naar het einde van MS, waar het ontbrekende stuk ingevoegd werd.

Libera me Domine

Canto 1 [sopraansleutel]
m.36, tel 3: tril ontbreekt in MS.
mm.43-67 zijn in MS aangegeven als *Libera me ut supra.*
m.69, tel 3 en 4: editoriale boog weerspiegelt de tekst-elisie.

Canto 2 [sopraansleutel]
m.13, tel 4: tril ontbreekt in MS.
mm.43-67: *Libera [me] ut supra.*
m.69, tel 3 en 4: editoriale boog weerspiegelt de tekst-elisie.

Alto 1 [altsleutel]
De bogen in mm. 9, 24, 41 en 71 komen uit het MS.
mm. 43-67: *Libera me ut supra.*

Alto 2 [altsleutel]
m.71, tel 3 en 4: de boog staat niet in MS.
mm. 43-67: *Libera me ut supra.*

Tenor 1 [tenorsleutel]
m.9, tel 1 en 2: boog komt uit het MS.
m.19, tel 3 en 4: boog komt uit het MS.
m.24, tel 2: de achtste noten zijn in MS gebonden maar zonder dwarsstreepje.
m.79, tel 2 en 4: boog ontbreekt in MS.

Tenor 2 [tenorsleutel]
m.36, tel 3 en 4: boog ontbreekt in MS.
m.79, tel 3 en 4: boog ontbreekt in MS.

Basso 1 [bassleutel]
[vanaf m.24]: *Tremens factus sum ego* in zwarte breves; een maatstreep scheidt het volgende deel, *et timeo* etc.; een custos geeft bij benadering de toonhoogtes aan.
[vanaf m.31]: *Dies illa* etc. in zwarte breves.
[vanaf m.42]: *Requiem* etc.
[vanaf m.75]: de ligaturen in *Christe* zijn zoals in MS.

Viool 2
m.5, tel 4: in MS zijn er geen dwarsstrepen (dit weerspiegelt de frasering).
m.17, tel 2: geen dwarsstrepen.

Toegevoegde Basso Viola partij
mm.18-20 ontbreken in MS.

Orgel
De aanduiding *P-B* is een trouwe kopie.
Ontbrekende becijfering staat tussen haakjes.

Noten

1. Het is helemaal niet zeker dat Maria Catharina de Quen Hercule de Langrené's echtgenote was. De Maria Catharina in kwestie kan ook zijn dochter geweest zijn.

2. Over deze beroemde Brusselse dansmeester, zie J.-P. VAN AELBROUCK, *La Grené, Hercule de*, in: *Dictionnaire des danseurs, choréographes, et maîtres de danse à Bruxelles, de 1600 à 1830*, Collection Musique-Musicologies, ed. Robert Wangermée en Malou Haine, (Brussel, 1994), en COMTE D'ARSCHOT en J. CUVELIER, *La clientèle d'un maître à danser à Bruxelles au XVIIe siècle*, in: *Revue Belge* 4 (December 1924), pp. 520-532.

3. Algemeen Rijksarchief, Archieven van Sint-Goedele (ASG) 9941. Getranscribeerd in R. WANGERMÉE, *Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS Michel et Gudule à Bruxelles*. Koninklijke Academie van België, Afdeling Schone Kunsten, Proefschriften, Collectie in-8°, deel vi, fascikel 1. Brussel, Paleis der Academiën, 1950, pp. 222-224.

4. WANGERMÉE, *Les maîtres de chant*, p. 71.

5. De verwarring over Brehy's naam, het gevolg van een transcriptiefout in Christiane Stellfelds monografie over de Fiocco's, heeft tot de 'geboorte' geleid van een muzikant genaamd Guillaume Brehy. Laat ons niet vergeten dat Stellfeld haar boek publiceerde tijdens de bezetting, een periode waarin gegevens vaak moeilijk konden nagetrokken worden. Zie C. STELLFELD, *Les Fioccos, une famille de musiciens belges aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Koninklijke Academie van België, Afdeling Schone Kunsten, Proefschriften, Collectie in-4°, Tweede reeks, deel vii, fascikel 4 (Brussel: Paleis der Academiën, 1941). Een gedetailleerde bespreking van het probleem van de benaming zie L.R. BARATZ, *P.H. Brehy, 'Guillaume Brehy' en Guillaume Le Cocq, Een misvatting opgelost*, in: *Musica Antiqua 10* (februari 1993), pp. 28-29.

6. Heel wat van het biografisch materiaal dat hier vermeld wordt, is overgenomen uit mijn doctoraatsverhandeling, *The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy (1673-1737), Zangmeester of the Brussels Collegiate Church of Saints Michael and Gudula*, 2 volumes, Case Western University, 1993.

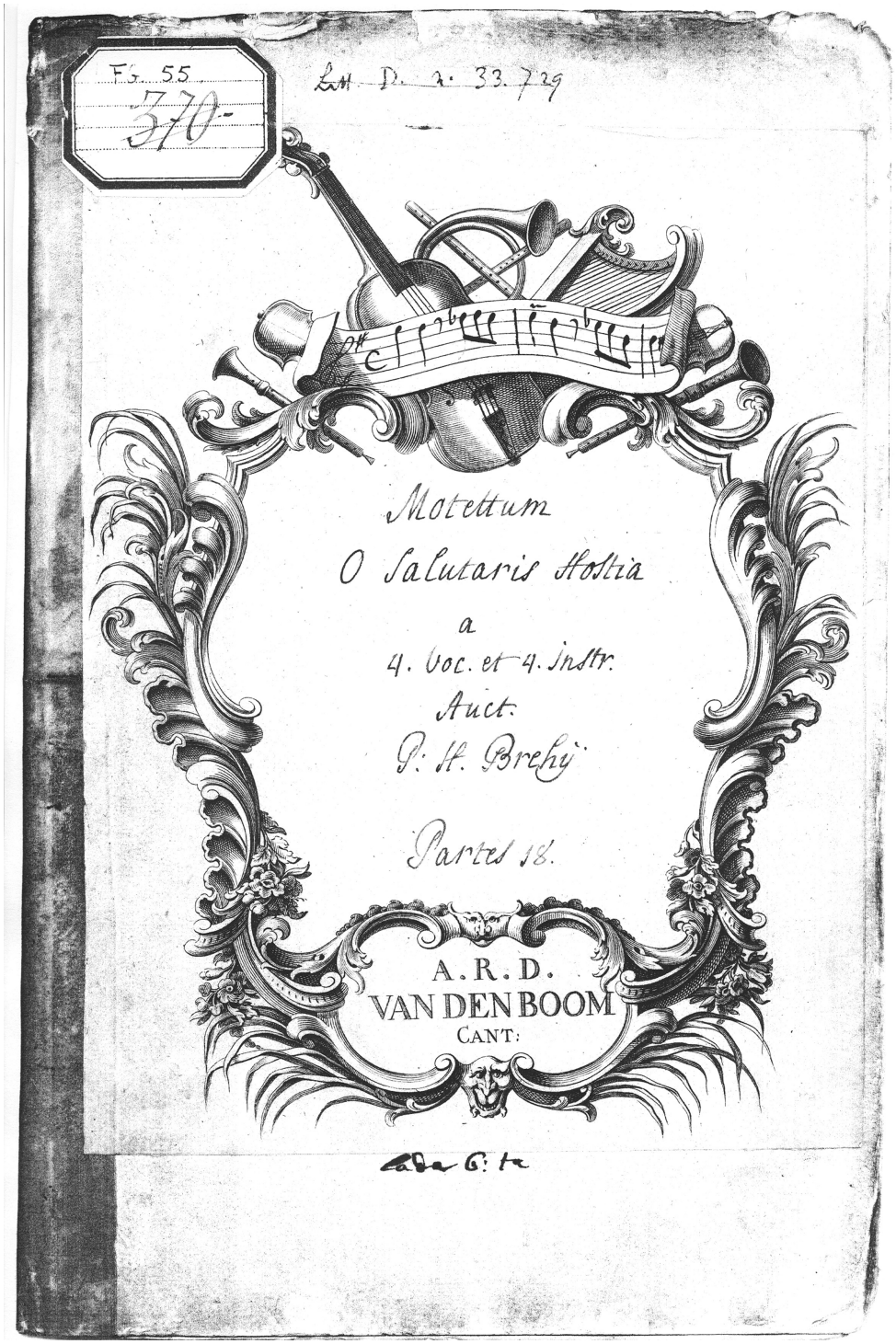
7. Meer over het leven in het *Choraelhuis* onder Brehy is te vinden in L.R. BARATZ, *St. Gudula's Children: The Boninfanten and Choraelen of the Brussels Collegiate Church during the Ancien Régime*, in: *Musicologie et recherches archivales / Musicologie en archieven*, eds. Barbara Helen Haggh, Frank Daelemans en André Vanrie (Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1994), pp. 214-305.

8. Over leven en werk van kanunnik Jan Van den Boom en over de historiografie van het Sint-Goedelefonds, zie L.R. BARATZ, *Les oeuvres de Joseph Hector Fiocco (1703-1741) dans la bibliothèque du chanoine Vanden Boom (1688-1769)*, in: *Etudes sur le XVIIIe siècle*, vol. xix. *Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIIIe siècle*, p. 44-47, ed. R. Mortier en H. Hasquin, Brussel: Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992. Een bibliografie met bronnen over het Sint-Goedelefonds staat in L.R. BARATZ, *A Belgian Fonds and Secondary Source Materials*, in: *Fontes artis musicae* 37/4 (oktober-december 1990), pp. 288-290.

9. Een vroege poging om het 'Bc'-gedeelte van het Sint-Goedelefonds in kaart te brengen is de licentiaatsverhandeling van J. BACQ, *Le fonds Ste Gudule, son origine, sa composition, son importance*, KULeuven, 1953.

10. Meer details over Brehy's muziek staan in mijn verhandeling, *The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy.*

11. In de catalogus van werken in *The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy* is een typfout geslopen op p. 443: de [*Basso Continuo*]-partij van FG 33.704 moet *Basso Viola* zijn en de overeenkomstige scribent is *Hand I*, niet *N*.



Bibliotheek Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussel, inv. 33.729.

Background

In February 1720, the "mighty, upright" canons of the Brussels Collegiate Church of SS Michael and Gudula conferred a gratuity of 12 guilders to their renown *zangmeester*, Petrus Hercules Brehy, for composing *drij missen van Requiem in het musiek gesongen voor de siele* of the Empress-Dowager Eleanor, mother of Charles VI. As the Netherlandish seat of the Hapsburg dynasty, both Spanish and Austrian, Brussels spared no expense on the ceremonial. A year after this sad occasion, the papal nuncio would be present at St. Gudula for the obsequies-in-absentia of his master, Pope Clement XI. Again, the music of *zangmeester* Brehy would be heard. Brehy would be rewarded this time with a bonus payment of 30 guilders, the equivalent of two months' salary.

Although the archives remain silent about the music performed during these services, it is tempting to posit a correlation between the two requiem-motets in this volume, *De profundis* and *Libera me Domine*, with these solemn rites. Perhaps the *drij missen* were in fact Brehy's three extant Requiem masses. Perhaps the music in question comprised an entirely different repertoire that long since has disappeared. Yet the requiem-motets, like all Brehy's music, were written for a specific liturgical function rather than a specific occasion. Brehy's Lenten motets, for example, were performed year after year, as were his Marian motets. His music undoubtedly was heard at the funerals of the collegiate church's notables, including Cantor Vincquels, Brehy's first superintendent at St. Gudula, and Simon Carol Boelen, priest, preceptor of Latin, and former choirboy under Brehy, who died prematurely in 1735. Both the extant repertory and archival evidence suggest liturgical and practical elements about the performance of Brehy's music throughout the years, while physical evidence, discussed below, suggests that Brehy's *De profundis* and *Libera me Domine* were performed together, at least once, perhaps at Brehy's own burial on 28 February 1737.

This volume also includes other ceremonial music written by Brehy to mark special events. Although the occasion for performance of a requiem-motet is clear, the *Te Deum*, an early work and Brehy's only surviving exemplar of this genre, could have served for a myriad of possibilities, from the joyous (such as the entry into Brussels of a prince), to relief (such as the cessation of a plague), to recovery or thanksgiving (such as victory - or defeat - in battle). Indeed, any of these events are contenders for Brehy's *Te Deum* as when this work was written, French troops had only recently trampled Flemish soil, princes had lately fled and returned, and persons of both rank and rags had died suddenly without explanation other than a sudden pestilence. According to custom, the performance of a *Te Deum* outside regular liturgical practice, was as much a social as a religious event, often sung by royal or ducal command. Although the Brussels of Maximilian Emmanuel was not as secure a city as it would be following the Treaty of Utrecht in 1713, the worst assault had occurred in the guise of the bombardment of 1695, so no one event stands out for which Brehy's *Te Deum* might have been performed.

Likewise, the motet *Isti sunt triumphatores* honors the Apostles while *O Salutaris Hostia* (which has nothing to do with the "O" antiphons) is a setting of the fifth verse of the hymn *Verbum supernum prodiens*, sung at Lauds during the feast of Corpus Christi. Corpus Christi had particular significance in Brussels because of the local tradition of the "Miracle of the Bleeding Host," a celebration dating back to the 14th century when the Jewish Community was accused of desecrating commune wafers by stealing them from local churches and stabbing them until they bled. The resulting punishment administered by Duke Wenzel including burning alive at what is today the fashionable Louisa district, and banishment for the survivors. Indeed, this putative phenomenon inspired a Eucharistic piety in Brussels that lasted well into the eighteenth century (with the final exoneration of the Jewish Community occurring by mandate of the Archbishop of Brussels in the 1960s) as reflected by the number of Eucharistic motets in the *fonds Ste-Gudule*.

Brehy's *Te Deum* raises other questions about both corpus and composer. Written in 1703, two years before his coming to St. Gudula, Brehy's exact place of employment at that time is unclear. He is last

recorded as having served as organist at the Church St. Nicholas (Sint-Niklaas), near the Grand' Place of Brussels, on 15 March 1702. Between then and the first mention of his name in the St. Gudula archives almost exactly three years later, he may have worked as a "freelance" musician, traveled, or both. We know that Brehy composed his *Cantate Domino ab alto solo et 3 instr.* during this interim phase of his career, viz., August 1704.
Both *Te Deum* and *Cantate Domino* contain parts assembled by unknown, but related, copyists who clearly worked with Brehy at the beginning of the 18th century. Three persons appear to have penned the parts of the *Te Deum*: Brehy (tenor [viola] and the alto secundo), an unknown copyist (all primary parts, violins, basso viola, and organ), and a second copyist for the tutti voice parts, who is closely related in style to the primary copyist. The scribe of *Cantate Domino* is related to the primary copyist of the *Te Deum*, although the former used a particularly thick quill and either brown ink or ink that has since the 18th century turned brown. Brehy himself contributed only the basso continuo part of this motet.

Before we address the issues of dating for the requiem-motets and that of specific liturgical function of all the motets in this volume, two more pressing questions must be answered: who was this composer, and why is he important to the history of music in the South Netherlands?

Biographical Study

Petrus Hercules Brehy, though of probable Walloon or eastern French descent, was a native son of Brussels, his parents' adopted city. That he was fluent in Flemish and French is certain, though the plethora of documents and supporting evidence in the former language – indeed, his marriage to two women of strictly Flemish heritage – suggests a preferential linguistic and cultural affiliation. Brehy was entirely a church musician and, despite his renown, was never attached to the court or ducal chapel of Brussels. Brehy progressed rather quickly as a composer who adhered early in his career to the more homophonic 17th-century style to a skill craftsman of the more arioso Italianate style of the 18th century, to which he successfully synthesized subtle French ornamental elements. His adaptability indeed reflects the confluence of traditions that characterized Brussels, then as now.

Yet questions about Brehy remain. For instance, we still do not know the whereabouts of his organ compositions. Only recently has it been proved that he published violin music but there is no evidence that any other work was printed in his lifetime. As discussed earlier, we know nothing about his life between 1702 and 1705, only that he was in fact composing sacred music. Further, we know nothing about the fate of his second wife and the elder of his surviving daughters. Nor are we certain of his preference of name. Some evidence, however, suggests that Brehy came from a family of means and that his vocation was chosen for him while a young child.

The future *zangmeester* of St. Gudula was baptized on 13 September 1673 at St. Jakob-op-Coudenburg (St Jacques-sur-Coudenbourg). St. Jakob was connected to the old court of Brussels and was thus the preferred house of worship for the city's privileged classes. It was also the professional home of the musicians of the Brussels royal chapel (which, in actuality, was most often a ducal chapel or more correctly, the chapel of the governor-general, duke or otherwise, who represented the royal presence in the South Netherlands).

The old Burgundian palace of Brussels was destroyed in 1737 by a rapacious fire, and the charred remnants of St. Jakob were cleared to make way for a new church, built in the Austrian neoclassic style. Despite the many documents salvaged, few archival references to the father of Brehy, *Laurentius Brehé*, are found. Indeed, the name Brehy is completely unknown in the parish records of the provinces of Antwerp, East and West Flanders, Limburg, Namur, Liège, and Luxembourg. It is found only in the vicinity of Mons, in the province of Hainaut. Of Laurent Brehy, we know only that he was in Brussels by 1654, for on 4 July of that year his forthcoming marriage to Maria Collet was announced at St. Jakob. Curiously, of the three sons and one daughter resulting from that union, none were baptized at St. Jakob. The eldest, Anna-Theresa, born nine years after the nuptials, was baptized at the Kapellekerk (Nôtre Dame de la Chapelle) on 6 July 1663. Joannes Laurentius was baptized at St. Gudula on 12 September 1664. The first sacraments of Simon and Franciscus Brehy were performed at the Kapellekerk on 27 May 1666 and 16 March 1668, respectively.

The underlying question concerning Laurent Brehy and Maria Collet is their moving from the parish of St. Jakob, to that of the Kapellekerk, to St. Gudula, and back to the Kapellekerk. Nothing concerning their desire–or need–to move frequently has come to light, nor do we know anything about their children, apart from dates and places of baptism. To complicate matters, Laurent is associated with other Brussels churches as well. He was interred at St. Goriks (St. Géry), while the composer Brehy was affiliated with St. Nicholas by the time he was a boy of fourteen.

By early 1669 Maria Collet was dead. On 15 September of that year the banns of marriage for Laurent Brehy and Margareta Derhé were announced at St. Jakob, their conjugal sacrament performed three weeks after. Among the witnesses were the elderly Maria Catharina de Quen and her husband, Hercule de Lagrené (1597-1682), the one-time dancing master to the Infanta Isabella and member of the Confraternity of St. Job, the musicians guild attached to St. Nicholas (1). De Lagrené was to serve as godfather to the couple's only known child, baptized *Hercules Brehé*, in his honor (2). Laurent Brehy undoubtedly met de Lagrené at St. Jakob or at the Court of Brussels itself, as de Lagrené was a ducal pensioner. De Lagrené is thus perhaps the window through which Brehy's eventual connection to St. Nicholas can be seen.

By the time the future *zangmeester* was fourteen, he had adopted the name Petrus. We do not know exactly when and why he took this name, but it is exclusively by *Petrus Brehÿ* that he was known at St. Nicholas. In the archives of St. Gudula, his name appears as Hercules, Petrus, Hercules Petrus, and Petrus Hercules; the last name is always Brehÿ. The French versions, Hercule-Pierre and Pierre-Hercule, occur only in a pair of notarial documents penned in 1707 concerning the organ of St. Gudula (3). This clearly calls into question the persistence of all authors since Edmond Van der Straeten to use the French forms of the name, including Robert Wangermée's assertions, *Plus âgé, notre musicien ne semble pas avoir goûté ce prénom [Hercule] qu'il jugea peut-être entraché de quelque ridicule. It se fit appeleter Pierre, ou encore Pierre-Hercule. C'est sous ce double prénom qu'il signa en général*, and *c'est bien l'orthographe Bréhy qui apparaître et nulle autre dans tous les documents postérieurs* ...(4). The composer himself may have created the enigma in that his autograph ornately intertwines the letters P H B. It is only from his last known autograph, already shaky from progressive illness, that the precedence of the P is apparent (5).

Brehy's connection to St. Nicholas as a boy suggests that Hercule de Lagrené provided or oversaw his early training in music. After de Lagrené's death, the nine-year-old Brehy may have continued to study with a member of the Confraternity of St. Job. Laurent Brehy died in 1684; three years later, young Brehy is documented as having earned an acceptable wage as principal organist of St. Nicholas, as successor to Carol Le Clercq. He continued to serve at St. Nicholas at least until 15 March 1702, as cited above. We lose track of him until 13 March 1705, though during this time he is known to have composed the *Te Deum* for eight voices, strings and continuo and the *Cantate Domino* setting for alto, strings, and continuo.

Brehy at St. Gudula

Brehy was elected *zangmeester* of St. Gudula on 13 November 1705, eleven days after the resignation of Estienne Dominicq De Namur. De Namur was a francophone at a predominately Flemish institution. In addition, De Namur had angered the canons of St. Gudula with his complaints concerning his compensation and, above all, his intolerance towards the choirboys in his charge. The canons responded with accusations that the boys' academic standards had fallen and that their behavior in public was less than desirable (6).

By signing his contract in the presence of secretary Joannes Franciscus Ringler, Brehy became committed to the Fabric of St. Gudula. Like all persons under its jurisdiction, Brehy resigned his post every year on the Vigil of St. John the Baptist (June 23), though it was assumed that both chapter and servant would renew the terms, as had been the custom since the beginning of the sixteenth century. Brehy's per diem of ten stuivers (fl. 0,10) was the same as his predecessors Jan Tichon, Anthoon Lescolier, and De Namur, for the immense inflation of the seventeenth century had leveled off. Also like his predecessors Brehy supplemented his income by presenting compositions to the Fabric and by performing additional services, such as repairing the church's ancient choirbooks and participating in special rites including the obsequies and *Te Deum* that underscore this volume.

During the seventeenth and eighteenth centuries, teaching choirboys was an integral part of a choirmaster's life, and by 1 January 1706, Brehy had moved into the old *Choraelhuis* on *Lovenschen Wegh.* Several rooms of the house were reserved for his private use so he could work without distraction. Following a royal directive pertaining to all such dwellings, Brehy was exempted from paying eighty percent of the rent, which was a significant part of his compensation.

As stated in Brehy's contract, the housework was to be done by a "loyal and devout girl," hired with the consent of the cantor. The young woman prepared the meals, following the menu Brehy selected in accordance with detailed guidelines pertaining to meat, fish, vegetables, and soup. Even the proportions of ingredients for the beer served to the boys were stipulated.

Brehy was required to keep inventories of the boys' personal possessions, procure physicians and medications, make small repairs around the house, and perform all necessary duties *in locum parentis* (7).

Brehy's typical workday began after morning prayers, when he escorted the boys to the church's classroom. There he taught plainchant, musical notation, counterpoint, improvisation, and composition. He also gave lessons in singing, organ, harpsichord, bass viol, and violin. That Brehy was an effective teacher may be determined by the successful careers of many of his pupils. Several became clerics and musicians. Among those who chose the latter profession were instrumentalists Pierre Ansems and Jean Baptist Pierlot, tenor Lambert François Bonnejonne, and his most famous student, the organist, composer, and future *zangmeester*, Charles Joseph Van Helmont. In all, at least fifty-four boys studied with him during his long tenure at St. Gudula.

In 1709, the thirty-six-year-old Brehy married Clara Isabella Cornelissens. Yet the marriage was short-lived for the bride died on Christmas Day, 1710. A year later he married Maria Catharina Plevoets, a native of Hasselt, with whom he had three daughters: Patronilla Catharina (baptized 20 September 1712, died 26 August 1713); Elizabeth Catharina (baptized 20 November 1713); and Joanna Maria (baptized 13 December 1713, died 12 September 1796). The Brehy family continued to live with the choirboys, though the Canons of St. Gudula moved the entire household first to an interim dwelling at 5 Houtemarkt then to an impressive house at Blaesbalckstraet, directly across from the northern portal of St. Gudula.

Brehy continued to teach, compose, and direct the musicians until he fell ill in February 1736. The young Charles Joseph Van Helmont may have deputized for him during this period. Brehy was too infirm to leave his bed for nearly a year, except for a temporary remission in October 1736, when he attended the choirboy's annual "Goose Feast." After that, he did not leave his home again, sending his daughter Joanna Maria to collect his compensation for him until his death on 27 February 1737. Shortly thereafter, the Canons offered the position to the *zangmeester* of Our Lady of Antwerp, Joseph Hector Fiocco.

The Brehy Corpus and the fonds Ste-Gudule

Brehy's energies were clearly focused on building the musical establishment of St. Gudula to emulate that of the Court of Brussels. Certainly the competition between the two was amicable. First, St. Gudula could never allocate comparable salary resources to hire as many musicians as the court. Secondly, neither camp openly recruited the other's musicians. Indeed, the court and collegiate church sometimes loaned musicians to one another, as well as music manuscripts. It is, however, the collegiate church's desire for repertoire that is the kernel of the collection that was to become known as the *fonds Ste-Gudule*.

The Brehy corpus is a significant part of the *fonds Ste-Gudule*, an important collection of over 550 music manuscripts that belonged to the collegiate Church. The *fonds* was originally the project of Joannes Van den Boom (1688-1769), a cleric of wealth and distinction who became Cantor of St. Gudula in 1736. As a music aficionado, Van den Boom had traveled to Italy while a young man to meet distinguished personages such as Antonio Vivaldi. He procured and copied several works by lesser-known Italian composers, returning to Brussels as a strong advocate of the Italianate style over the more somber French motet tradition. When he first came to St. Gudula, Van den Boom, like Brehy in his first few months, must have been concerned about the lack of available music manuscripts at St. Gudula. Indeed, the repertory of the 17th century had all but disappeared under De Namur, although surviving inventories suggest that it was rich and diverse. Whereas Brehy was dedicated to providing adequate music for the church's many services, Van den Boom was intent on preserving its music and the music of other Brussels-based composers for future generations. First, he acquired Brehy's manuscripts from the composer's widow, repeating the same deed from the allegedly impoverished Marie Caroline du Jardin, widow of Joseph Hector Fiocco (8).

During the 1740s Van den Boom turned over his ever-growing collection to Charles Joseph Van Helmont, who had succeeded Fiocco as *zangmeester*, instructing him to begin a conservation program. Van den Boom and Van Helmont inventoried the manuscripts. Assisted by a veritable army of scribes – professional musicians, selected clergy, and choirboys – Van den Boom and Van Helmont replaced worn parts, added additional copies of voice and continuo parts, and occasionally emended ornaments to existing parts. The quarto parts were placed in floriated cardboard coverings bearing Van den Boom's stamp *A.R.D. Van den Boom, Cant.*, the *lada* or shelf indication where the manuscript was kept, and an incipit, usually in the hand of Van Helmont; the octavo parts were placed in cardboard scraps with titles and incipits hastily drawn. The plainness of the octavo covers from the generation of Brehy is significant. Indeed, most of these compositions were written for Lenten services, the Office of the Dead, or a comparably somber occasion, on scraps or damaged paper abstemiousan reflection of the time.

The St. Gudula manuscripts were sequestered during the French Occupation. Some were sent to Anderlecht and Flanders; most, however, were buried in a crypt below the church. In 1929, nearly 180 years after Van den Boom's conservancy program began, the bulk of the manuscripts were sold to the Brussels Conservatory. A smaller corpus was recently discovered during the restoration of the Collegiate Church and was acquired by the Royal Library Albert Ier. To date, no critical thematic catalogue of the dual-collection has been published (9).

Eighty-six surviving compositions and numerous references to other works attest that Brehy was a prolific composer. The extant Brehy corpus incorporates the representative genres that can be classified under the generic heading of sacred music: masses, Lenten offertories, lamentations, motets joyous and dolorous, and twelve "church" sonatas. It also reveals Brehy's stylistic growth over his years at St. Gudula, but his true art is seen in his concerted motets, the prevailing musical form heard in the important religious establishments throughout Europe.

Brehy's nine extant masses comprise three ordinaries, four ordinaries with troped invocations, and two Requiems. His fifty-four surviving motets with instruments include twenty-two motets for four voices, strings, and continuo; one motet for five voices,

strings, and continuo; twenty-six motets for solo voice, strings (two violins or two violins and viola) or violin and obbligato flute or oboe, *basso viola* (obbligato or ripieno), and continuo; five motets for two voices, strings, and continuo. One setting of *Regina caeli* (B-Bc 33.732 [olim FG 33.732]) contains *divisi* sections, suggesting that it was intended for a minimum of eight singers; however, the idiom is used sparingly, and the work can be performed by four or five voice parts without detracting from the music. The extant motet oeuvre is detailed in Table 1 (10). Shelf numbers beginning with "33" refer to the *fonds Ste Gudule* holdings of the Brussels Conservatory (Bc); those with "15" refer to the Royal Library (Br).

Table 1: Brehy's Extant Motets - Sources

1. Four Voices, Strings, Basso Continuo

Title	*Date*	*Shelf number*
Alma Redemptoris mater	-	33.696
Ave Regina	-	33.698
De profundis	-	33.704
Exaudiat te Dominus	-	33.711
Factum est silentium	-	33.712
Isti sunt triumphatores	-	33.718
Libera me Domine	-	33.722
Noctis recolitur	-	33.724
O quam metuendus est	-	33.727
O salutaris Hostia	-	33.729
Regina caeli	1716	33.732
Regina caeli	-	33.733
Regina caeli	-	33.734
Resurrexit amor meus	-	1581
Salve Regina	1736?	33.735
Salve Regina	-	33.736
Salve Regina	-	1582
Salve Virgo	-	33.737
Te Deum	1703	1588
Veni creator Spiritus	-	1590
Veni o amor	-	1584
Veni sponsa Christi	-	1591

2. Five Voices, Strings, Basso Continuo

Gaudeamus omnes	-	33.713

3. Solo Voice, Instruments, Basso Continuo

Title	*Date*	*Shelf number*
A. Soprano Solo		
A solis ortus cardine (fl/vn,vn,va,bc)	-	33.697
Cantate Domine (fl/vn,vn,bc)	-	33.700
Cantate Domine (2vns,bv,bc)	-	33.701
Confitebor (2vns,bv,bc)	-	33.703
Deus in adjutorium (fl/vn,vn,bv,bc)	-	33.705
Gratos horti date flores (ob,vn,vnc,bc)	-	33.714
Jesu corona Virginum (2vns,bv,bc)	-	33.719
Laudabit usq. ad mortem (fl/vn,vn,bc)	-	33.721
Magnus Dominus (2vns,bv,bc)	-	33.723
O care Jesu (2vns,bc)	-	33.726
O sacrum convivium (2vns,va,vnc,bc)	-	33.728
Quam dilecta tabernacula (2vns,bv,bc)	-	33.730
Quid feci, Deus meus? (2vns,bv,bc)	-	33.731
Usquequò Domine? (2vns,va,bv,bc)	-	1589
Venite pastores (2vns,va,bc)	-	1592
B. Alto Solo		
Ad mensam (2vns,bv obb,bc)	-	33.693
Cantate Domino (2vns,bv,bc)	-	33.702
Domine Dominus noster (ob,vn,bv,bc)	-	33.707
Domine quis habitabit (2vns,bc)	-	33.709
Sitivit in Te (2vns,bv,bc)	-	33.738
Suspiro Domine (2vns,bc)	-	1586
C. Tenor Solo		
Domine quid multiplicati (2vns,bv,bc)	-	33.708
D. Bass Solo		
Deus in nomine tuo (2vns,bv,bc)	-	33.706
In Te Domine speravi (2vns,bv,bc)	-	33.717
Jubilate Deo (2vns,bv,bc)	-	33.720
Suscipe me (2vns,bc)	-	1585

4. Two Voices, Strings, Basso Continuo

Title	*Date*	*Shelf number*
Alma Redemptoris mater (S, S)	-	33.695
Emendemus in melius (S, S)	-	33.710
Gustate et videte (S, S)	-	33.715
Aeterna charitas (S, B)	-	33.694
Beati omnes qui timent Dominum (S, B)	1725	33.699

5. Lenten Motets - SATB, Basso Continuo

Scapulis suis	Dom. 1 quad.	33.713
Meditabor	Dom. 2 quad.	33.724
Justitiae Domine	Dom. 3 quad.	1580
Confitebor	Dom. Passionis	1579
Improperium	Dom. Palmis	33.716

6. Other

Tantum ergo (SATB, bc)	1735/36?	Br 2982
Lamentations (three sets)	-	33.739-33.740
Instrumental works	c. 1715	33.741

Liturgical Function

The liturgical sources of Brehy's music illustrate the large number and types of services the *zangmeester* was required to fulfill. Table 2 illustrates Brehy's motet repertory with corresponding liturgical classification.

Table 2: Liturgical Classification

1. Psalms	
Beati omnes qui timent Dominum	Psalm 127
Cantate Domine	Psalm 97
Confitebor	Psalm 110
Deus in adjutorium	Psalm 69
Deus in nomine tuo	Psalm 53
Domine Dominus noster	Psalm 8
Domine quid multiplicati	Psalm 3
Domine quis habitabit	Psalm 14
Exaudiat te Domine	Psalm 19
In Te Domine Speravi	Psalm 70
Jubilate Deo	Psalm 99
Magnus Dominus	Psalm 47
Quam dilecta tabernacula	Psalm 14
Usquequò Domine?	Psalm 12
2. Marian Praises (Rubrics from the St. Gudula *Processionale* of 1619)	
Alma Redemptoris mater	Antiphon. *A Vesperis Sabbati ante Dominicam primam Adventus, usque ad Purificationem inclusivè*
Ave Regina	Antiphon. *Post Purificationem, id est, à fine Completorii illius diei, usqueriam quintam in Caena Domini exclusivè*
Regina caeli	Antiphon. *A Completorio Sabbati sancti usque ad Nonam Sabbati post Pentecosten inclusivè*
Salve Regina	Antiphon. *A primis Vesperis Festi Trinitatis usque ad Nonam Sabbati ante Adventum*
Salve Virgo	Sequence
3. Hymns	
A solis ortus cardine	Nativity. Lauds. V1, 6, 7
Jesu corona Virginum	Commune of Virgins. Vespers. Follows 18th-century sources; *Lu* gives variant test
Noctis recolitur	Corpus Christi. Matins. Attributed to St. Thomas Aquinas; V1 = *Sacris solemniis juncta sint gaudia*; Brehy sets only V2, 3, 4, and 6 (of 7). V2 includes troped phase, *Venite adoremus eum quia ipse Dominus, Deus noster*
O sacrum convivium	Corpus Christi. Magnificat Hymn and Antiphon

O Salutaris Hostia	Corpus Christi. Lauds. V1 = Verbum supernum prodiens; sets only V5 (of 6)
Te Deum	Attributed to SS. Ambrose and Augustine. Votive text; polyphonic performances by royal or ducal decree
Veni creator Spiritus	Pentecostal hymn
Venite Pastores	Nativity. Processional hymn

4. Office of the Dead

De profundis	Psalm 129 + Requiem
Libera me Domine	Response + verses

5. Other

Emendemus in melius	Ash Wednesday. Terce. Response + verse
Factum est silentium	Antiphon for II Vespers, Feast of St. Michael. *Lu* gives different second verse and omits third service. First verse quotes Revelation 12

6. Votive Motets

Gaudeamus omnes	Introit. Text formula standard but reworked for SS Charles and Cecilia
Isti sunt triumphatores	Responsary (?) SS. John and Paul
O quam metuendus est	Response 5 (+ verse) for dedication of a church [Genesis 28:17]; third and fourth verses quote form psalm 83
Veni sponsa Christi	Pastiche, Commune of Virgins. First verse = Response 1, derived from Magnificat and tract; second verse of I Vespers, Antiphon 2, Reponse 7; third verse of I Vespers, Antiphon 4, *Pro Virgine non Martyre*. Actual service order is: *Haec est Virgo sapiens; Veni electa me; Jesu corona Virginum; Veni sponsa Christi*

7. Unknown Sources

A. Old Testament Design
Laudabit usque ad mortem
Quid feci, Deus meus?

B. Christo-centric Devotional Texts
Resurrexit amor meus
O care Jesu [Brehy?]
Suspiro Domine
Veni o amor

C. Eucharistic Devotional Texts
Ad mensam
Aeterna charitas
Gratos horti date flores

Gustate et videte	Paraphrase of Corpus Christi Magnificat antiphon (derived from Psalm 33:8). Precedes *O sacru convivium* in the liturgy
Sitivit in Te	Pastiche. Quotation of Psalm 62:2
Suscipe me	Old and New Testament design

As indicated in Tables 1 and 2, nine of Brehy's ensemble motets are dedicated to the Blessed Virgin. Among the other fourteen ensemble motets, one is a psalm setting, two are hymns for Corpus Christi (a festival of special prominence in French-speaking countries and Brussels in particular), eight are votive motets, with one especially fitting for the Commune of Virgins, two are the requiem-motets of this volume, the remainder is the *Te Deum* of 1703. Most of the twenty-six surviving solo motets are psalm settings. Only four are hymns, and eight are pastiches that are fitting for the Elevation. The duo motets show a wider application, with a psalm setting (*Beati omnes*); a Marian antiphon (*Alma Redemptoris mater*); a responsory for Ash Wednesday (*Emendemus in melius*); a paraphrase of a Magnificat antiphon for Corpus Christi (*Gustate et videte*); and an unknown source clearly appropriate for the Elevation (*Aeterna charitas*).

The motets for the Office of the Dead contain the typical textual addenda, the benediction *Requiem aeternam dona eis Domine, Et lux perpetua luceat eis* is included in *De profundis*, and the *Kyrie eleison* is appended to *Libera me Domine*, fully texted and set polyphonically.

The Broad and Specific Contexts

While the date of composition and specific performance occasion of the *Te Deum*, *De profundis*, and *Libera me Domine* have yet to be determined from archival sources, the manuscripts themselves, as well as the grammatical structure of the works, provide subtle clues. The relationship of the requiem-motets is most curious. From a codicological perspective, *De profundis* contains fourteen octavo *partes*, of which thirteen are holographs exhibiting the decorative P-H-B mark: *Canto, Canto 2, Alto, Alto 2* (a holograph variant demonstrating a later example of Brehy's handwriting, with a thinner, sharper quill), *Tenor, Tenor 2, Basso, Basso 2, Violino 1, Violino 2, Alto Viol[a], Basso Viol[a]*, and *Basso Continuo*; the additional *Basso Viola*, part written in a different hand, forges Brehy's mark.

Libera me Domine also survives as a set of fourteen parts, of which eleven are holograph unica: *Canto 1, Canto 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Basso 1*, [lacking *Basso 2*], *Violino 1, Violino 2, Alto Viol*, and *Basso Viol[a]*. The *Organo* part is a Van Helmont replacement, and again there is an auxiliary *Basso Viola* part written in a hand concordant to that of *De profundis*. Indeed, of the more than thirty 18th-century hands associated with the *fonds Ste-Gudule*, this hand occurs only in these parts. Its immature quality, the deliberate attempt to imitate Brehy's style of textual incipit writing, and annotations by Van Helmont, suggest it is the work of a choirboy (11). The paper of *De profundis* is early 18th century, though only four parts exhibit watermarks. Indeed, the *Canto 2, Alto 2*, and figured Basso Continuo parts are written on paper bearing the Arms of Amsterdam mark, frontal lions with open mouths without tongue, crown without frills, ornate pedestal.

The additional *Basso Viola* part is written on paper with the mark of the United Provinces, the Dutch Lion holding the sword and liberating arrows of the provinces, encircled, with bejeweled ducal coronet. Brehy utilized this paper mostly in the first years of the second decade of the 18th century, eventually replacing it with new paper from the North Holland

mill of Lubertus Van Gerrivink, whose Dutch Lions were at that time encircled by the motto *Pro Patria Ei[u]sque Liber[t]ate*.

We have no such fortune for assessing *Libera me Domine*, as none of the holographs bear watermarks or countermarks. Only Van Helmont's *Organo* replacement part and the Brehy unica *Basso Viola* part have marks, the former being Van Gerrivink's *Vryheit* paper, the latter, the mark of the United Provinces.

To prevent this bantam measure of evidence from opening a Pandora's box of speculation, we can associate an algorithm model and create the following logical scenarios:
a. If the unknown scribe was a pupil of Brehy and he was creating a viola da gamba/double bass/cello part for himself to play, then the requiem-motets were written prior to United Provinces paper (before c. 1713) and were performed together during the second decade and beyond.
b. If the unknown scribe was not a pupil of Brehy then he was working with Van Helmont on a conservation project and the music was not necessarily performed together.

The flaw in the second scenario is in the paper itself, however, because Van Helmont's additional part is written on paper still in use after Brehy's death. From this perspective, the logical conclusion is that the additional parts were written during Brehy's lifetime by a choirboy and that the requiem-motets were performed, at least once, at the same occasion. This, of course, does not specifically point to the service for Empress or Pope, or for anyone else in particular, but does reflect the idea that Brehy's music was meant to be performed for a recurring festival or function rather than just once.

The Amsterdam Arms and Foolscap watermarks of the *Te Deum* reflect its earlier composition. The countermarks MP and ISALE(?) are rarely found in the *fonds Ste-Gudule*, and may suggest composition outside Brussels. Only the *Alto 2* and *Tenor* (viola) parts are in Brehy's hand; the remaining parts are in a hand identified as 'Hand J' in my doctoral thesis. This scribe assisted Brehy in copying the parts of a *Dies irae* by Alphonse D'Eve and prepared the virtuosic *basso viola* part of Brehy's early motet *Aeterna charitas*. In addition, this hand is closely related to Hand K, another turn-of-the-century hand that helped Brehy in copying the *Benedictus* of his friend A Kempis (Joannes Florent or Guillaum) and several early-18th-century St. Gudula compositions.

The grammatical and rhetorical constructions of the music provide stylistic clues to support their composition during Brehy's first five years at St. Gudula. *De profundis* adheres more to the French requiem-motet style. Set in the grave key of B minor, a unique key in the corpus, Brehy makes a provincial attempt at a Lully-like texture. There is the *Symphonia*, the affective *exordium* of the musico-rhetoricians, the affective melodic devices, dotted rhythms, and initial bass solo followed by the choir that alternates homophonic declamation with short bursts of imitative and soloistic fragments, all adhering to strict speech-rhythms and ornaments in the French style. This scheme further reflects the textual liturgical model of the psalm. Only after 80 measures does the through-composition cease and an affective *Requiem aeternam* postscript occur, an irregular section of 11 measures. This mini-drama of sorts contrasts with the more imitative structure of *Libera me Domine*, with its sections demarcated by chant interpolations, in accordance with the liturgical model. This motet, too, has a brief postscript, this time the *Kyrie eleison* itself.

The *Te Deum* is essentially through-composed, with Italianate points of imitation alternating with homophonic grand motet tutti sections, the solo-ripieno devices used as typical illustrative design such as when all the *cherubim* and *seraphim* proclaim the thrice-holy God of the Sabbath. As to be expected, the *Te Deum* is harmonically conservative, but the points of imitation and independence of the string parts demonstrate the work of an experienced composer whose technique is evolving away from the more staid style that characterizes the few surviving compositions of 17th-century Brussels.

The manuscript of *Isti sunt triumphatores* contains choir parts, violins 1 and 2, *alto viola*, bass viola, basso continuo and organ, all in Brehy's hand. The Arms of Amsterdam watermark and "P" countermark again suggest composition prior to 1720. Set in A minor and 177 measures in length, the planning of the motet contains four sections, each displaying individual stylistic attributes.

Section I (mm. 1-38), the *Isti sunt triumphatores et acimi Dei* is an andante bass solo set in duple-meter. The grammatical construction adheres to traditional rhetorical principles, with an exordium motive representing audacious joy and a hint of mystery is suggested through the harmonic underpinning of the syncopes. The initial structure is Italianate in nature, with a concertato effect that is halted by the bass entrance that declaims the triumphant and beloved of God. A burst of virtuosic figurations follows and firmly establish the section's affect. The key centers move conservatively from a minor to e minor, to C major then back to a minor.
Section 2, *Meruerent praemia aeterna* (mm. 39-74) is marked vivace and is a tutti section, with imitative duets between soprano and bass, and alto and tenor. The voice and string figurations are highly ornate, with a closing ritornello that quotes from Section 1. Here the harmonic movement is much more rapid, passing from a minor to e minor and briefly through C major, F major, A major, g minor, d minor, and back to a minor.
Section 3 (mm. 75-128), *Isti sunt qui viventes in carne*, though marked largo, alludes to a corrente. Set in e minor, it is essentially a duet for soprano and alto, with mostly imitative entrances and syllabic text setting suggesting French grand motet influence.
The fourth section, *Calicem Domini biberunt* (mm. 129-177) is marked simply "2," with no affect marketing. This section is written with almost text-book polyphony, with march-like rhythms and circular figurations. The "golden mean" marks the ritornello and a shift from d minor to the tonic key.

The motet's compositional devices are diverse but nonetheless express traditional idioms. Likewise, *O Salutaris Hostia* borrows from the traditional chromaticsm associated with the Christ motive, juxtaposing F-natural and F-sharp, while capitalizing on the syllable "O" to re-establish the tonic key of G major. In typical fashion, the string writing in the polyphonic sections serves to reinforce the vocal parts, with the first violin often following the alto voice at the octave either exactly or in a more ornamented version, and the second violin doubling or ornamenting the soprano voice.
As one would expect, the "Bella premunt" section is laden with repetitive *stile concitato* and more aggressive interval leaps in the first violin. Section 3, beginning in measure 169, is built entirely from the *concitato* element—rapid pitch repetitions and imitative devices in the strings. This technique is used to heighten the dramatic effect of the entreaty "Give us strength, bring us help." Brehy uses double counterpoint between tenor and bass, and soprano and alto, with key centers that move rapidly from G major to D major, e minor, back to d minor, then A major, C major, and G major.

Brehy uses this idiom also in *Factum est silentium*, *Noctis recolitur*, *Jesu corona Virginium*, and *Confitebor*, always to express the locus of the text, whether battle, excitement, or direct supplication for triumph the *exordium*. Imitation found in the tutti section, with the closing ritornello recalls introduction, is in essence an A-B-A' structure.

What do we then make of Brehy's compositional style? The requiem-motets, though closely related in function and idiom, already illustrate the composer's varied style. The *Te Deum* is an early work homophonic in nature, while *Isti sunt triumphatores* and *O Salutaris Hostia* display affective elements and his mature idiom prevalent in other works associated with the 18th century Italo-Brussels tradition.

What little music of Brehy's predecessors that survives, as well as the three 17th-century inventories of music from St. Gudula, suggest a preference for conservative polyphony for most of the *Grand Siècle*. The music of the D'Eves and A Kempis, who were writing towards the end of the 17th century, demonstrates an awareness of the subtle French elements that greatly influenced the young Brehy. But through the Italianate contributions of Pietro Antonio Fiocco, the underlying hatred of the French, and the personal preferences of Canon Van den Boom, the Italianate style became the norm in Brussels by the second decade of the 18th century. Perhaps no clearer example of this transformation can be found in the Brehy repertoire than in the instrumental sonatas, where six works are clearly in the older polyphonic tradition, the remaining half-dozen in the Italianate flamboyant style.

What Brehy may or may not have lacked in ingenuity is perhaps compensated for in that he fulfilled all his professional obligations. He wrote music considered by his contemporaries to be entirely successful, completed the transition from one century to that of the late Baroque, and at the same time trained an entire generation of professional musicians and composers.

Critical Apparatus

General Comments

Text punctuation is added to the edition as per *Liber usualis*. Beaming reflects MS with the exception of quarter and half notes tied over the barline, which are resolved as per modern convention. Dynamic markings (*piano* and *forte*) are original.
Additional continuo figures added in brackets.

Te Deum laudamus

Soprano 1 [soprano clef]
m. 102: MS. omits "Adagio".

Alto 2 [alto clef]
mm. 42-46 omitted.

In Brehy's hand at the conclusion of the Basso Continuo part: *Benedicamus patrem et filium, cum sancto spiritu*.

De profundis

Unlike *Libera me Domine*, the MS of *De profundis* clearly indicates the performance medium as concerns the solo-tutti juxtaposition. Adhering more to the French *grand motet* style, the soloists were not separated from the tutti singers. At least two persons were required for each of the C1, A1, T1, B1 parts; lesser skilled singers such as younger boys and clerics sang the C2, A2, T2, B2 parts, as these parts mostly lack the ornaments of the *primo* parts.

Canto 1 [Soprano clef]
m.33: "Sol" in MS indicates solo, not a solfège symbol (which does occur in other motets by Brehy).
m. 44, beats 3-4: Trill sign indicated in half-note duration.
m. 60: "a 2" in MS. in C1 part only; C2 tacit.
m. 61, beats 3-4: MS slur over last 16th note of beat 3 to beat 4 reflects syllabification.
m. 64, beast 3-4: Same as above.

Canto 2 [Soprano clef]
Lacking trill in MS: m. 25, beat 1; m. 26, beat 1; m. 32 beat 2; m. 42 beat 4; m. 44, beat 4; m. 46 beat 4; m. 50, beat 1; m. 52, beat 2; m. 70, beat 3; m. 72, beat 3; m. 74, beat 4; m. 76, beat 2; m. 77, beat 3; m. 79, beat 3; m. 85, beat 3; m. 87, beat 1; m. 90, beat 3.

Alto 1 [Alto clef]
m. 28, beats 1-2: MS slur over last 16th note of beat 1 to beat 2 reflects syllabification.

Tenor 1 [Tenor clef]
m. 24, beat 4: D# in MS should be B
m. 30, beat 1: MS slur over last 16th note of beat 1 to beat 2 reflects syllabification
m. 59, beats 2-3: MS slur over the pitches of beats 2 and the first half of beat 3 reflect text syllabication.

Tenor 2 [Tenor clef]
Tempo indication in MS is *Grave*, not *Adagio*
m. 24, beat 4: B in MS.

Bass 1 [Bass clef]
m. 29, beats 1-2 MS slur over last 16th note of beat 1 to beat 2 reflects syllabification.

Basso Viola [Brehy]
mm. 43-44 MS lacking slur over *a*.

Additional Basso Viola part
Adheres to organ continuo rather than Brehy's *Basso Viola*.
Copyist initially omitted mm. 70-76; used the *del segno* sign to guide the player to the end of the MS, where he inserted the correction.

Libera me Domine

Canto 1 [Soprano clef]
m. 36, beat 3: Lacking trill in MS.
mm. 43-67: Indicated by *Libera me ut supra* in MS.
m. 69, beats 3-4: Editorial slur reflects elided text.

Canto 2 [Soprano clef]
m. 13, beat 4: Lacking trill in MS.
mm. 43-67: *Libera [me] ut supra.*
m. 69, beats 3-4: Editorial slur reflects elided text.

Alto 1 [Alto clef]

mm. 9, 24, 41, 71: Original slur in MS.
mm. 43-67: *Libera me ut supra.*

Alto 2 [Alto clef]
m. 71, beats 3-4: Slur lacking in MS.
mm. 43-67: *Libera me ut supra.*

Tenor 1 [Tenor clef]
m. 9, beats 1-2: Original slur in MS.
m. 19, beats 3-4: Original slur in MS.
m. 24, beat 2: Unbeamed eight notes in MS, both slurred.
m. 79, beats 2-4: Slur lacking in MS.

Tenor 2 [Tenor clef]
m. 36, beats 3-4: Slur lacking in MS.
m. 79, beats 3-4: Slur lacking in MS.

Basso 1 [Bass clef]
[after m. 24]: *Tremens factus sum ego,* as blackened breves;
barline separates next fragment, *et timeo, etc.,* with custos approximating pitches
[after m. 31]: *Dies illa etc.* in blackened breves
[after m. 42]: *Requiem etc.*
[after m. 75]: *Christe,* ligature structure as per MS

Violin 2
m. 5, beat 4: No beaming in MS (reflects phrasing).
m. 17, beat 2: Lacking beaming.

Additional Basso Viola part
MS lacking mm. 18-20.

Organ
"P-B" attribution is a close copy.
Missing figures indicated in edition in brackets.

Notes

1. That Maria Catharina de Quen was the wife of Hercule de Lagrené is an assumption; the possibility this particular Maria Catharina was his daughter should not be ruled out entirely.

2. On the famous Brussels dance master, see J.-P. VAN AELBROUCK, "La Grené, Hercule de", in: *Dictionaire des danseurs, choréographes, et maîtres de danse à Bruxelles, de 1600 à 1830*, Collection Musique-Musicologies, ed. Robert Wangermée and Malou Haine, Brussels, 1994), and, COMTE D'ARSCHOT and J. CUVELIER, "La clientèle d'un maître à danser à Bruxelles au XVIIe siècle", in: *Revue Belge* 4 (December 1924), p. 520-532.

3. Royal Archives (Archives générale du royaume de Belgique/Algemeen Rijksarchief), Archives of St. Gudula (ASG) 9941. Transcribed in R. WANGERMÉE, *Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS Michel et Gudule à Bruxelles*. Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Collection in-8°, tome vi, fascicule 1. Brussels: Palais des Académies, 1950, p. 222-224.

4. Wangermée, *Les maîtres de chant*, p. 71.

5. The confusion surrounding Brehy's name has resulted also in the "birth" of a putative musician called Guillaume Brehy. This is a result of a transcription error published by Christiane Stellfeld in her monograph on the Fiocco family. In all fairness to Mme Stellfeld, it must be remembered that her book was published during the Occupation, when fact verification was not the easiest of tasks. See C. STELLFELD, *Les Fioccos, une famille de musiciens belges aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Collection in-4°, Deuxième série, tome vii, fascicule 4 (Brussels: Palais des Académies, 1941). For a detailed discussion of the naming question, see L.R. BARATZ, "P.H. Brehy, 'Guillaume Bréhy' en Guillaume Le Cocq: een misvatting opgelost", in: *Musica Antiqua* 10 (February 1993), p. 28-29.

6. Much of the biographical study presented here is quoted from my dissertation, *The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy (1673-1737), Zangmeester of the Brussels Collegiate Church of Saints Michael and Gudula*, 2 vols., Case Western Reserve University, 1993.

7. For additional information on life under Brehy in the *Choraelhuis* see L.R. BARATZ, "St. Gudula's Children: The Boninfanten and Choraelen of the Brussels Collegiate Church during the Ancien Régime", in: *Musicologie et reserches archival/Musicologie en archieven*, eds. Barbara Helen Haggh, Frank Daelemans, and André Vanrie (Brussels: Algemeen Rijksarchief, 1994), p. 214-305.

8. On the life and contributions of Canon Jan Van den Boom and the historiography of the *fonds Ste-Gudule*, see L.R. BARATZ, "Les Oeuvres de Joseph Hector Fiocco (1703-1741) dans la bibliothèque du chanoine Vanden Boom (1688-1769)", in: *Études sur le XVIIIe siècle*, vol. xix. Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIIIe siècles, p. 44-47, R.Mortier and H. Hasquin, gen. eds., Brussels: Éditions l'Université Libre de Bruxelles, 1992. For a bibliography of sources on the *fonds Ste-Gudule* see L.R. BARATZ, "A Belgian Fonds and Secondary Source Materials", in: *Fontes artis musicae*, 37/4 (October-December 1990), pp. 288-290.

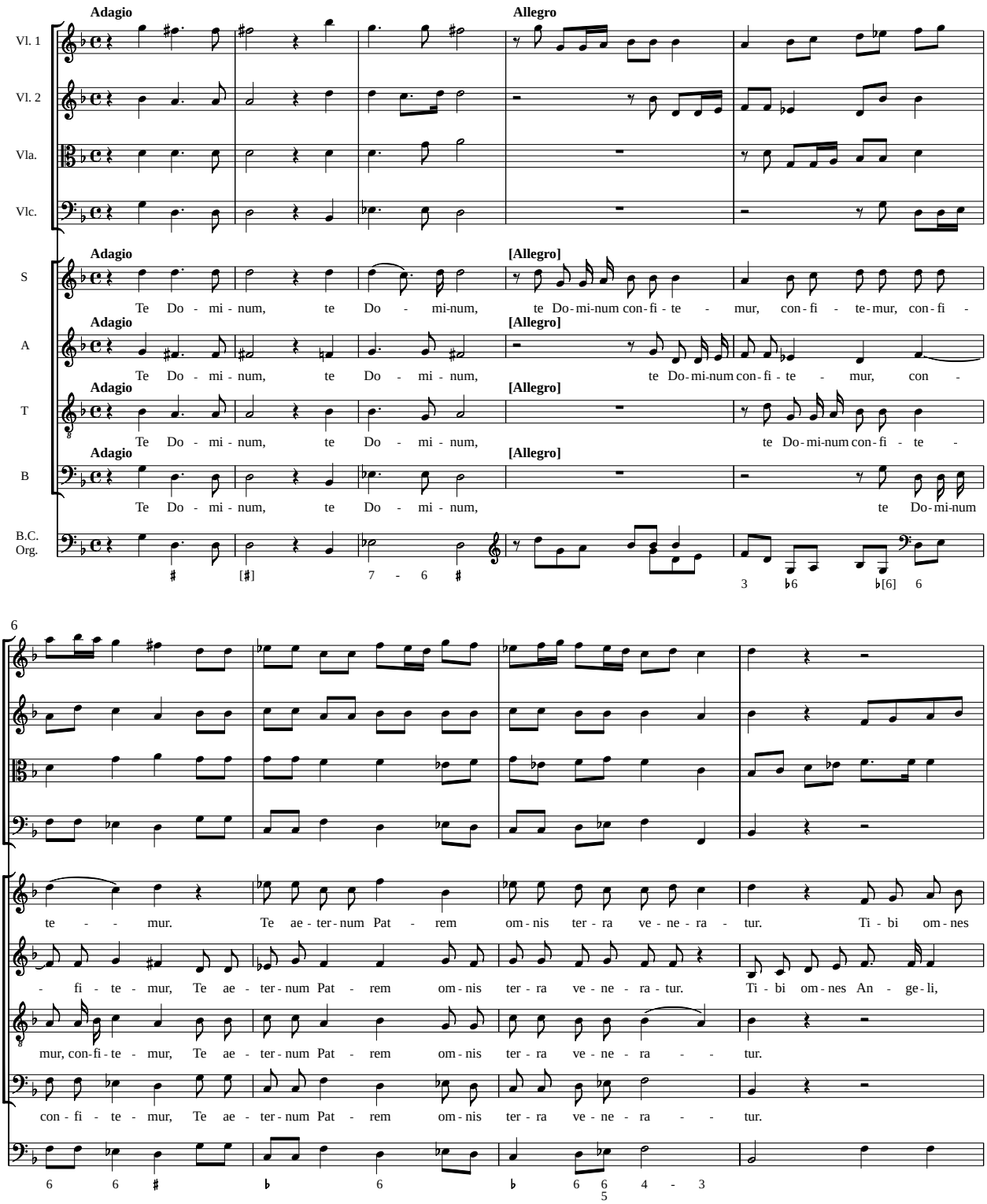
9. An early attempt to systematize the Bc portion of the *fonds Ste-Gudule* is Jacqueline Bacq's Licenciée thesis, "Le fonds Ste Gudule, son origine, sa composition, son importance", Catholic University of Louvain, 1953.

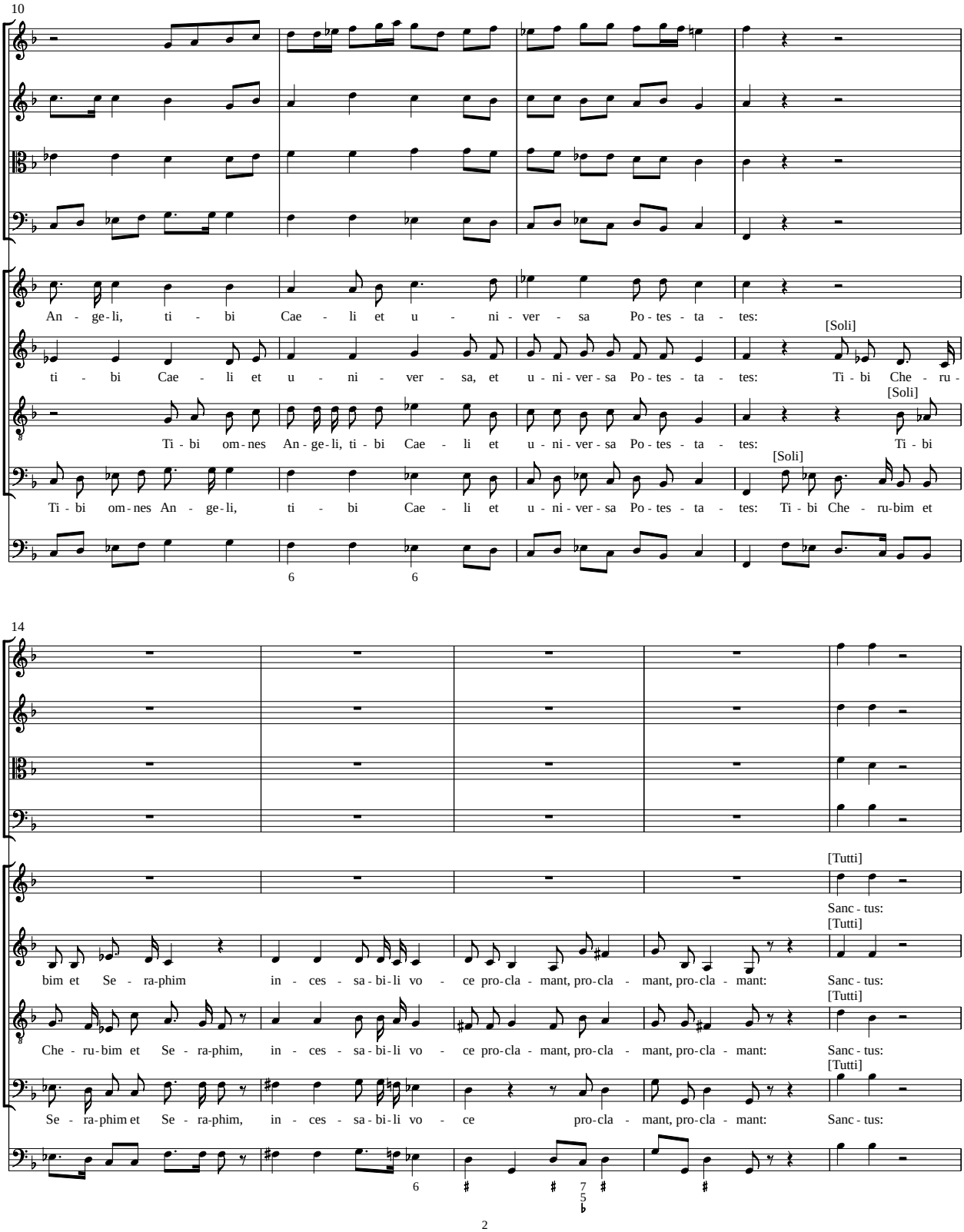
10. For greater detail of Brehy's music, see my dissertation, "The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy."

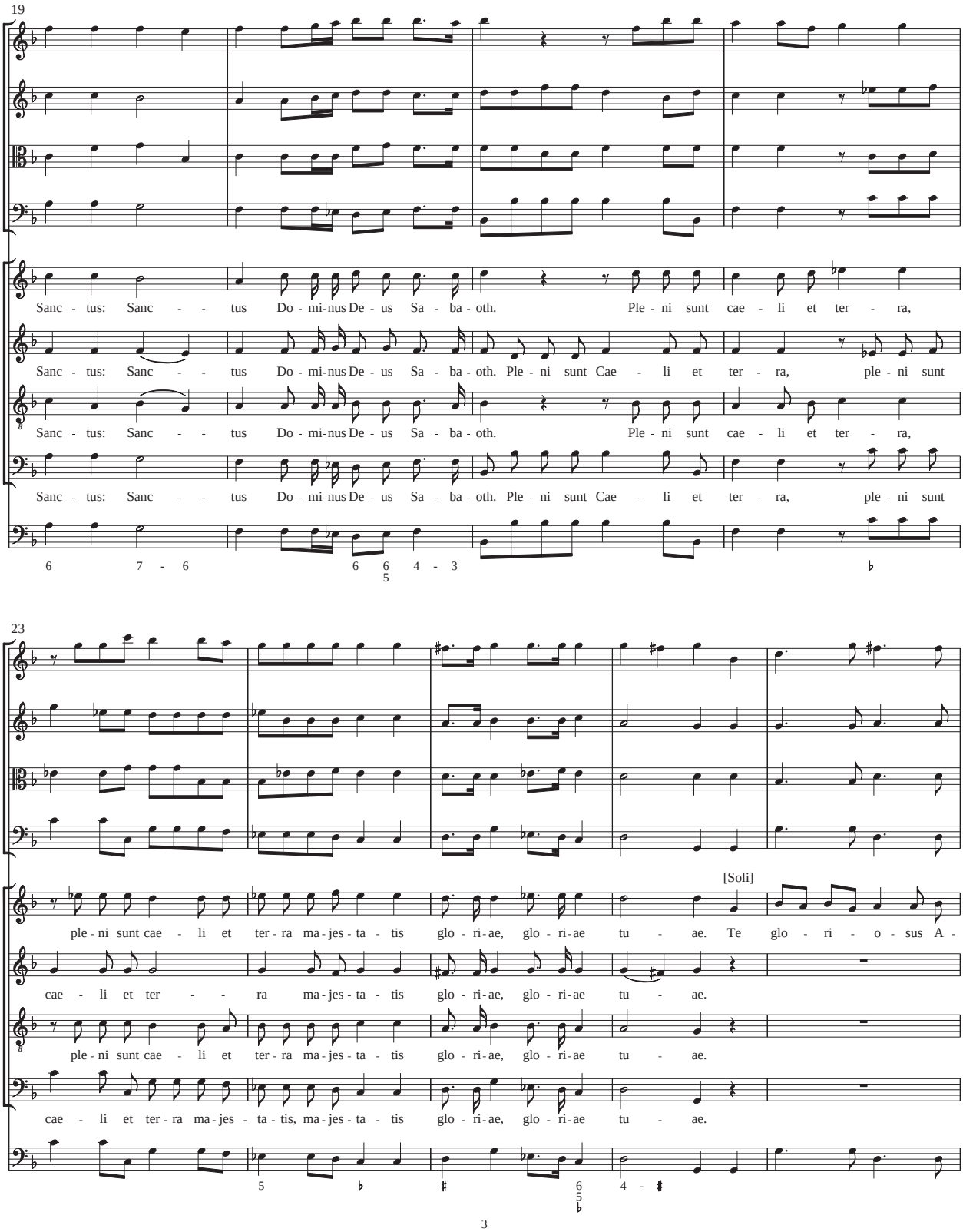
11. The catalogue of works in "The Concerted Motets of Petrus Hercules Brehy" contains a typographical error on page 443: The scribe of [*Basso Continuo*] part of FG 33.704 should read *Basso Viola*, and the concordant scribe is *Hand I*, not *N*.

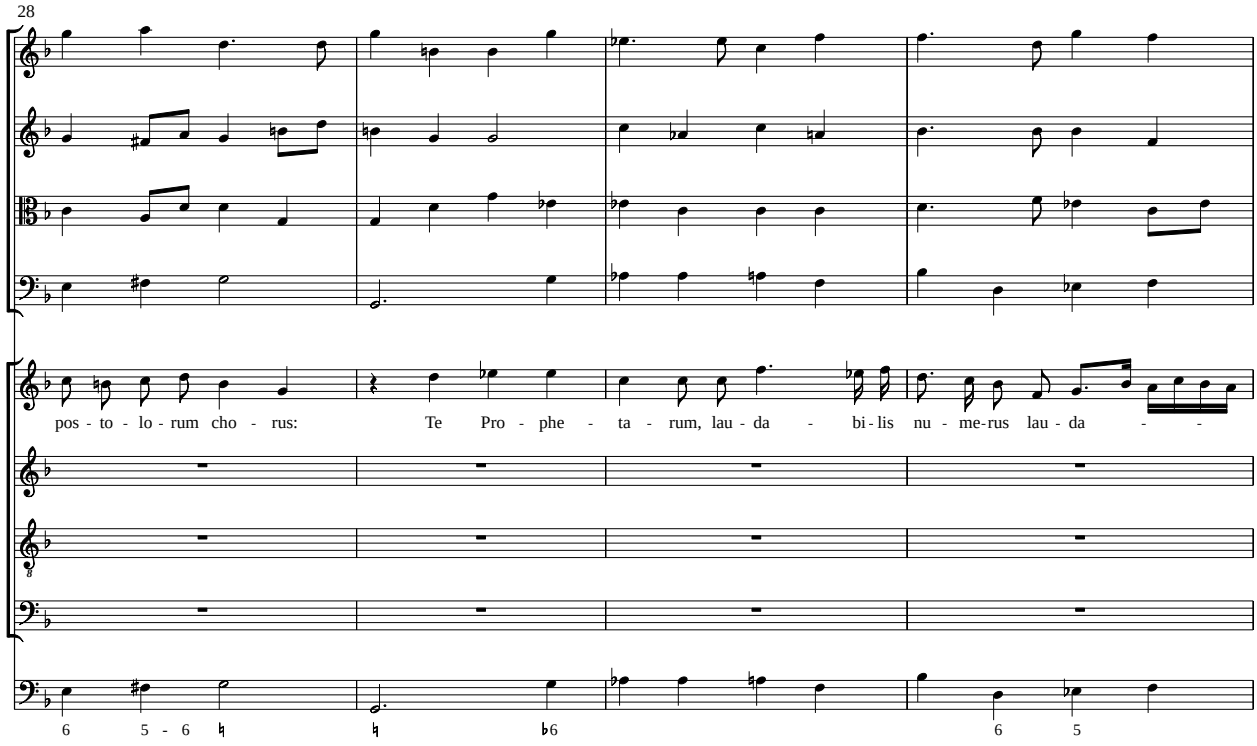
Transcriptie/Transcription

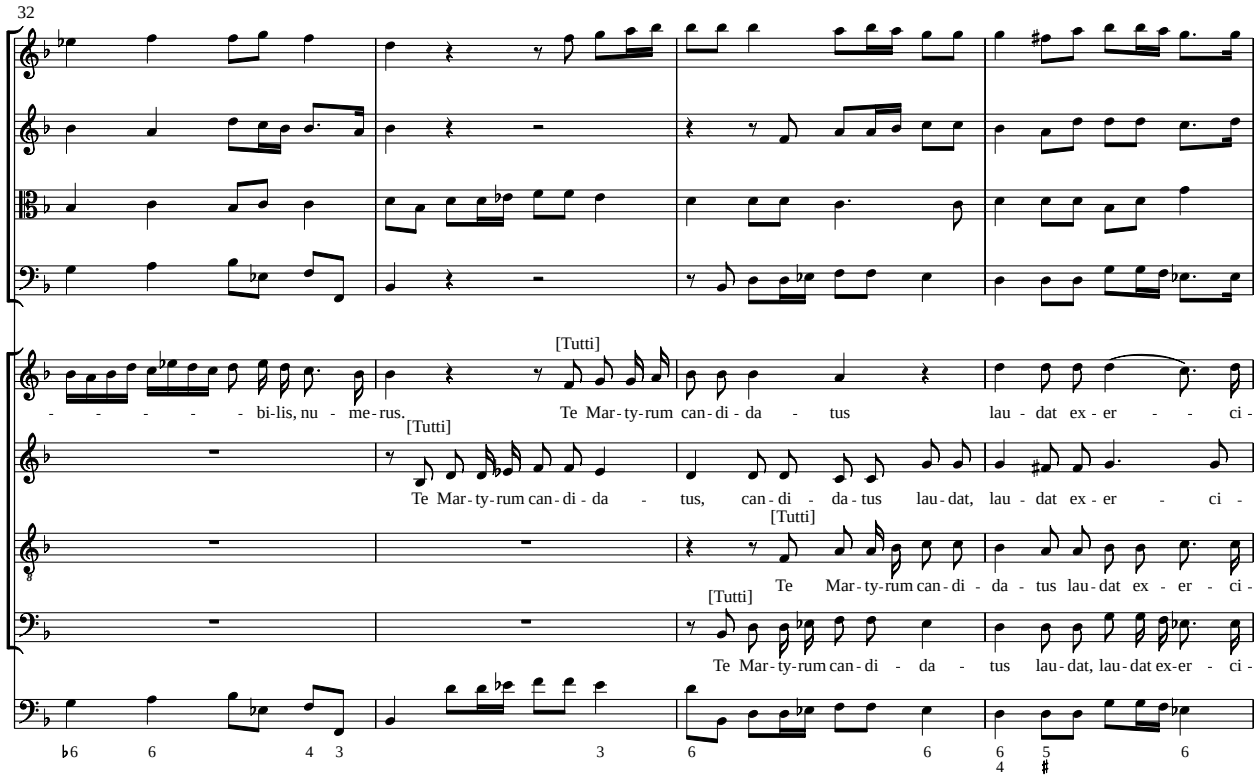
Te Deum Laudamus

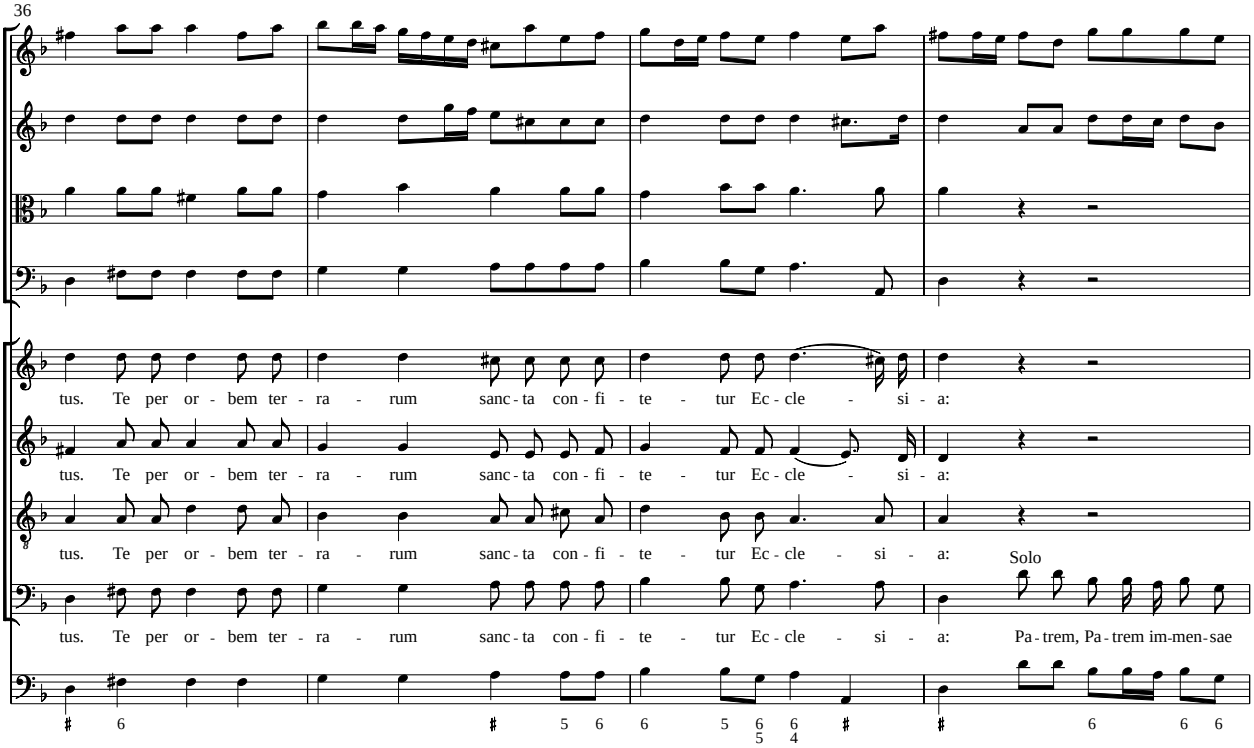


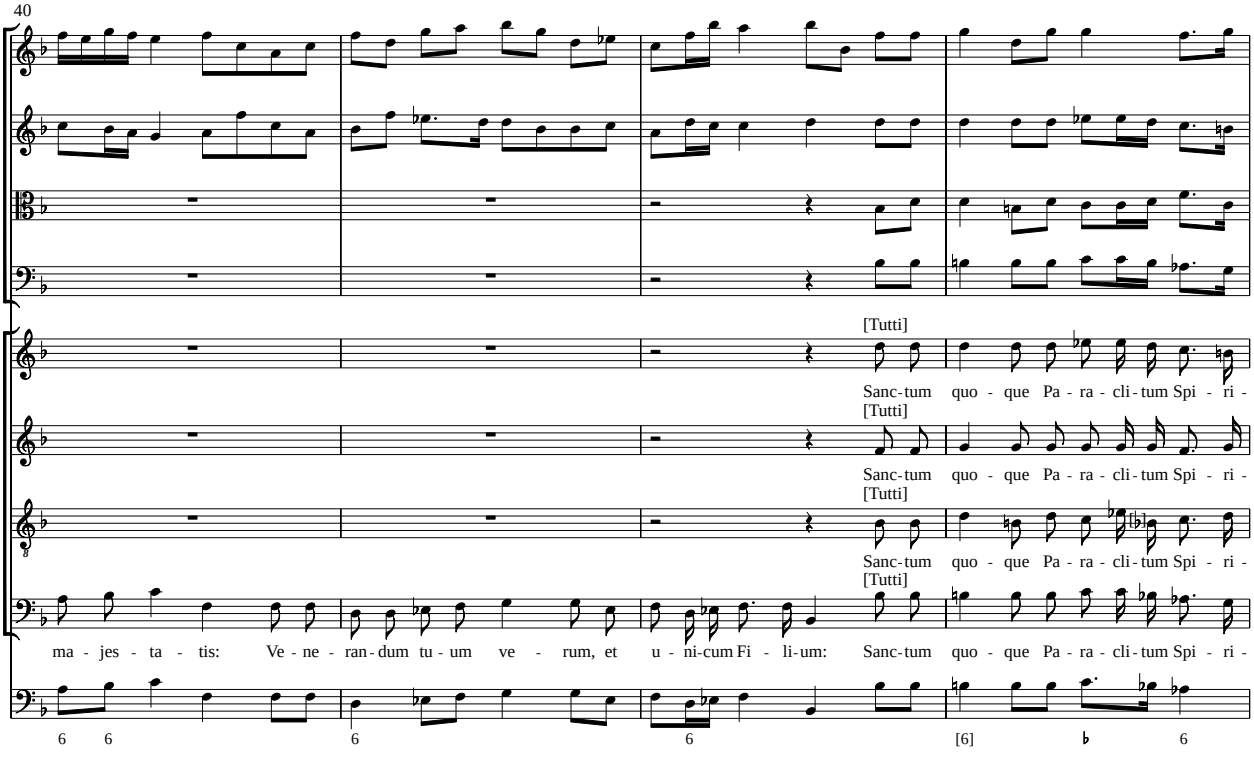

10
An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sa Po - tes - ta - tes:
ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sa, et u - ni - ver - sa Po - tes - ta - tes:
[Soli]
Ti - bi Che - ru -
Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sa Po - tes - ta - tes:
[Soli]
Ti - bi
Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sa Po - tes - ta - tes:
[Soli]
Ti - bi Che - ru - bim et
6
6
14
[Tutti]
Sanc - tus:
bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro - cla - mant, pro - cla - mant:
[Tutti]
Sanc - tus:
Che - ru - bim et Se - ra - phim, in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro - cla - mant, pro - cla - mant:
[Tutti]
Sanc - tus:
Se - ra - phim et Se - ra - phim, in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro - cla - mant:
[Tutti]
Sanc - tus:
6
7
5

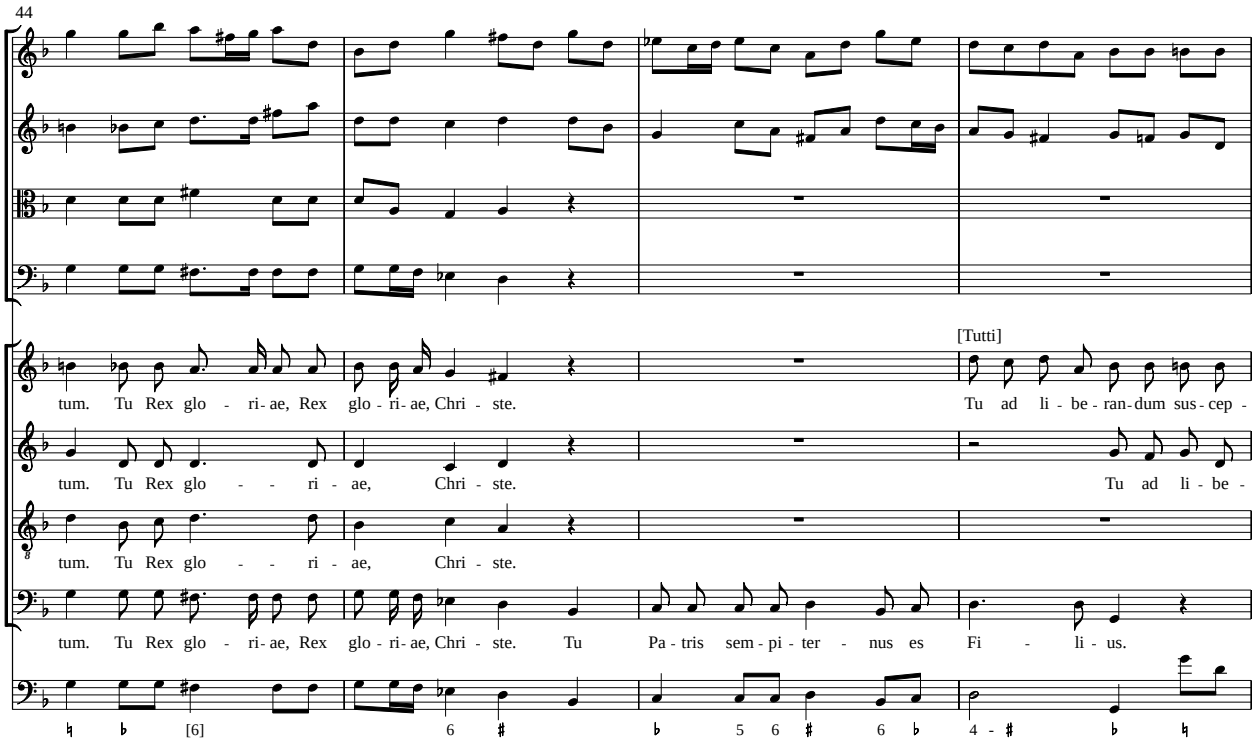

19
Sanc - tus: Sanc - - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,
Sanc - tus: Sanc - - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt Cae - li et ter - ra, ple - ni sunt
Sanc - tus: Sanc - - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,
Sanc - tus: Sanc - - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt Cae - li et ter - ra, ple - ni sunt
6 7 - 6 6 6 4 - 3
5
23
[Soli]
ple - ni sunt cae - li et ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae, glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -
cae - li et ter - - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae, glo - ri - ae tu - ae.
ple - ni sunt cae - li et ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae, glo - ri - ae tu - ae.
cae - li et ter - ra ma - jes - ta - tis, ma - jes - ta - tis glo - ri - ae, glo - ri - ae tu - ae.
5 6 4 - 5

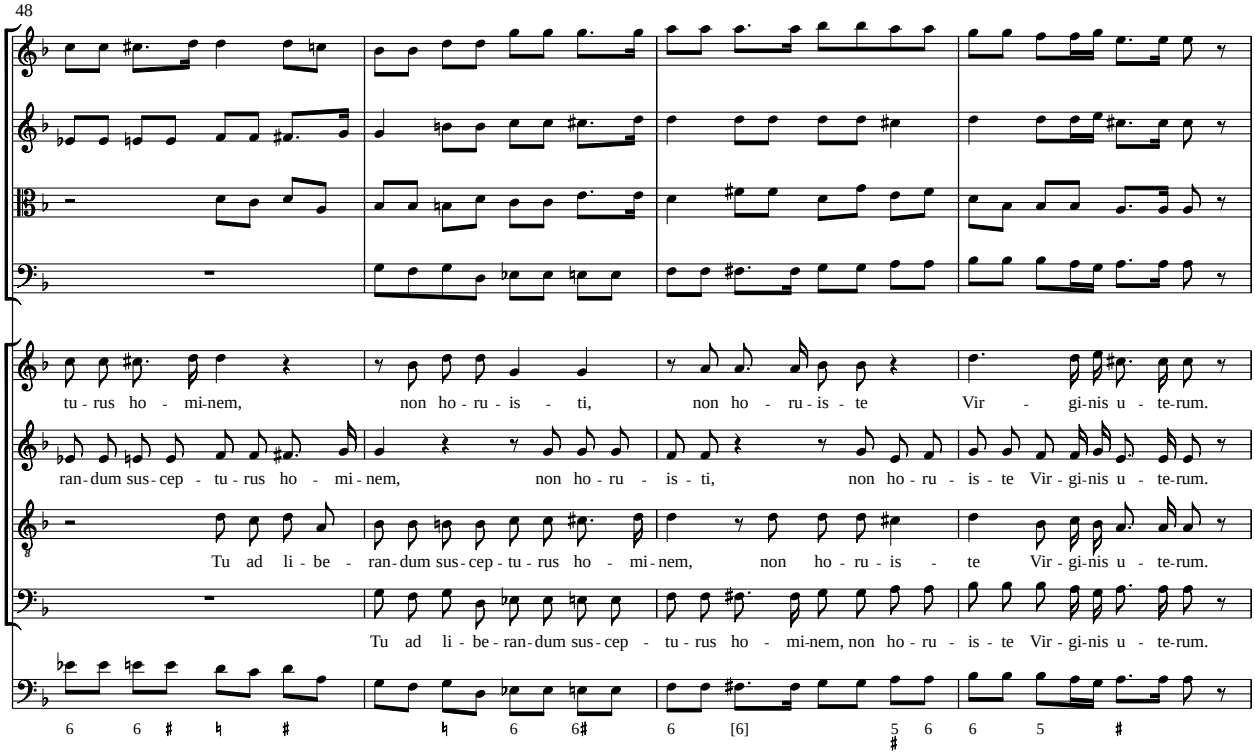

28
pos - to - lo - rum cho - rus: Te Pro - phe - ta - rum, lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - da - -
6 5 - 6 ♮ ♮ ♭6 6 5

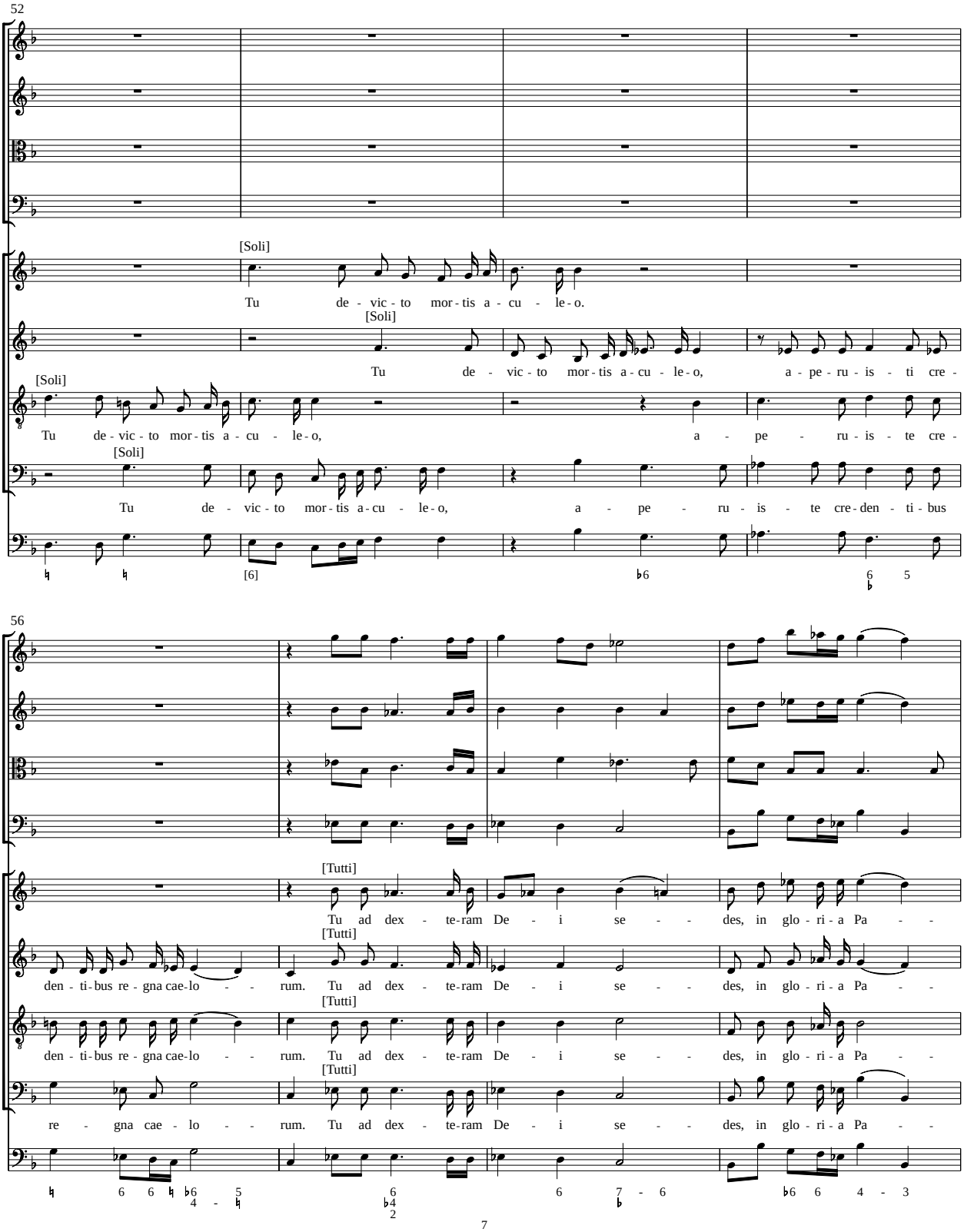

32
- - - - - bi-lis, nu - me-rus. [Tutti] Te Mar-ty-rum can-di-da - tus lau-dat ex-er - - ci-
[Tutti] Te Mar-ty-rum can-di-da - tus, can-di - da-tus lau-dat, lau-dat ex-er - ci-
[Tutti] Te Mar-ty-rum can-di-da-tus lau-dat ex-er-ci-
[Tutti] Te Mar-ty-rum can-di - da - tus lau-dat, lau-dat ex-er - ci-
♭6 6 4 3 3 6 6 6 5 6
4 ♯

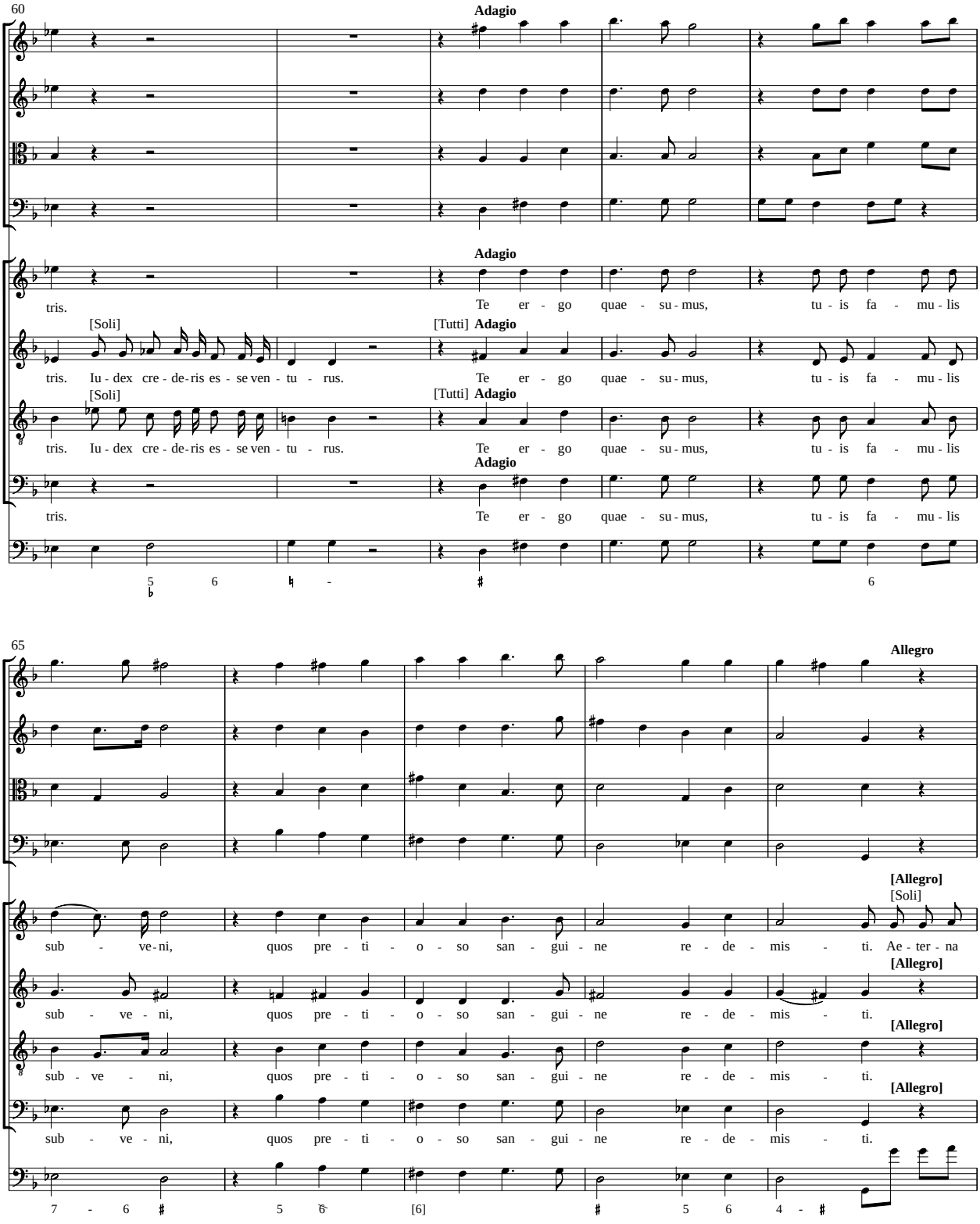

36
tus. Te per or - bem ter - ra - rum sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a:
tus. Te per or - bem ter - ra - rum sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a:
tus. Te per or - bem ter - ra - rum sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a:
tus. Te per or - bem ter - ra - rum sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a:
Solo
Pa - trem, Pa - trem im-men-sae

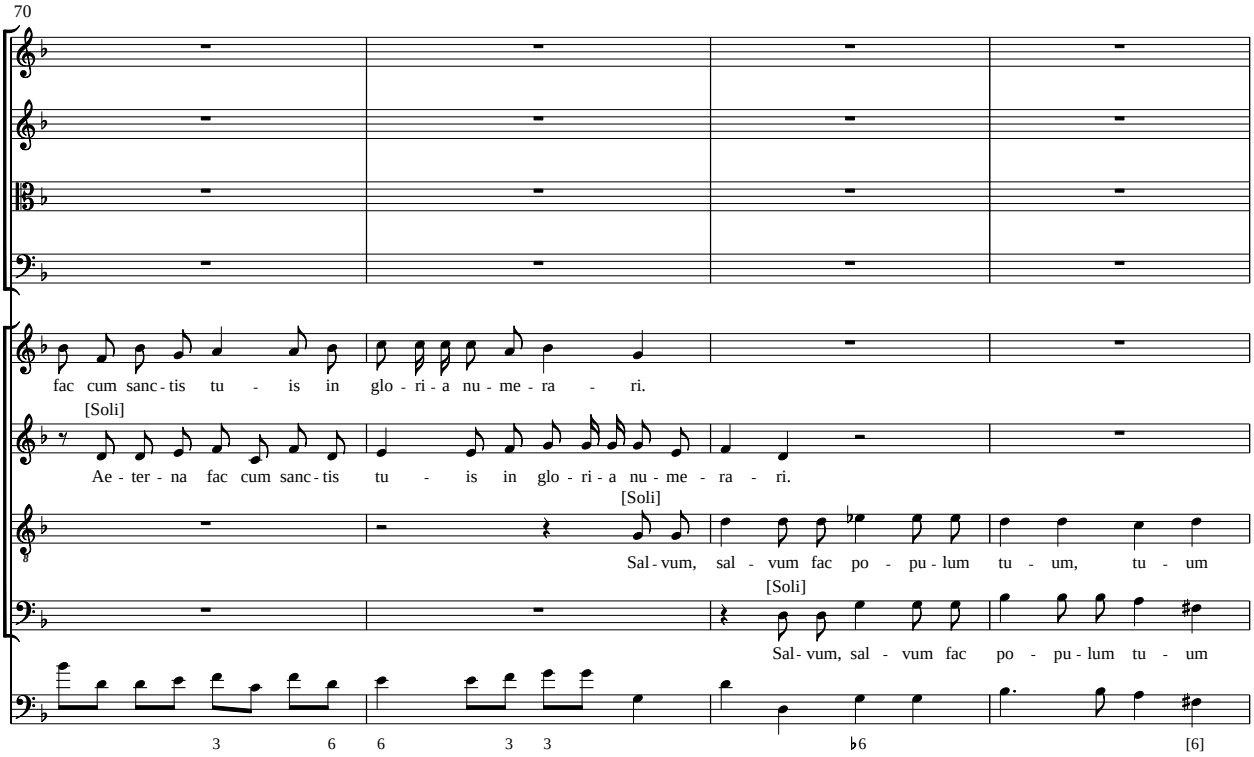

40
[Tutti]
Sanc-tum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -
[Tutti]
Sanc-tum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -
[Tutti]
Sanc-tum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -
[Tutti]
ma - jes - ta - tis: Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum, et u - ni-cum Fi - li-um: Sanc-tum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -

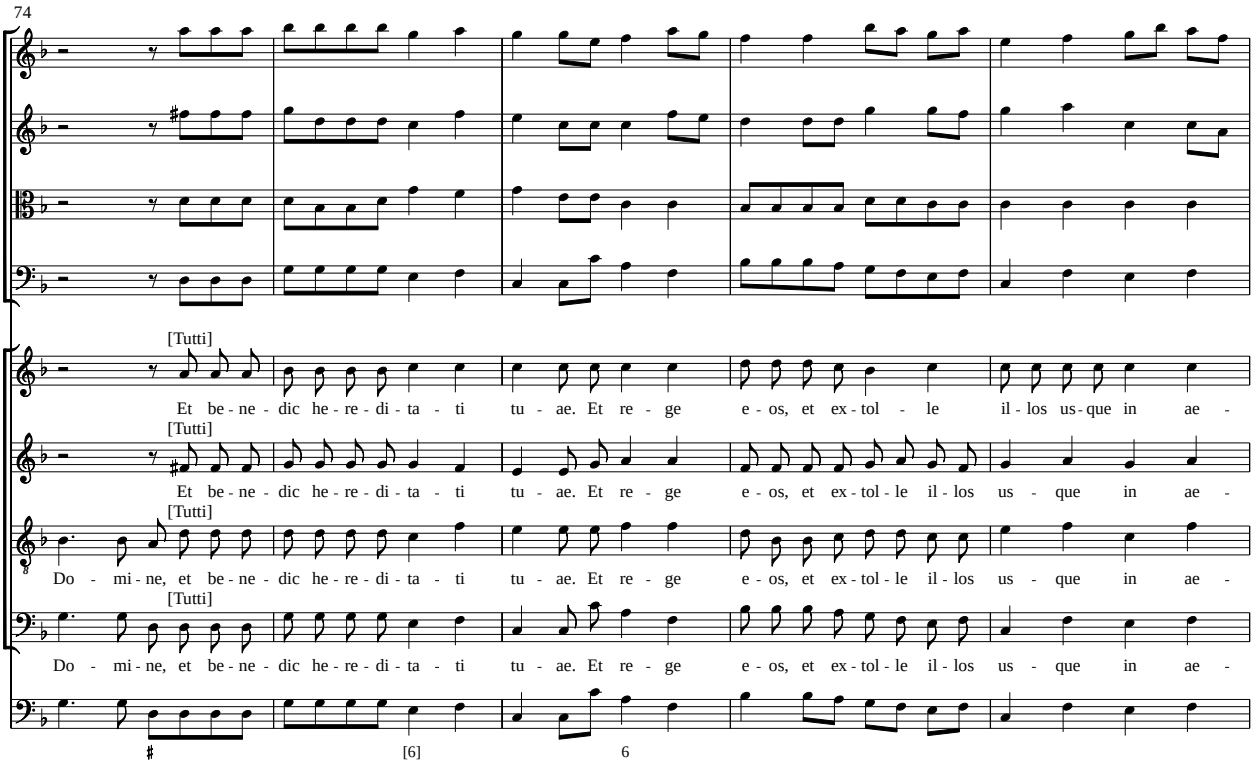

44
[Tutti]
tum. Tu Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae, Chri - ste.
Tu ad li - be-ran-dum sus-cep -
tum. Tu Rex glo - - ri - ae, Chri - ste.
Tu ad li - be -
tum. Tu Rex glo - - ri - ae, Chri - ste.
tum. Tu Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

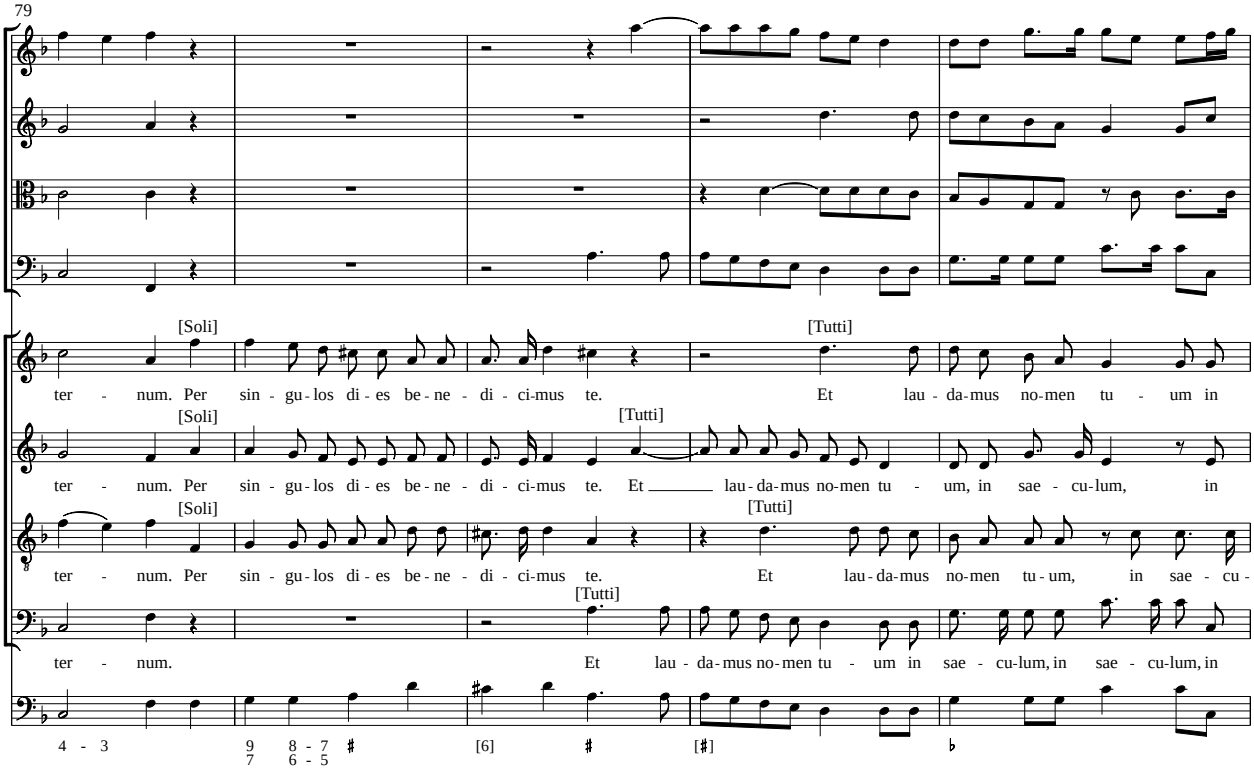

48
tu - rus ho - mi-nem, non ho - ru - is - ti, non ho - ru - is - te Vir - gi-nis u - te-rum.
ran - dum sus - cep - tu - rus ho - mi - nem, non ho - ru - is - ti, non ho - ru - is - te Vir - gi-nis u - te-rum.
Tu ad li - be - ran - dum sus - cep - tu - rus ho - mi - nem, non ho - ru - is - te Vir - gi-nis u - te-rum.
Tu ad li - be - ran - dum sus - cep - tu - rus ho - mi-nem, non ho - ru - is - te Vir - gi-nis u - te-rum.

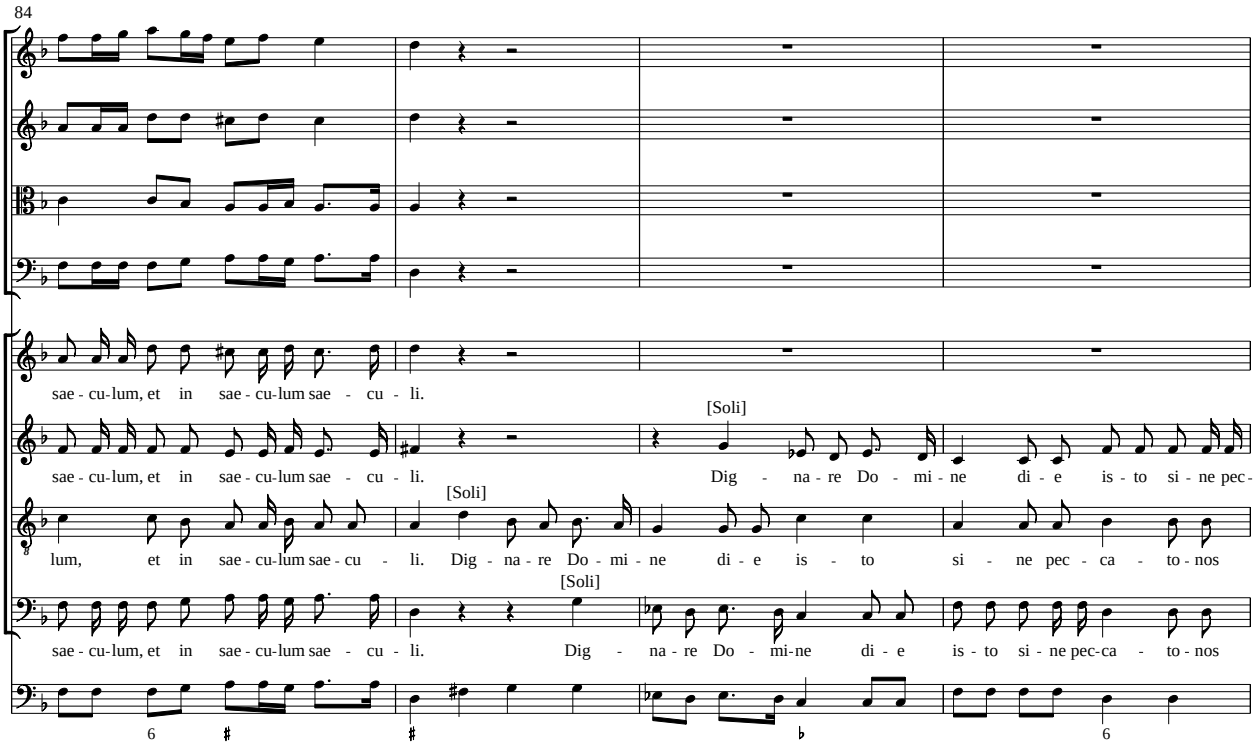

52
[Soli]
Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o.
[Soli]
Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - is - ti cre -
[Soli]
Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - is - te cre -
[Soli]
Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - is - te cre - den - ti - bus
[6]
6 5
56
[Tutti]
Tu ad dex - te - ram De - i se - - des, in glo - ri - a Pa - -
[Tutti]
den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum. Tu ad dex - te - ram De - i se - - des, in glo - ri - a Pa - -
[Tutti]
den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum. Tu ad dex - te - ram De - i se - - des, in glo - ri - a Pa - -
[Tutti]
re - gna cae - lo - - rum. Tu ad dex - te - ram De - i se - - des, in glo - ri - a Pa - -
6 6 5 6 6 7 - 6 6 6 4 - 3
4 - 2

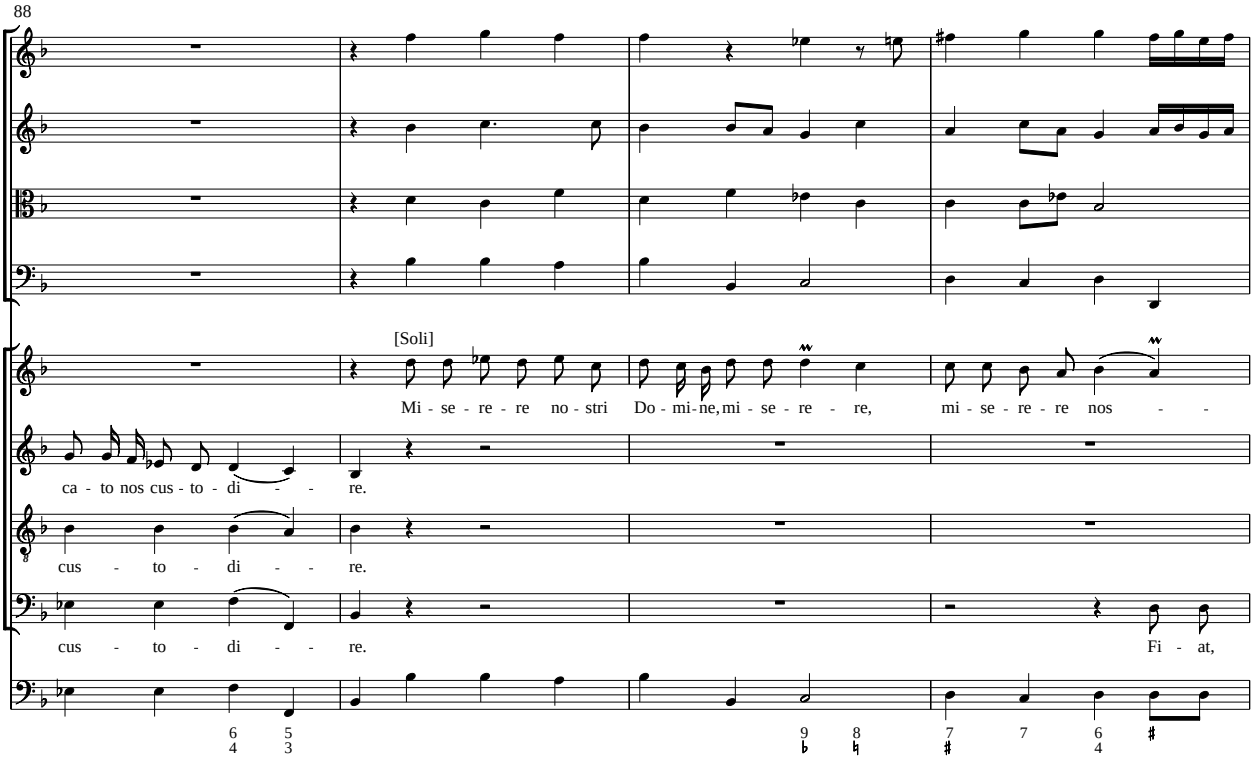

60
Adagio
tris.
Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis
[Soli]
[Tutti] Adagio
tris. Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.
Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis
65
Allegro
[Allegro]
[Soli]
sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mis - ti. Ae - ter - na
sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mis - ti.

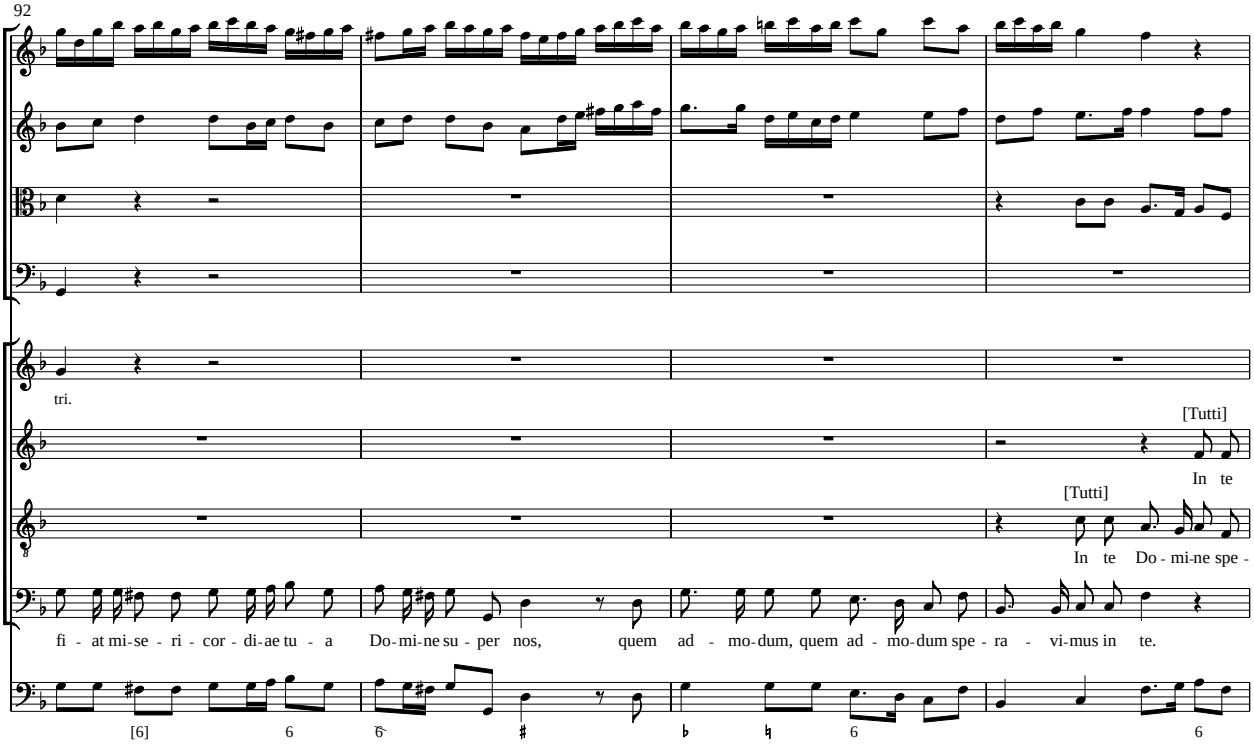

70
fac cum sanc - tis tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri.
[Soli]
Ae - ter - na fac cum sanc - tis tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri.
[Soli]
Sal - vum, sal - vum fac po - pu - lum tu - um, tu - um
[Soli]
Sal - vum, sal - vum fac po - pu - lum tu - um
3 6 6 3 3 ♭6 [6]

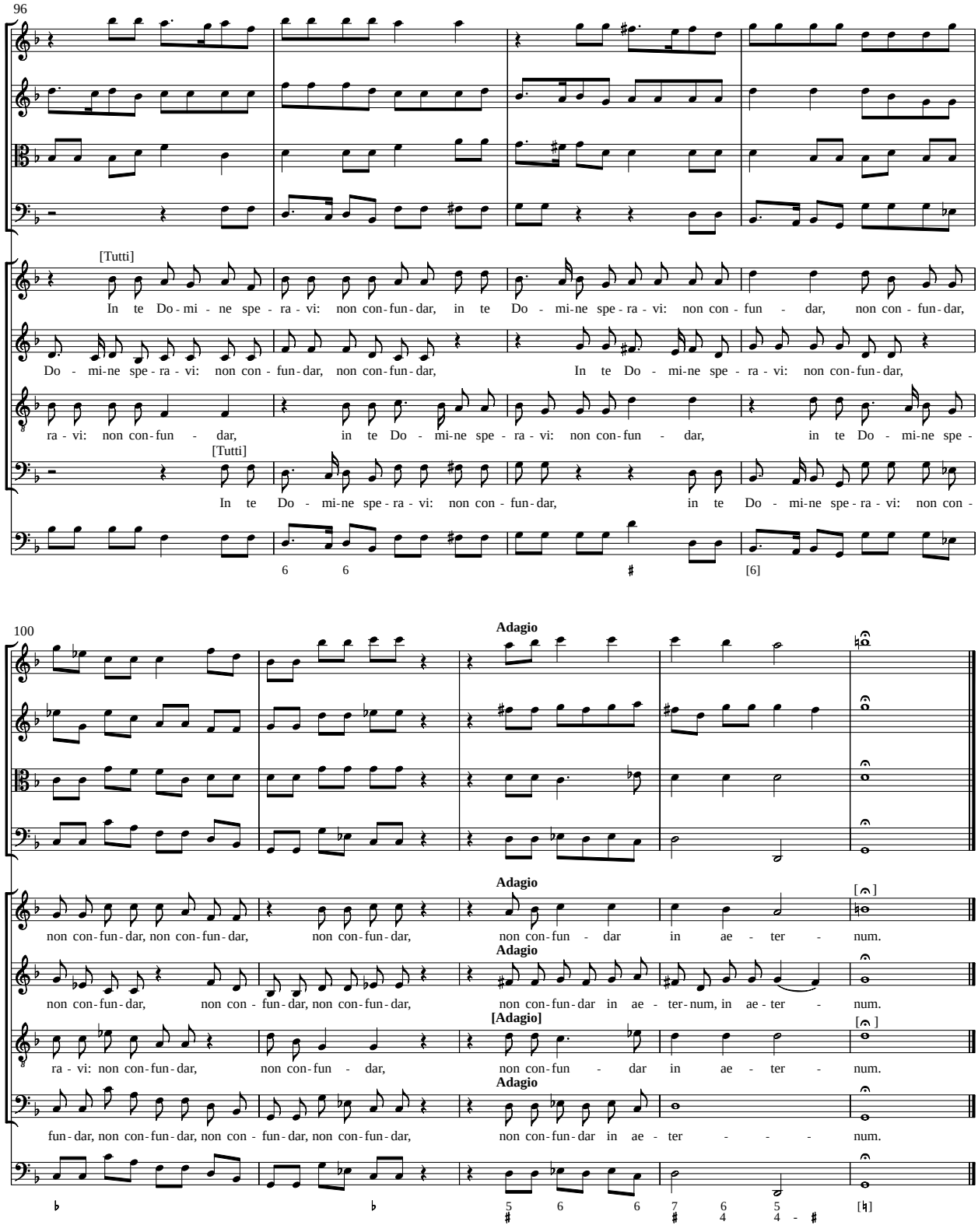

74
[Tutti]
Et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le il - los us - que in ae -
[Tutti]
Et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le il - los us - que in ae -
[Tutti]
Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le il - los us - que in ae -
[Tutti]
Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le il - los us - que in ae -
[6] 6


79
[Soli]
[Tutti]
ter - num. Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau - da - mus no - men tu - um in
[Soli]
[Tutti]
ter - num. Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau - da - mus no - men tu - um, in sae - cu - lum, in
[Soli]
[Tutti]
ter - num. Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau - da - mus no - men tu - um, in sae - cu -
[Tutti]
ter - num. Et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, in sae - cu - lum, in
4 - 3
9 8 - 7
7 6 - 5
[6]
[♯]

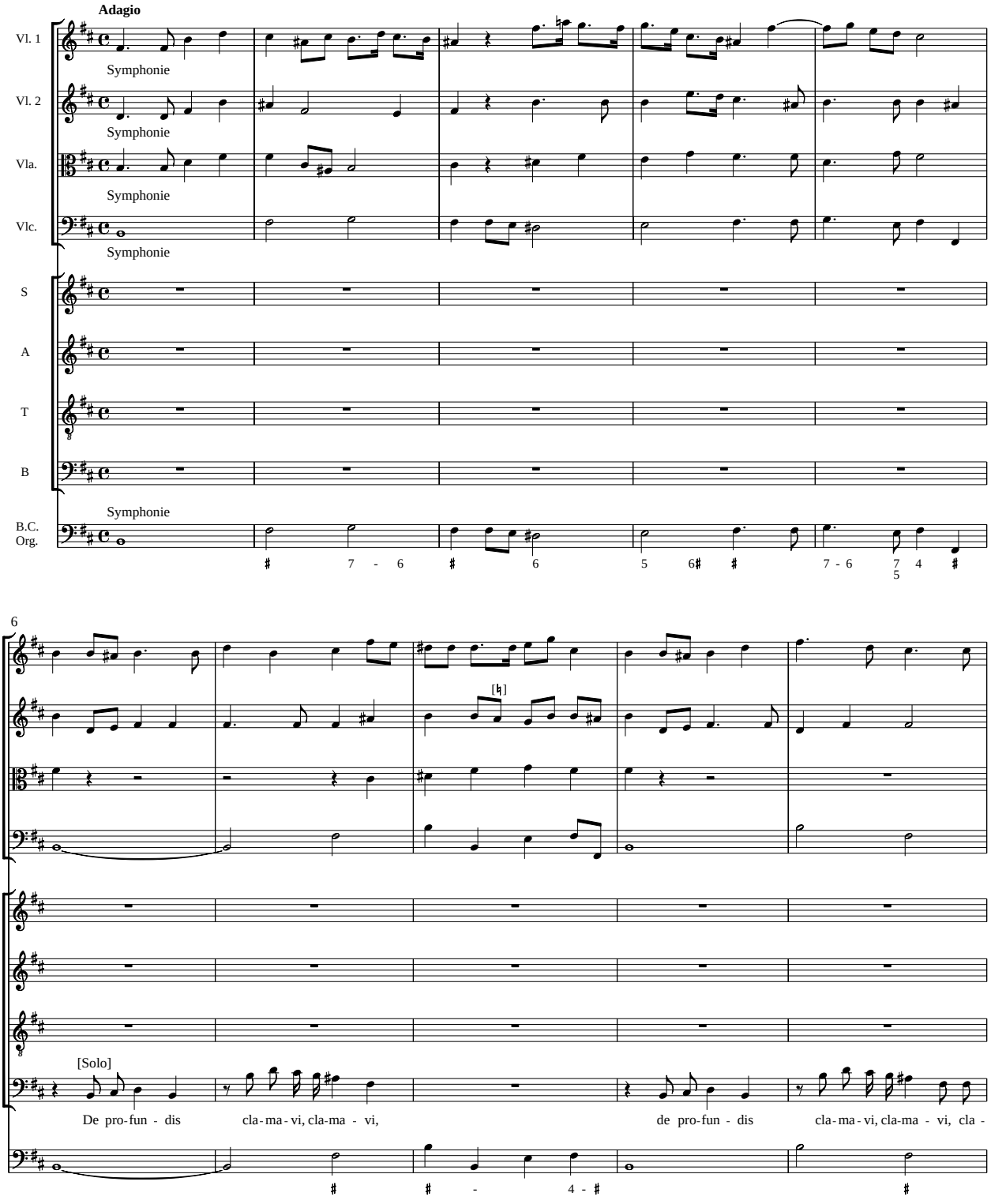

84
sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li.
[Soli]
sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec -
[Soli]
lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - to - nos
[Soli]
sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - to - nos
6
♯
♯
♭
6

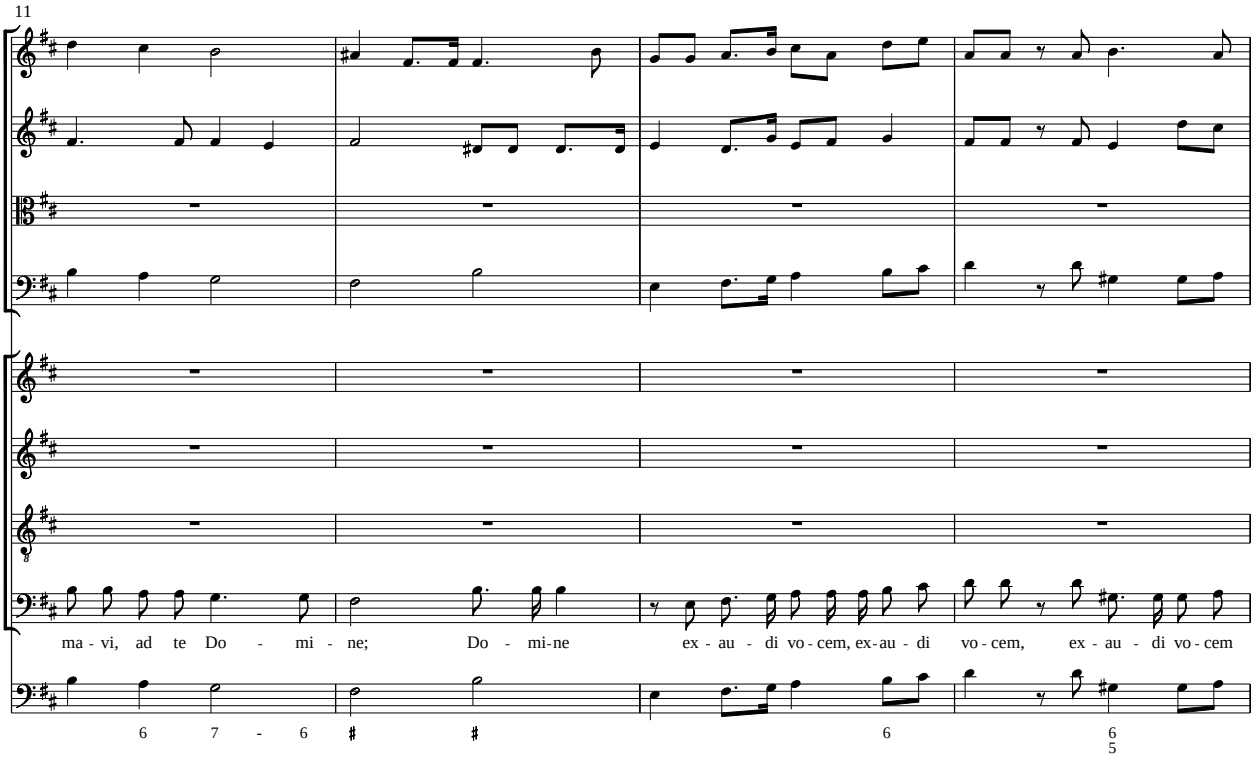

88
[Soli]
Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne, mi - se - re - re, mi - se - re - re nos - -
ca - to nos cus - to - di - - re.
cus - to - di - - re.
cus - to - di - - re. Fi - at,

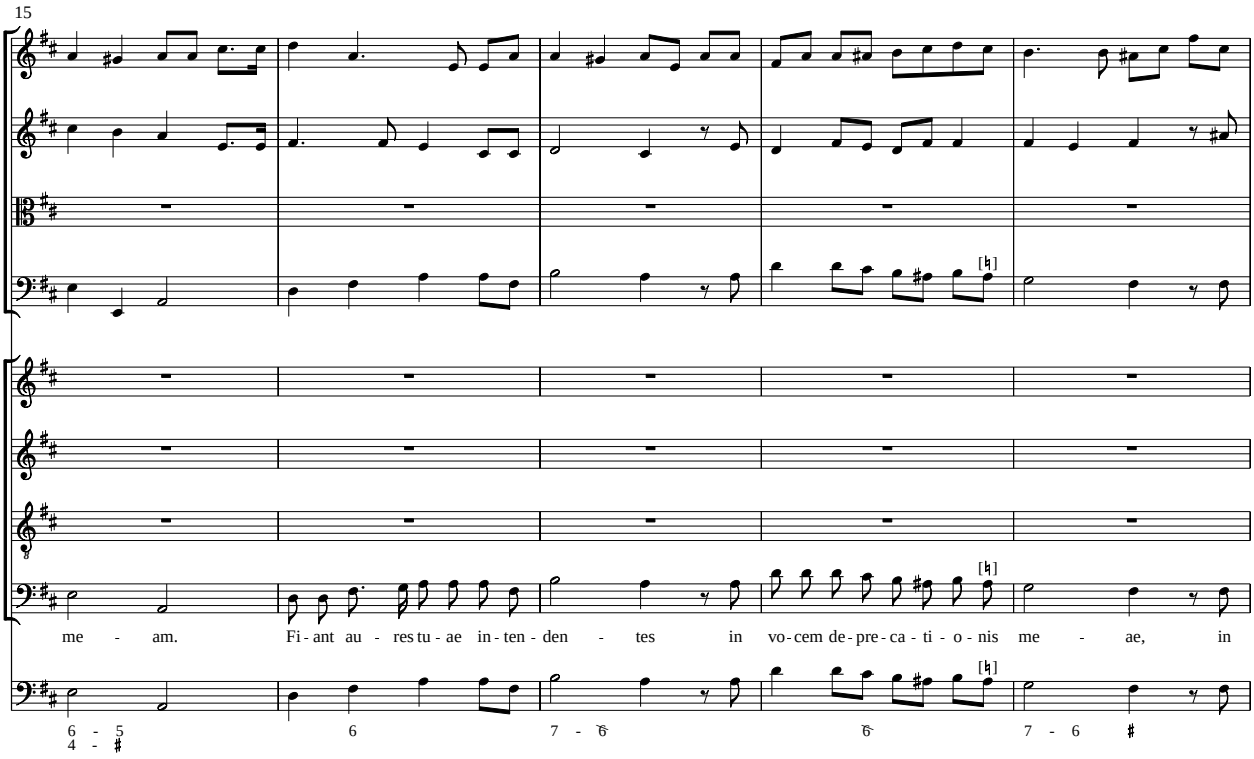

92
tri.
[Tutti]
In te
[Tutti]
In te Do - mi - ne spe -
fi - at mi - se - ri - cor - di - ae tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad - mo - dum, quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te.

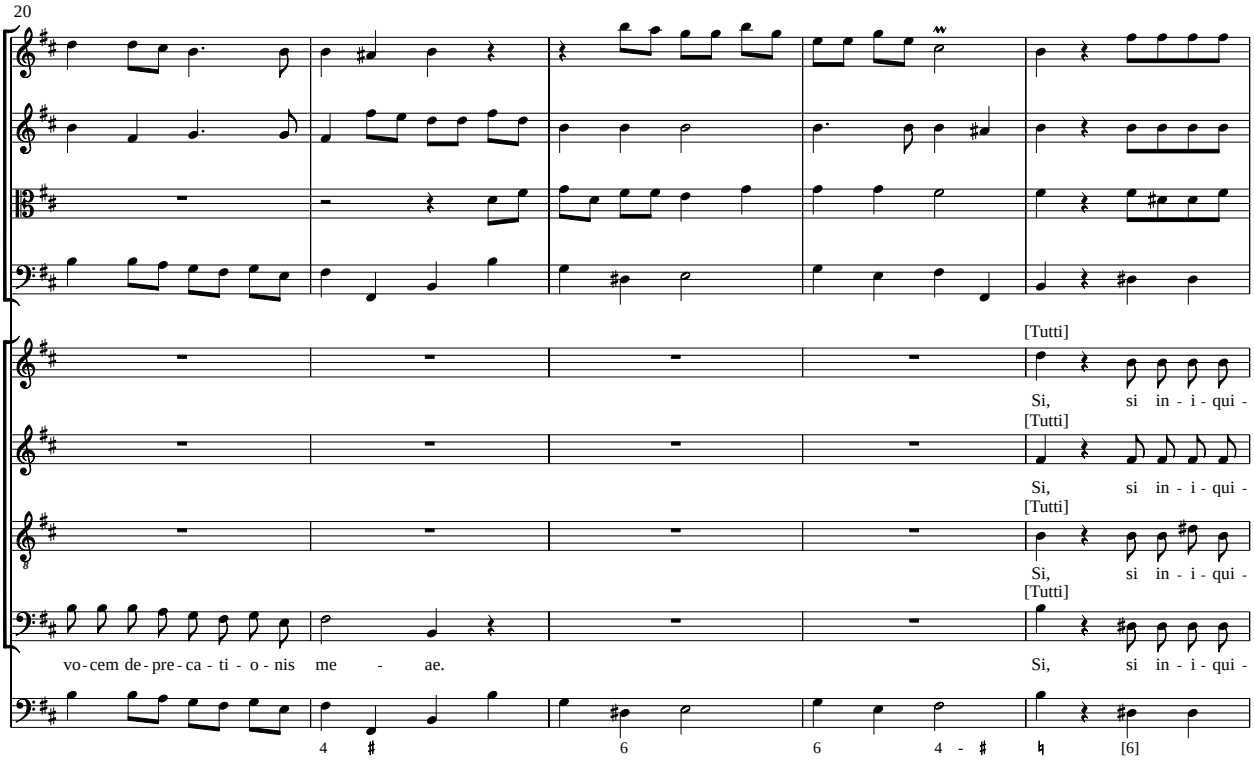

96
[Tutti]
In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar, in te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con - fun - dar, non con - fun - dar,
Do - mi-ne spe - ra - vi: non con - fun - dar, non con-fun-dar, In te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con-fun-dar,
ra - vi: non con-fun - dar, in te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con-fun - dar, in te Do - mi-ne spe -
[Tutti]
In te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con - fun-dar, in te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con -
6 6 # [6]
100
Adagio
non con-fun-dar, non con-fun-dar, non con-fun-dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.
Adagio
non con-fun-dar, non con - fun-dar, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae - ter-num, in ae-ter - num.
[Adagio]
ra - vi: non con-fun-dar, non con-fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.
Adagio
fun-dar, non con-fun-dar, non con - fun-dar, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae - ter - - - num.
♭ ♭ 5 6 6 7 6 5 [♮]
4 4 -

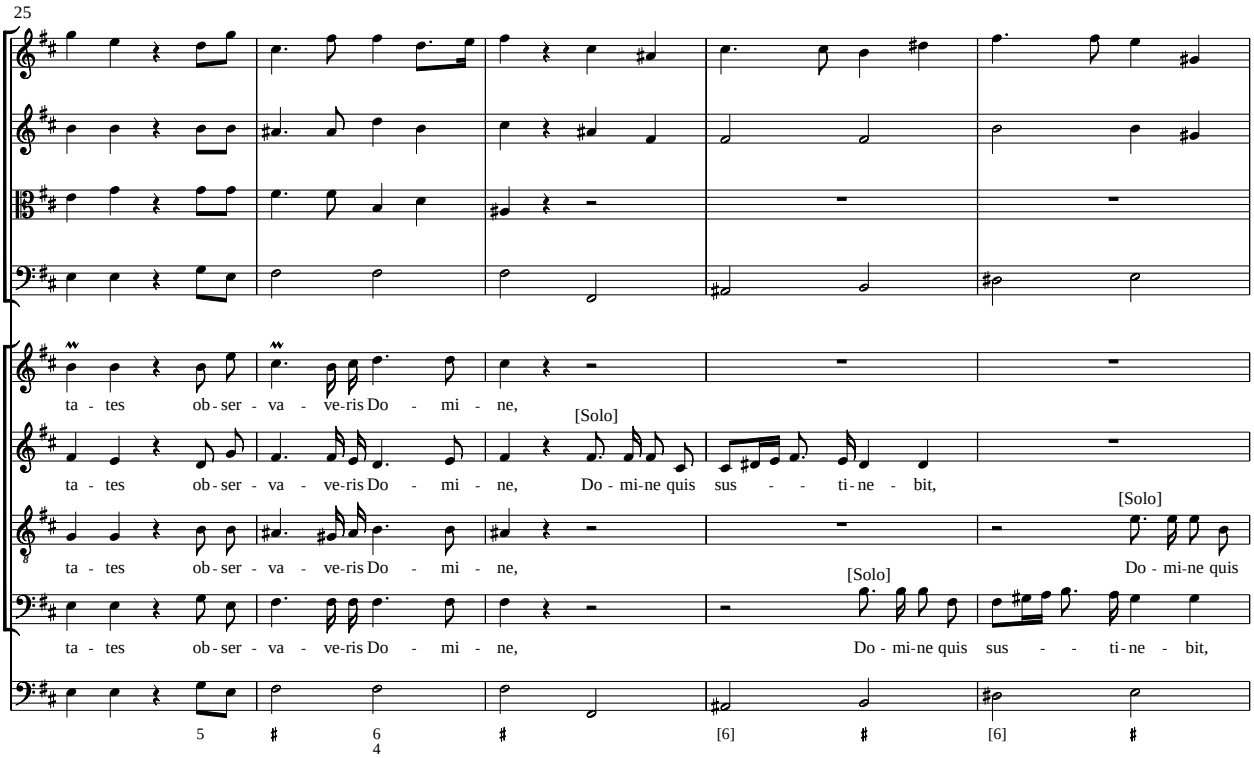
De profundis

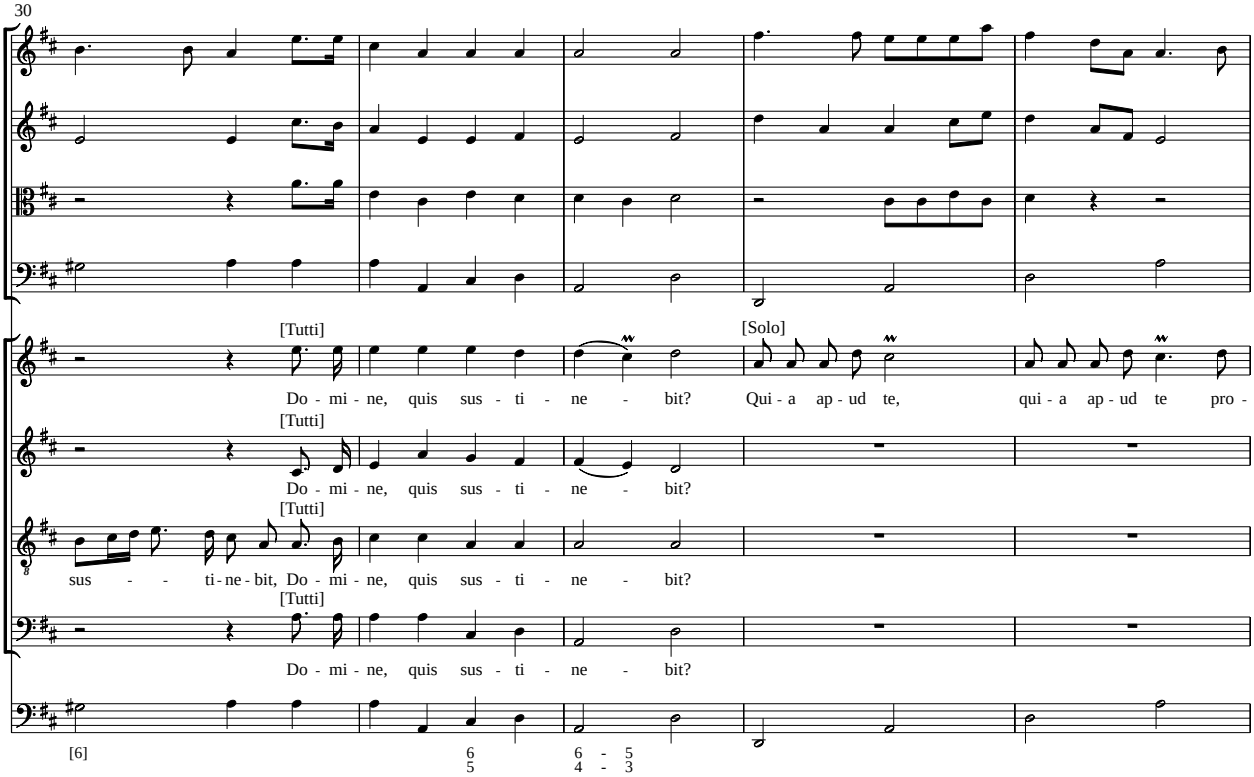


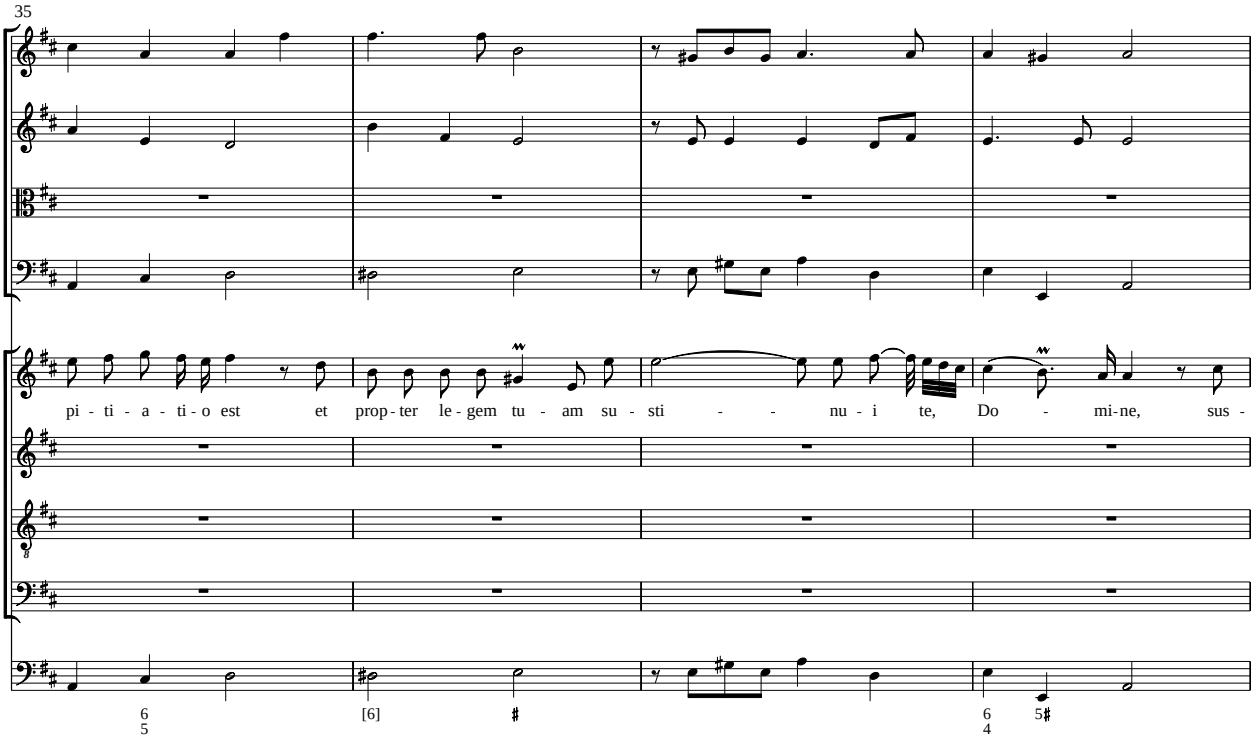

11
ma - vi, ad te Do - mi - ne; Do - mi-ne ex - au - di vo - cem, ex-au - di vo - cem, ex - au - di vo - cem
6 7 - 6 # # 6 6 5

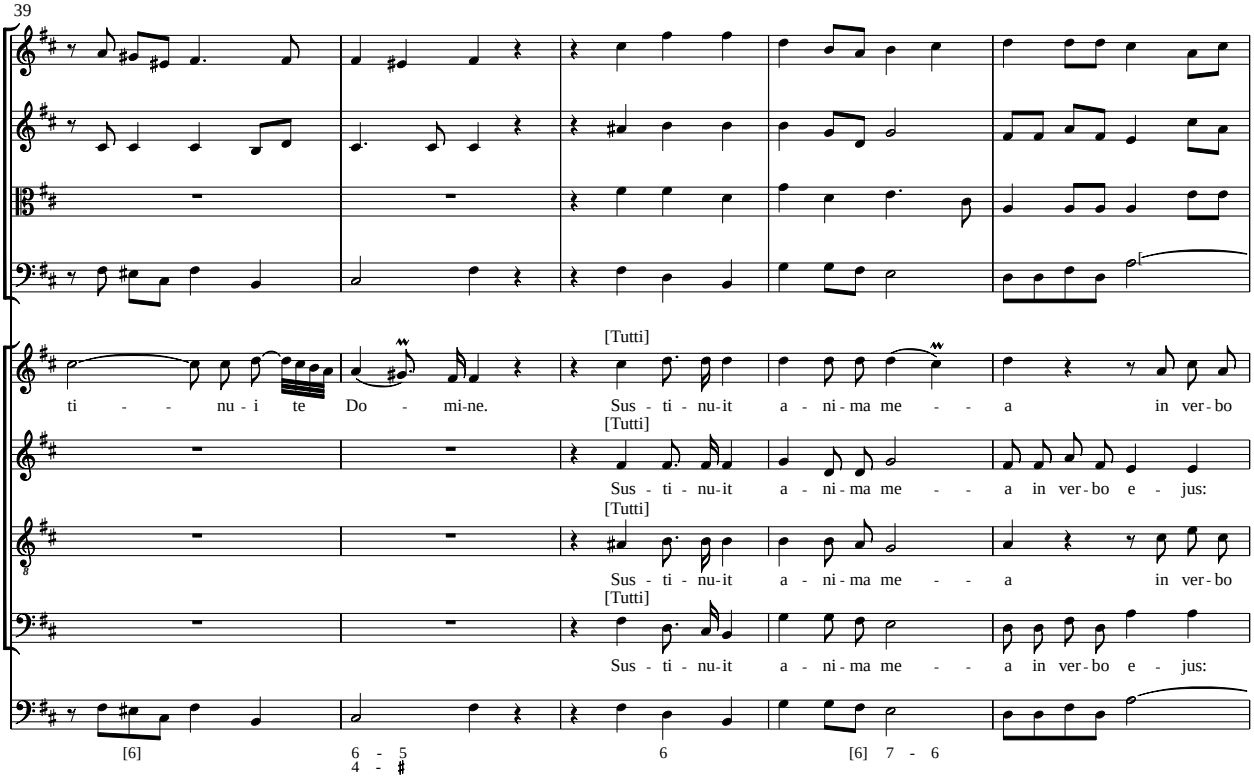

15
me - am. Fi - ant au - res tu - ae in - ten - den - tes in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - ae, in
6 - 5 4 - # 6 7 - 6 6 7 - 6 #

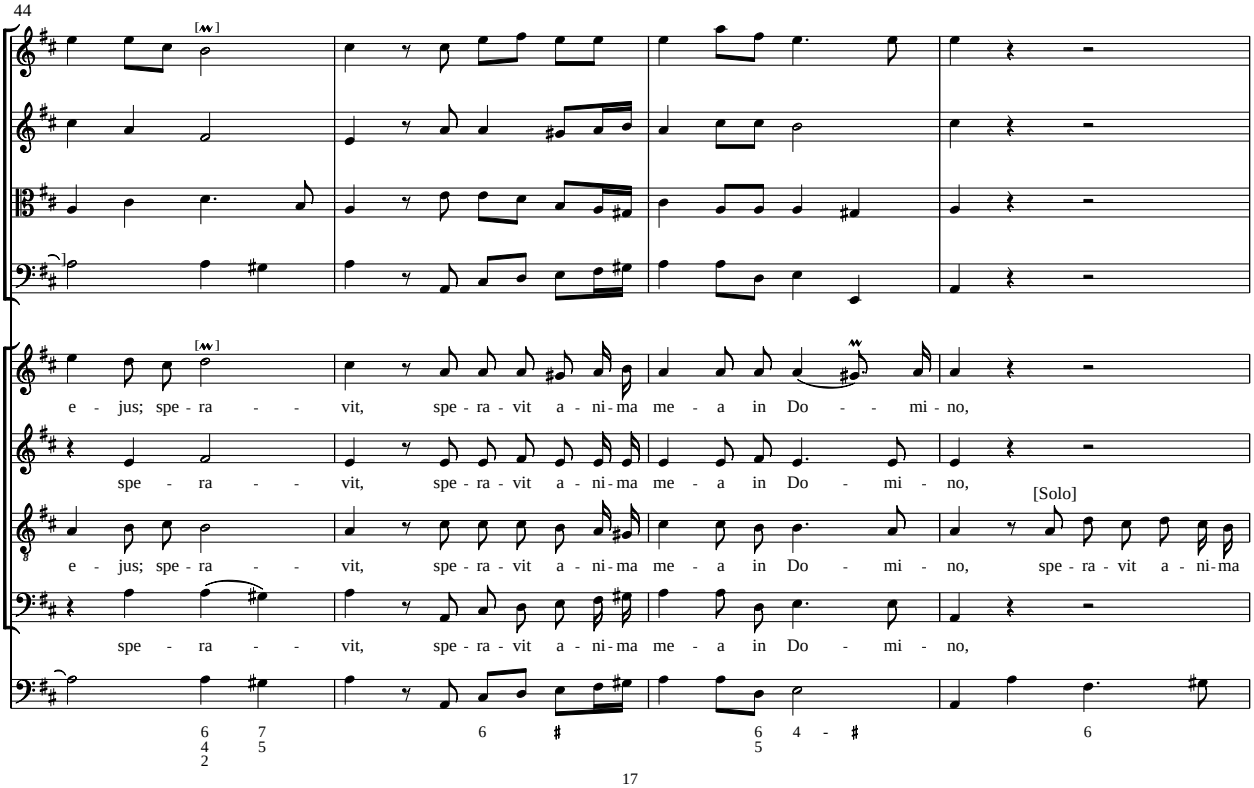

20
[Tutti]
Si, si in - i - qui -
vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - ae.
4 ♯ 6 6 4 - ♯ ♮ [6]

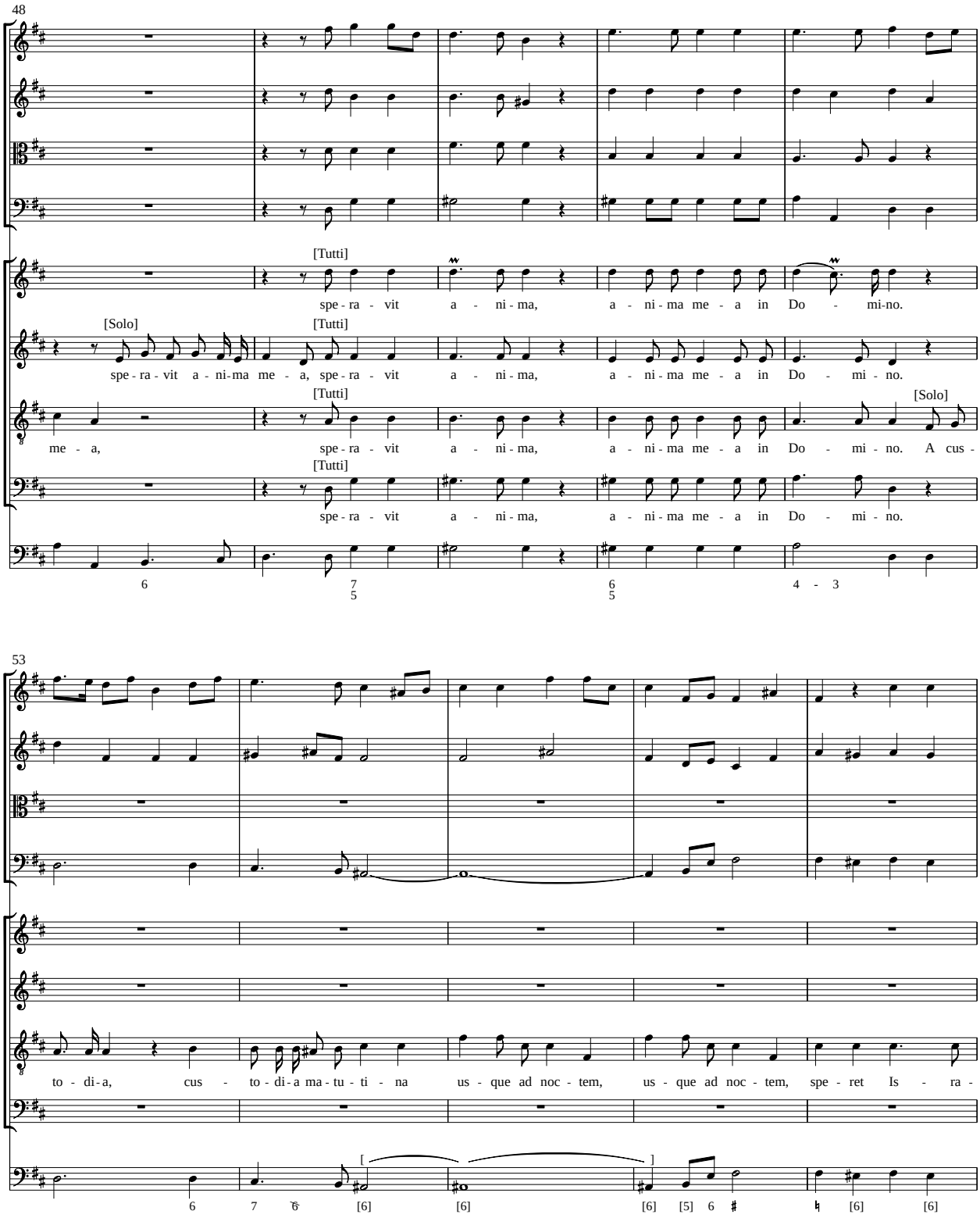

25
ta - tes ob - ser - va - ve - ris Do - mi - ne,
[Solo]
Do - mi - ne quis sus - - ti - ne - bit,
5 ♯ 6/4 ♯ [6] ♯ [6] ♯

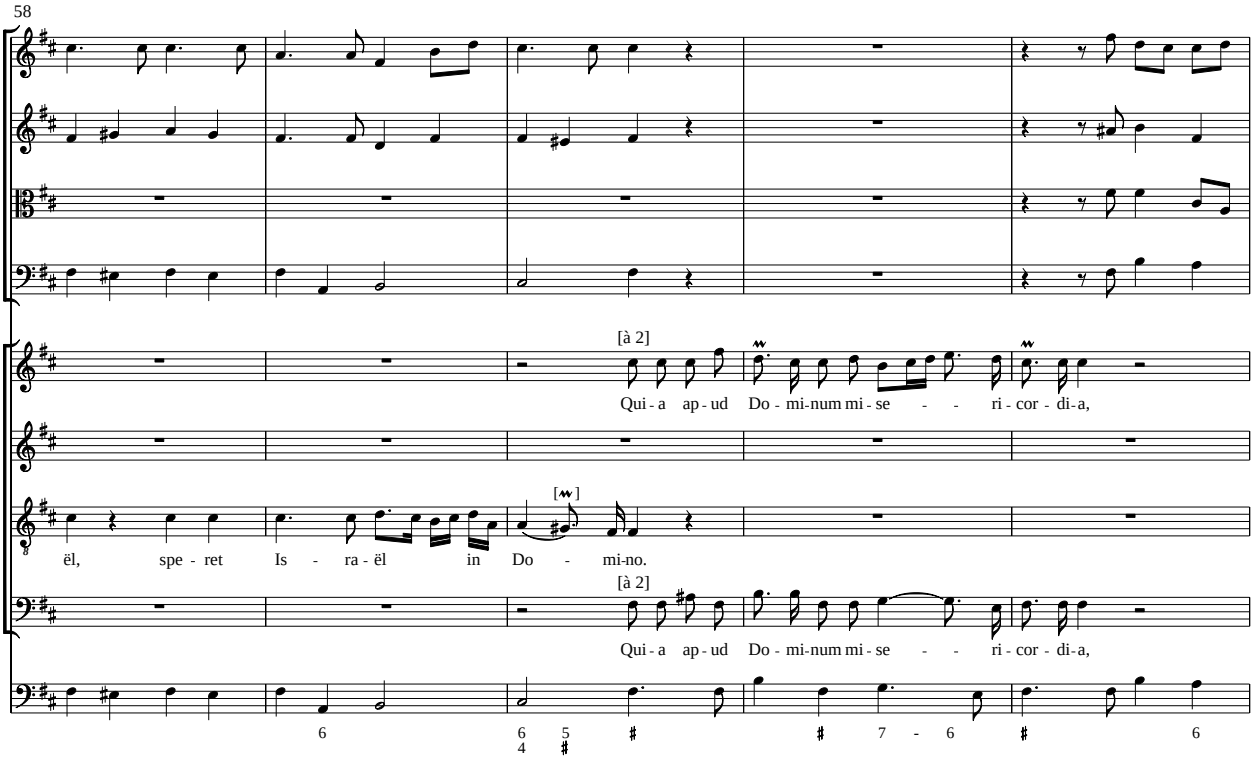

30
[Tutti]
Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit?
[Solo]
Qui - a ap - ud te, qui - a ap - ud te pro -
[Tutti]
Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit?
[Tutti]
sus - - ti - ne - bit, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit?
[Tutti]
Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit?
[6]
6
5
6 - 5
4 - 3

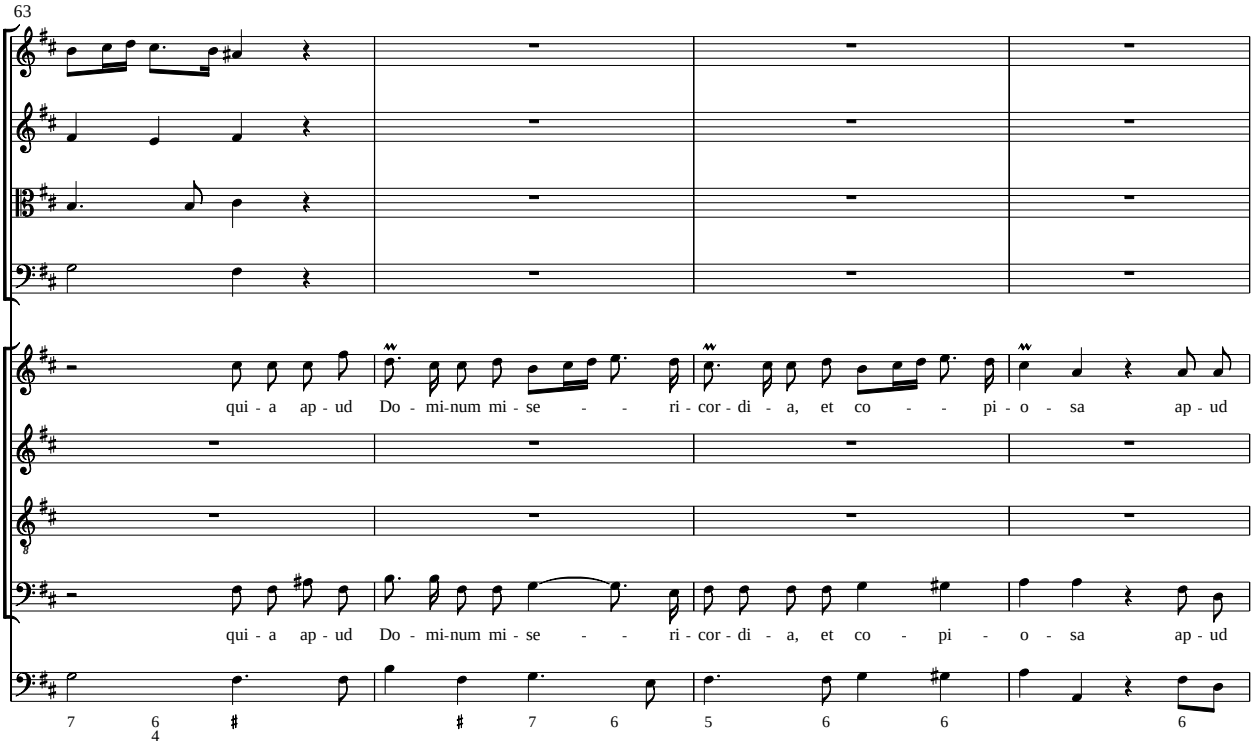

35
pi - ti - a - ti - o est et prop - ter le - gem tu - am su - sti - - nu - i te, Do - mi - ne, sus -
6
5
[6]
#
6
4
5#

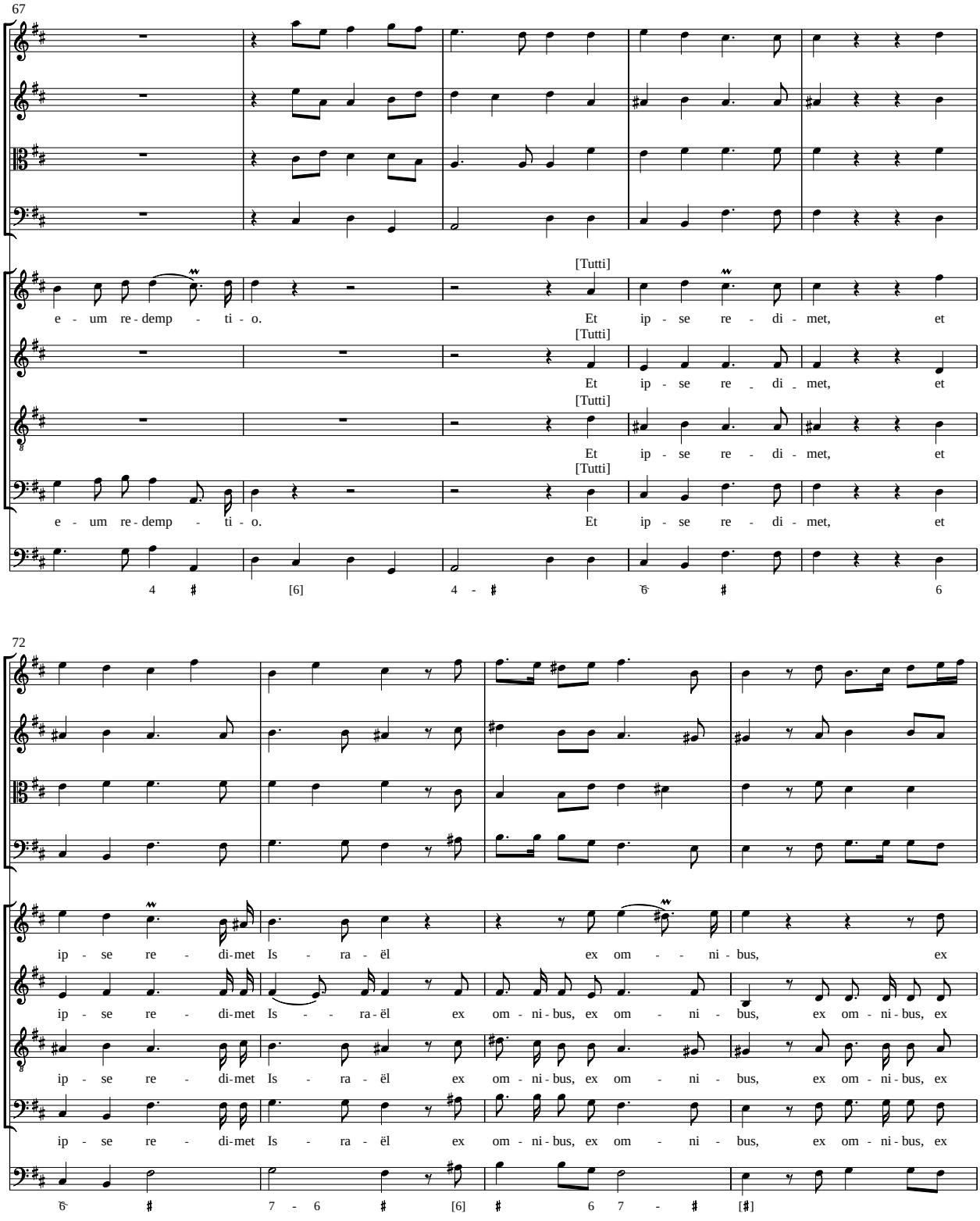

39
[Tutti]
ti - - nu - i te Do - mi-ne.
Sus - ti - nu-it a - ni - ma me - - a in ver - bo
Sus - ti - nu-it a - ni - ma me - - a in ver - bo e - jus:
Sus - ti - nu-it a - ni - ma me - - a in ver - bo
Sus - ti - nu-it a - ni - ma me - - a in ver - bo e - jus:
[6]
6 - 5
4 - #
6
[6] 7 - 6

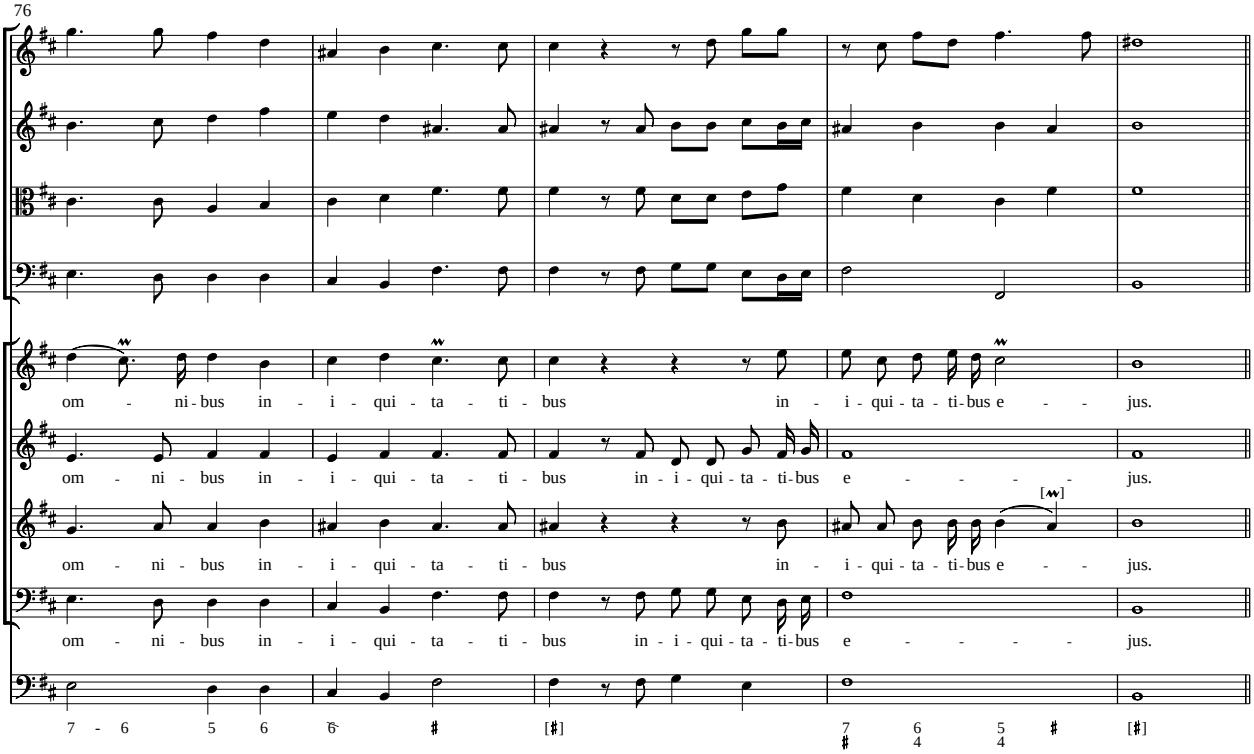

44
e - jus; spe - ra - - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - - mi - no,
spe - ra - - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no,
[Solo]
e - jus; spe - ra - - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no, spe - ra - vit a - ni - ma
spe - ra - - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no,
6 7
4 5
2
6 #
6 4 - #
5
6

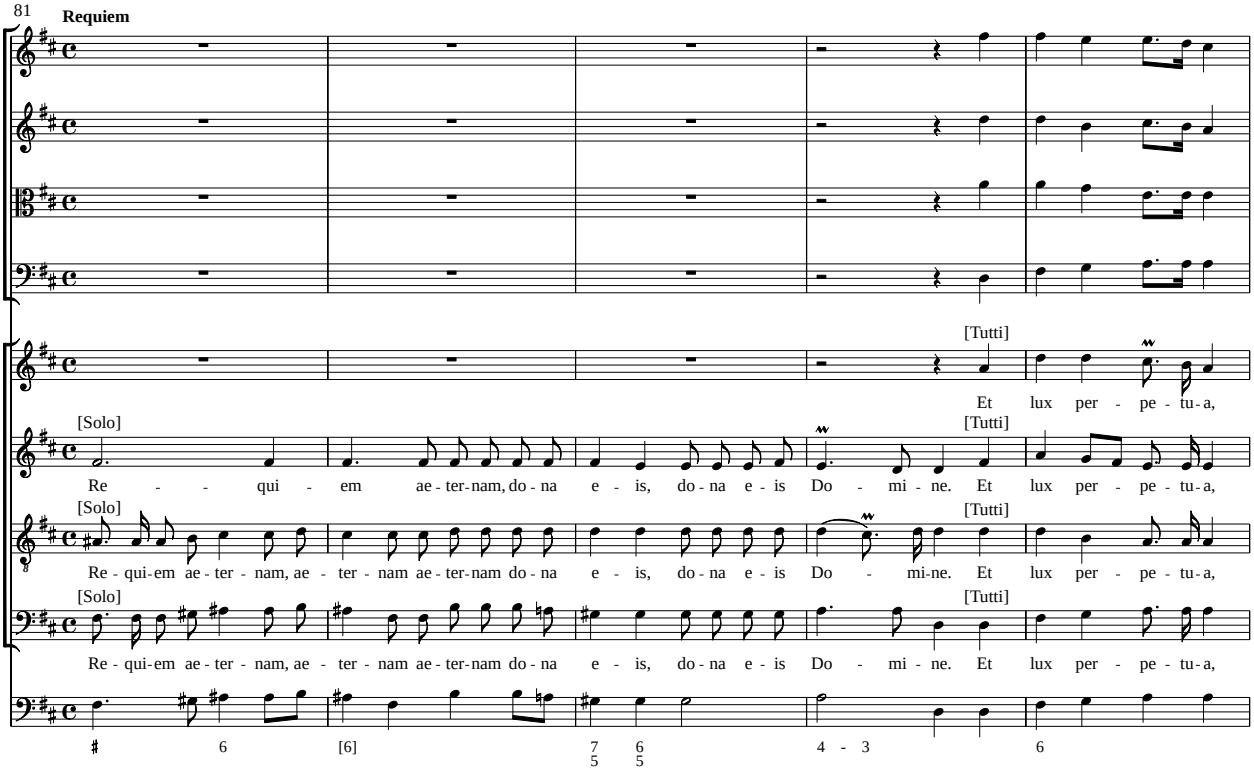

48
[Tutti]
spe - ra - vit a - ni - ma, a - ni - ma me - a in Do - mi-no.
[Solo]
spe - ra - vit a - ni-ma me - a, spe - ra - vit a - ni - ma, a - ni - ma me - a in Do - mi - no.
[Tutti]
me - a, spe - ra - vit a - ni - ma, a - ni - ma me - a in Do - mi - no. A cus -
[Solo]
[Tutti]
spe - ra - vit a - ni - ma, a - ni - ma me - a in Do - mi - no.
6
7
5
6
5
4 - 3
53
to - di - a, cus - to - di - a ma - tu - ti - na us - que ad noc - tem, us - que ad noc - tem, spe - ret Is - ra -
[
]
6
7
6
[6]
[6]
[6]
[5]
6
♯
♮
[6]
[6]

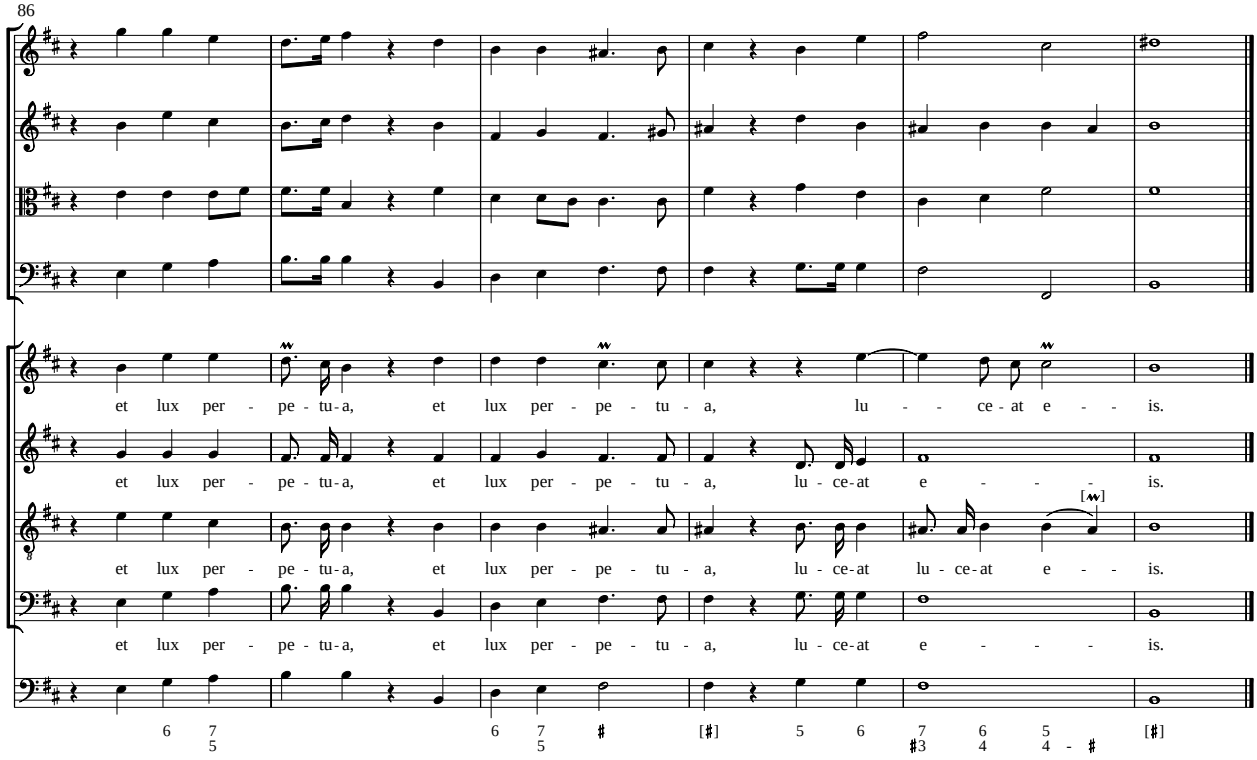

58
[à 2]
Qui - a ap - ud Do - mi-num mi - se - - ri - cor - di-a,
ël, spe - ret Is - ra - ël in Do - mi-no.
[à 2]
Qui - a ap - ud Do - mi-num mi - se - - ri - cor - di-a,
6
6 5
4
7 - 6
6


63
qui - a ap - ud Do - mi-num mi - se - - ri - cor - di - a, et co - - pi - o - sa ap - ud
qui - a ap - ud Do - mi-num mi - se - - ri - cor - di - a, et co - pi - o - sa ap - ud
7
6
4
7 6
5 6 6
6

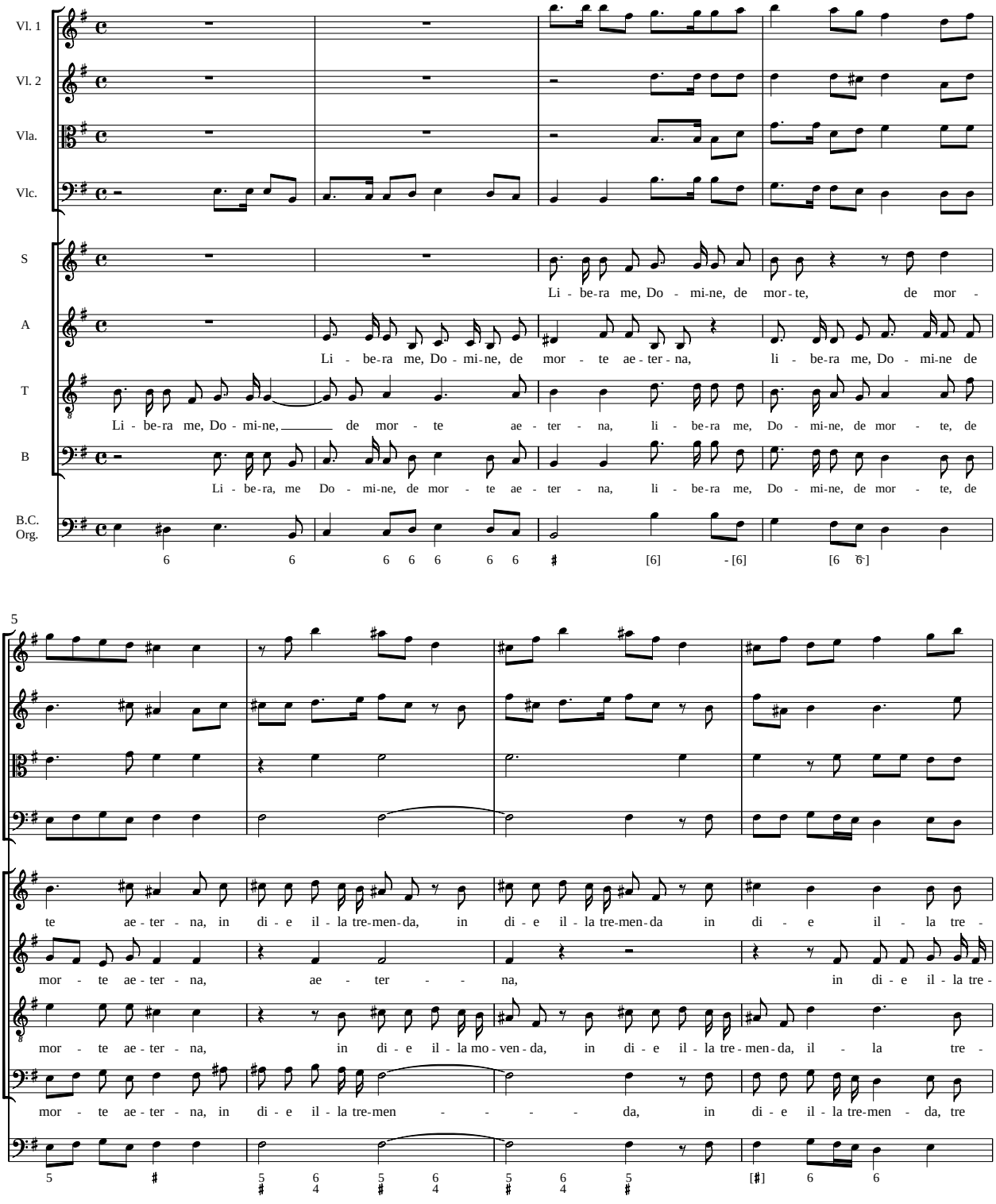

67
[Tutti]
e - um re - demp - ti - o.
Et ip - se re - di - met, et
[Tutti]
Et ip - se re - di - met, et
[Tutti]
Et ip - se re - di - met, et
[Tutti]
e - um re - demp - ti - o.
Et ip - se re - di - met, et
4 ♯ [6] 4 - ♯ ♭ ♯ 6
72
ip - se re - di-met Is - ra - ël ex om - - ni - bus, ex
ip - se re - di-met Is - - ra-ël ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex
ip - se re - di-met Is - ra - ël ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex
ip - se re - di-met Is - ra - ël ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex om - ni - bus, ex
♭ ♯ 7 - 6 ♯ [6] ♯ 6 7 - ♯ [♯]

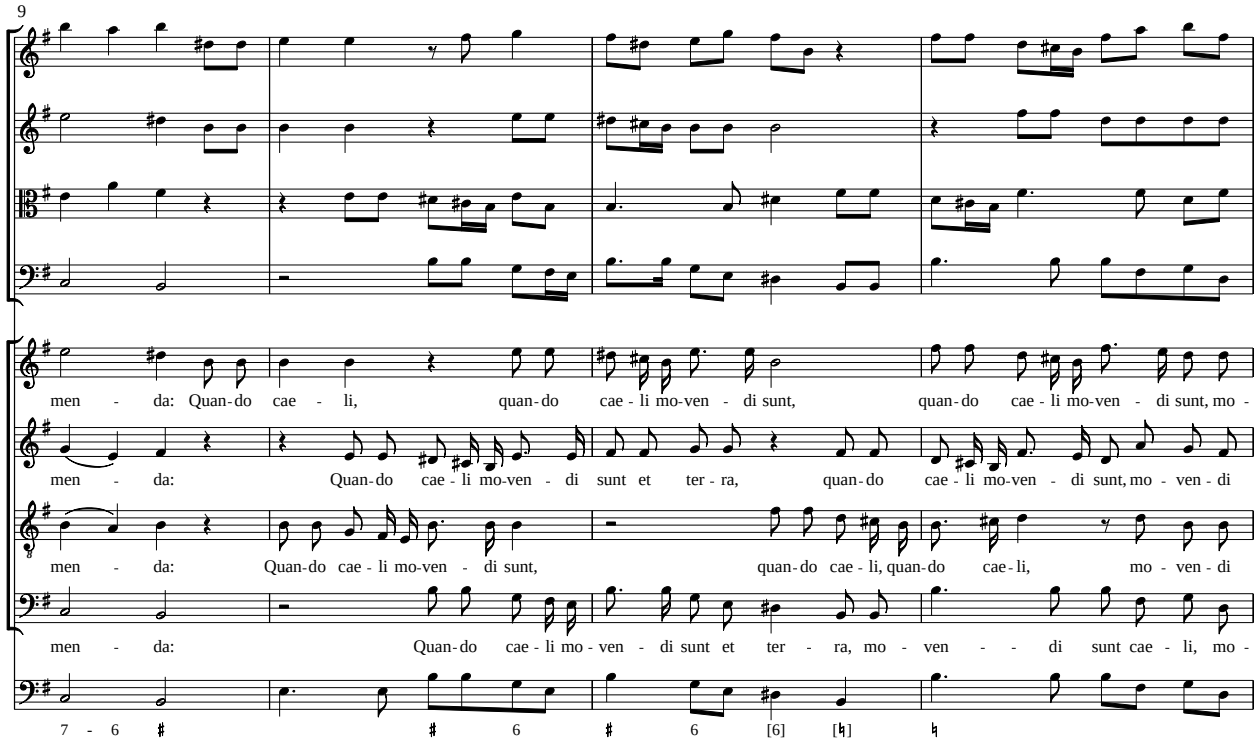

76
om - ni-bus in - i - qui - ta - ti - bus in - i - qui-ta-ti-bus e - - jus.
om - ni - bus in - i - qui - ta - ti - bus in - i - qui-ta-ti-bus e - - - - - jus.
om - ni - bus in - i - qui - ta - ti - bus in - i - qui-ta-ti-bus e - - jus.
om - ni - bus in - i - qui - ta - ti - bus in - i - qui-ta-ti-bus e - - - - - jus.

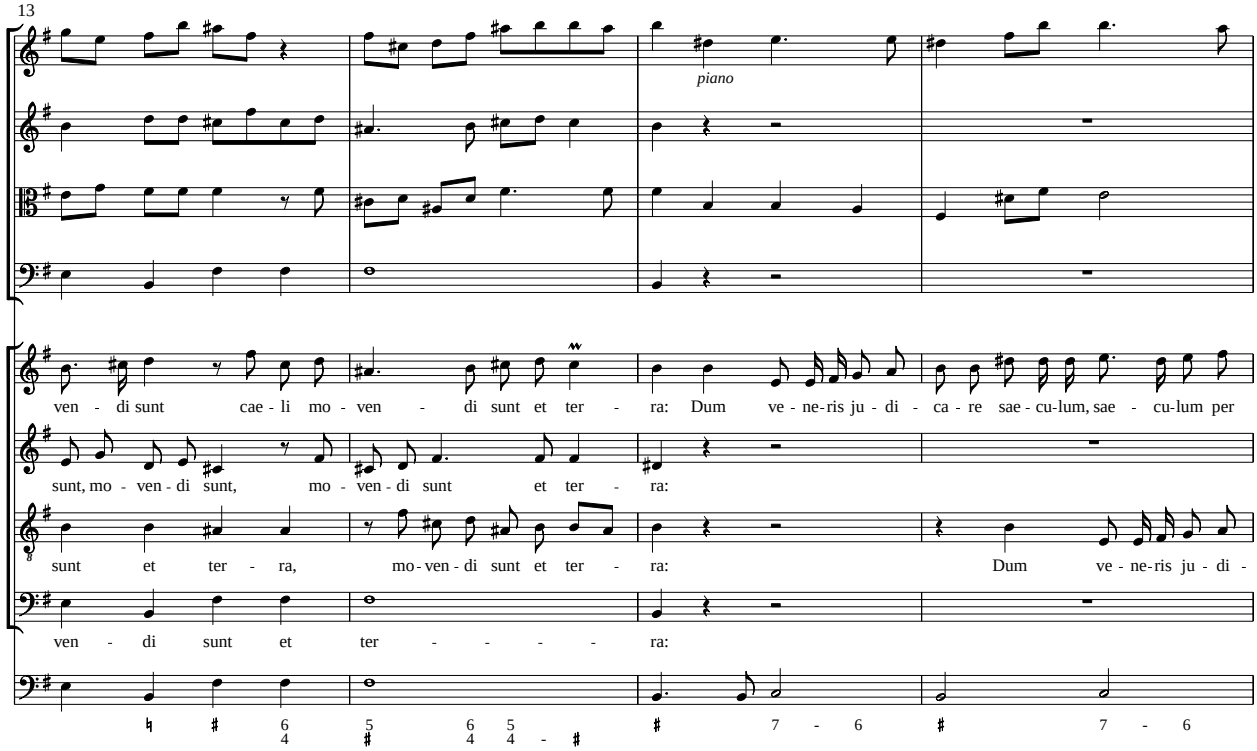

81
Requiem
[Tutti]
Et lux per - pe - tu - a,
[Solo]
Re - - qui - em ae-ter-nam, do-na e - is, do-na e - is Do - mi - ne. Et lux per - pe - tu - a,
[Solo]
Re - qui-em ae - ter - nam, ae - ter - nam ae-ter-nam do-na e - is, do-na e - is Do - mi-ne. Et lux per - pe - tu - a,
[Solo]
Re - qui-em ae - ter - nam, ae - ter - nam ae-ter-nam do-na e - is, do-na e - is Do - mi - ne. Et lux per - pe - tu - a,

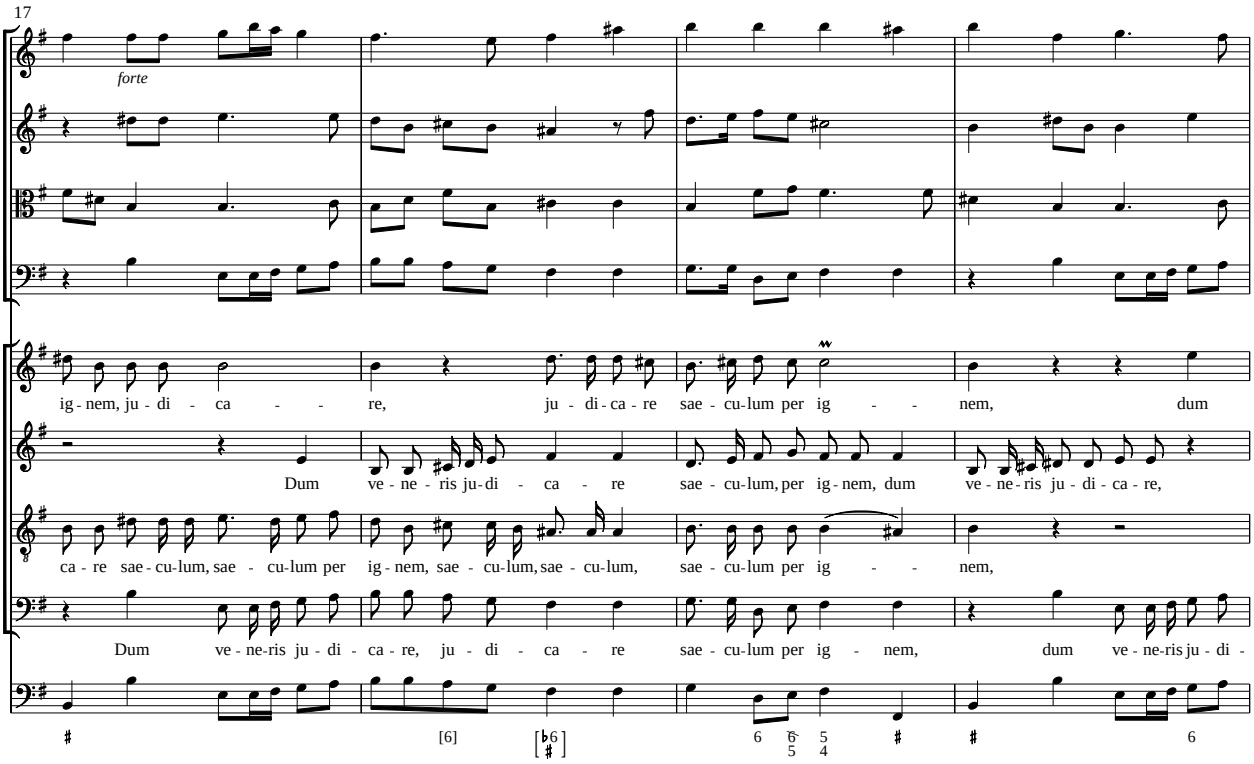

86
et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a, lu - - ce - at e - - is.
et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a, lu - ce - at e - - - is.
et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a, lu - ce - at lu - ce - at e - - is.
et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a, lu - ce - at e - - - is.
6 7 5
6 7 5 #
[#]
5 6
7 #3
6 4
5 4 - #
[#]

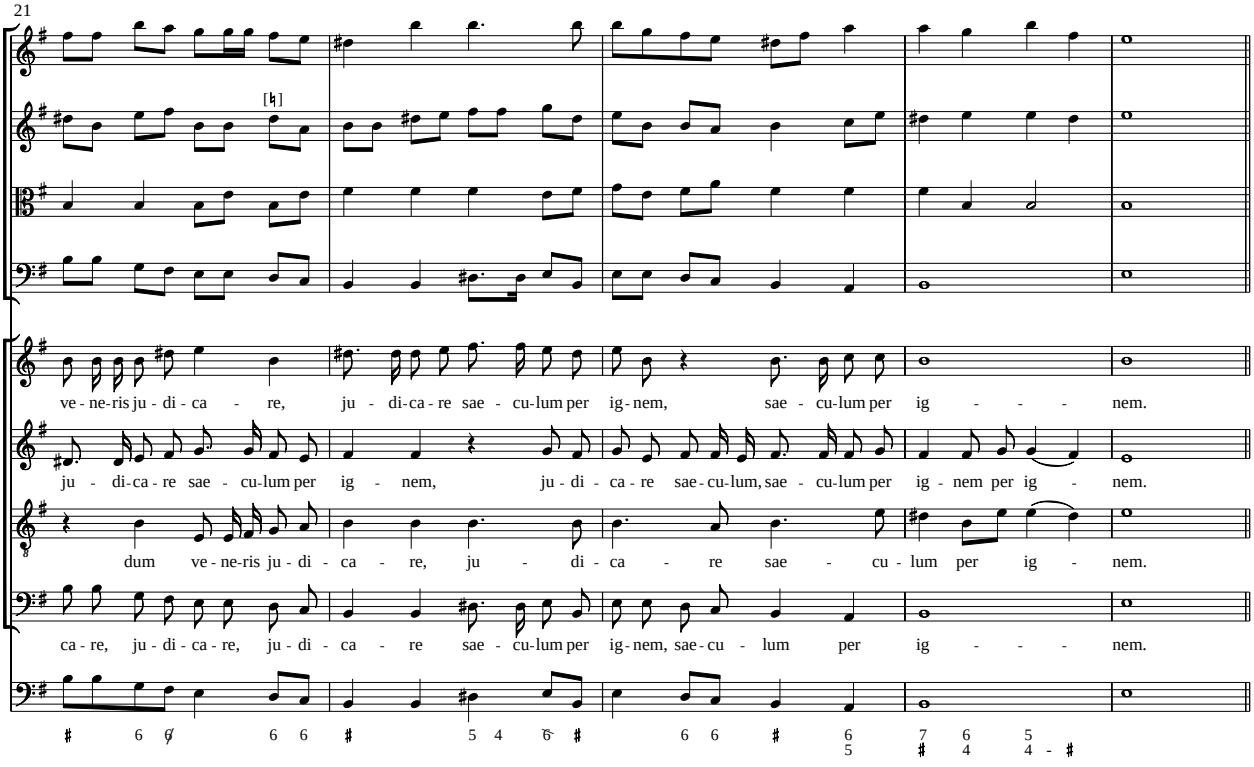
Libera me, Domine




9
men - da: Quan-do cae - li, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, mo -
men - da: Quan-do cae - li mo-ven - di sunt et ter - ra, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, mo - ven - di
men - da: Quan-do cae - li mo-ven - di sunt, quan-do cae - li, quan-do cae - li, mo - ven - di
men - da: Quan-do cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - - di sunt cae - li, mo -
7 - 6 # # 6 # 6 [6] [♮] ♮


13
piano
ven - di sunt cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra: Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re sae - cu-lum, sae - cu-lum per
sunt, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra:
sunt et ter - ra, mo - ven - di sunt et ter - ra: Dum ve - ne-ris ju - di -
ven - di sunt et ter - - - - - ra:
♮ # 6 4 5 # 6 4 5 4 - # # 7 - 6 # 7 - 6





17

forte

ig - nem, ju - di - ca - - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - - nem, dum

Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum, per ig - nem, dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,

ca - re sae - cu - lum, sae - cu - lum per ig - nem, sae - cu - lum, sae - cu - lum, sae - cu - lum per ig - - nem,

Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, dum ve - ne - ris ju - di -

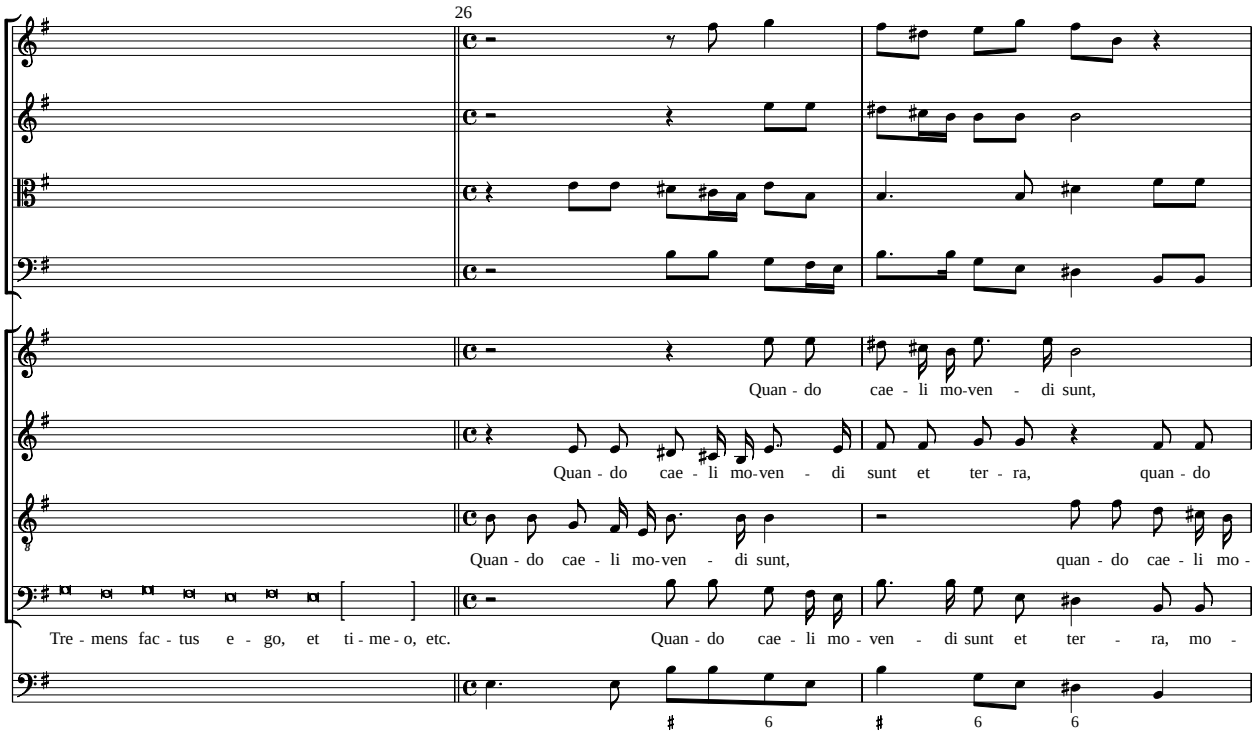
21

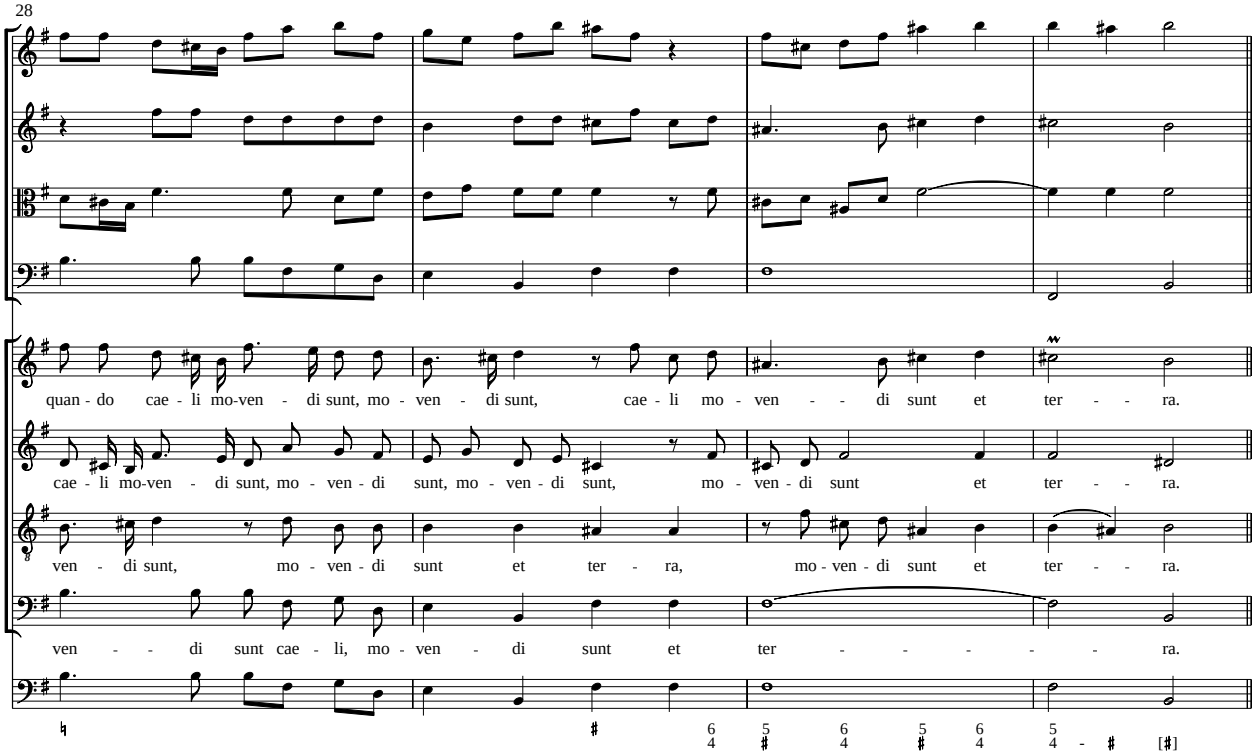
ve - ne - ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, sae - cu - lum per ig - - - nem.

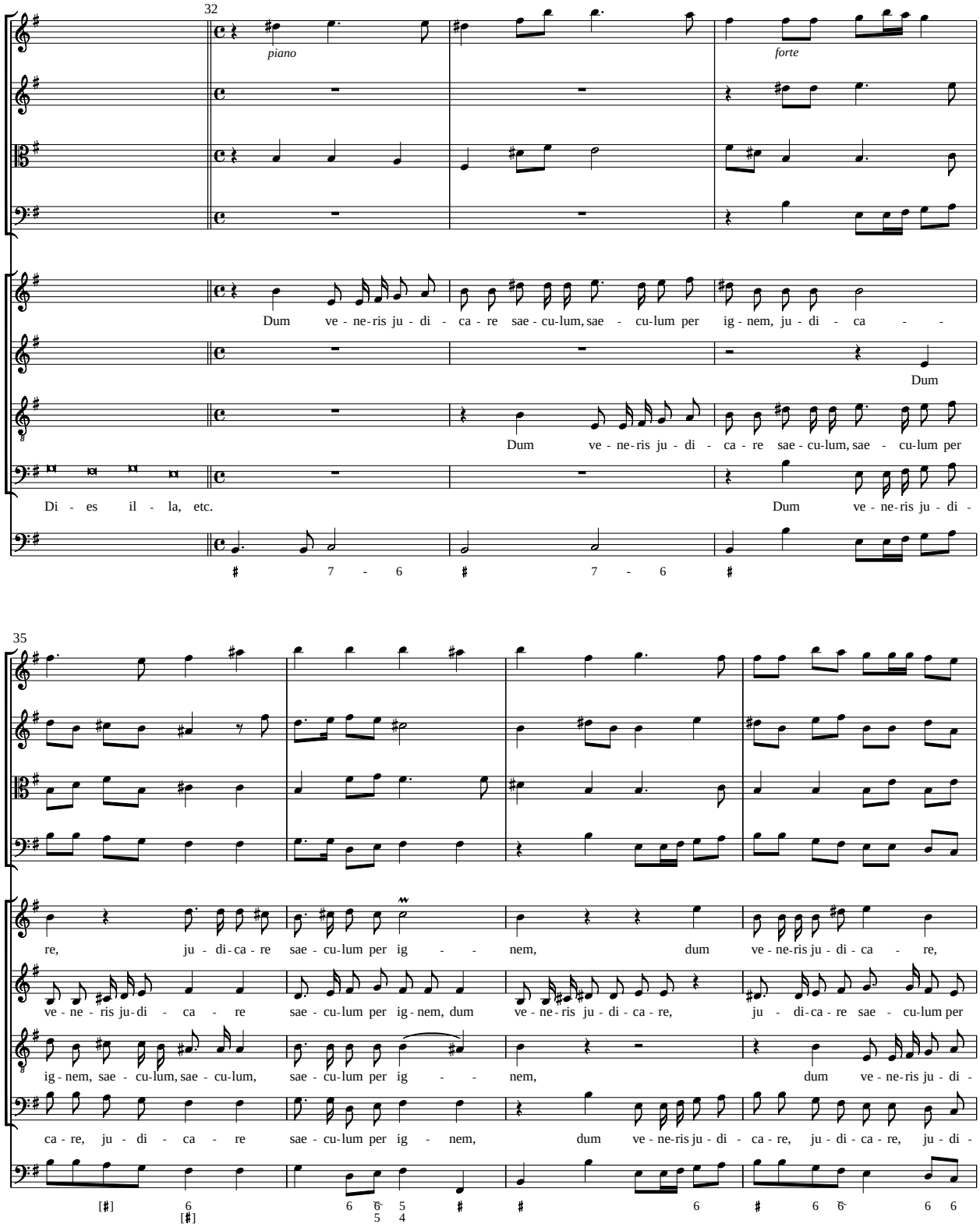
ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, ju - di - ca - re sae - cu - lum, sae - cu - lum per ig - nem per ig - nem.

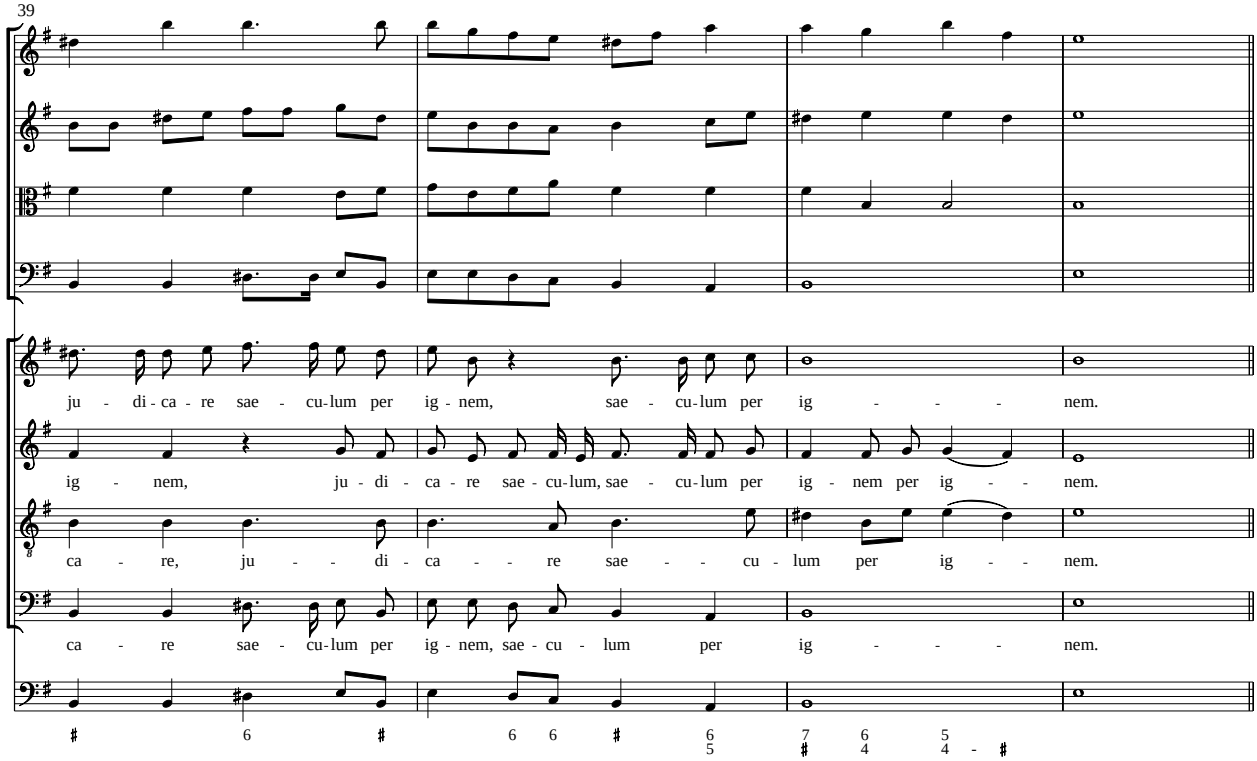
dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem.

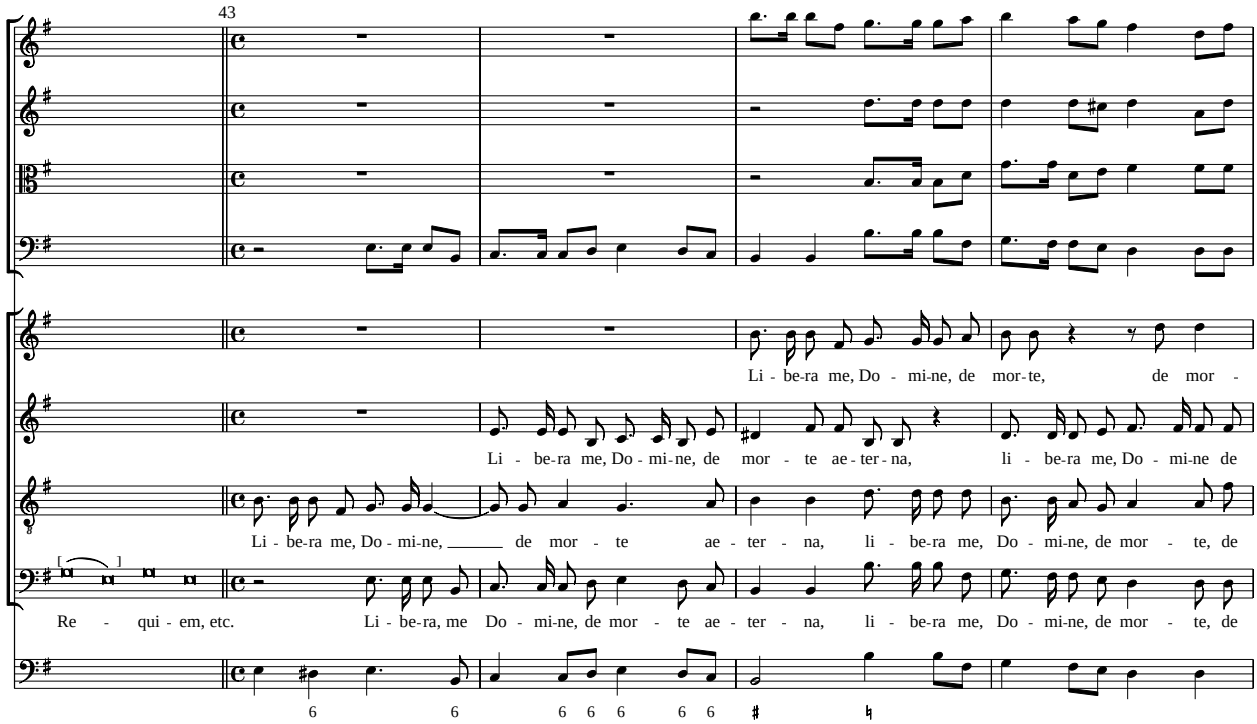
ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, sae - cu - lum per ig - - - nem.

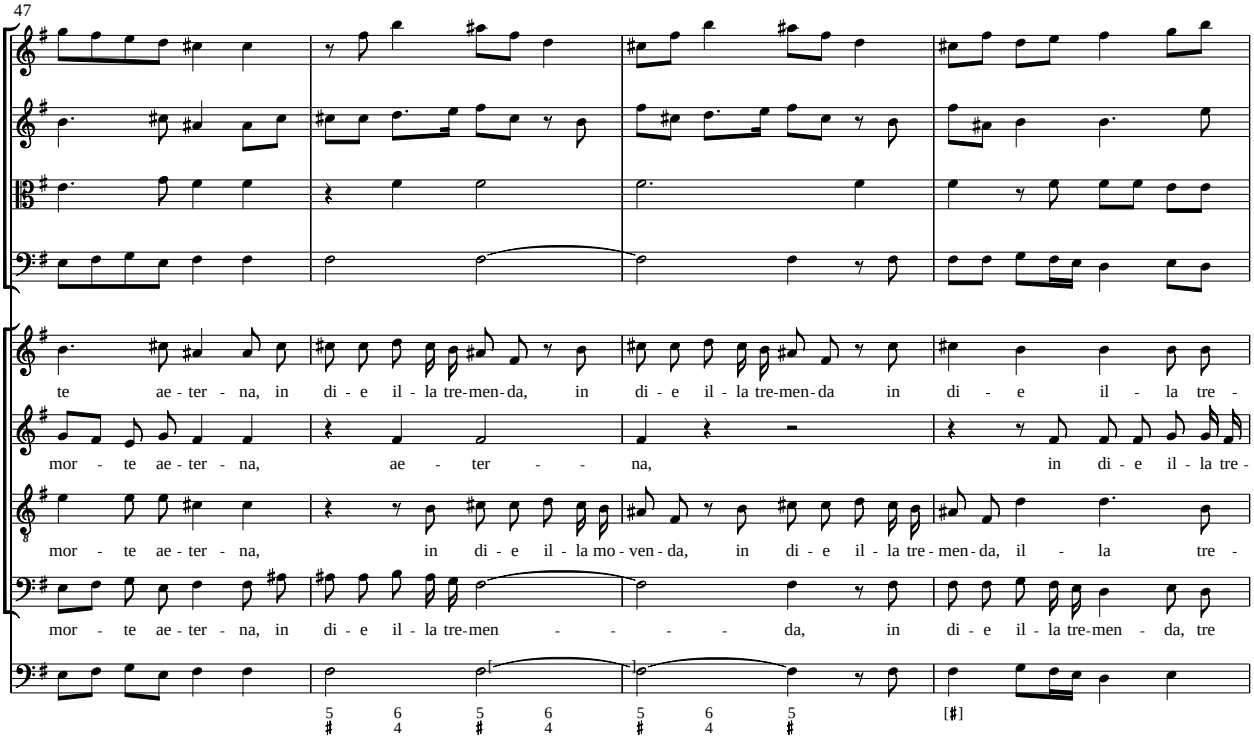

26
Quan - do cae - li mo-ven - di sunt,
Quan - do cae - li mo-ven - di sunt et ter - ra, quan - do
Quan - do cae - li mo-ven - di sunt, quan - do cae - li mo -
Tre - mens fac - tus e - go, et ti - me - o, etc.
Quan - do cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra, mo -

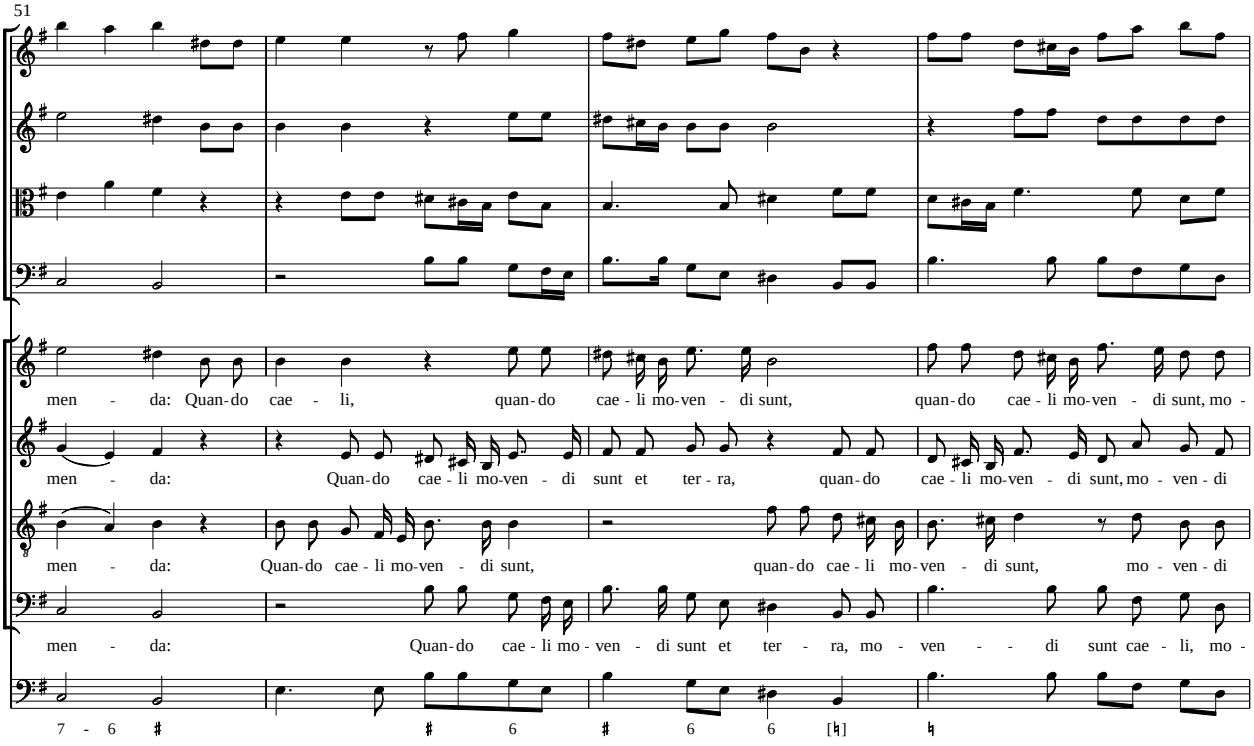

28
quan - do cae - li mo-ven - di sunt, mo - ven - di sunt, cae - li mo - ven - - di sunt et ter - - ra.
cae - li mo-ven - di sunt, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - - ra.
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di sunt et ter - - ra.
ven - - di sunt cae - li, mo - ven - di sunt et ter - - - - - - ra.

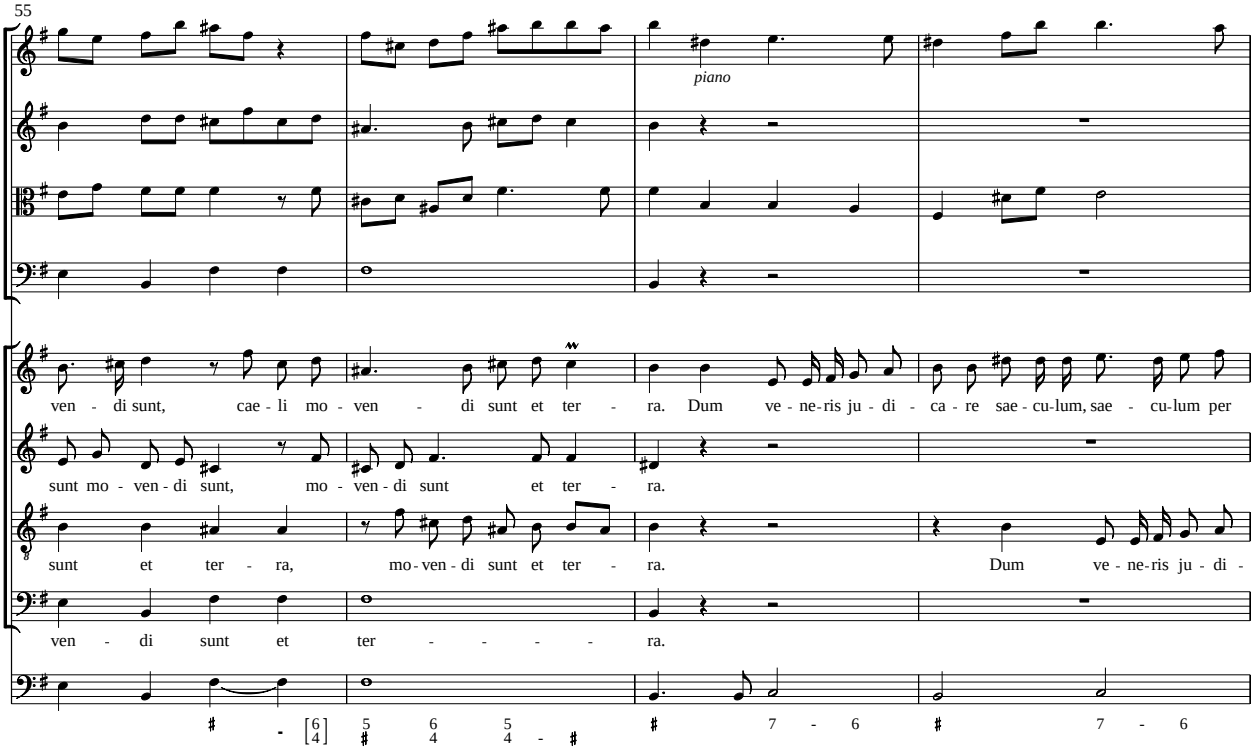

32
piano
forte
Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re sae - cu-lum, sae - cu-lum per ig - nem, ju - di - ca - -
Dum
Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re sae - cu-lum, sae - cu-lum per
Di - es il - la, etc.
Dum ve - ne-ris ju - di -
35
re, ju - di-ca - re sae - cu-lum per ig - - nem, dum ve - ne-ris ju - di - ca - - re,
ve - ne - ris ju-di - ca - - re sae - cu-lum per ig-nem, dum ve - ne-ris ju - di - ca - re, ju - di-ca - re sae - cu-lum per
ig - nem, sae - cu-lum, sae - cu-lum, sae - cu-lum per ig - - nem, dum ve - ne-ris ju - di -
ca - re, ju - di - ca - re sae - cu-lum per ig - nem, dum ve - ne-ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di -

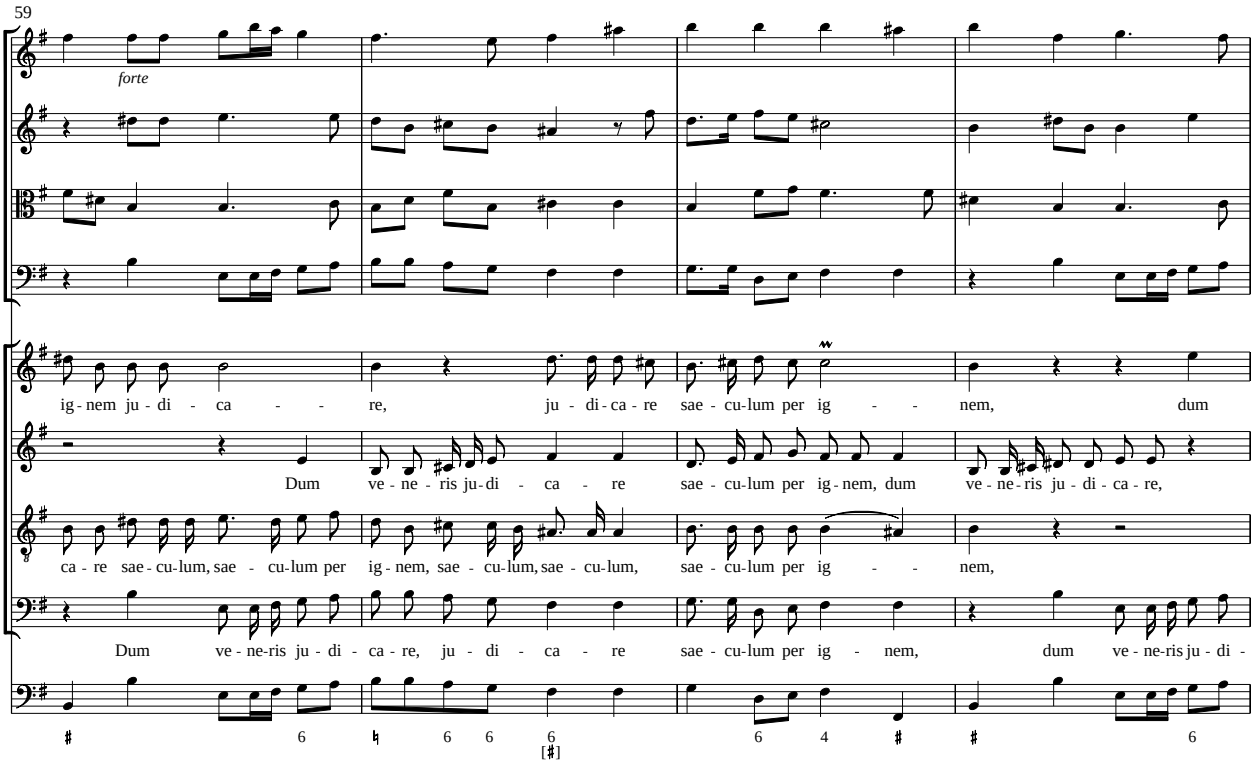

39
ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, sae - cu - lum per ig - - - - nem.
ig - nem, ju - di - ca - re sae - cu - lum, sae - cu - lum per ig - nem per ig - - nem.
ca - re, ju - - di - ca - - re sae - - cu - lum per ig - - nem.
ca - re sae - cu - lum per ig - nem, sae - cu - lum per ig - - - - nem.

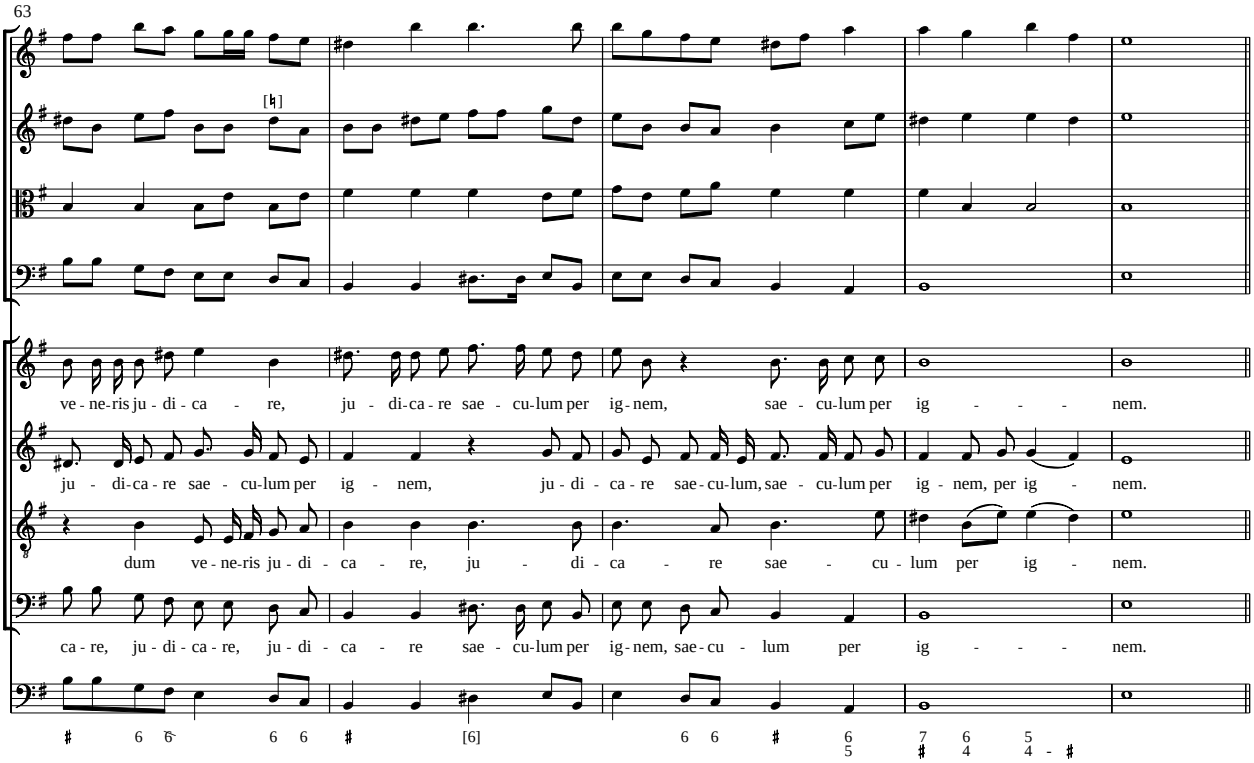

43
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te, de mor -
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, li - be - ra me, Do - mi - ne de
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te, de
Re - qui - em, etc. Li - be - ra, me Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te, de

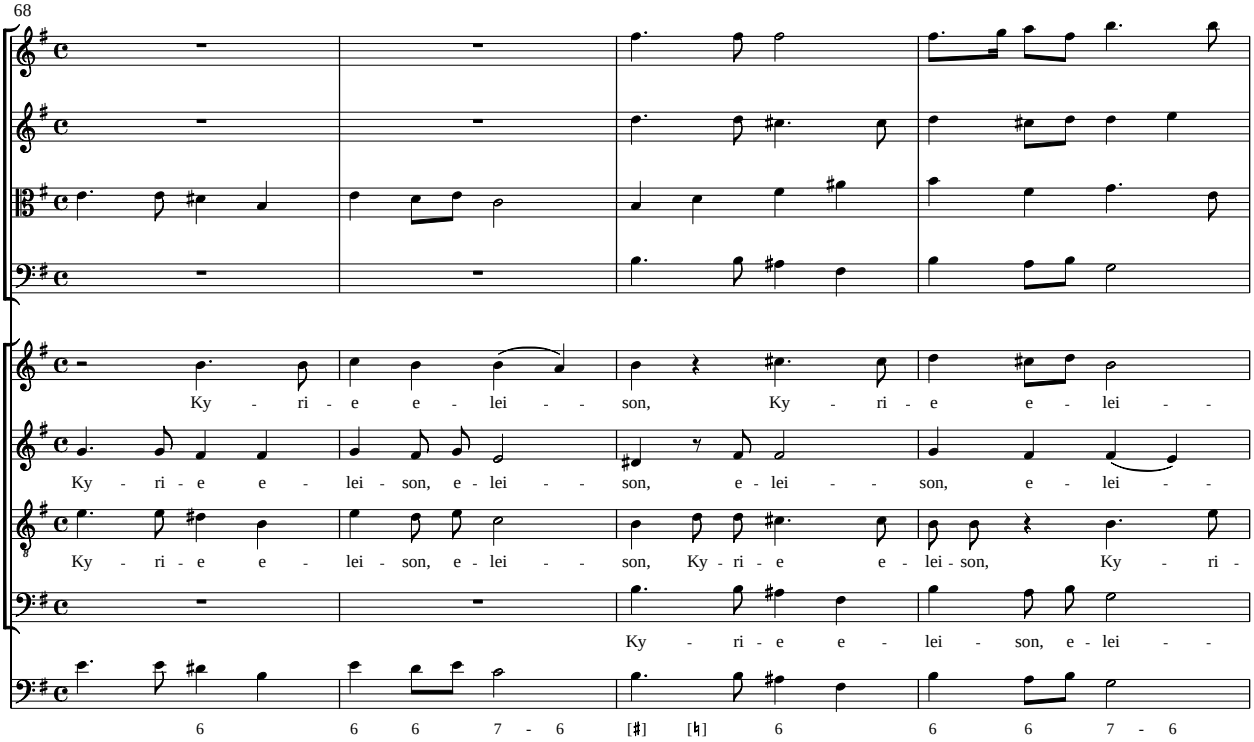

47
te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men-da, in di - e il - la tre-men-da in di - e il - la tre -
mor - te ae - ter - na, ae - ter - - na, in di - e il - la tre -
mor - te ae - ter - na, in di - e il - la mo - ven - da, in di - e il - la tre - men - da, il - la tre -
mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men - - - - - da, in di - e il - la tre-men - da, tre
5 6 5 6 5 6 5 [♯]
♯ 4 ♯ 4 ♯ 4 ♯

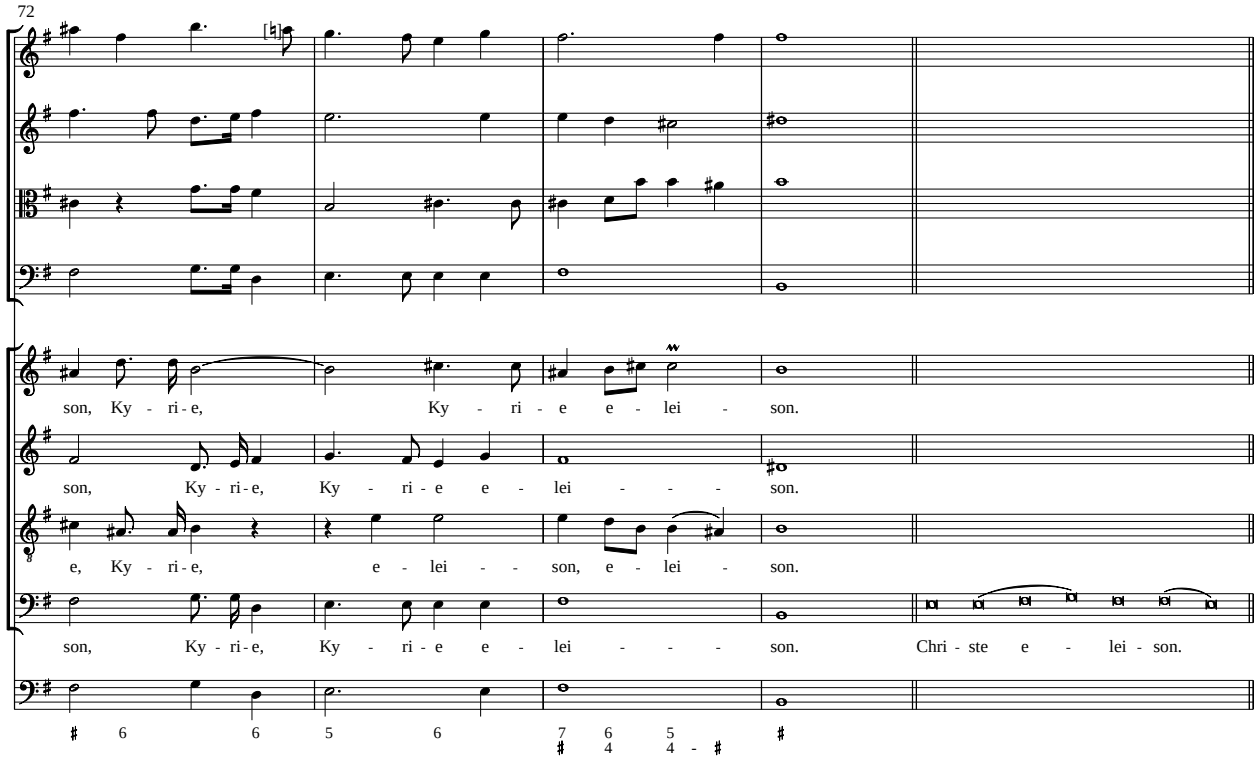

51
men - da: Quan-do cae - li, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, mo -
men - da: Quan-do cae - li mo-ven - di sunt et ter - ra, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, mo - ven - di
men - da: Quan-do cae - li mo-ven - di sunt, quan-do cae - li mo-ven - di sunt, mo - ven - di
men - da: Quan-do cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - - di sunt cae - li, mo -
7 - 6 ♯ ♯ 6 ♯ 6 6 [♮] ♮

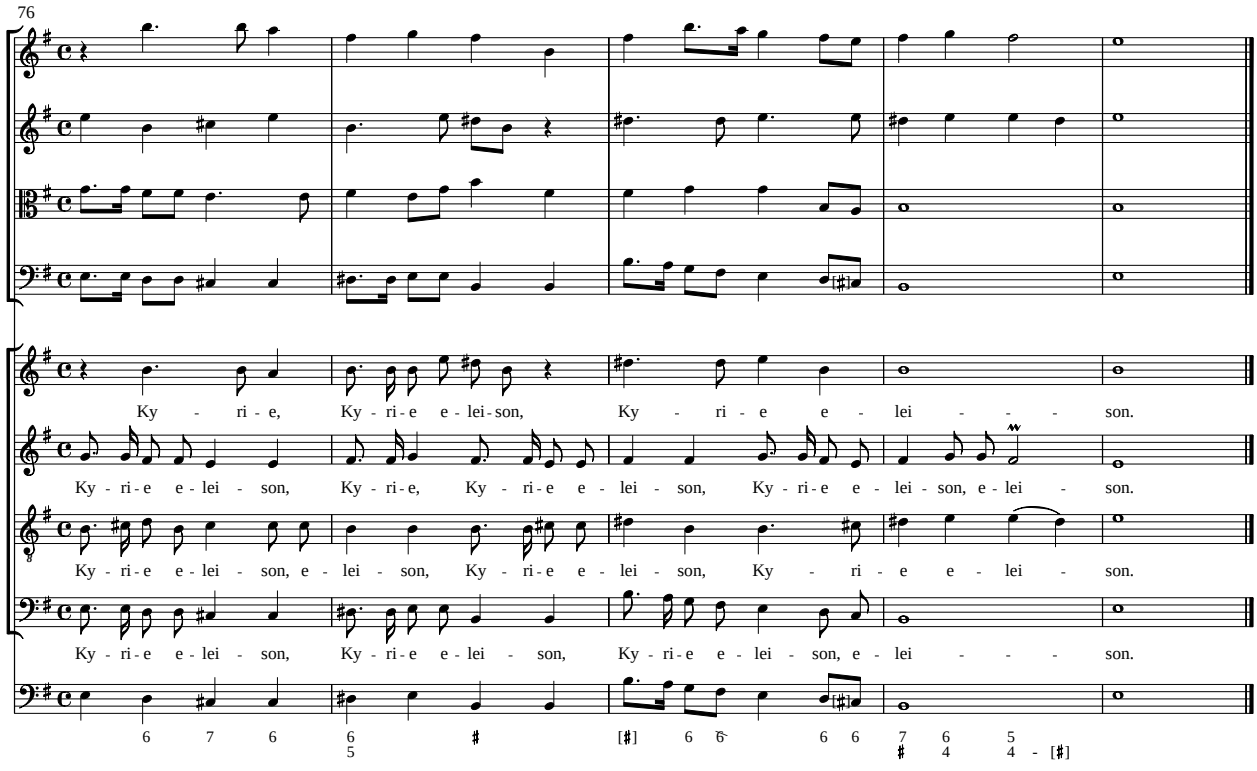

55
piano
ven - di sunt, cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re sae - cu-lum, sae - cu-lum per
sunt mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra.
sunt et ter - ra, mo-ven - di sunt et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju - di -
ven - di sunt et ter - - - - - ra.


59
forte
ig-nem ju - di - ca - - re, ju - di-ca - re sae - cu-lum per ig - - nem, dum
Dum ve - ne - ris ju-di - ca - re sae - cu-lum per ig-nem, dum ve - ne-ris ju - di - ca - re,
ca - re sae - cu-lum, sae - cu-lum per ig-nem, sae - cu-lum, sae - cu-lum, sae - cu-lum per ig - - nem,
Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu-lum per ig - nem, dum ve - ne-ris ju - di -

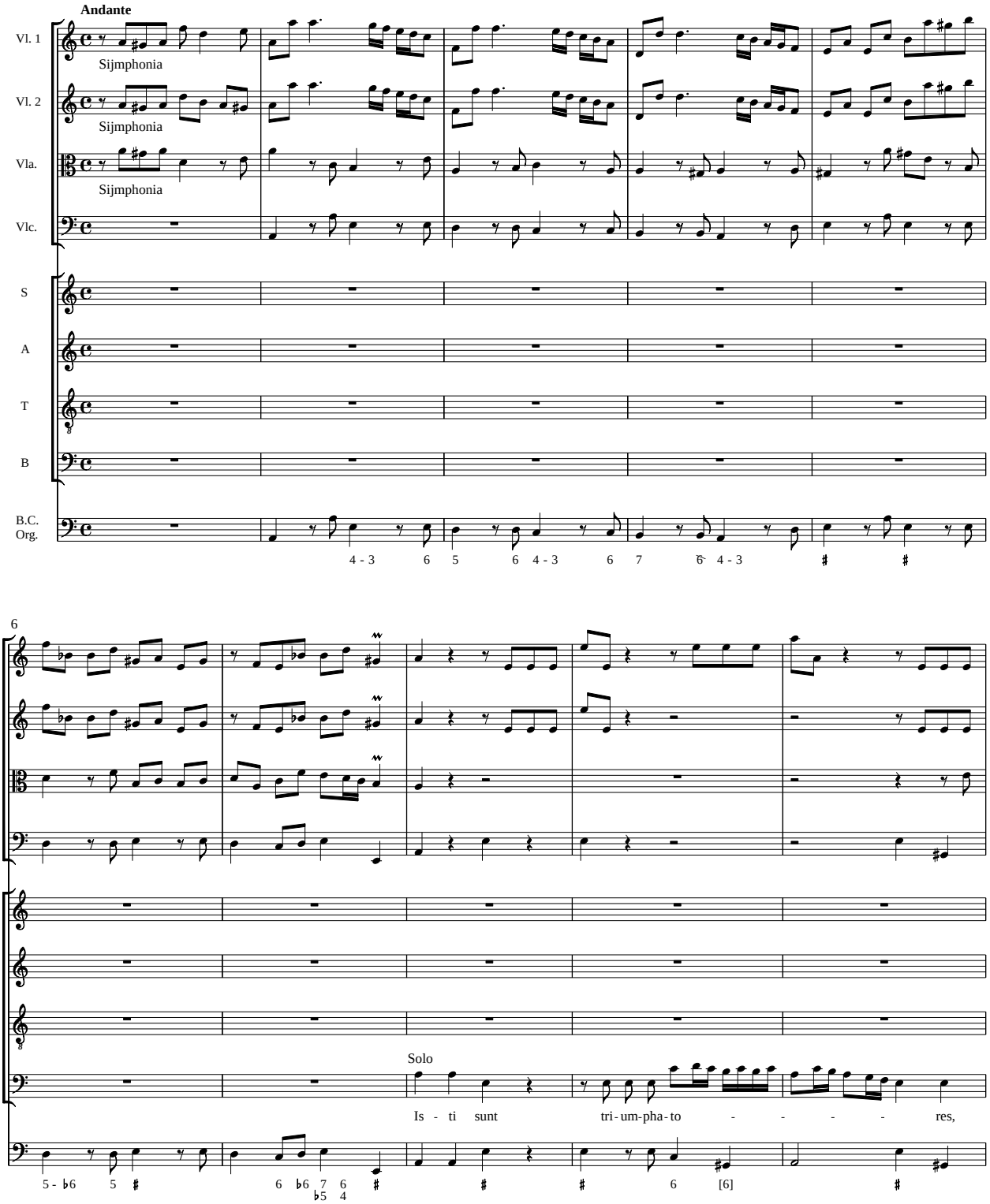

63
ve - ne-ris ju - di - ca - re, ju - di-ca - re sae - cu-lum per ig-nem, sae - cu-lum per ig - - - - nem.
ju - di-ca - re sae - cu-lum per ig - nem, ju - di - ca - re sae-cu-lum, sae - cu-lum per ig - nem, per ig - - nem.
dum ve - ne-ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem.
ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu-lum per ig-nem, sae-cu - lum per ig - - - - nem.

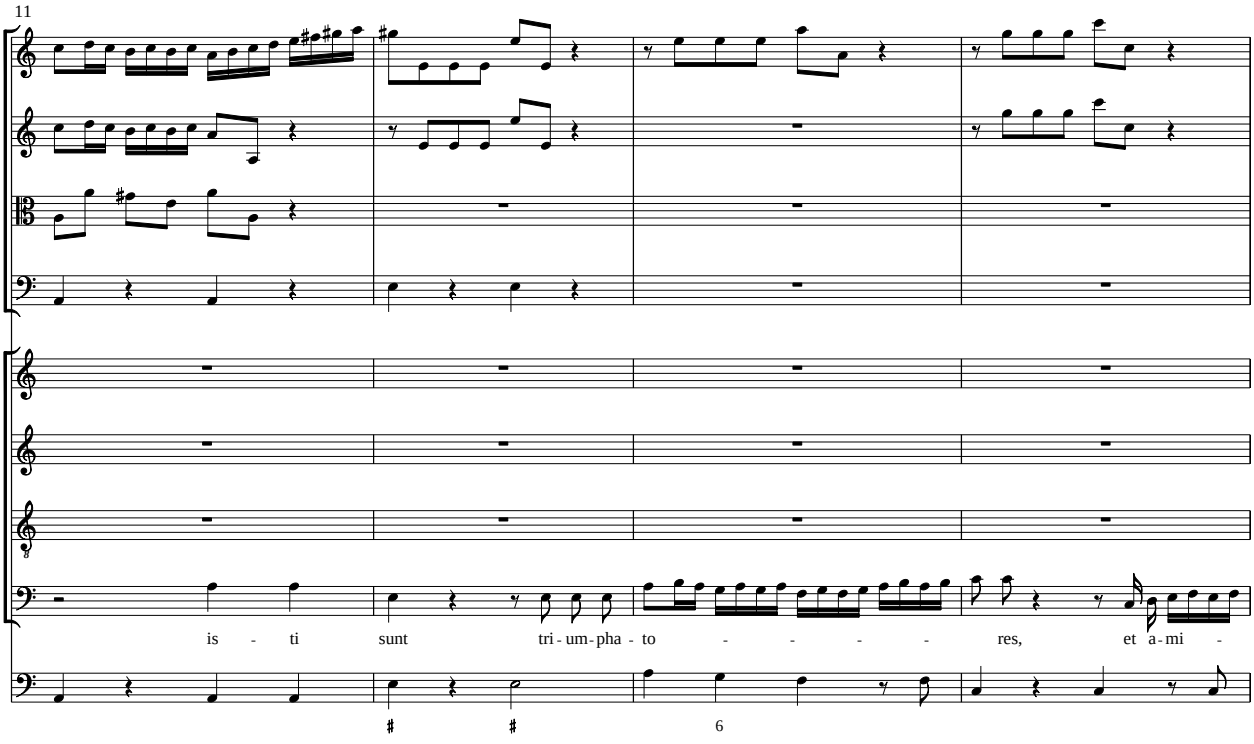

68
Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son, e - lei - - son, e - lei - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - -

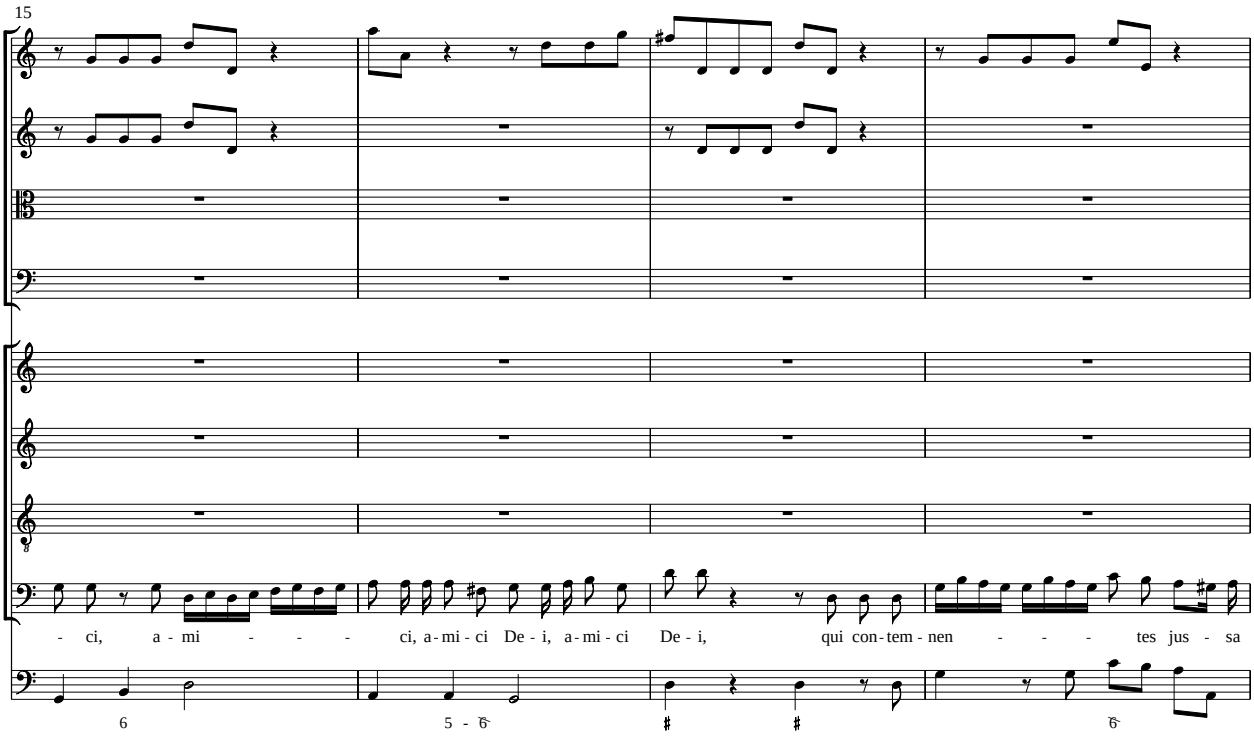

72
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - - - son.
e, Ky - ri - e, e - lei - - son, e - lei - son.
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - - - son. Chri - ste e - lei - son.

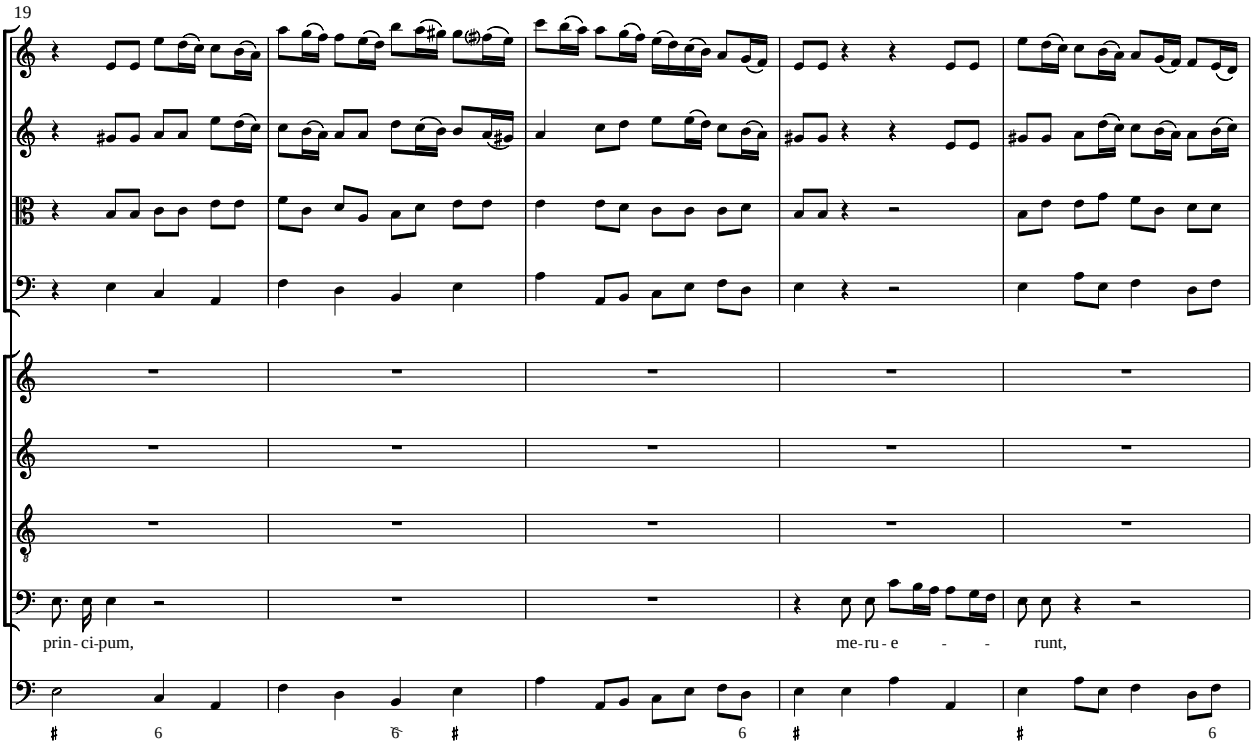

76
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - son.

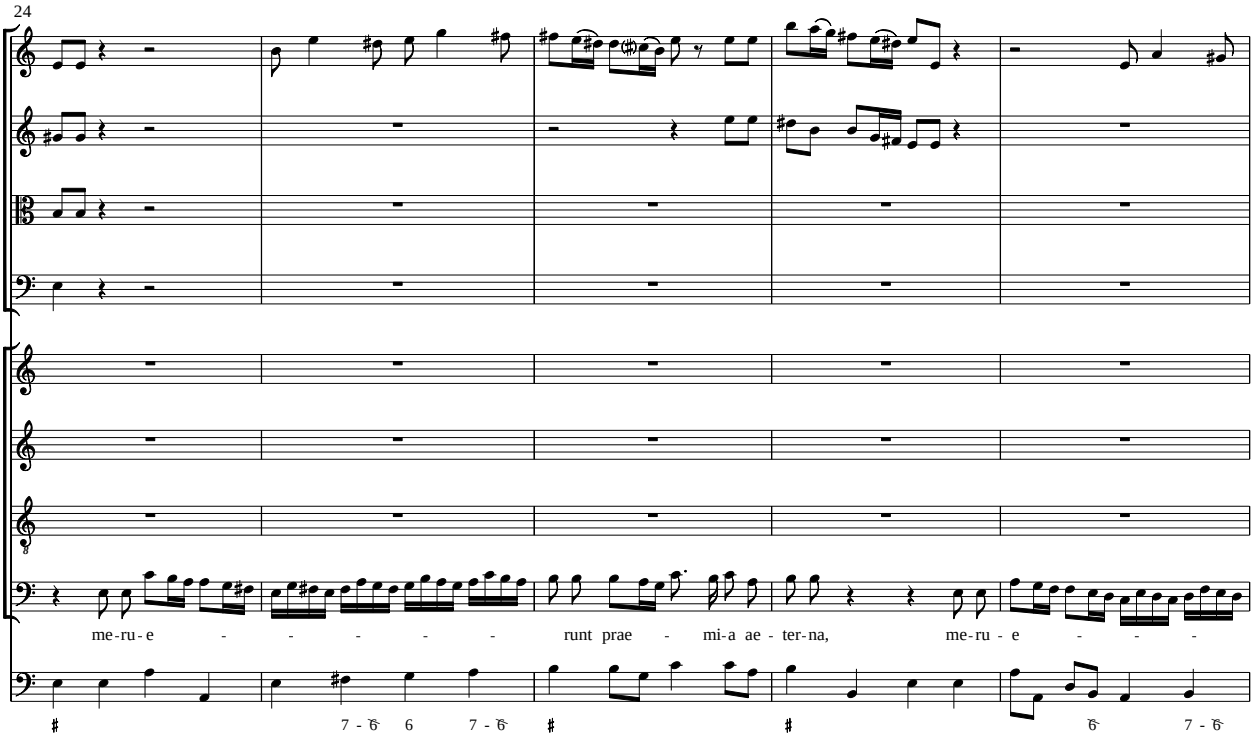
Isti sunt triumphatores

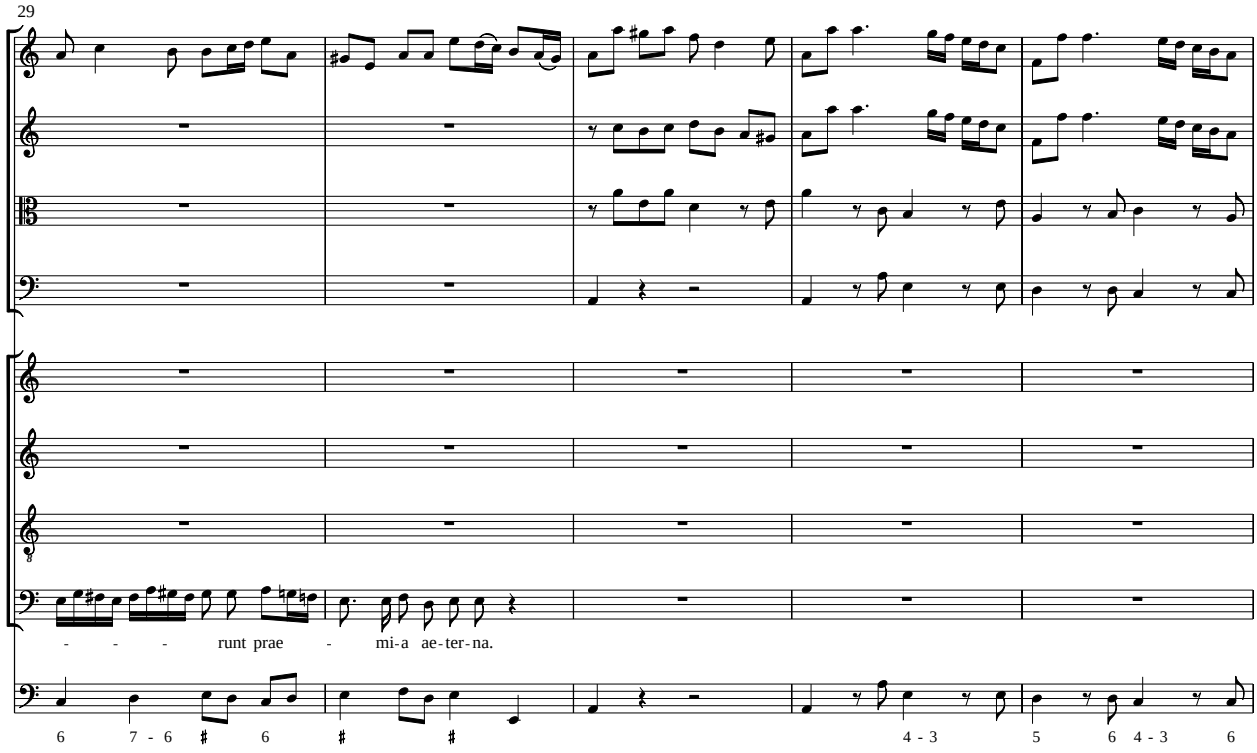


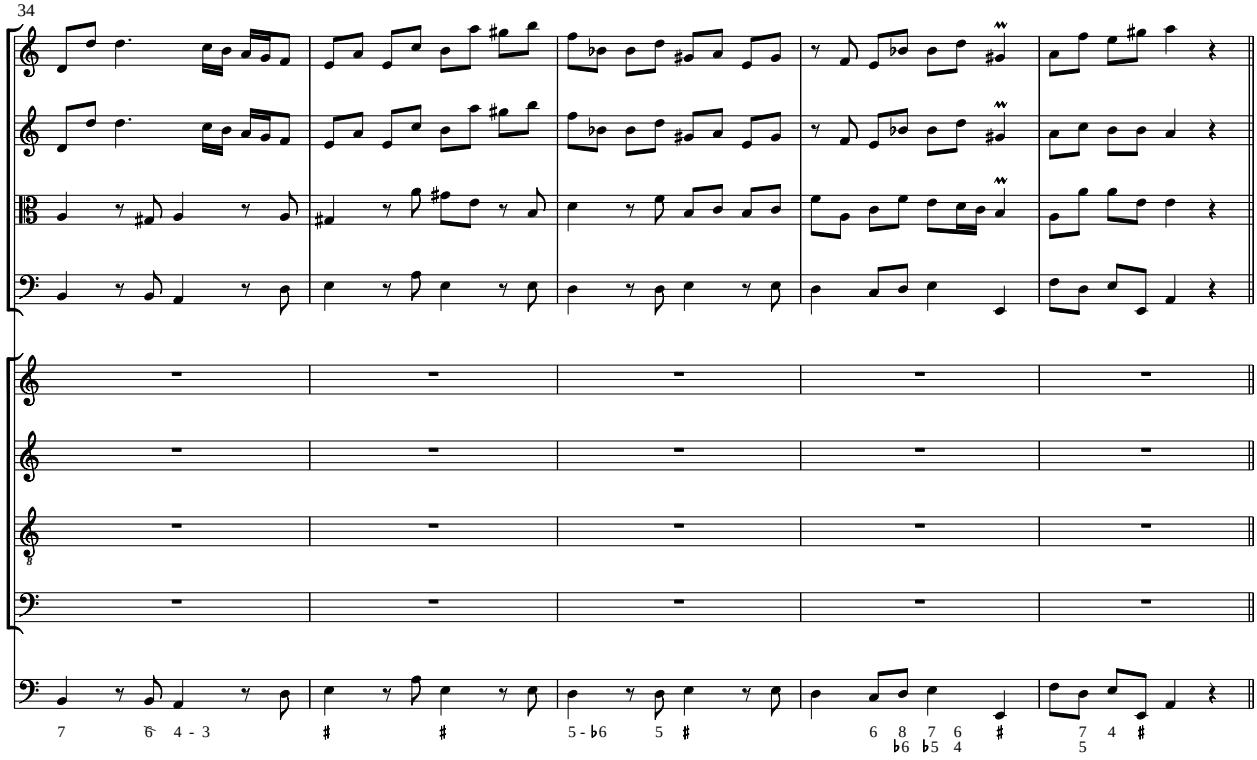

11
is - ti sunt tri - um - pha - to - - - - - res, et a - mi -

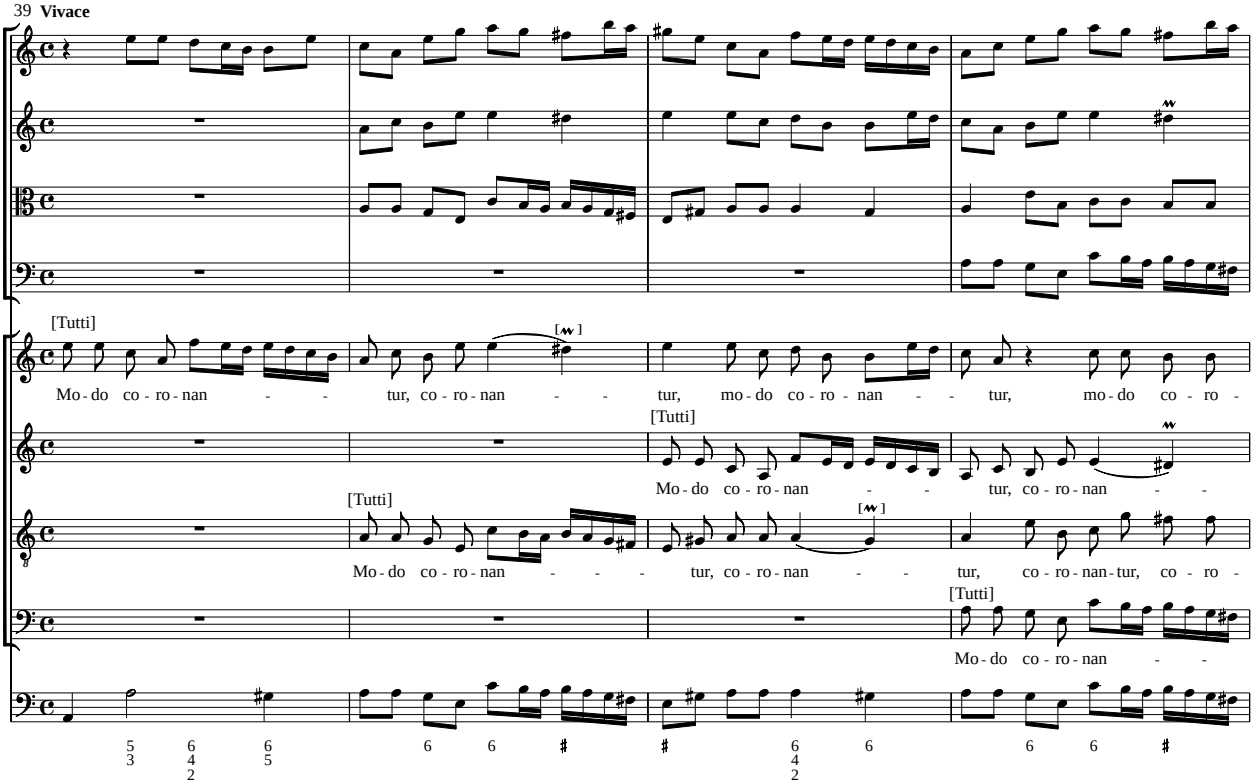

15
- ci, a - mi - - - - ci, a - mi - ci De - i, a - mi - ci De - i, qui con - tem - nen - - - - tes jus - sa

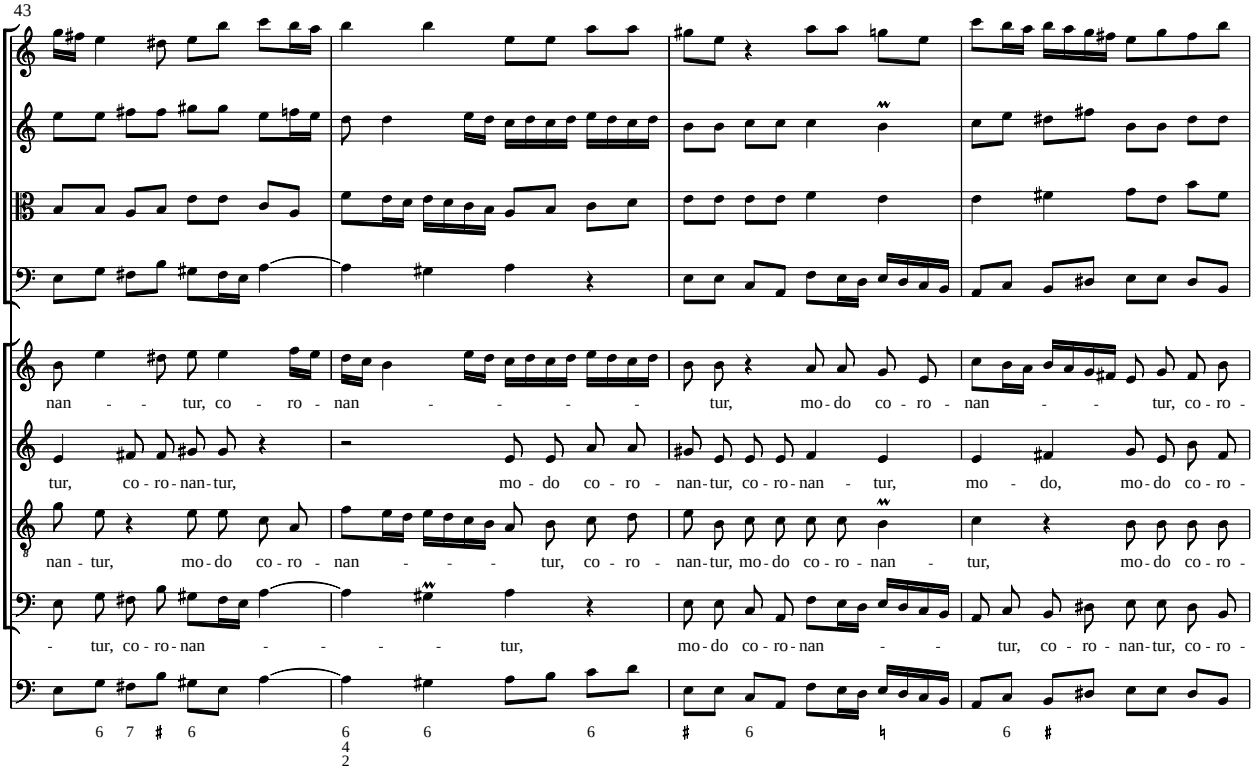

19
prin - ci-pum,
me-ru - e - - runt,

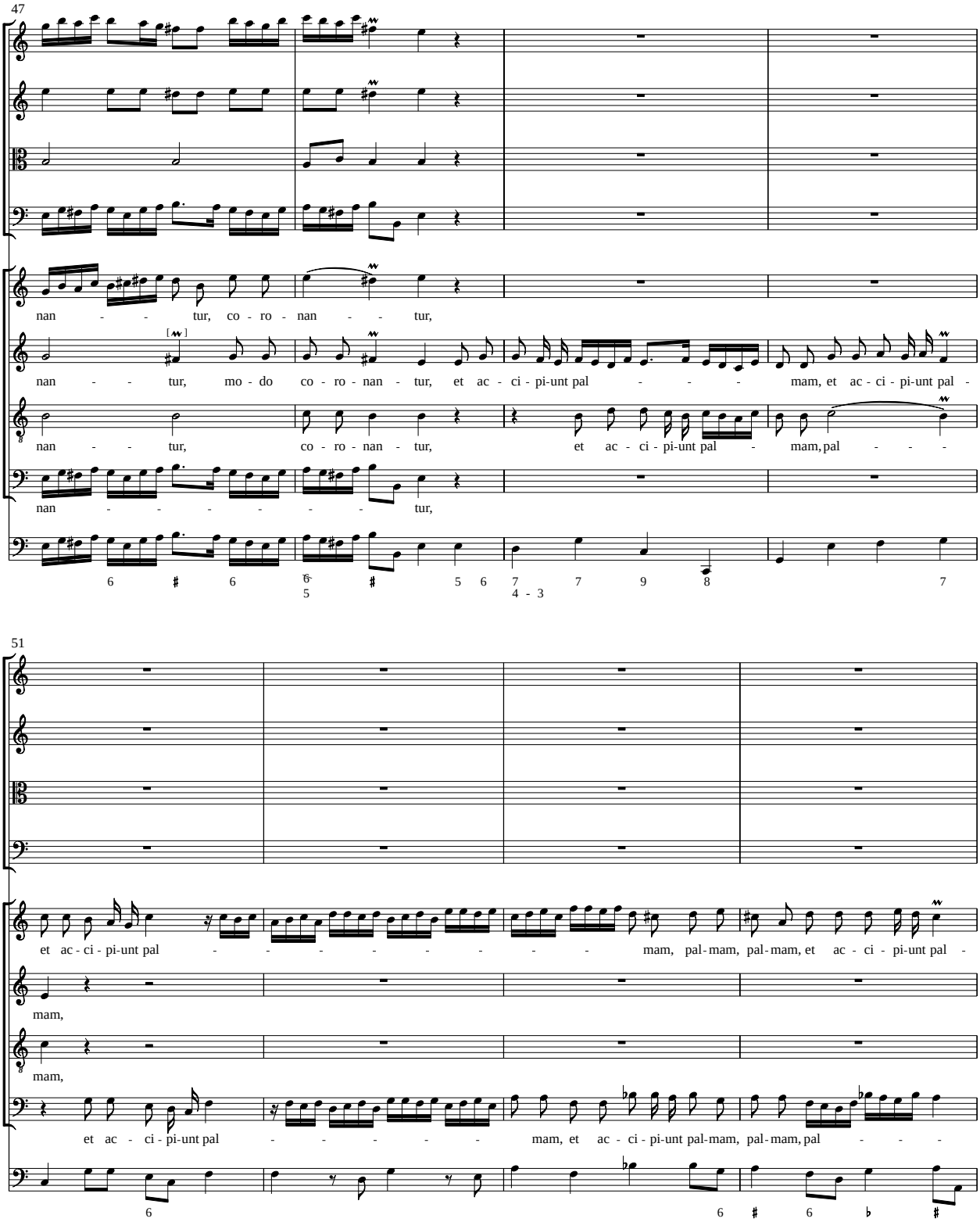

24
me-ru - e - - - - - runt prae - mi-a ae - ter-na, me-ru - e - - -

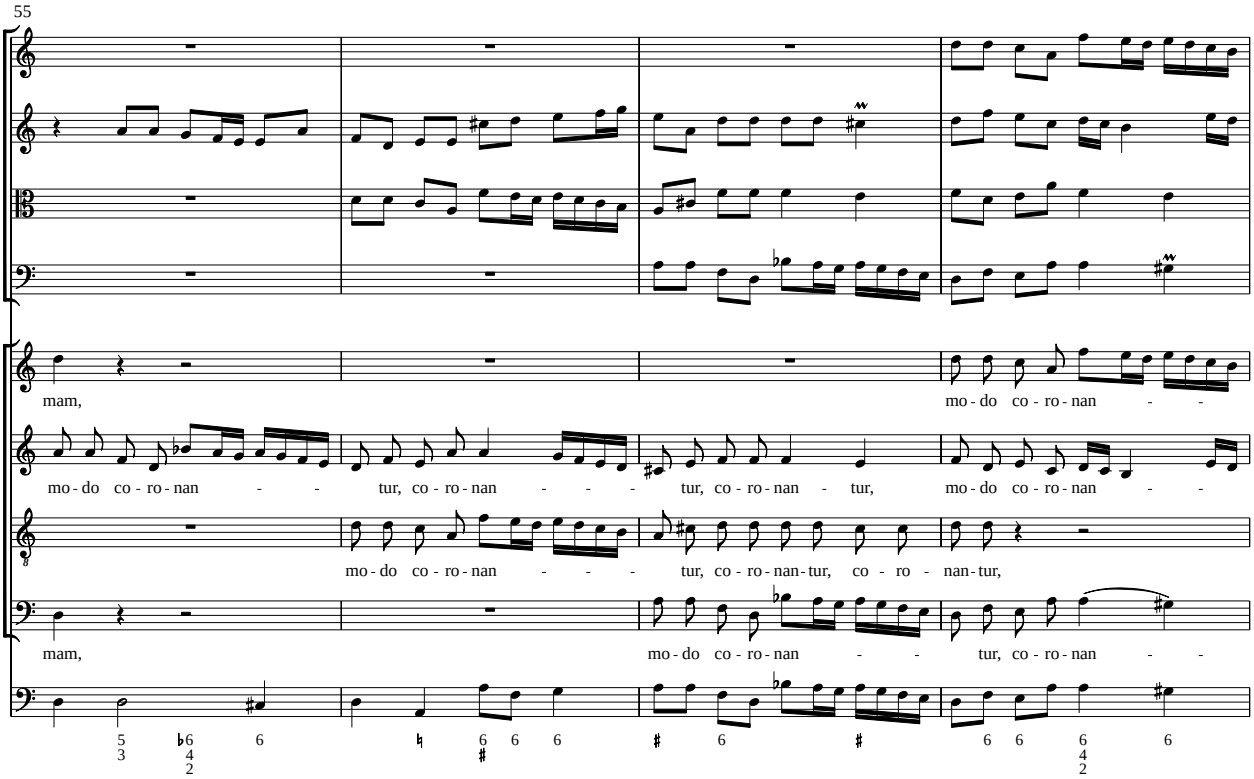

29
- - - runt prae - mi-a ae-ter-na.
6 7 - 6 # 6 # # 4 - 3 5 6 4 - 3 6

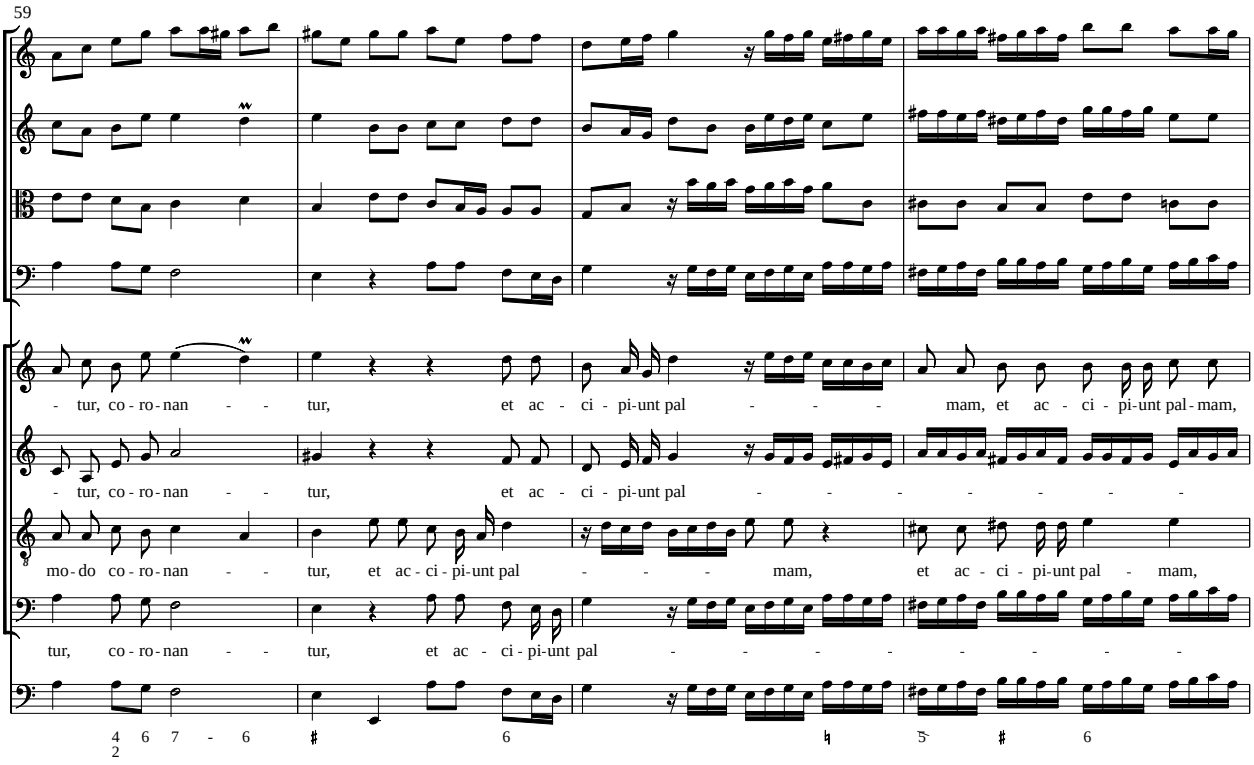

34
7 6 4 - 3 # # 5 - b6 5 # 6 8 7 6 # 7 4 #
b6 b5 4 5

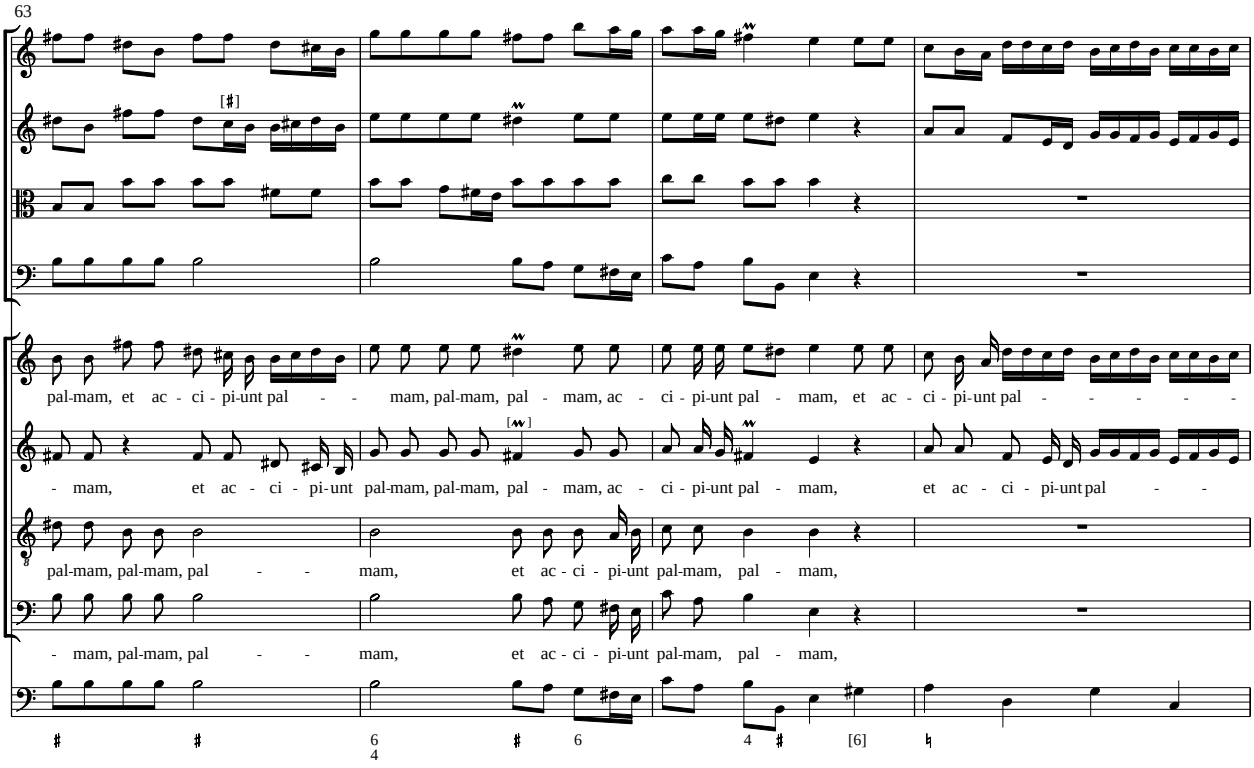

39 Vivace
[Tutti]
Mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - - tur, mo - do co - ro - nan - - tur, mo - do co - ro -
[Tutti]
Mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - -
[Tutti]
Mo - do co - ro - nan - - - - tur, co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - tur, co - ro -
[Tutti]
Mo - do co - ro - nan - -

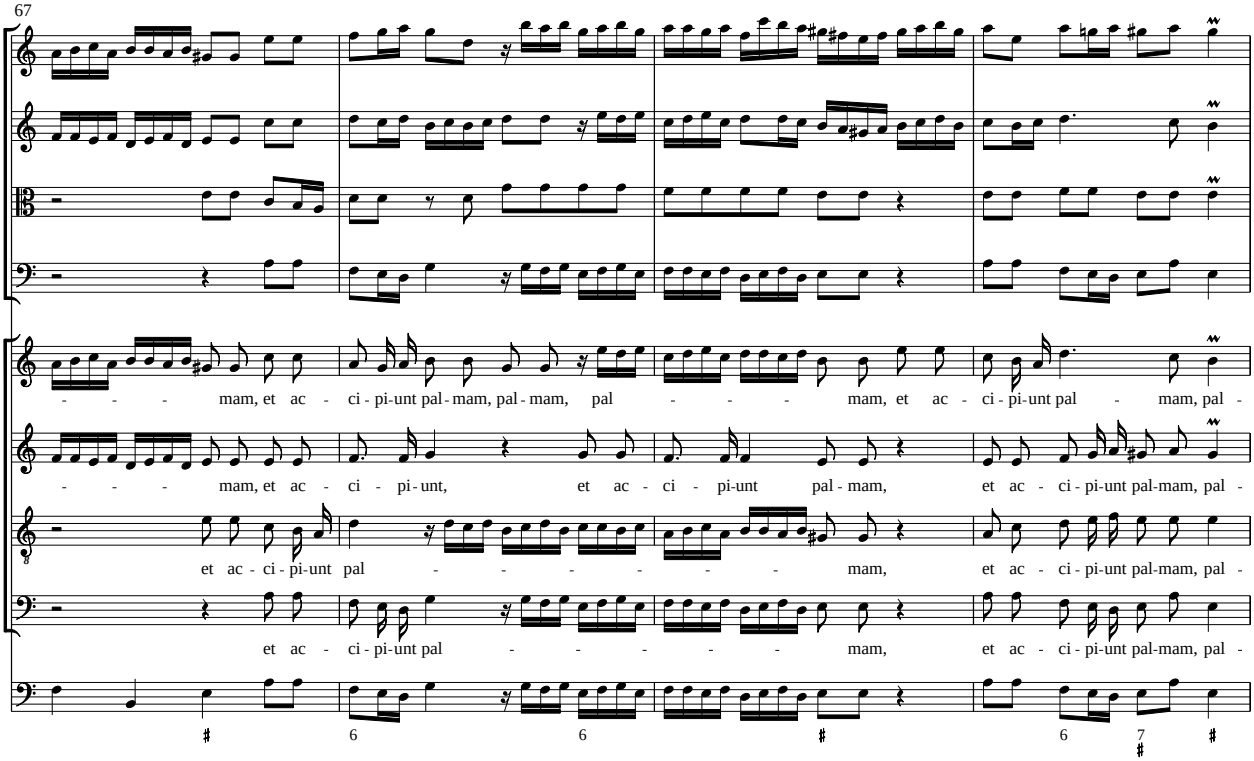

43
nan - - tur, co - ro - nan - - - - - tur, mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro -
tur, co - ro - nan - tur, mo - do co - ro - nan - tur, co - ro - nan - tur, mo - do, mo - do co - ro -
nan - tur, mo - do co - ro - nan - - - tur, co - ro - nan - tur, mo - do co - ro - nan - tur, mo - do co - ro -
- tur, co - ro - nan - - - - tur, mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - tur, co - ro -

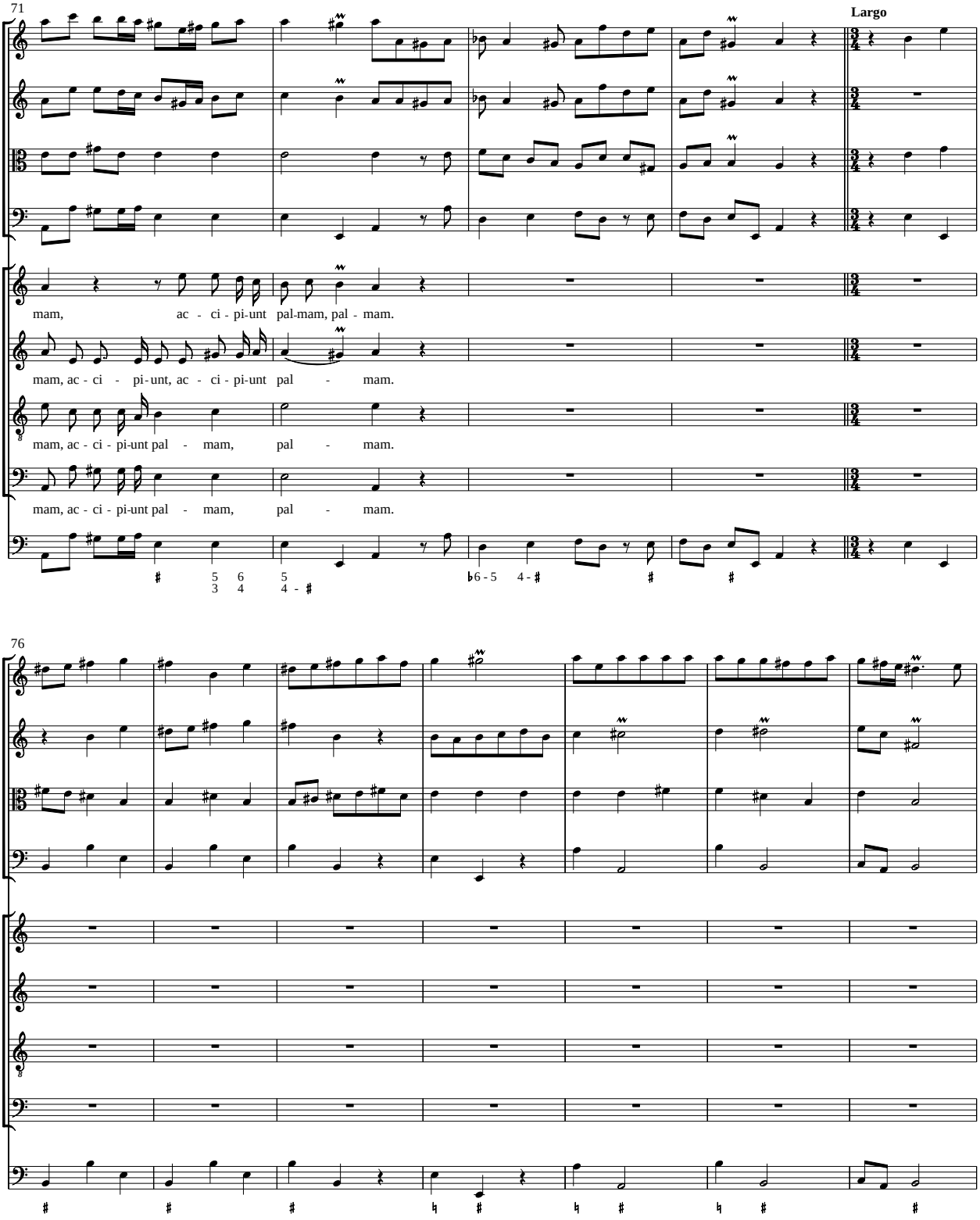

47
nan - - tur, co - ro - nan - - tur,
nan - - tur, mo - do co - ro - nan - tur, et ac - ci - pi-unt pal - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal -
nan - - tur, co - ro - nan - tur, et ac - ci - pi-unt pal - mam, pal - - -
nan - - - - - - tur,
51
et ac - ci - pi-unt pal - - - - - - - - mam, pal - mam, pal - mam, et ac - ci - pi-unt pal -
mam,
mam,
et ac - ci - pi-unt pal - - - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal - mam, pal - mam, pal - - -

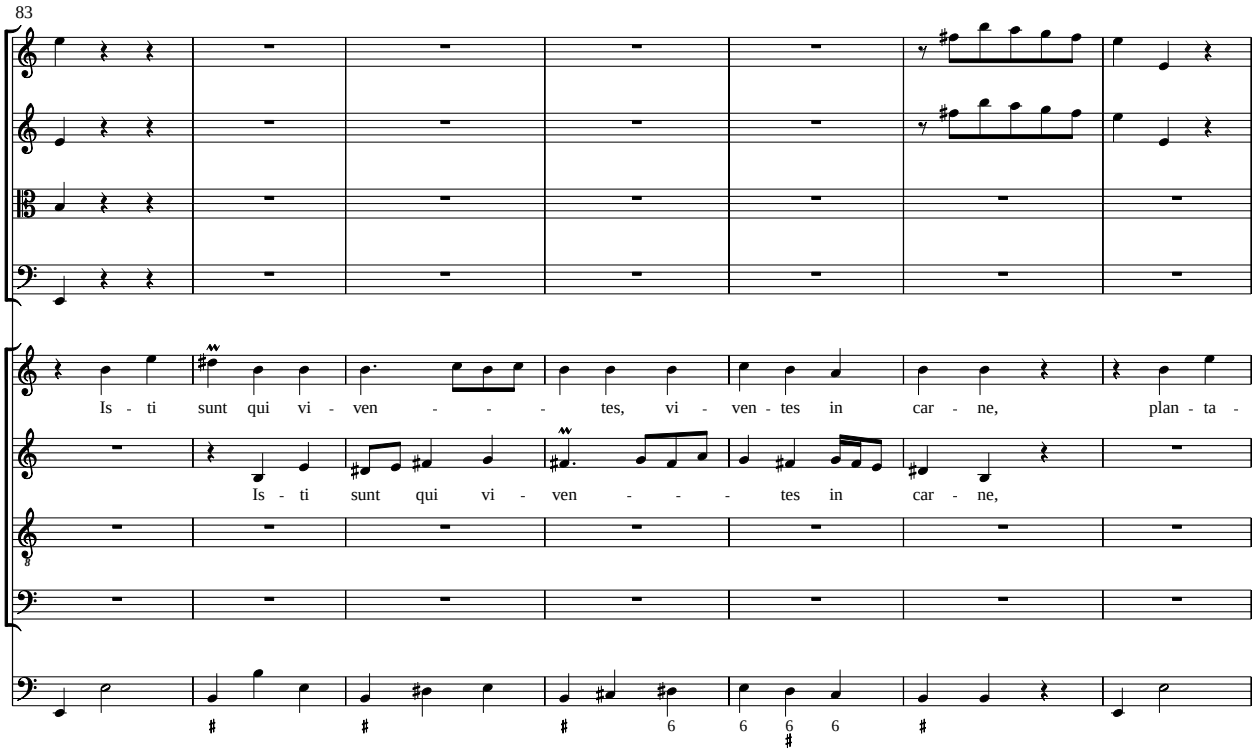

55
mam,
mo - do co - ro - nan - -
mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - - - tur, co - ro - nan - tur, mo - do co - ro - nan - -
mo - do co - ro - nan - - - tur, co - ro - nan - tur, co - ro - nan - tur,
mam, mo - do co - ro - nan - - tur, co - ro - nan - -

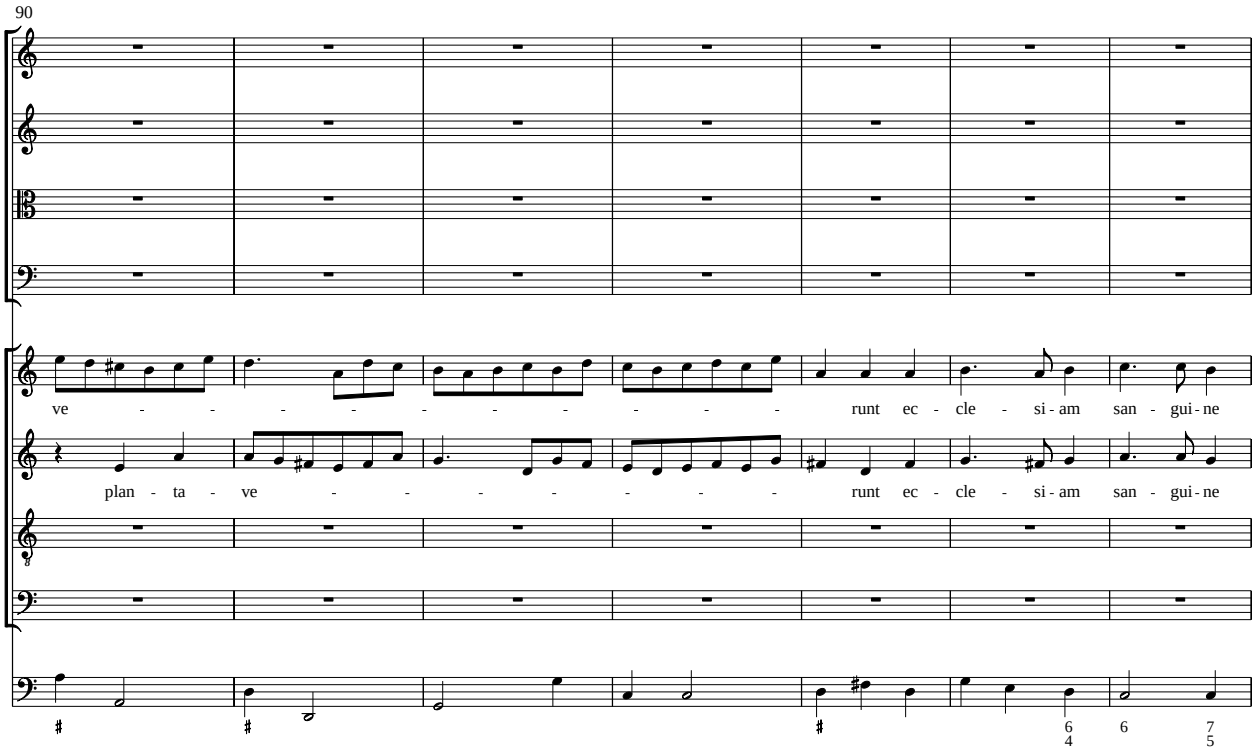

59
- tur, co - ro - nan - - tur, et ac - ci - pi - unt pal - - - - mam, et ac - ci - pi - unt pal - mam,
- tur, co - ro - nan - - tur, et ac - ci - pi - unt pal
mo - do co - ro - nan - - tur, et ac - ci - pi - unt pal - - - - mam, et ac - ci - pi - unt pal - mam,
tur, co - ro - nan - - tur, et ac - ci - pi - unt pal

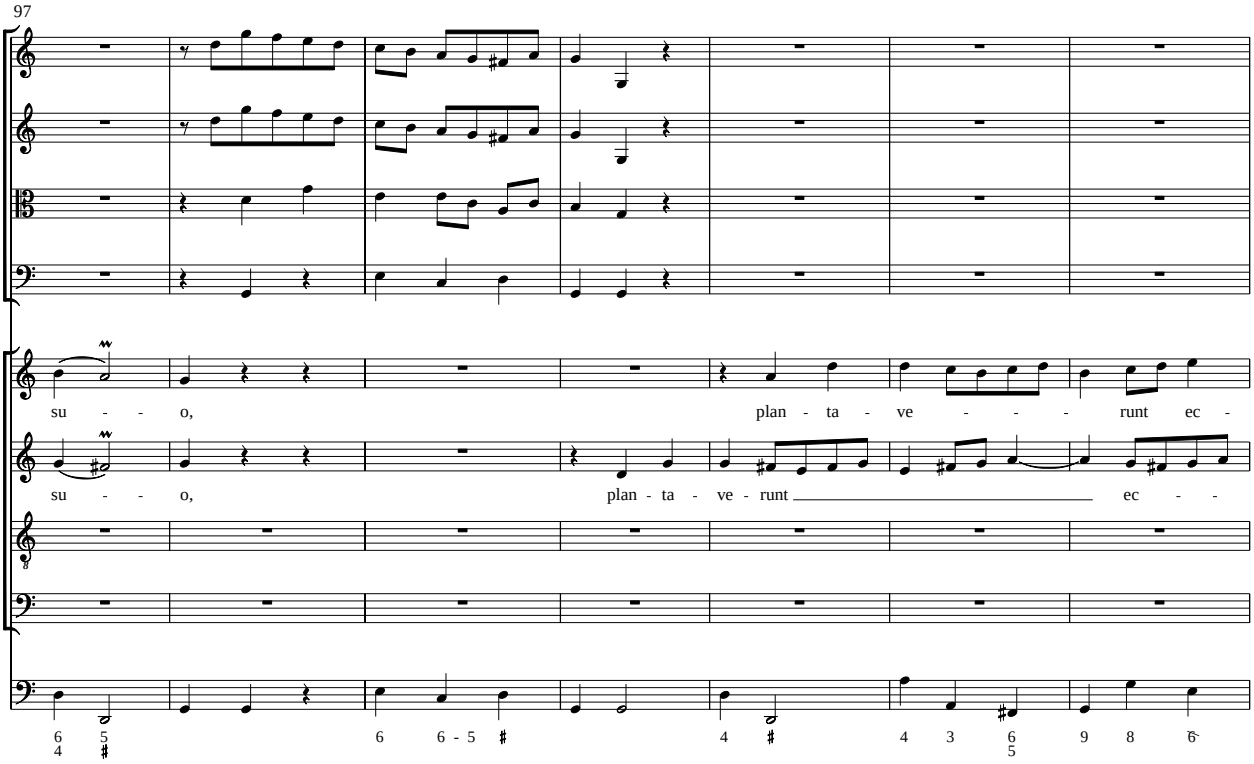

63
pal-mam, et ac - ci - pi-unt pal - - mam, pal-mam, pal - mam, ac - ci - pi-unt pal - mam, et ac - ci - pi-unt pal - - - - - -
- mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal-mam, pal - mam, ac - ci - pi-unt pal - mam, et ac - ci - pi-unt pal - - -
pal-mam, pal-mam, pal - - mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal - mam,
- mam, pal-mam, pal - - mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal - mam,

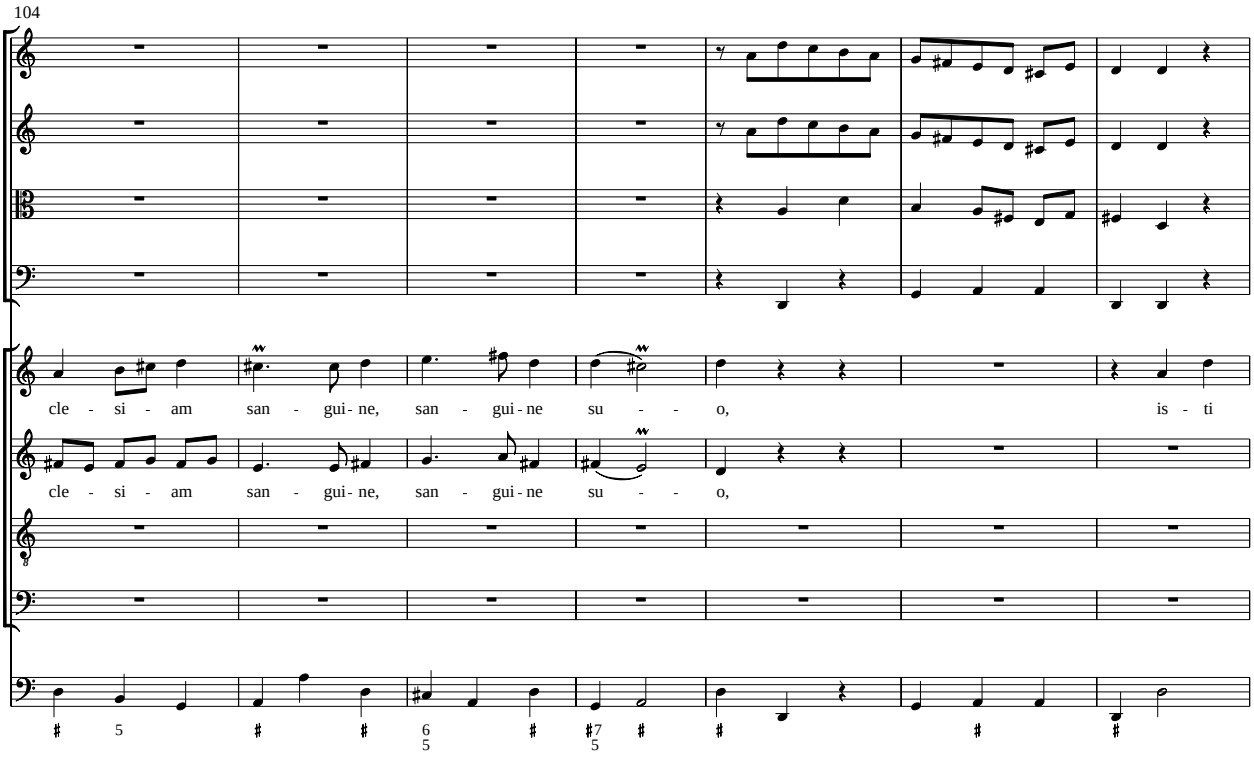

67
- - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal - mam, pal - mam, pal - - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal - mam, pal -
- - - - mam, et ac - ci - pi - unt, et ac - ci - pi-unt pal - mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal -
et ac - ci - pi-unt pal - - - - - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal -
et ac - ci - pi-unt pal - - - - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal-mam, pal -

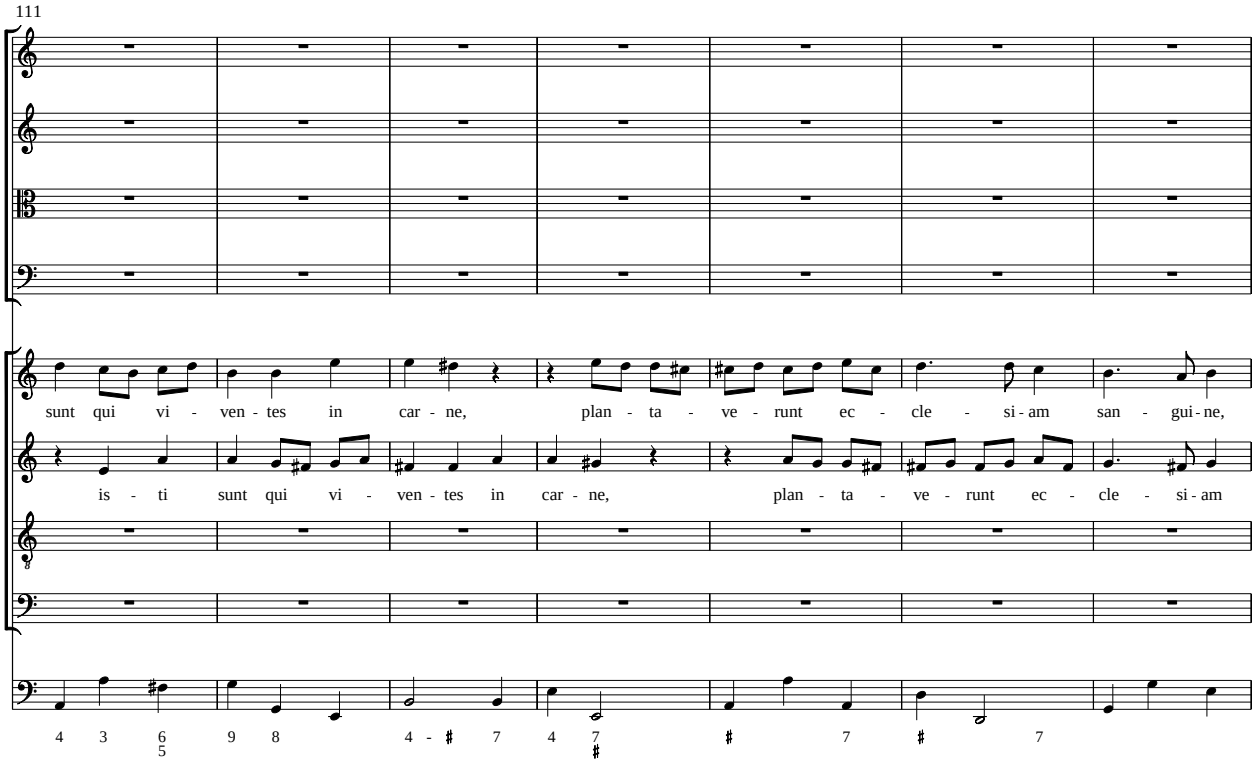

71
Largo
mam, ac - ci - pi-unt pal-mam, pal - mam.
mam, ac - ci - pi-unt, ac - ci - pi-unt pal - mam.
mam, ac - ci - pi-unt pal - mam, pal - mam.
mam, ac - ci - pi-unt pal - mam, pal - mam.
76

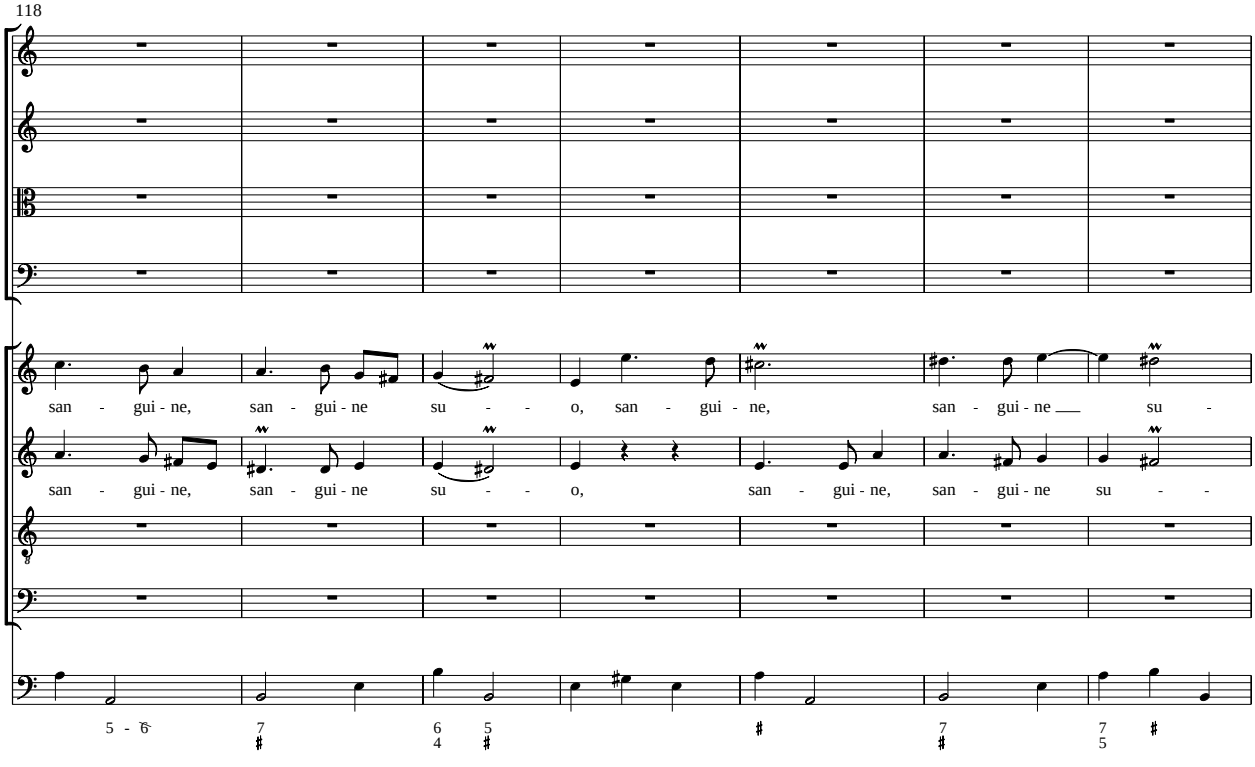

83
Is - ti sunt qui vi - ven - - - - tes, vi - ven - tes in car - ne, plan - ta -
Is - ti sunt qui vi - ven - - - - tes in car - ne,

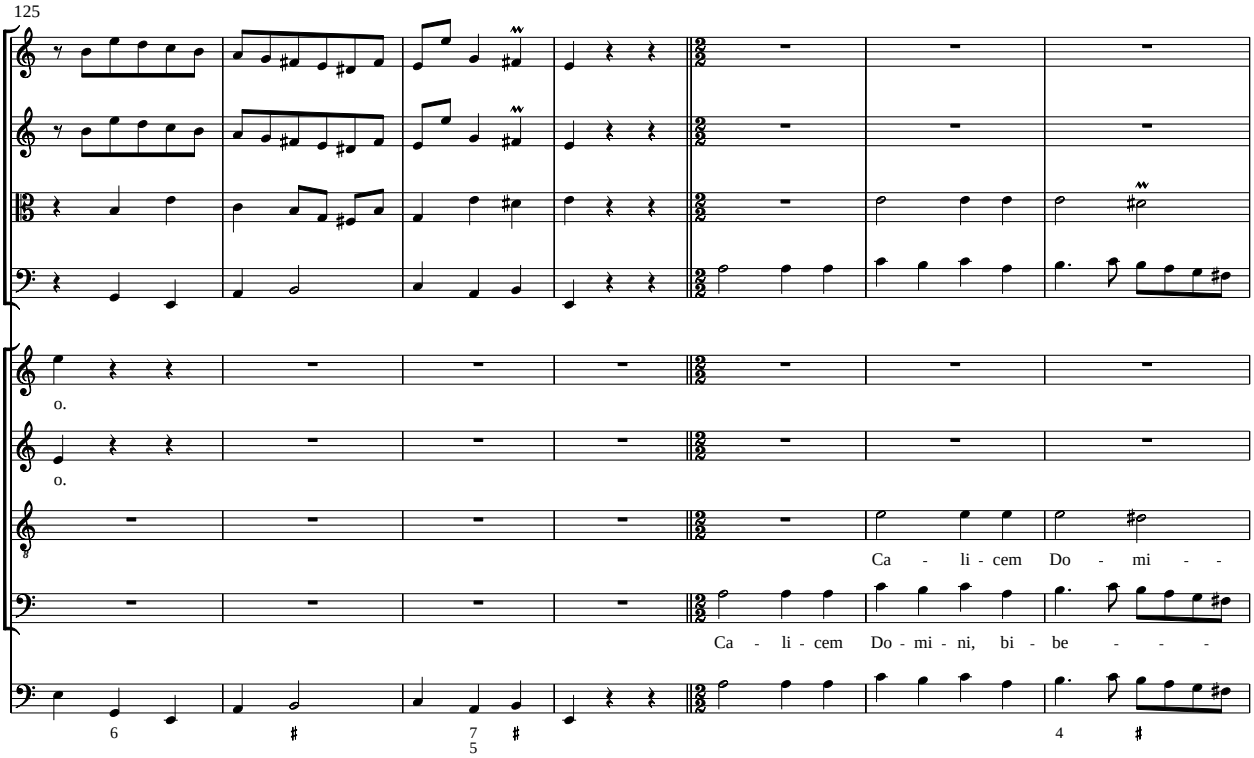

90
ve - - - - - - - - - - runt ec - cle - si - am san - gui - ne
plan - ta - ve - - - - - - - - runt ec - cle - si - am san - gui - ne

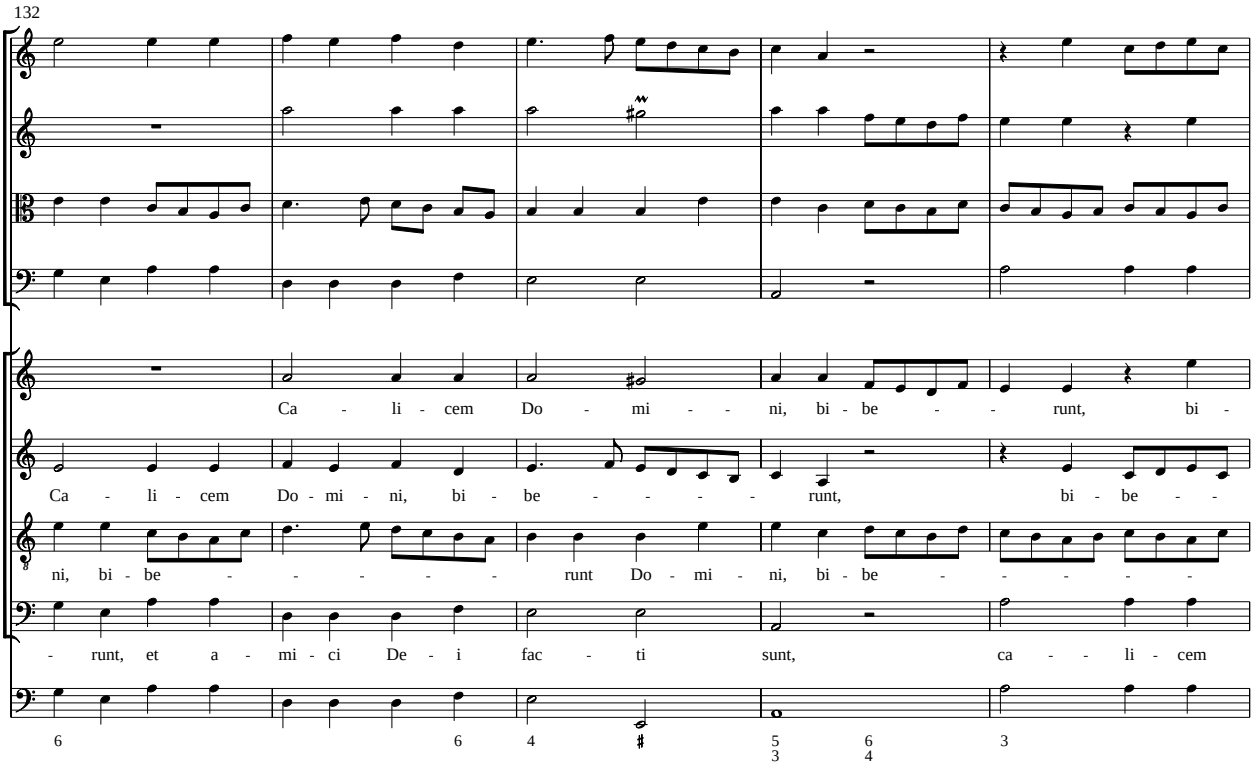

97
su - - o,
plan - ta - ve - - - - runt ec -
su - - o,
plan - ta - ve - runt
ec - -

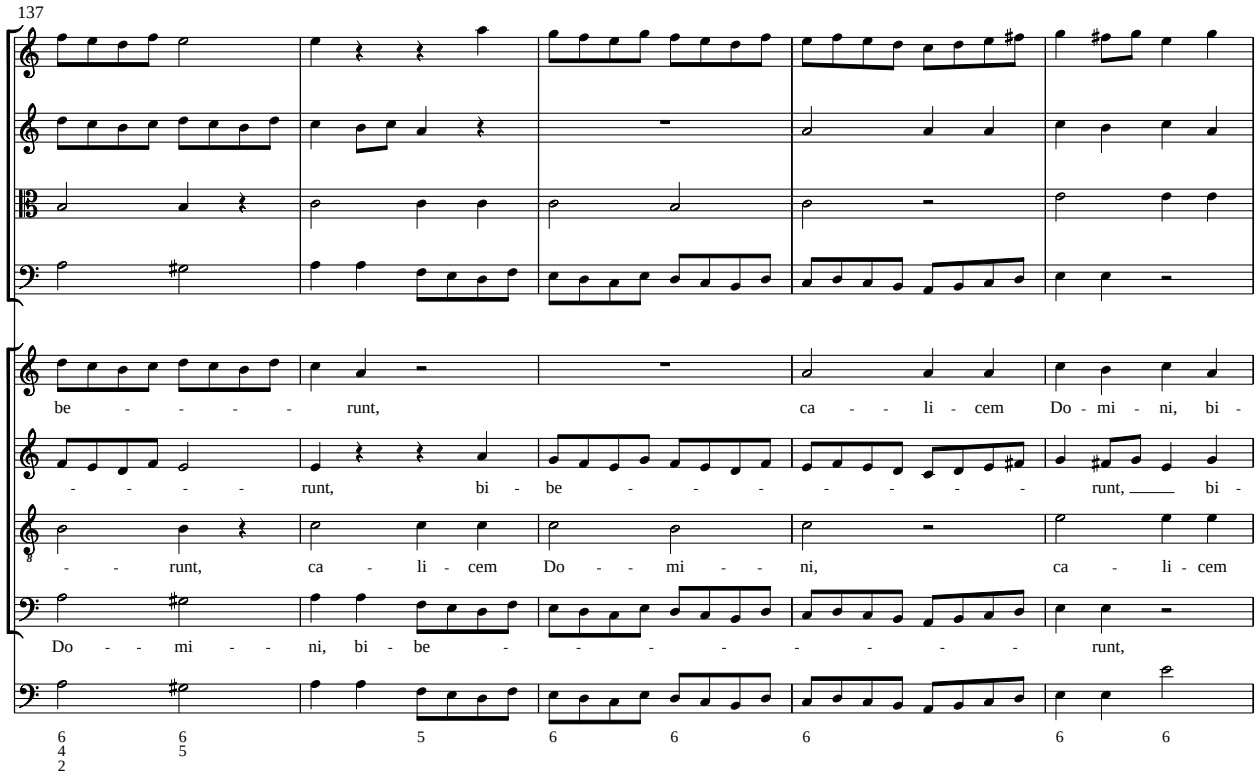

104
cle - si - am san - gui - ne, san - gui - ne su - - o,
is - ti
cle - si - am san - gui - ne, san - gui - ne su - - o,

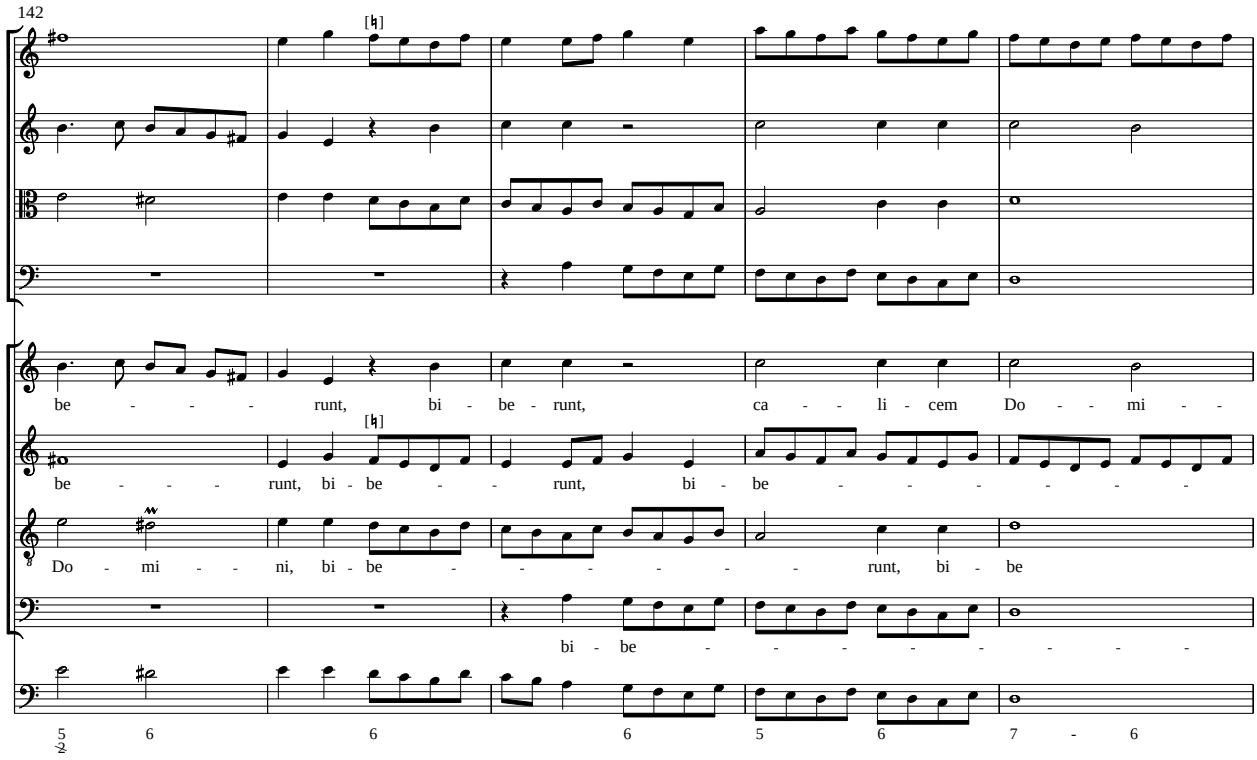

111
sunt qui vi - ven - tes in car - ne, plan - ta - ve - runt ec - cle - si - am san - gui - ne,
is - ti sunt qui vi - ven - tes in car - ne, plan - ta - ve - runt ec - cle - si - am

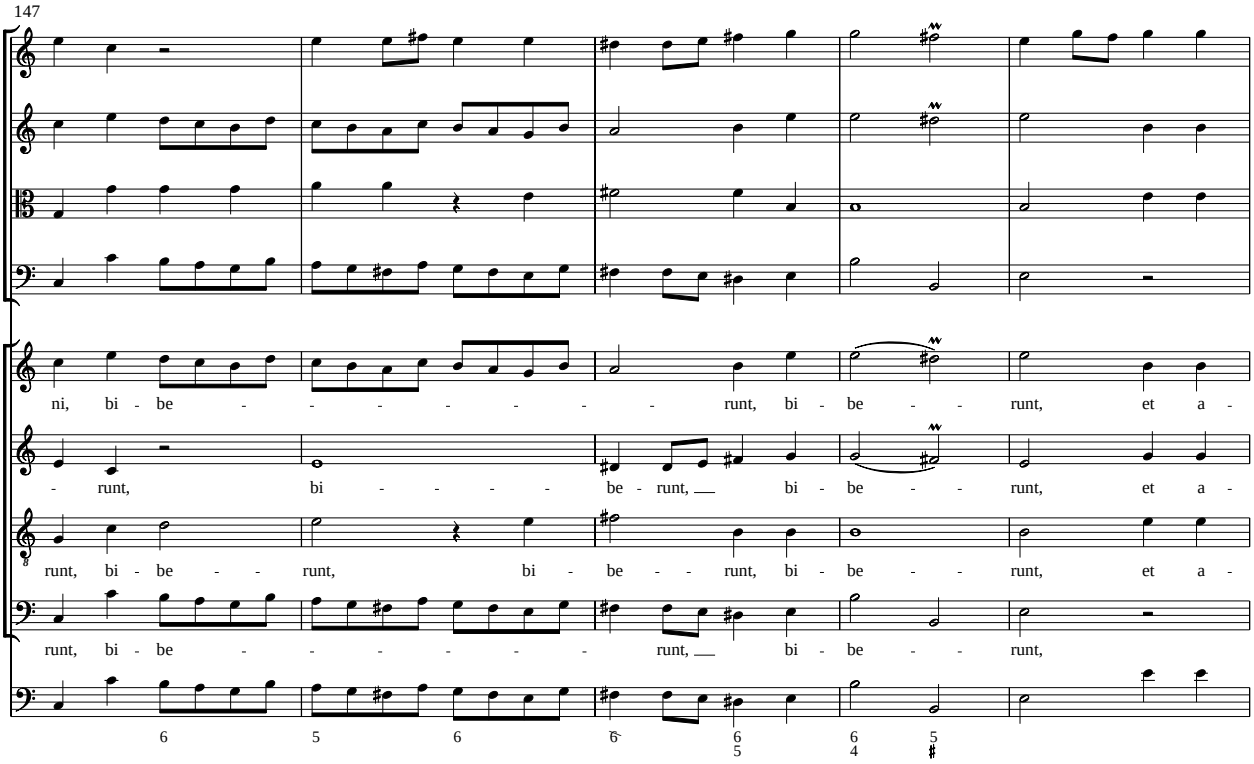

118
san - gui - ne, san - gui - ne su - - o, san - gui - ne, san - gui - ne su -
san - gui - ne, san - gui - ne su - - o, san - gui - ne, san - gui - ne su -

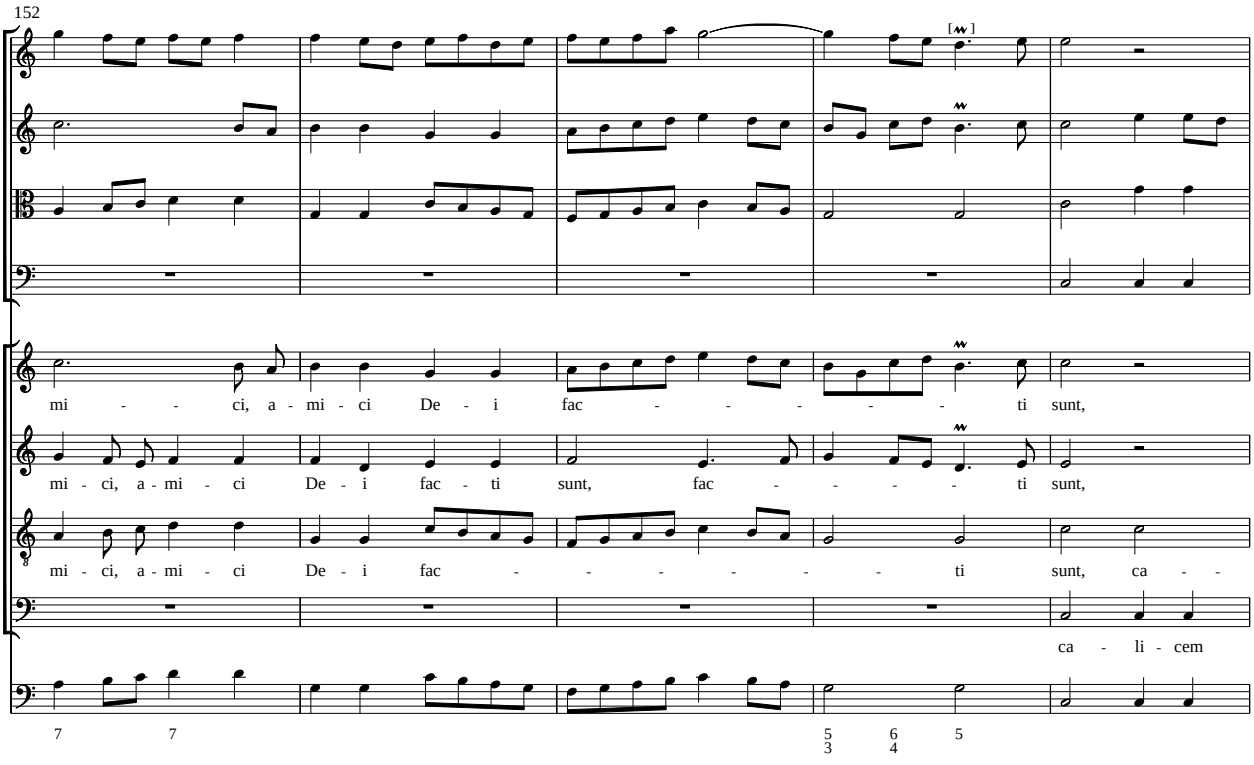

125
o.
o.
Ca - li - cem Do - mi - -
Ca - li - cem Do - mi - ni, bi - be - - -

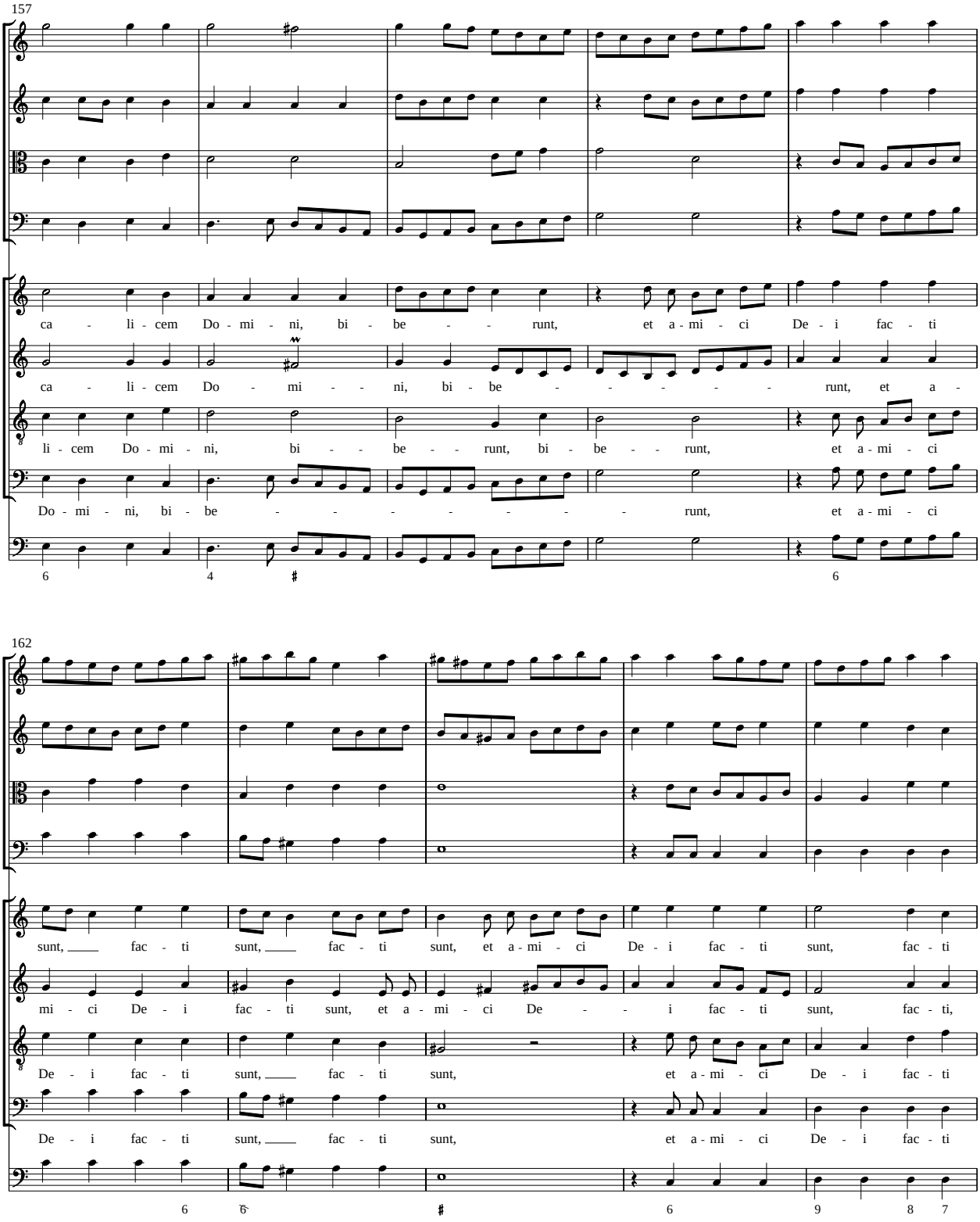

132
Ca - li - cem Do - mi - - ni, bi - be - - runt, bi -
Ca - li - cem Do - mi - ni, bi - be - - - - runt, bi - be - -
ni, bi - be - - - - - runt Do - mi - ni, bi - be - - - - -
- runt, et a - mi - ci De - i fac - ti sunt, ca - - li - cem

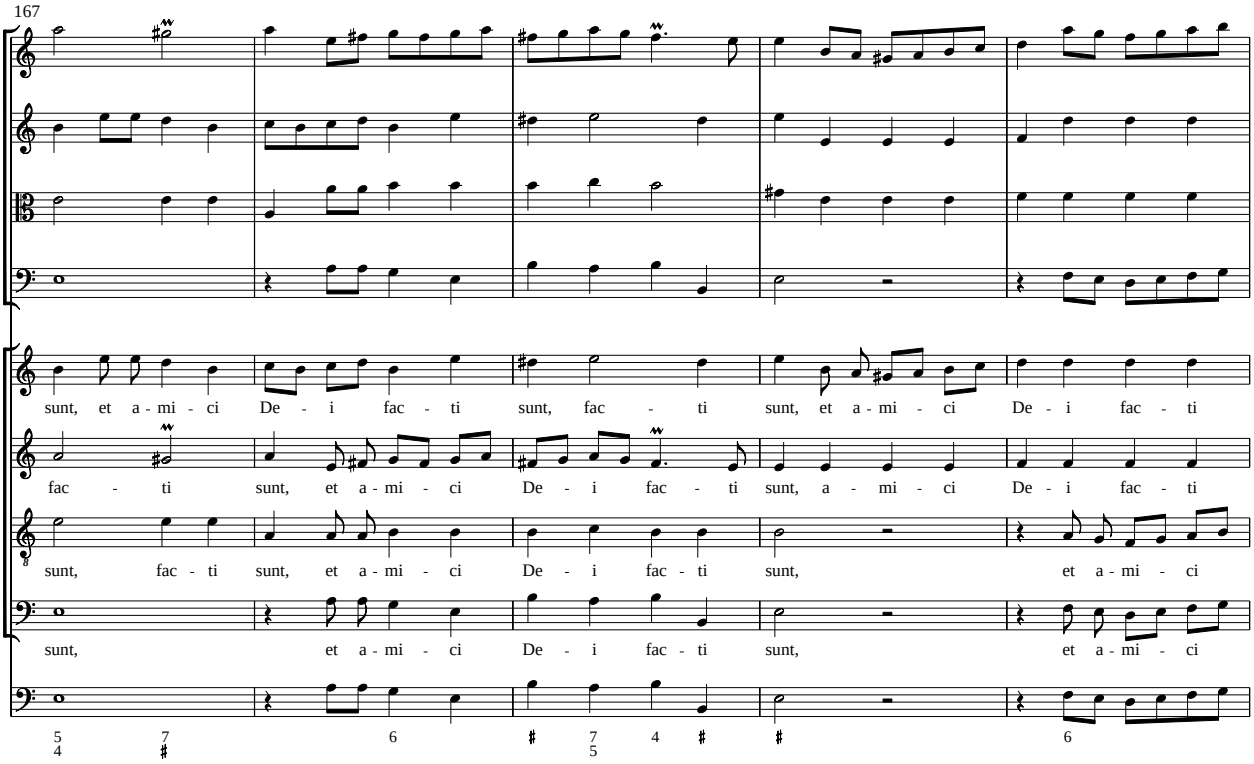

137
be - - - - - runt, ca - - li - cem Do - mi - ni, bi -
- - - - - runt, bi - be - - - - - - - - runt, ___ bi -
- - runt, ca - li - cem Do - - mi - - ni, ca - li - cem
Do - - mi - - ni, bi - be - - - - - - - - runt,
6 6 5 6 6 6 6 6
4
2
5

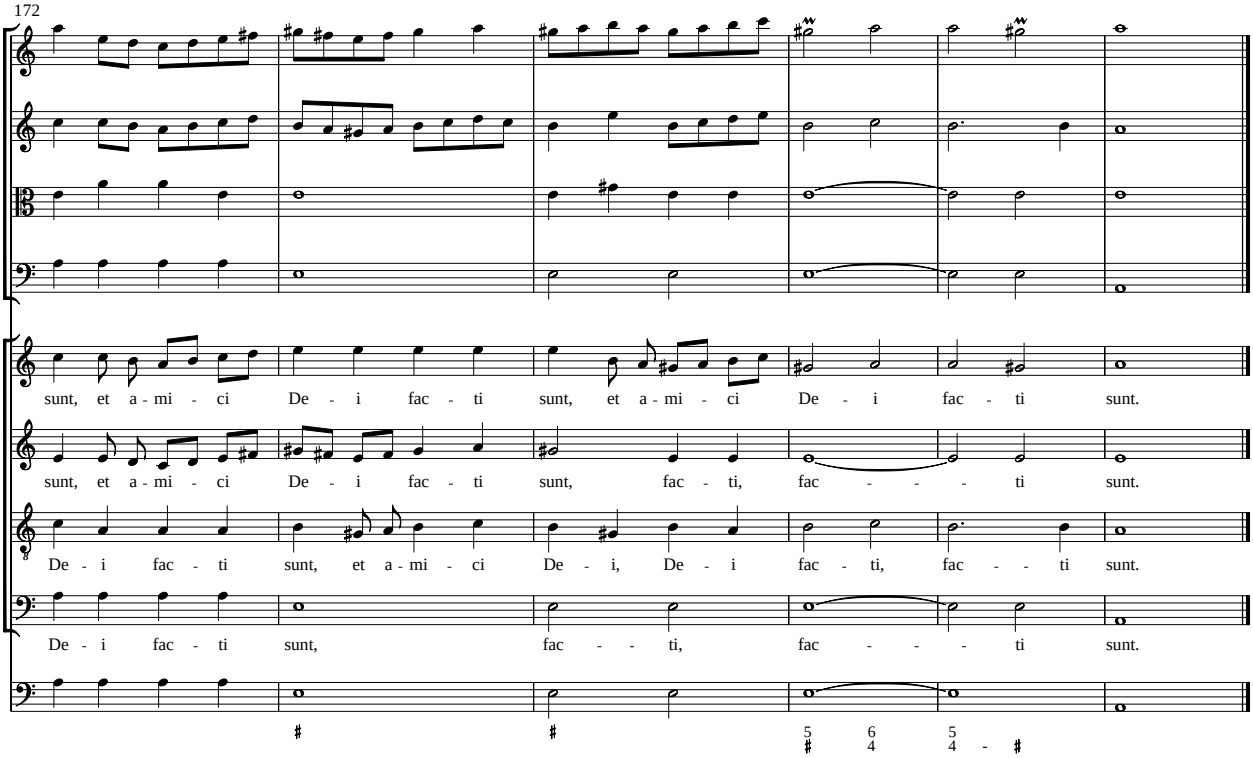

142
be - - - - runt, bi - be - runt, ca - - li - cem Do - - mi - -
be - - - - runt, bi - be - - runt, bi - be - - - - - - -
Do - mi - - ni, bi - be - - - - - runt, bi - be
bi - be - - - - - - - - -
5 6 6 6 5 6 7 - 6
2


147
ni, bi - be - - - - - - - runt, bi - be - - runt, et a -
- runt, bi - - - - - be - runt, bi - be - - runt, et a -
runt, bi - be - - runt, bi - be - - runt, bi - be - - runt, et a -
runt, bi - be - - - - - - runt, bi - be - - runt,

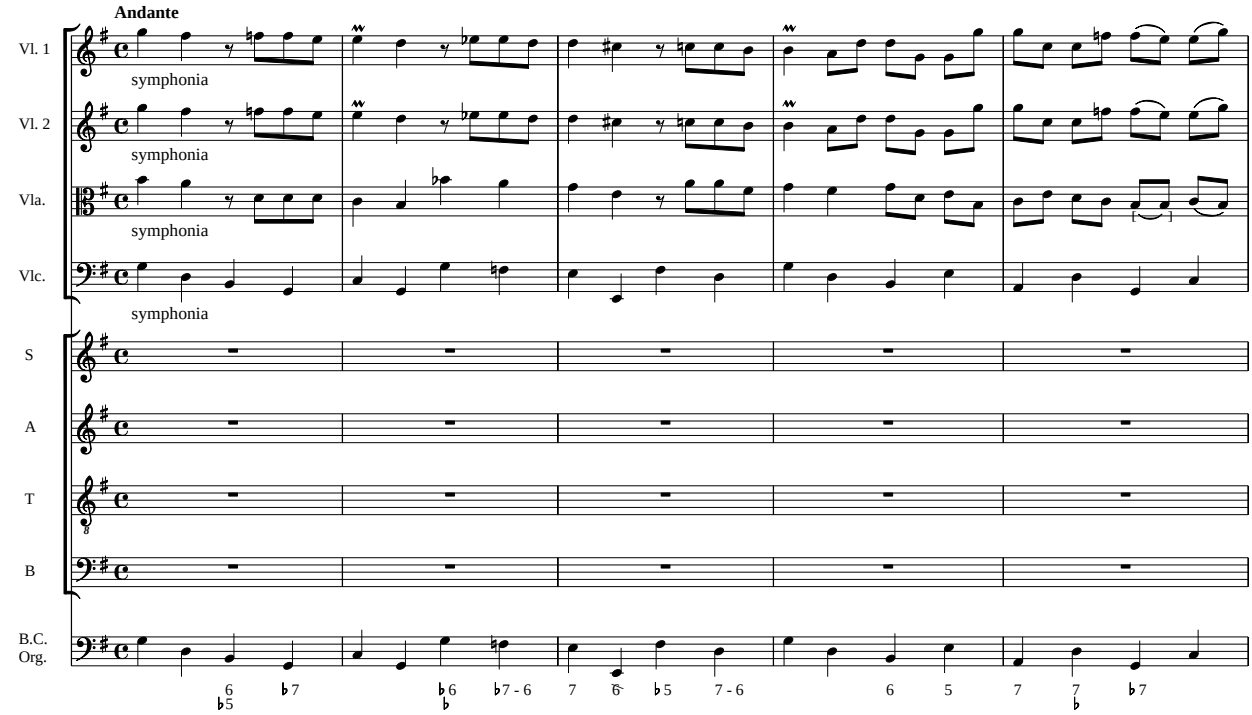

152
mi - - ci, a - mi - ci De - i fac - - - - - ti sunt,
mi - ci, a - mi - ci De - i fac - ti sunt, fac - - - - ti sunt,
mi - ci, a - mi - ci De - i fac - - - - - ti sunt, ca - -
ca - li - cem

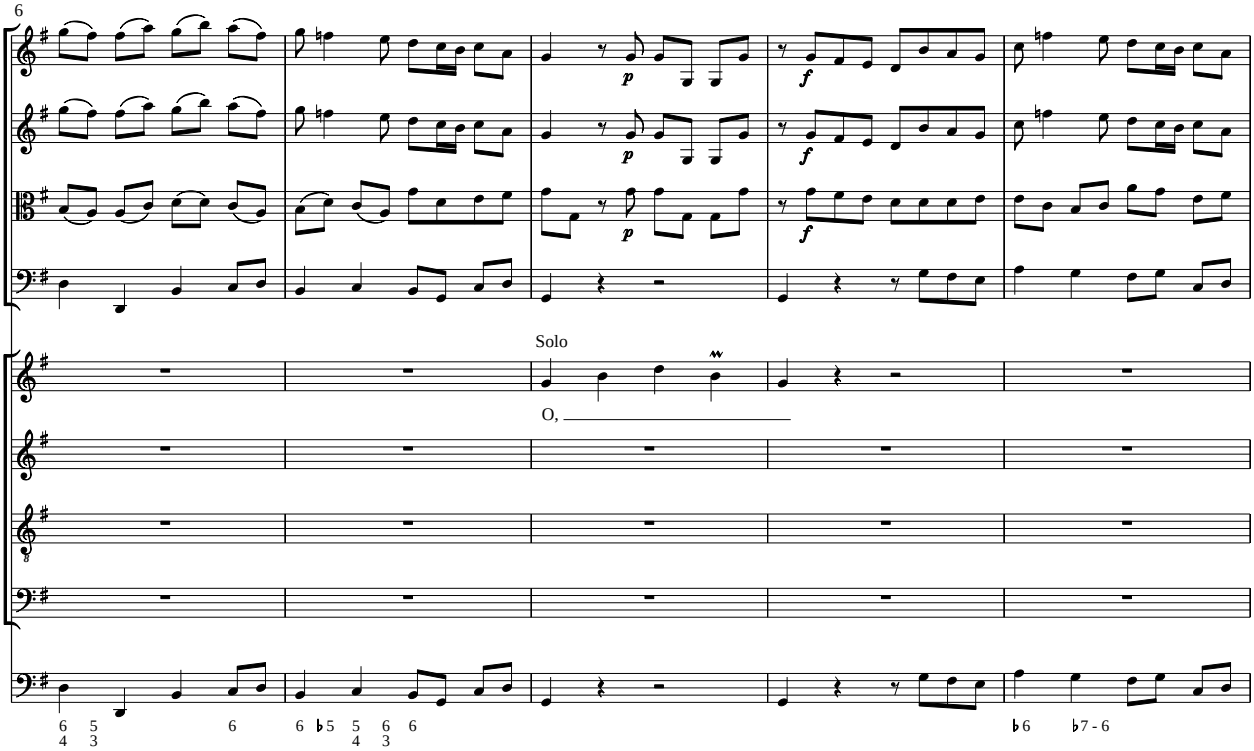

157
ca - li - cem Do - mi - ni, bi - be - - runt, et a - mi - ci De - i fac - ti
ca - li - cem Do - mi - ni, bi - be - - - - - runt, et a -
li - cem Do - mi - ni, bi - - be - - runt, bi - be - - runt, et a - mi - ci
Do - mi - ni, bi - be - - - - - - - runt, et a - mi - ci
6 4 ♯ 6
162
sunt, fac - ti sunt, fac - ti sunt, et a - mi - ci De - i fac - ti sunt, fac - ti
mi - ci De - i fac - ti sunt, et a - mi - ci De - - i fac - ti sunt, fac - ti,
De - i fac - ti sunt, fac - ti sunt, et a - mi - ci De - i fac - ti
De - i fac - ti sunt, fac - ti sunt, et a - mi - ci De - i fac - ti
6 6 ♯ 6 9 8 7

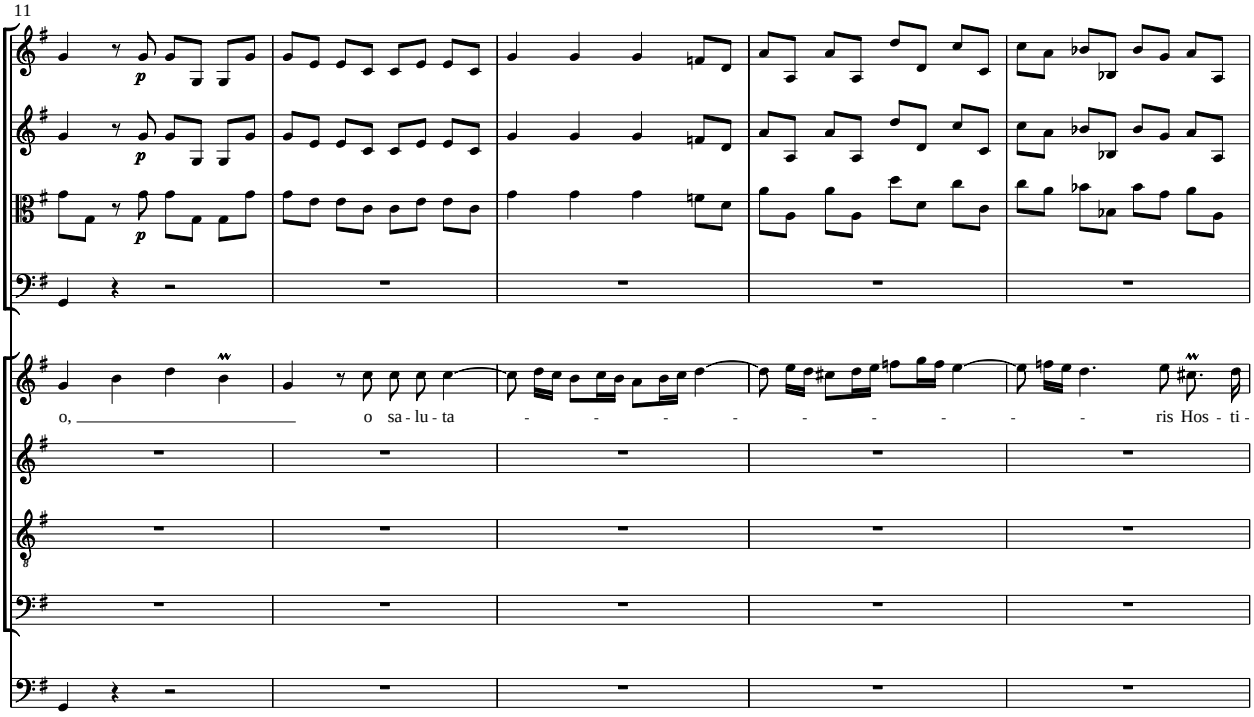

167
sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, fac-ti sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti
fac-ti sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, a-mi-ci De-i fac-ti
sunt, fac-ti sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, et a-mi-ci
sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, et a-mi-ci

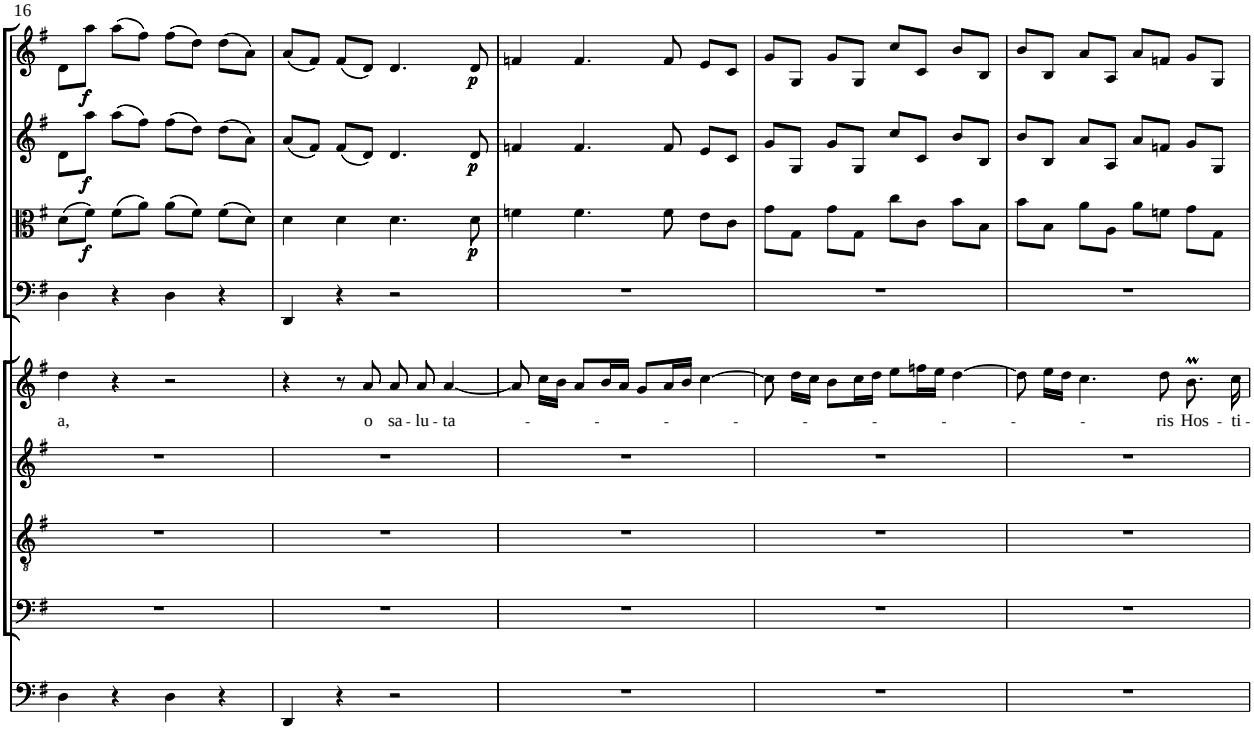

172
sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt.
sunt, et a-mi-ci De-i fac-ti sunt, fac-ti, fac-ti sunt.
De-i fac-ti sunt, et a-mi-ci De-i, De-i fac-ti, fac-ti sunt.
De-i fac-ti sunt, fac-ti, fac-ti sunt.

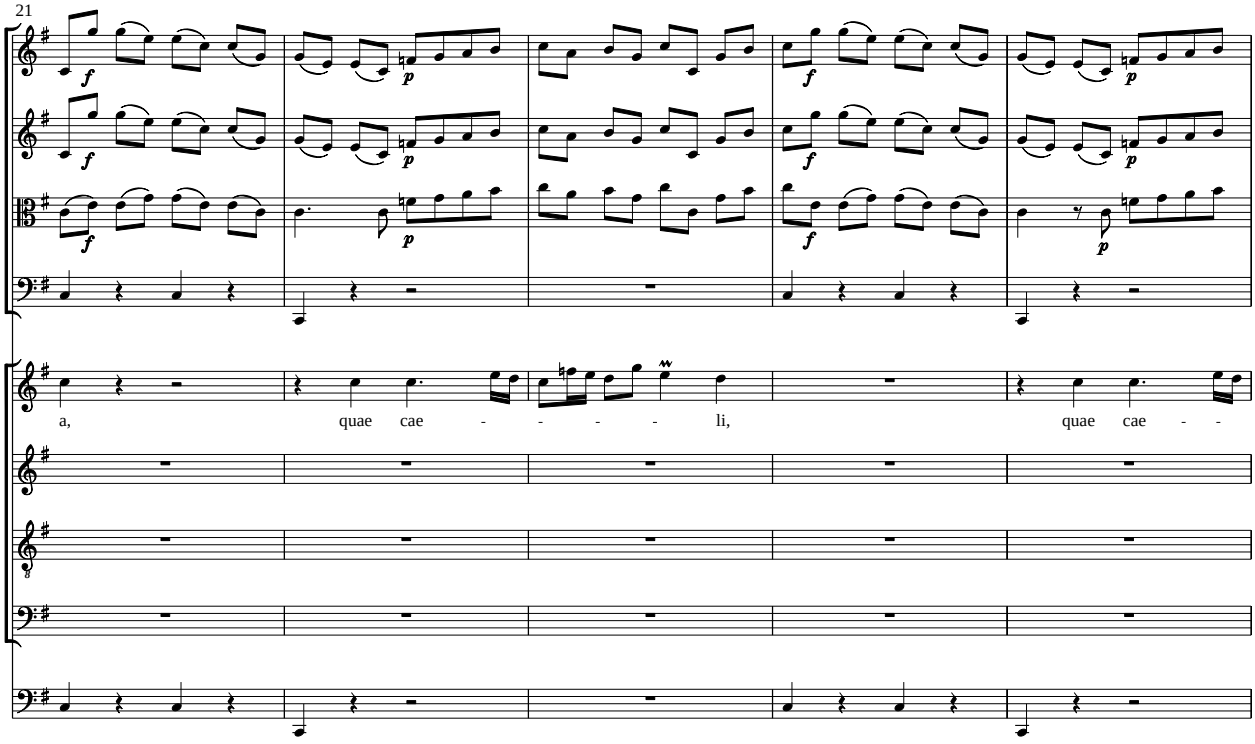
O salutaris Hostia

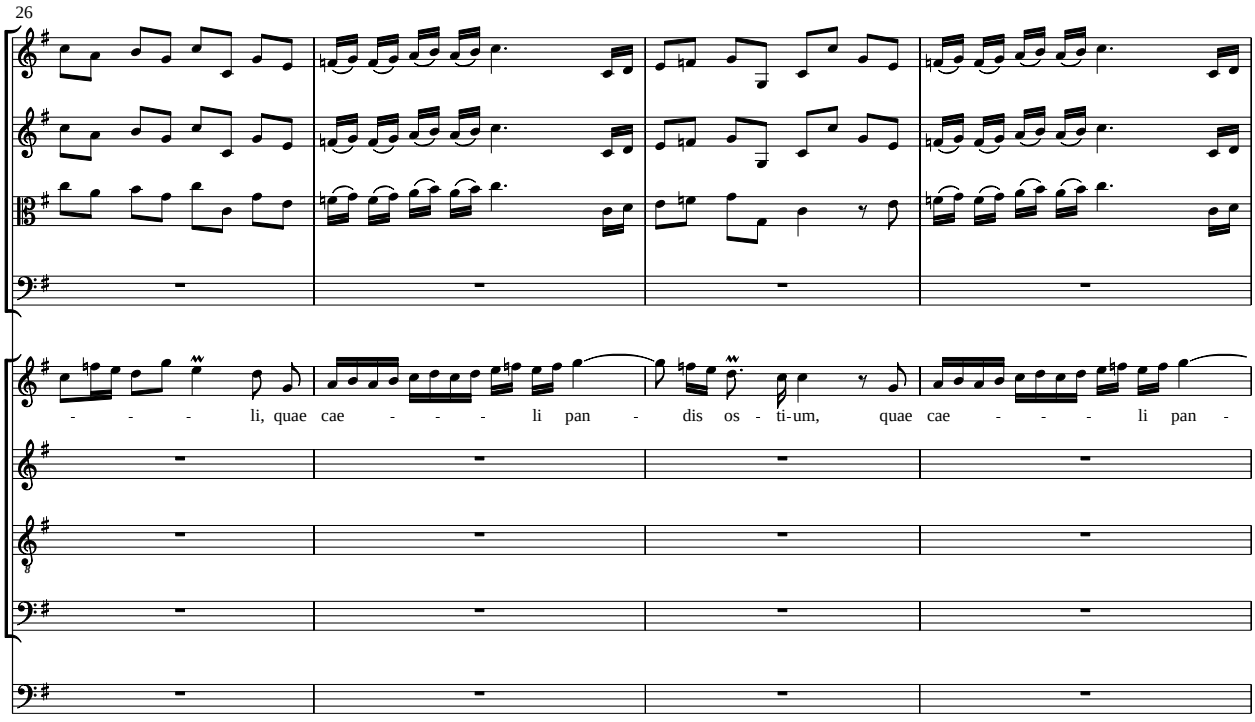


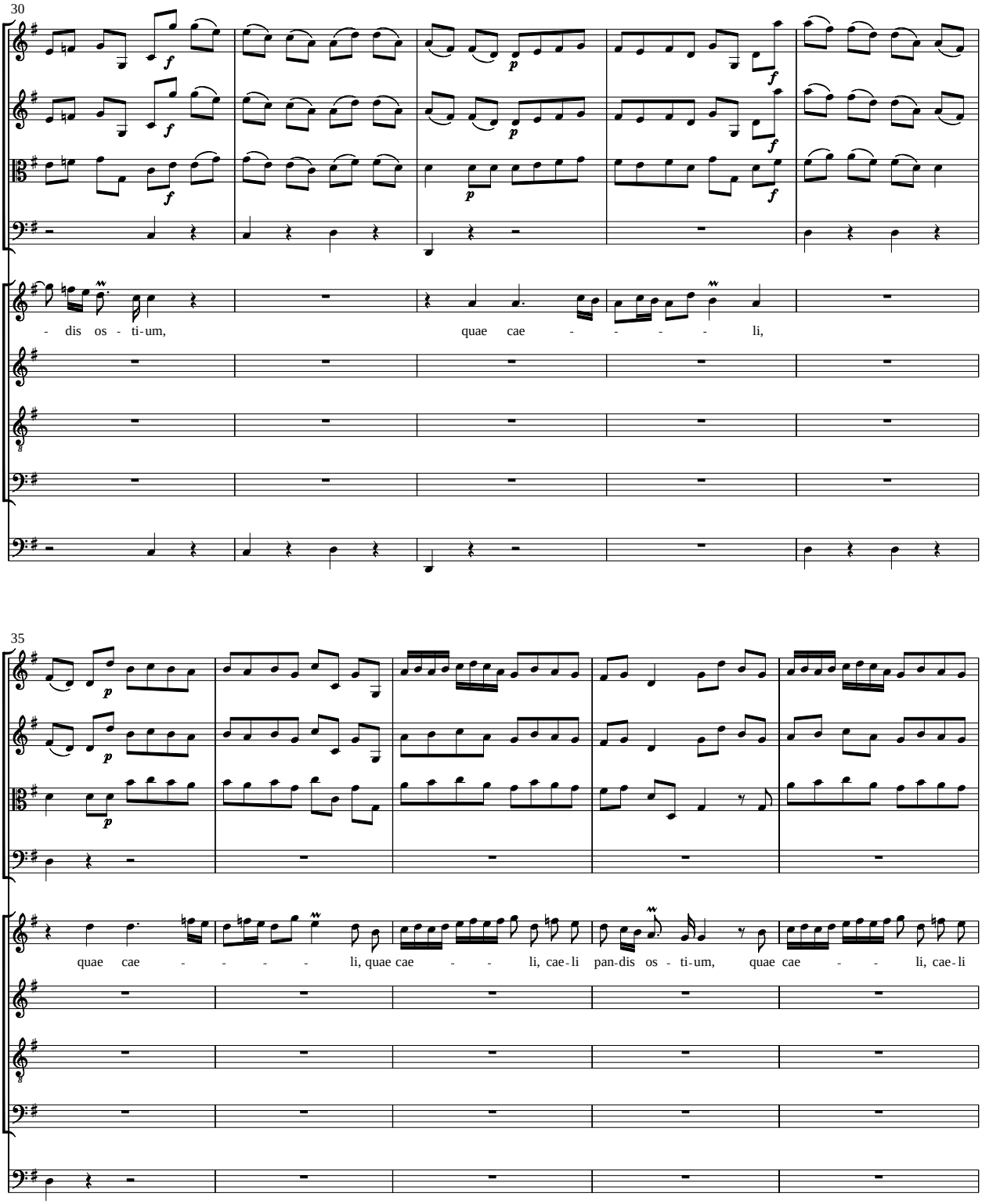


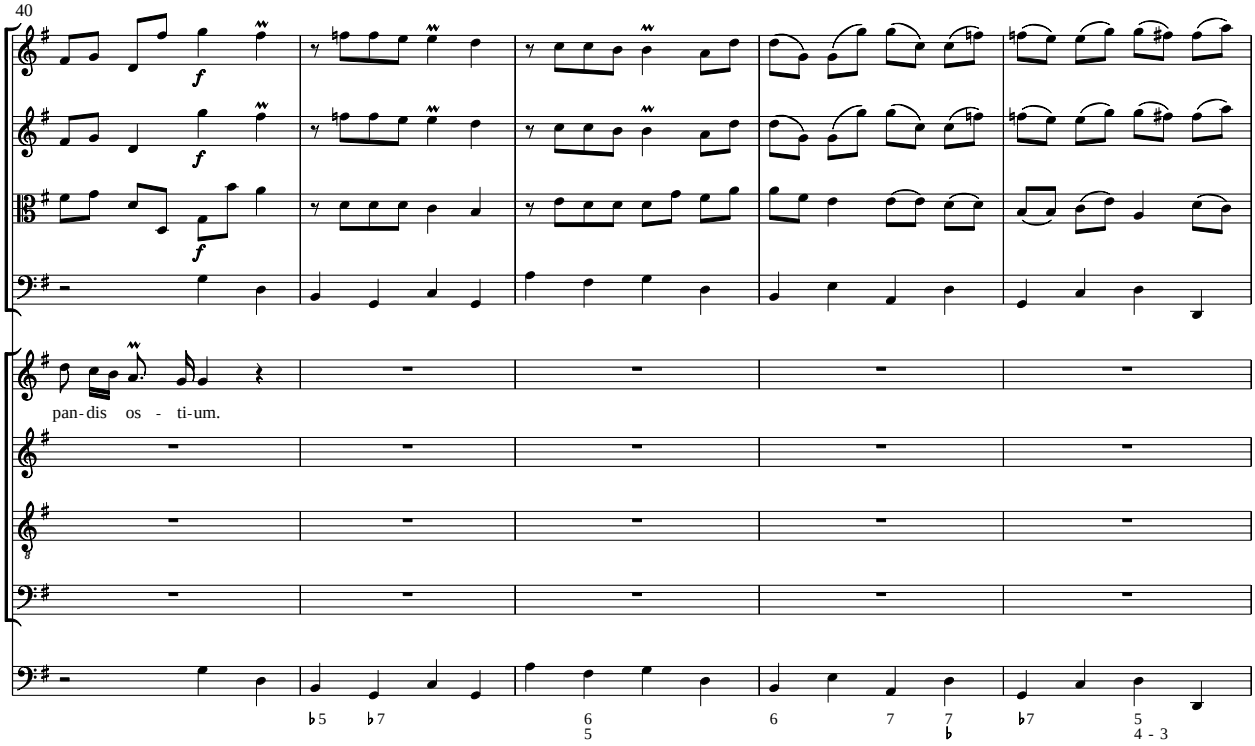

11
o, o sa - lu - ta - - - - - - - - - ris Hos - ti -

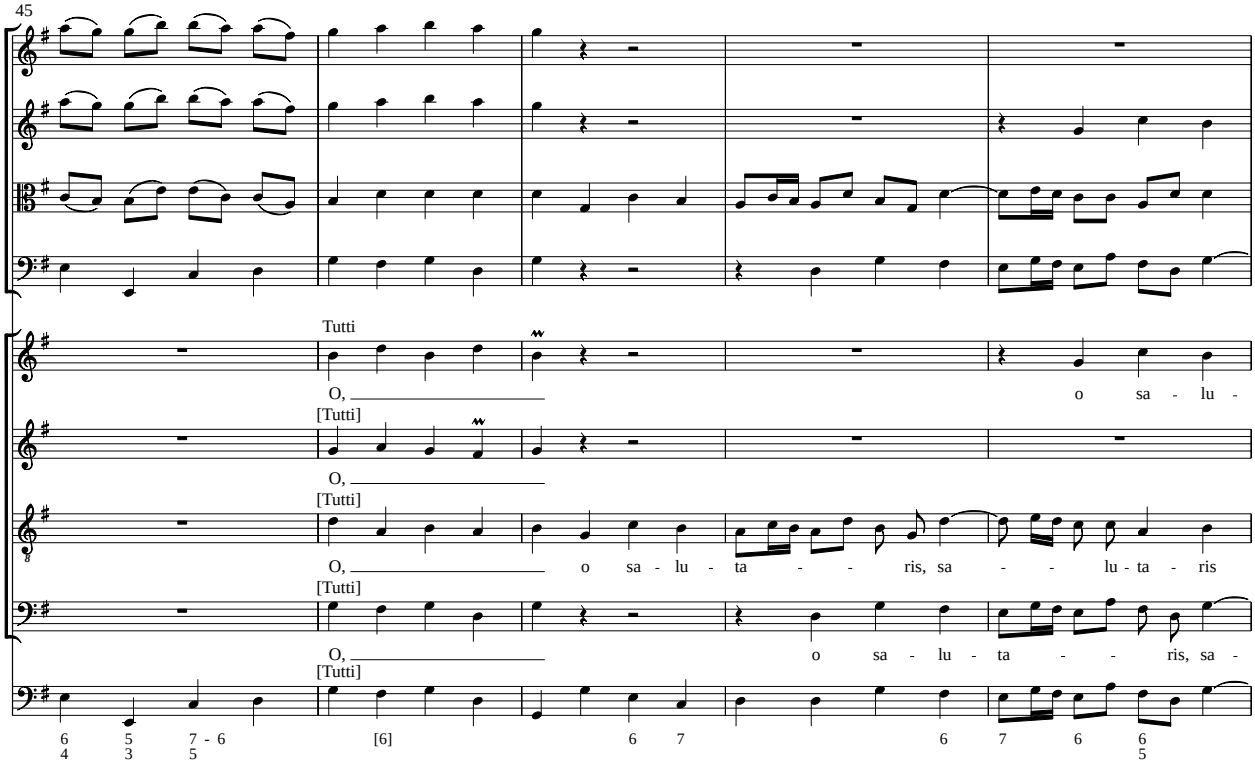

16
a, o sa - lu - ta - - - - - - - - - ris Hos - ti -

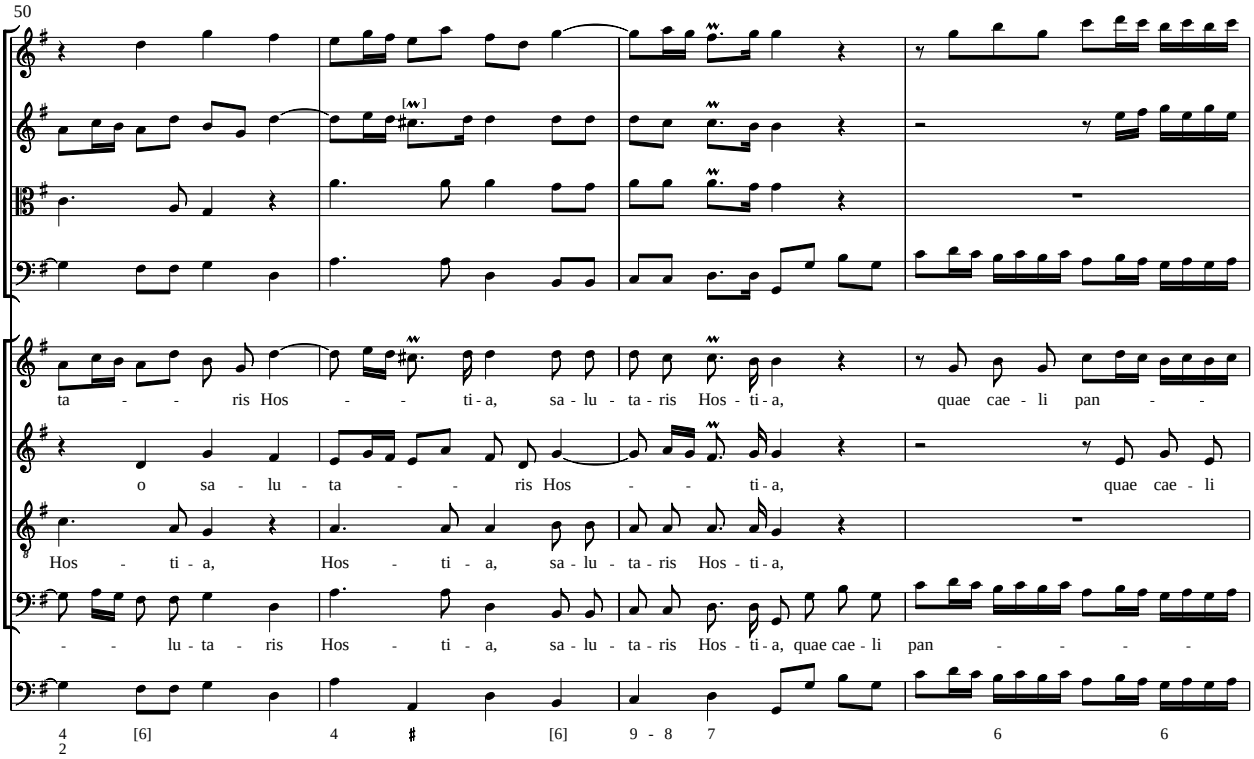

21
a, quae cae - - - - - li, quae cae - -

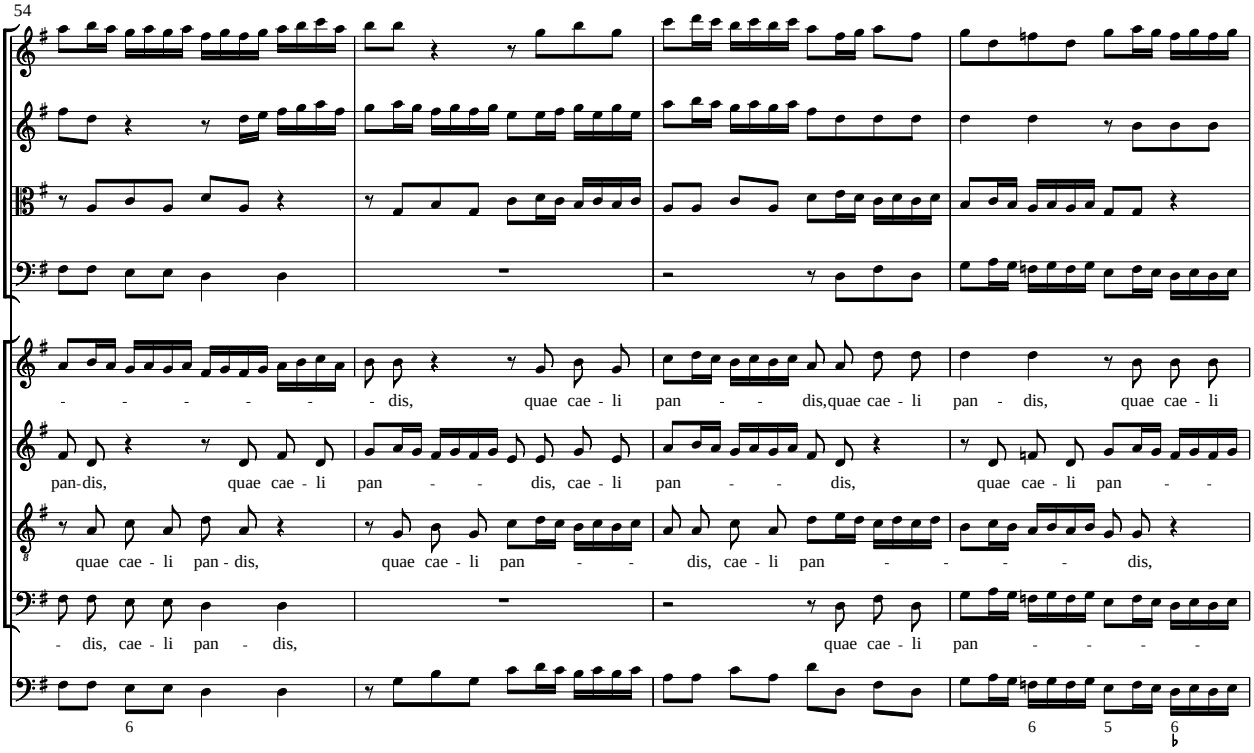

26
- - - - li, quae cae - - - - li pan - dis os - ti-um, quae cae - - - - li pan -

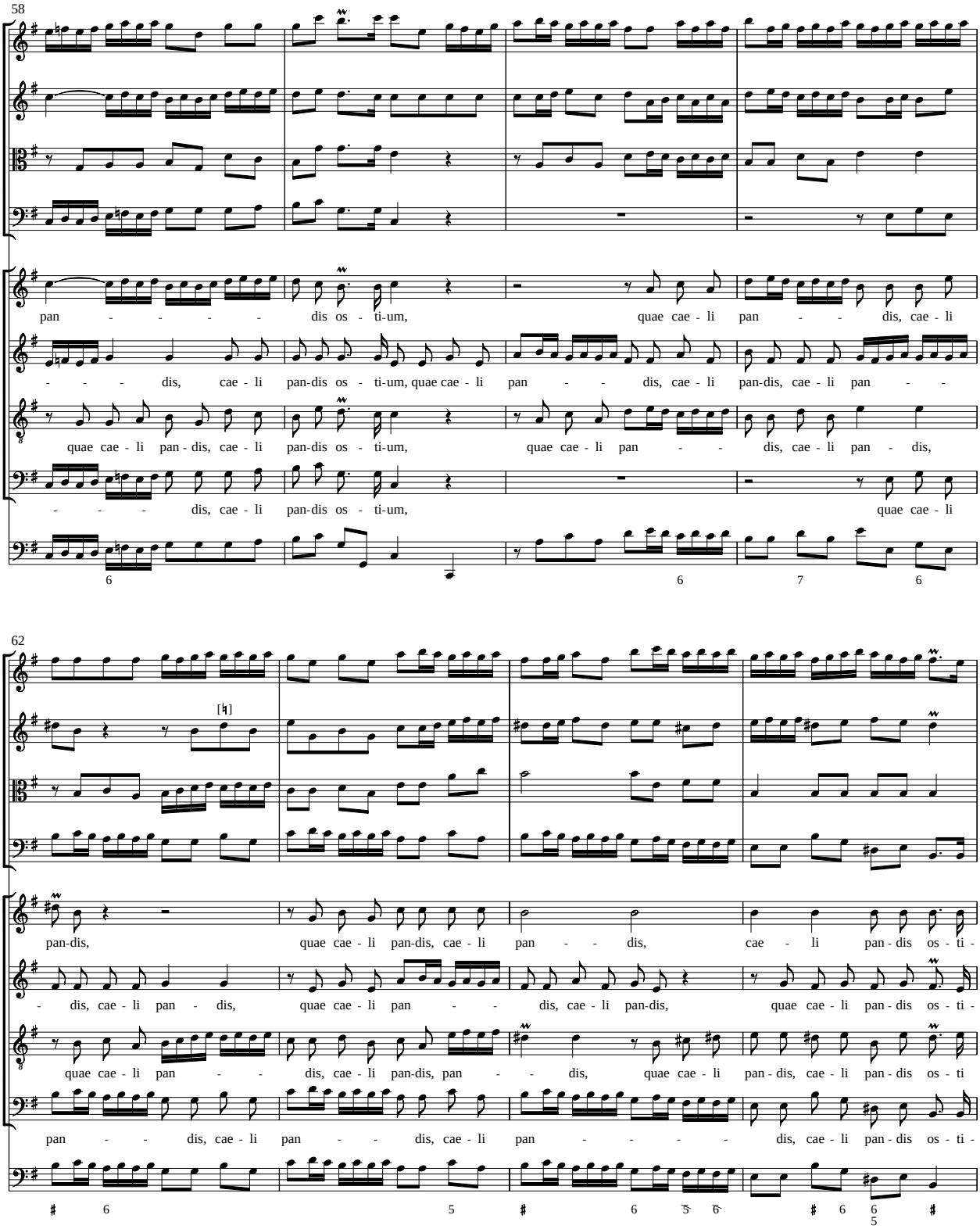

30
- dis os - ti-um, quae cae - - - - - li,
35
quae cae - - - - - li, quae cae - - - li, cae-li pan-dis os - ti-um, quae cae - - - li, cae-li

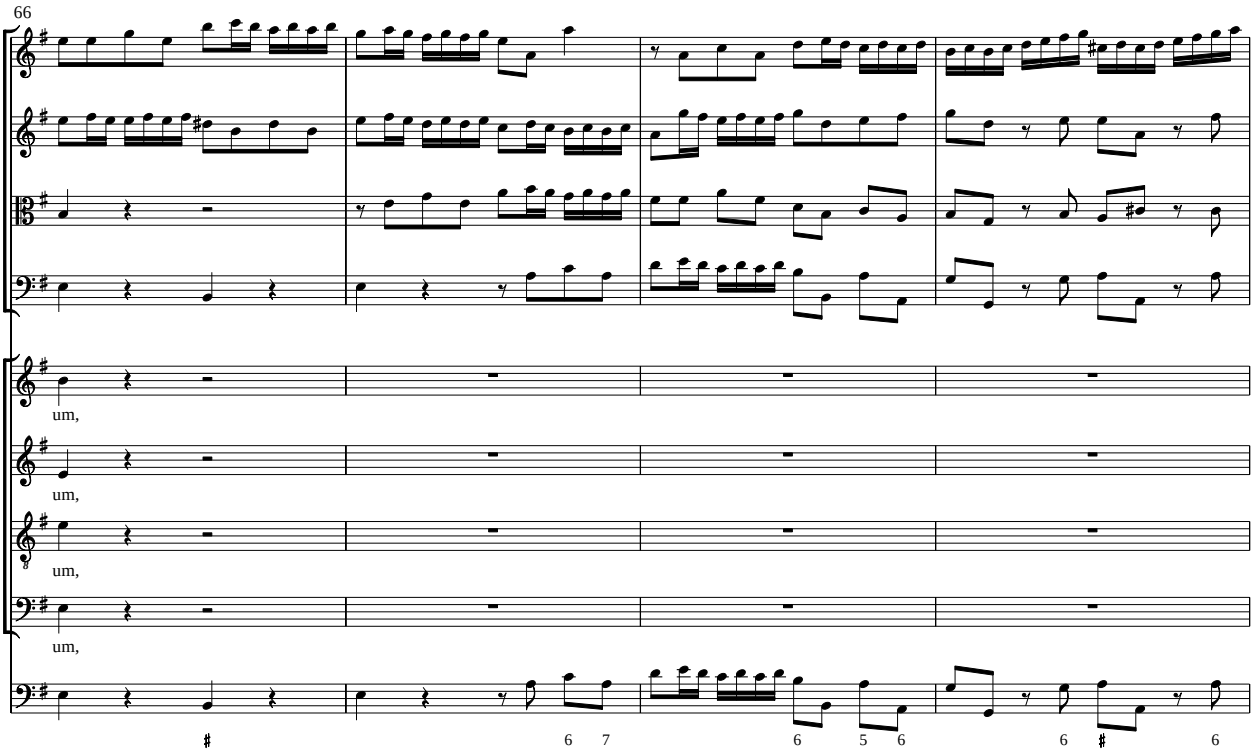

40
pan- dis os - ti- um.

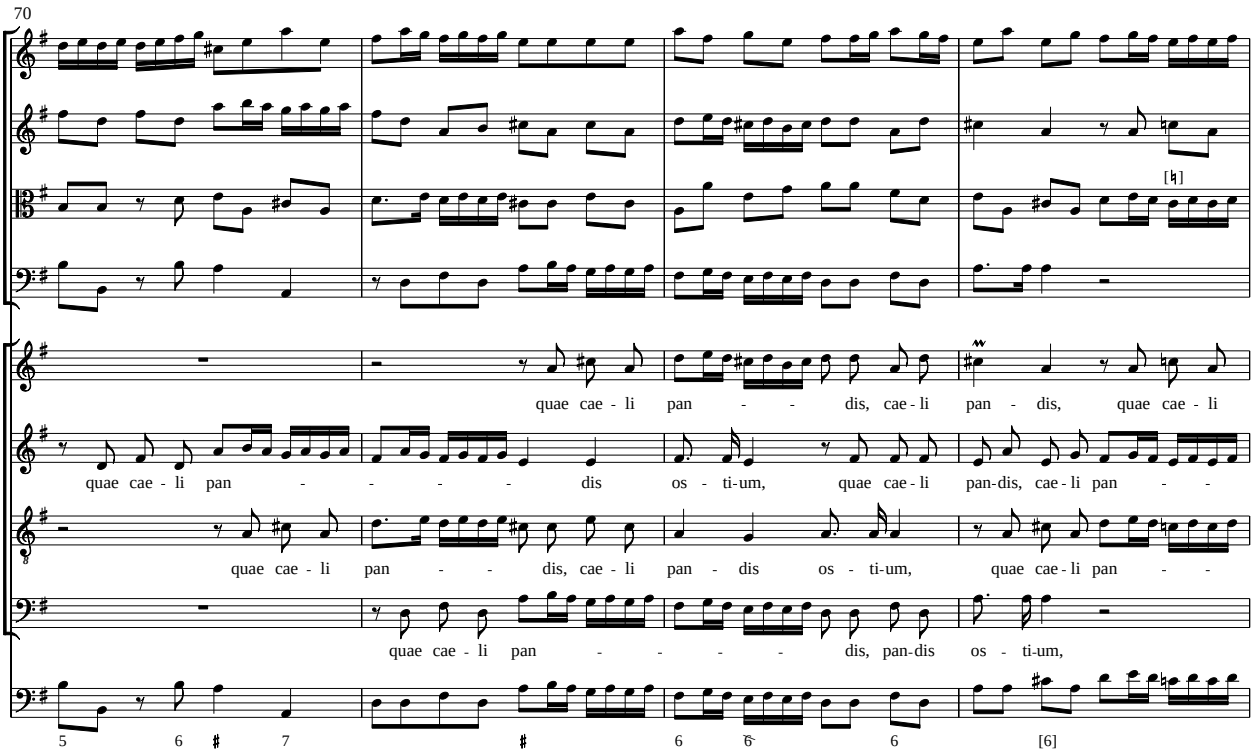

45
Tutti
O, o sa - lu -
[Tutti]
O,
[Tutti]
O, o sa - lu - ta - - ris, sa - - lu - ta - ris
[Tutti]
O, o sa - lu - ta - - ris, sa -
[Tutti]

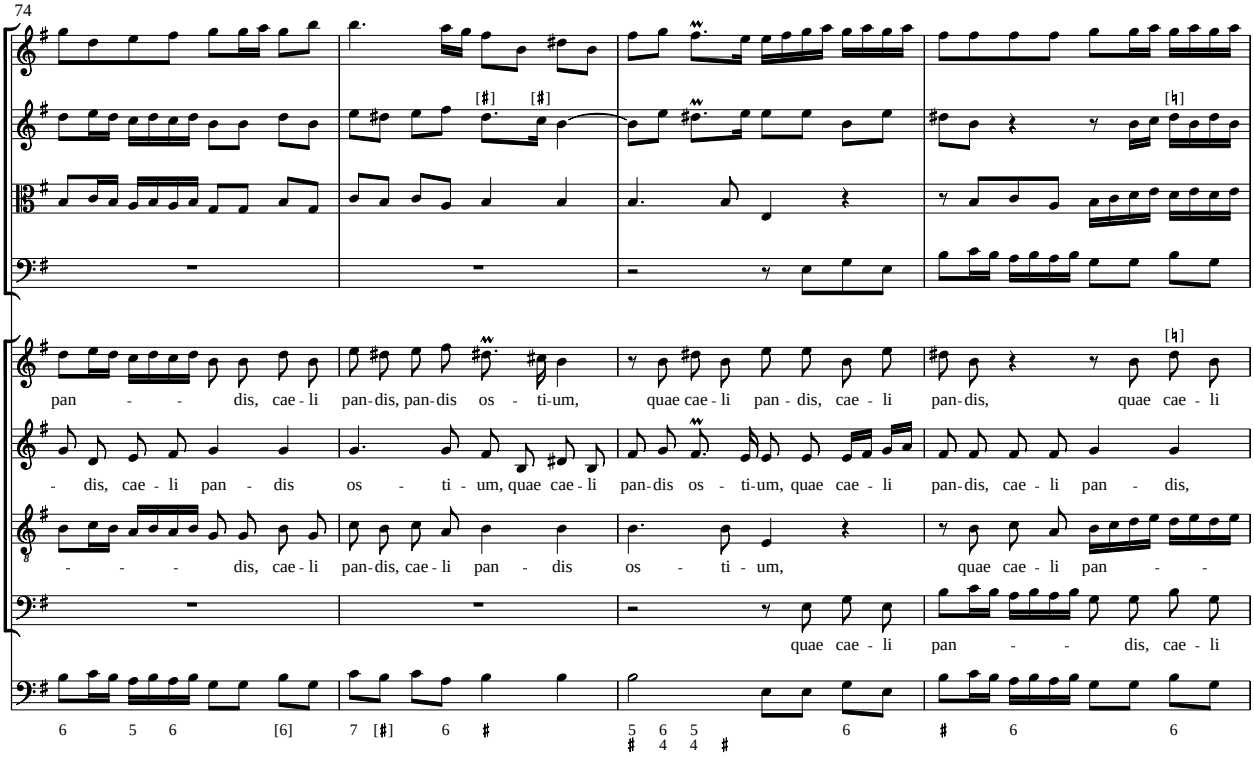

50
ta - - - ris Hos - - - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, quae cae - li pan - - -
o sa - lu - ta - - - ris Hos - - - ti - a, quae cae - li
Hos - ti - a, Hos - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,
- - lu - ta - ris Hos - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, quae cae - li pan - - - - -
4 2
[6]
4
[6]
9 - 8
7
6
6

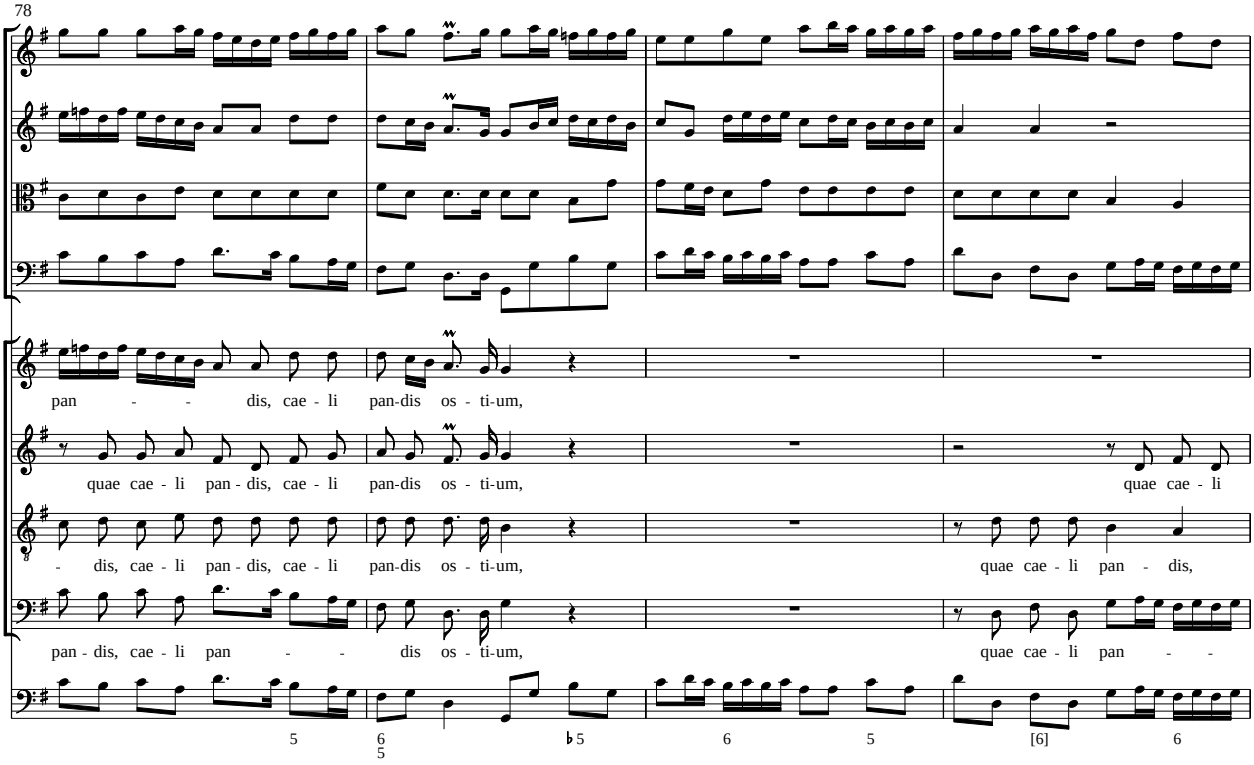

54
- - - - - - - dis, quae cae - li pan - - dis,quae cae - li pan - dis, quae cae - li
pan-dis, quae cae - li pan - - dis, cae - li pan - - dis, quae cae - li pan - -
quae cae - li pan - dis, quae cae - li pan - - dis, cae - li pan - - - - dis,
- dis, cae - li pan - dis, quae cae - li pan - - - -
6
6
5
6

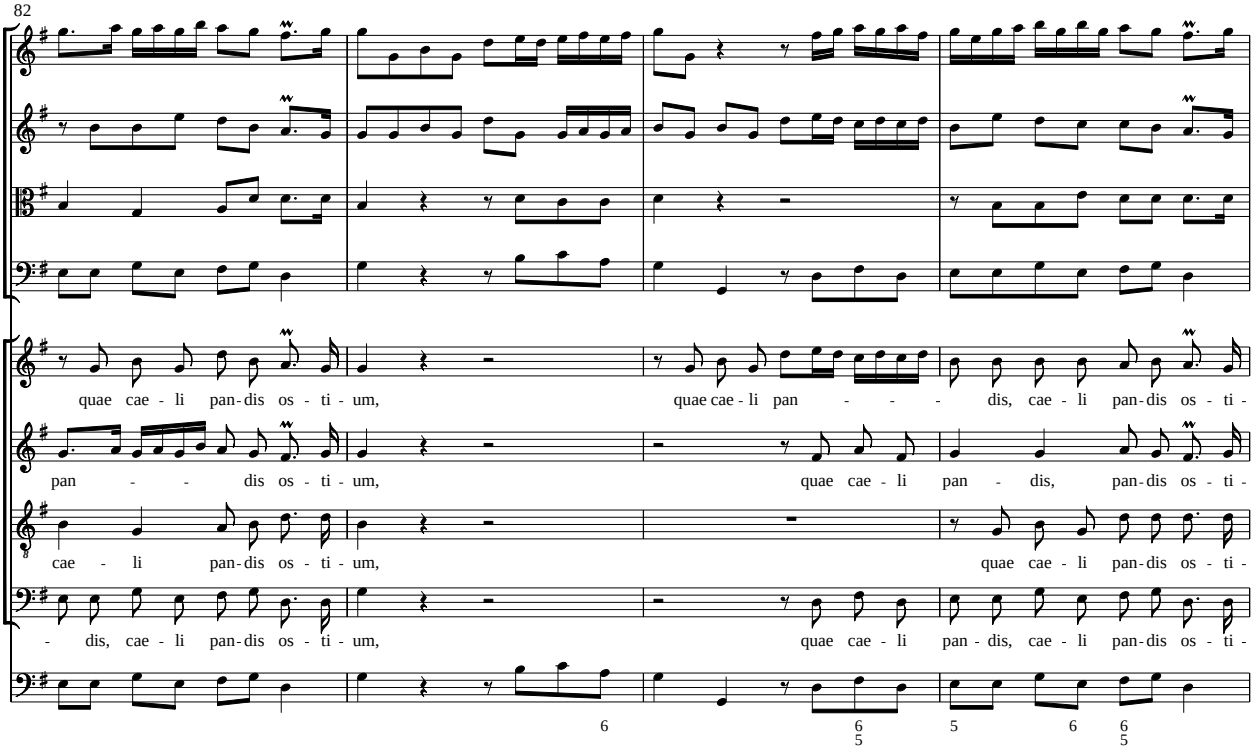

58
pan - - - - - - dis os - ti-um, quae cae - li pan - - dis, cae - li
- - - - dis, cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li pan - - dis, cae - li pan-dis, cae - li pan - -
quae cae - li pan - dis, cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li pan - - dis, cae - li pan - dis,
- - - - dis, cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li
6 6 7 6
62
pan-dis, quae cae - li pan-dis, cae - li pan - - dis, cae - li pan - dis os - ti -
- dis, cae - li pan - dis, quae cae - li pan - - dis, cae - li pan-dis, quae cae - li pan - dis os - ti -
quae cae - li pan - - dis, cae - li pan-dis, pan - - dis, quae cae - li pan - dis, cae - li pan - dis os - ti
pan - - dis, cae - li pan - - dis, cae - li pan - - - - dis, cae - li pan - dis os - ti -
6 5 # 6 5 6 # 6 6 5

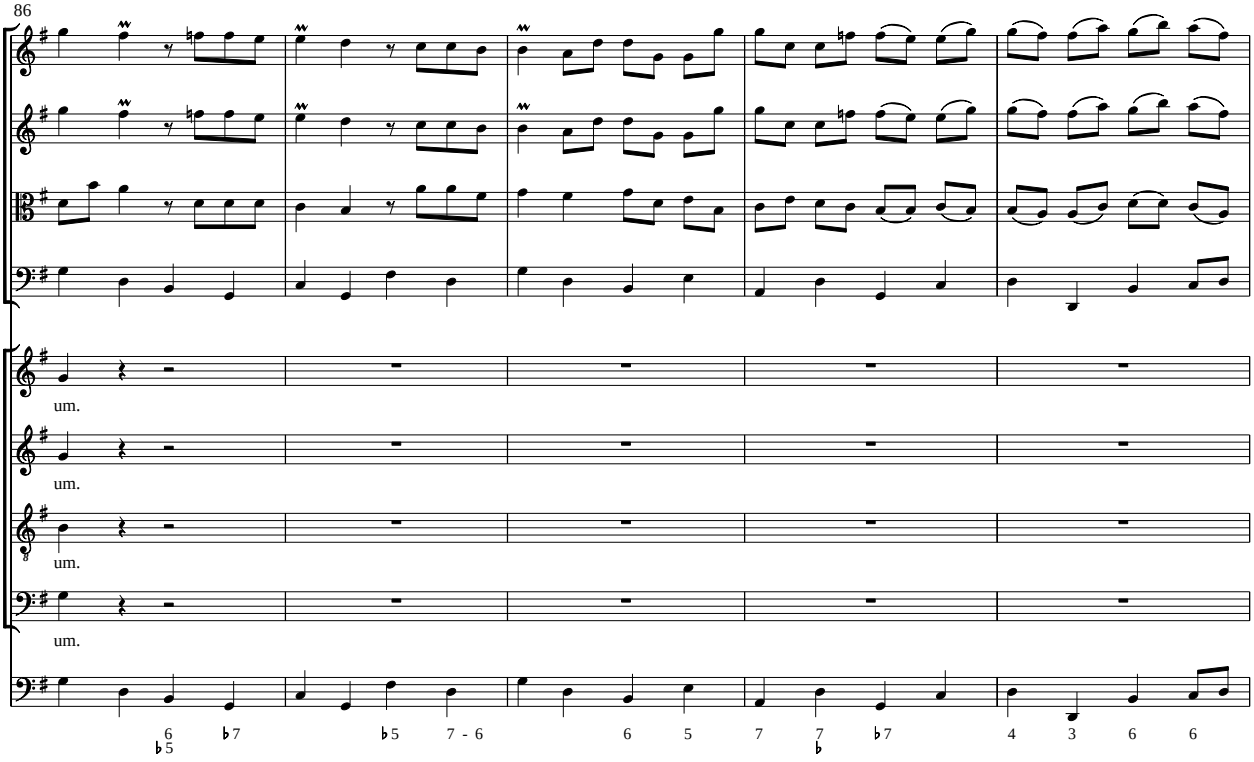

66
um,
um,
um,
um,
6 7
6 5 6
6 ♯ 6

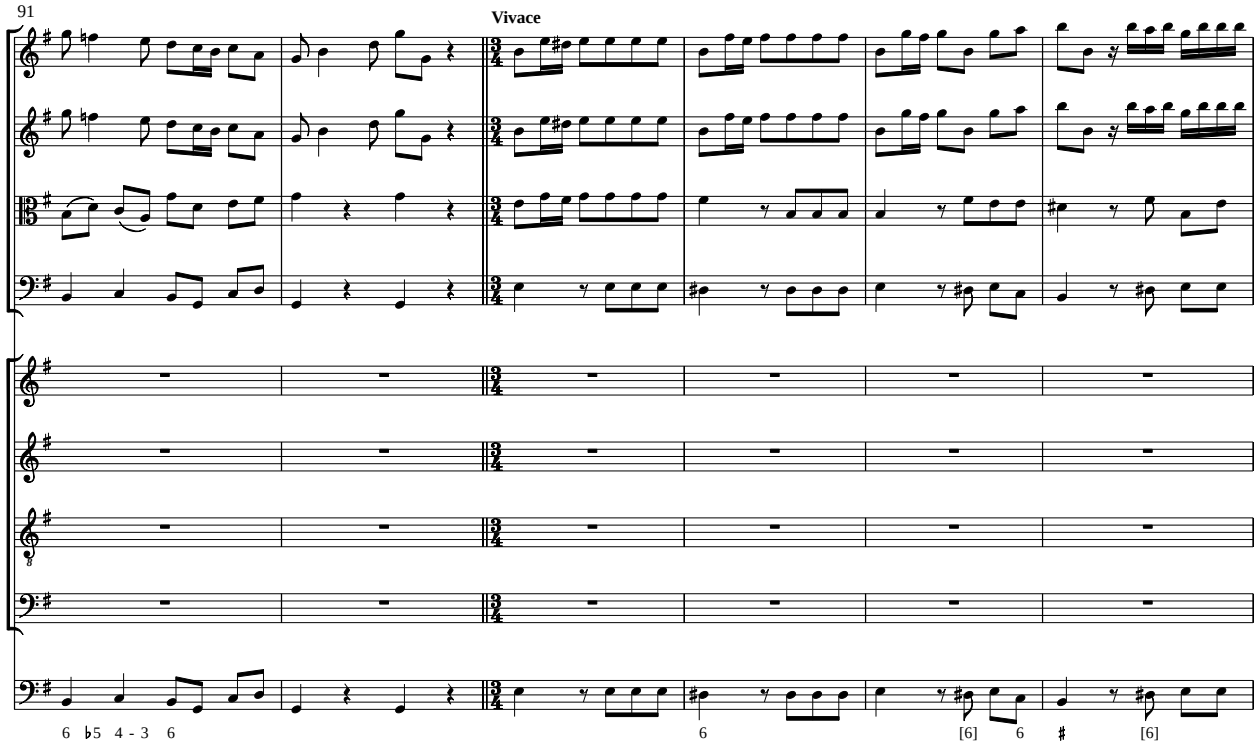

70
quae cae - li pan - - - dis, cae - li pan - dis, quae cae - li
quae cae - li pan - - - - dis os - ti-um, quae cae - li pan-dis, cae - li pan - -
quae cae - li pan - - dis, cae - li pan - dis os - ti-um, quae cae - li pan - -
quae cae - li pan - - - - dis, pan-dis os - ti-um,
5 6 ♯ 7
♯ 6 6 6 [6]

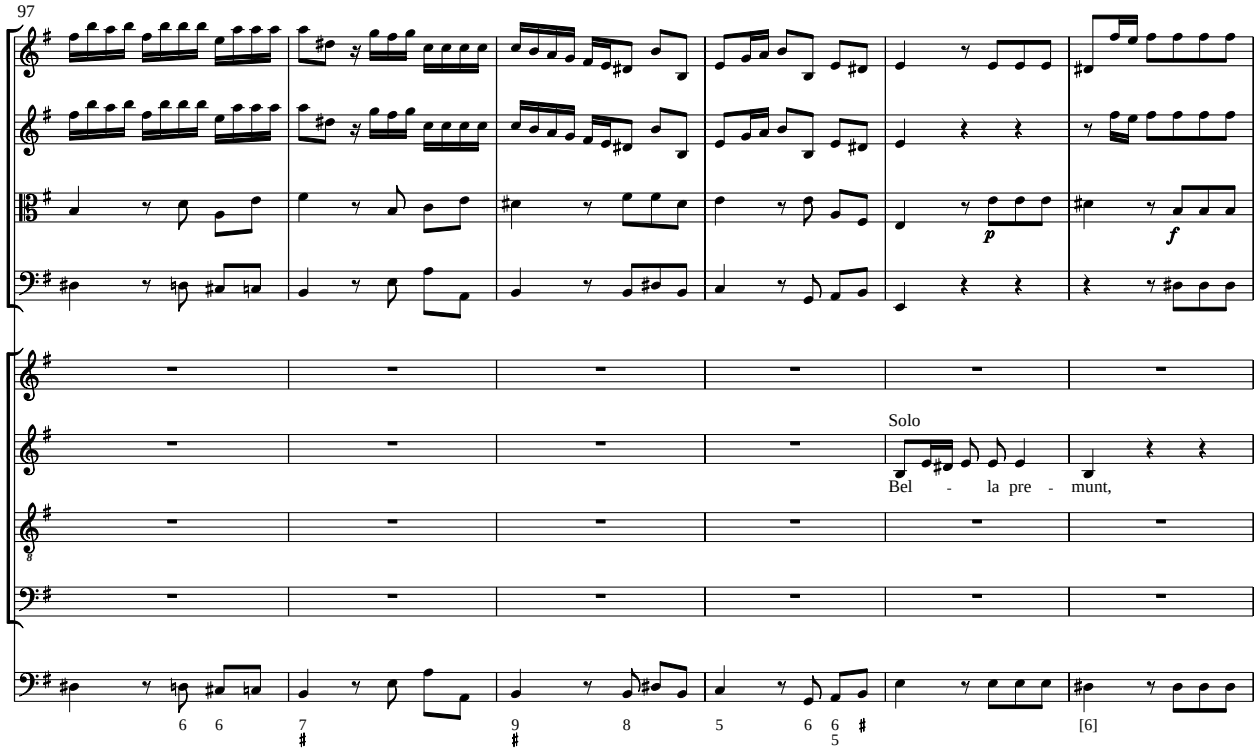

74
pan - - - dis, cae - li pan-dis, pan-dis os - ti-um, quae cae - li pan - dis, cae - li pan-dis, quae cae - li
- dis, cae - li pan - dis os - ti - um, quae cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li pan-dis, cae - li pan - dis,
- - - - dis, cae - li pan-dis, cae - li pan - dis os - ti - um, quae cae - li pan - -
quae cae - li pan - - dis, cae - li
6 5 6 [6] 7 [♯] 6 ♯ 5 6 5 ♯ 4 4 ♯ 6 ♯ 6 6

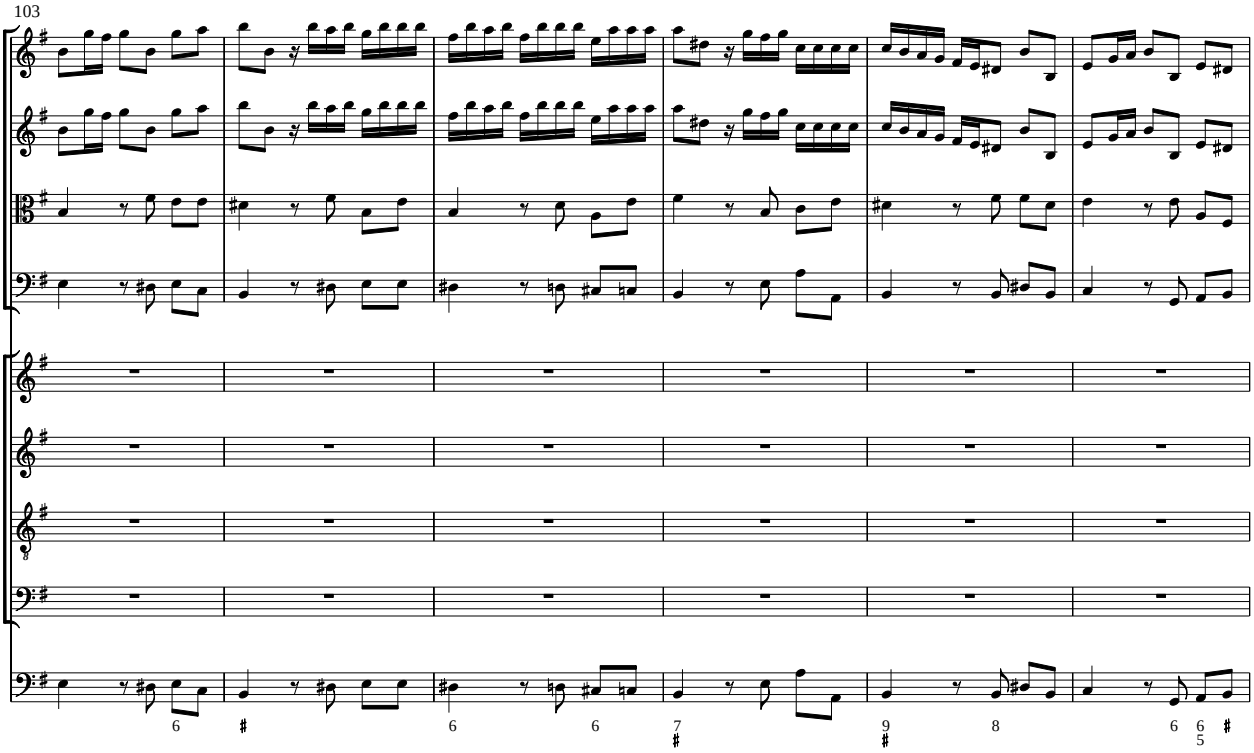

78
pan - - dis, cae - li pan-dis os - ti-um,
quae cae - li pan - dis, cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li
- dis, cae - li pan - dis, cae - li pan-dis os - ti-um, quae cae - li pan - dis,
pan - dis, cae - li pan - - dis os - ti-um, quae cae - li pan - -
5 6 5 ♭5 6 5 [6] 6

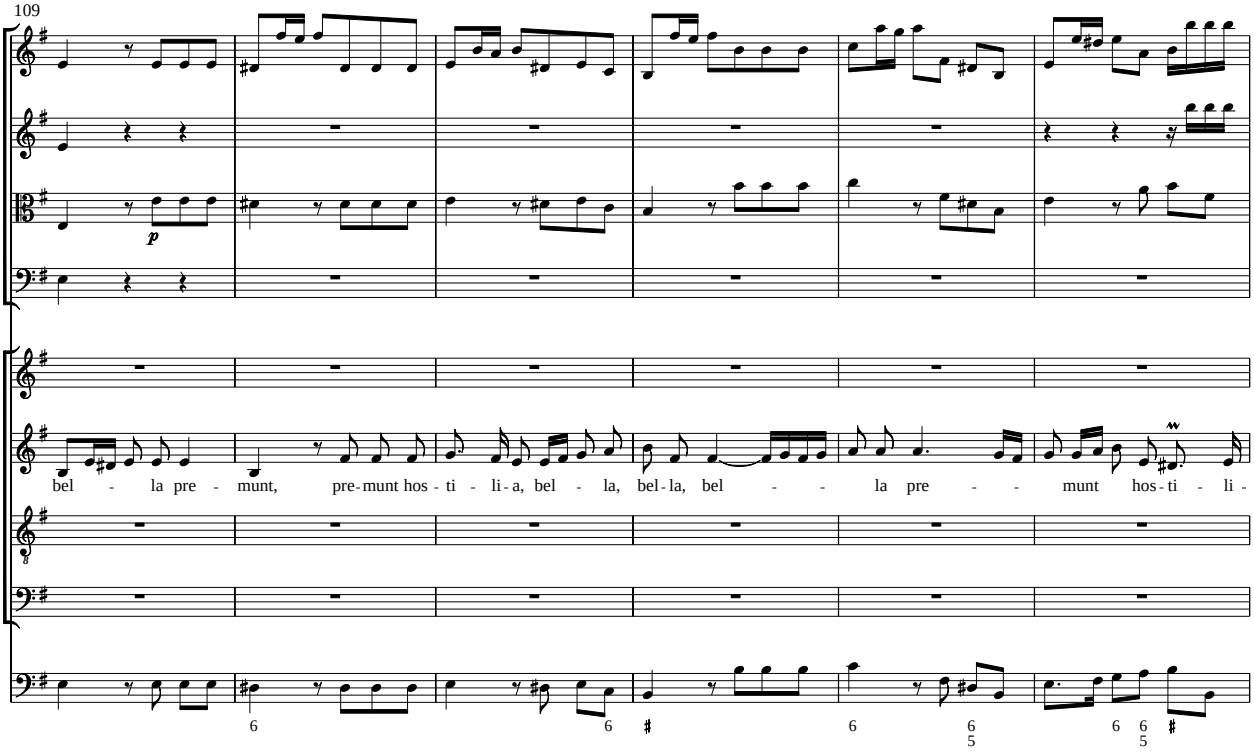

82
quae cae - li pan - dis os - ti - um,
quae cae - li pan - - - - dis, cae - li pan - dis os - ti -
pan - - dis os - ti - um,
quae cae - li pan - dis, pan - dis os - ti -
cae - li pan - dis os - ti - um,
quae cae - li pan - dis os - ti -
- dis, cae - li pan - dis os - ti - um,
quae cae - li pan - dis, cae - li pan - dis os - ti -

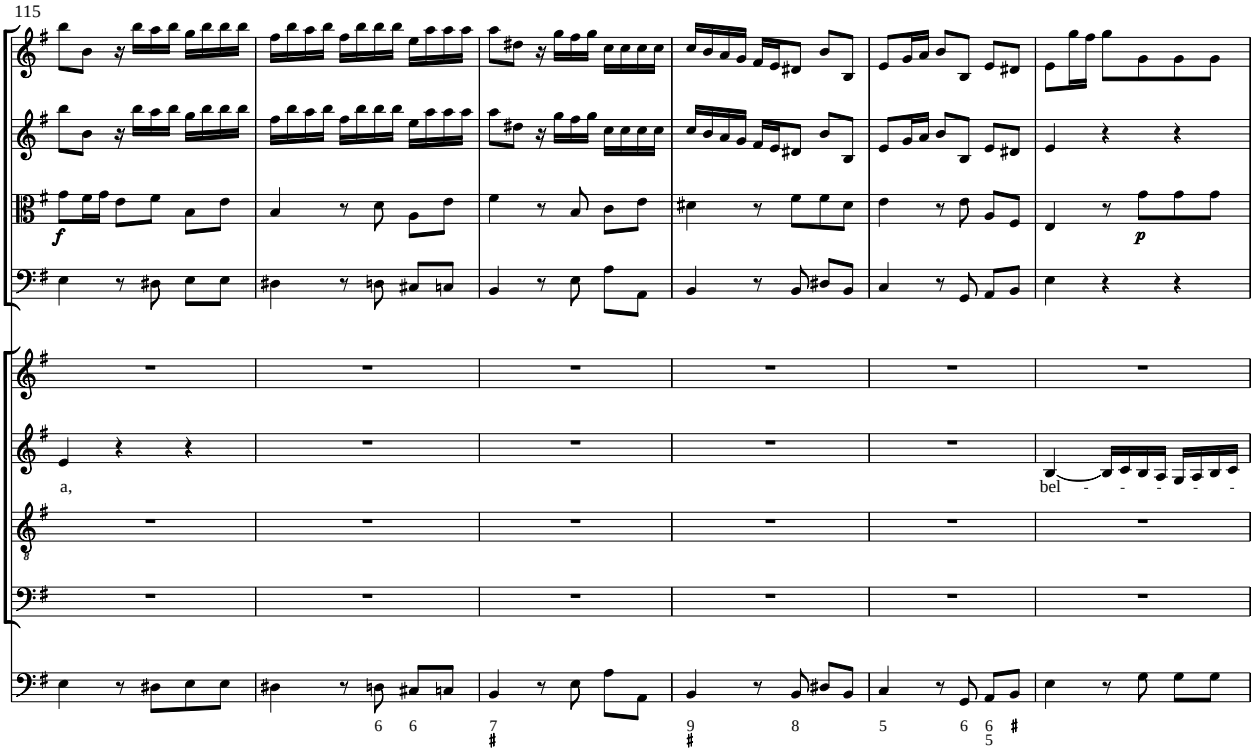

86
um.
um.
um.
um.

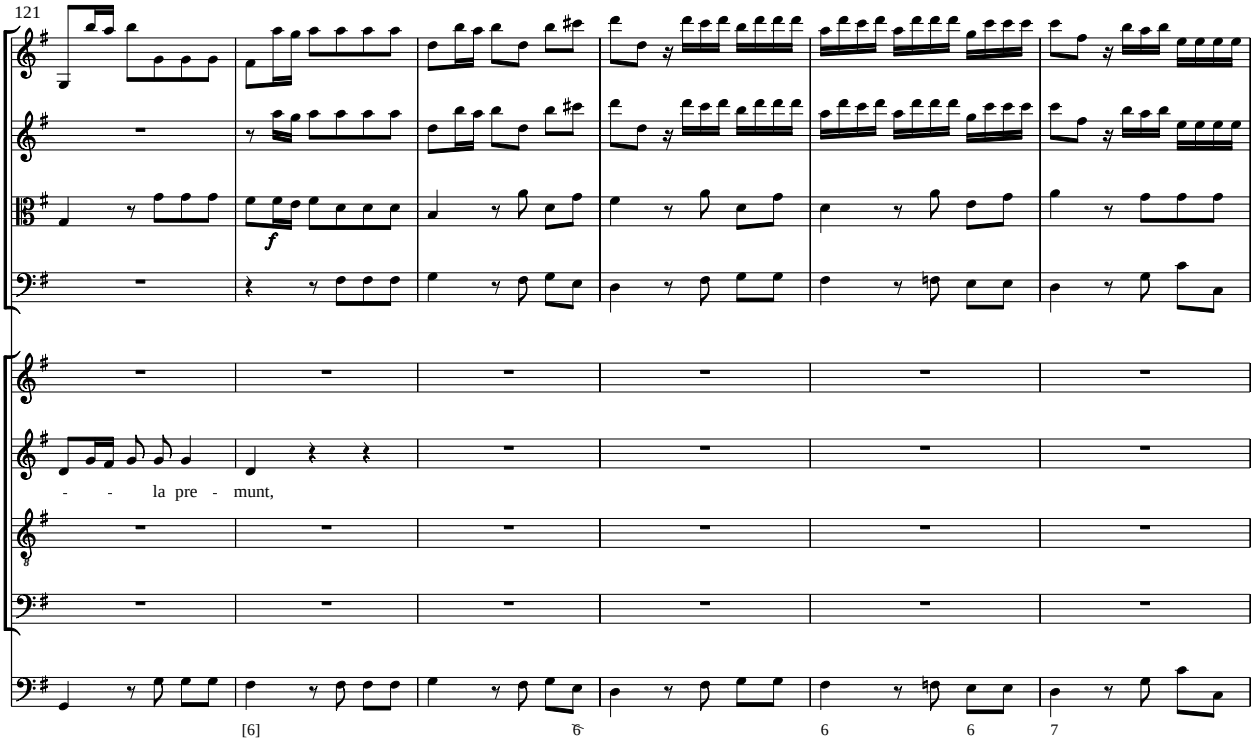

91
Vivace
6 ♭5 4 - 3 6
6
[6] 6 ♯ [6]

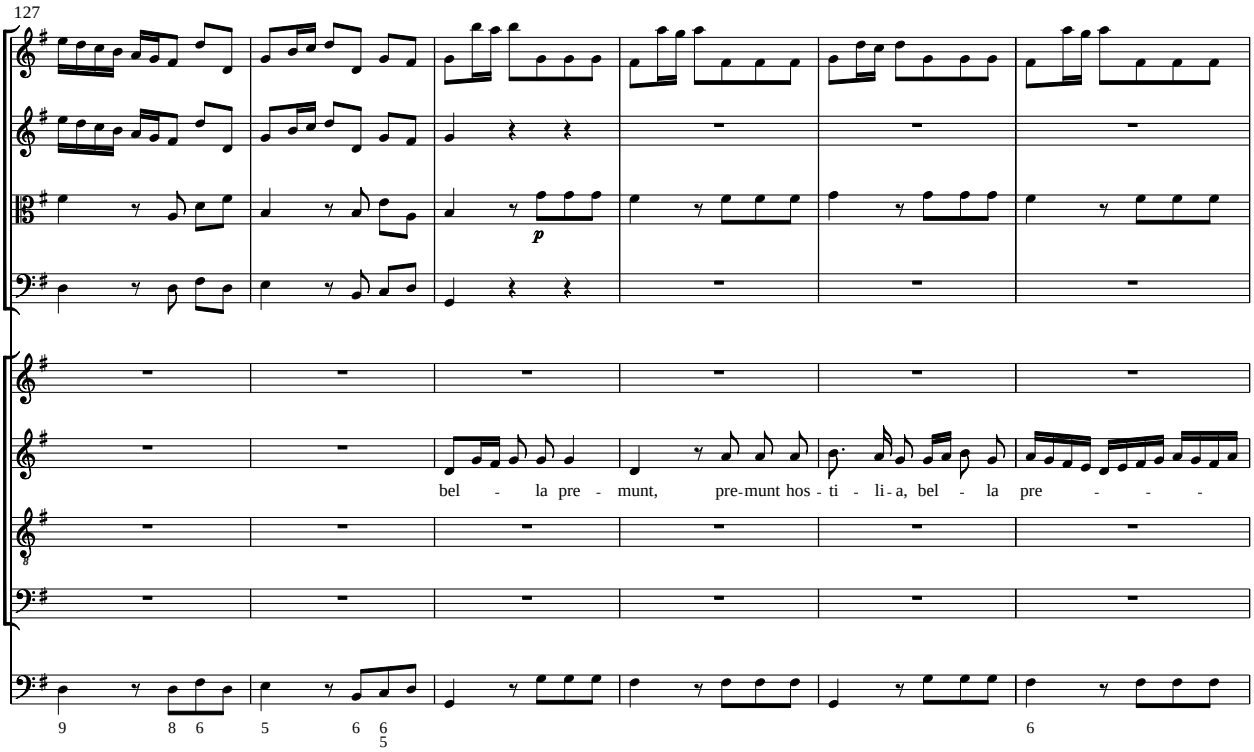

97
p
f
Solo
Bel - la pre - munt,
6 6
7
♯
9
♯
8
5
6 6
5
♯
[6]

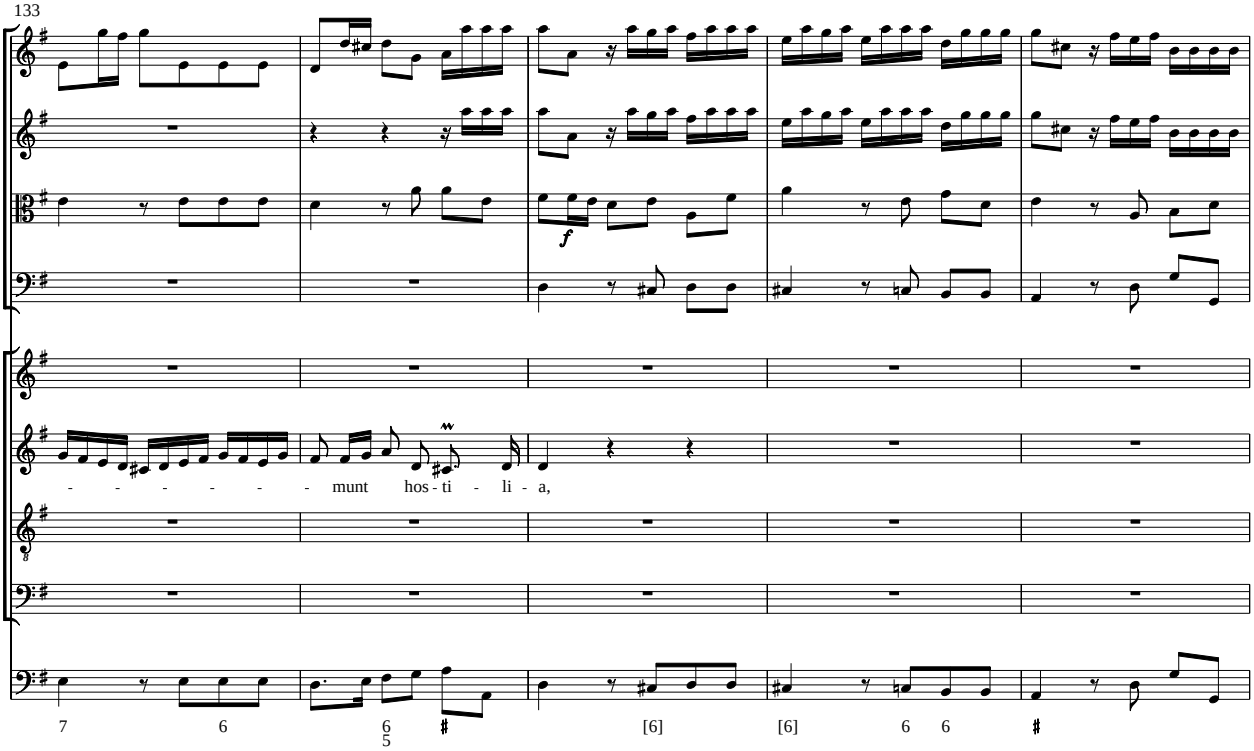

103

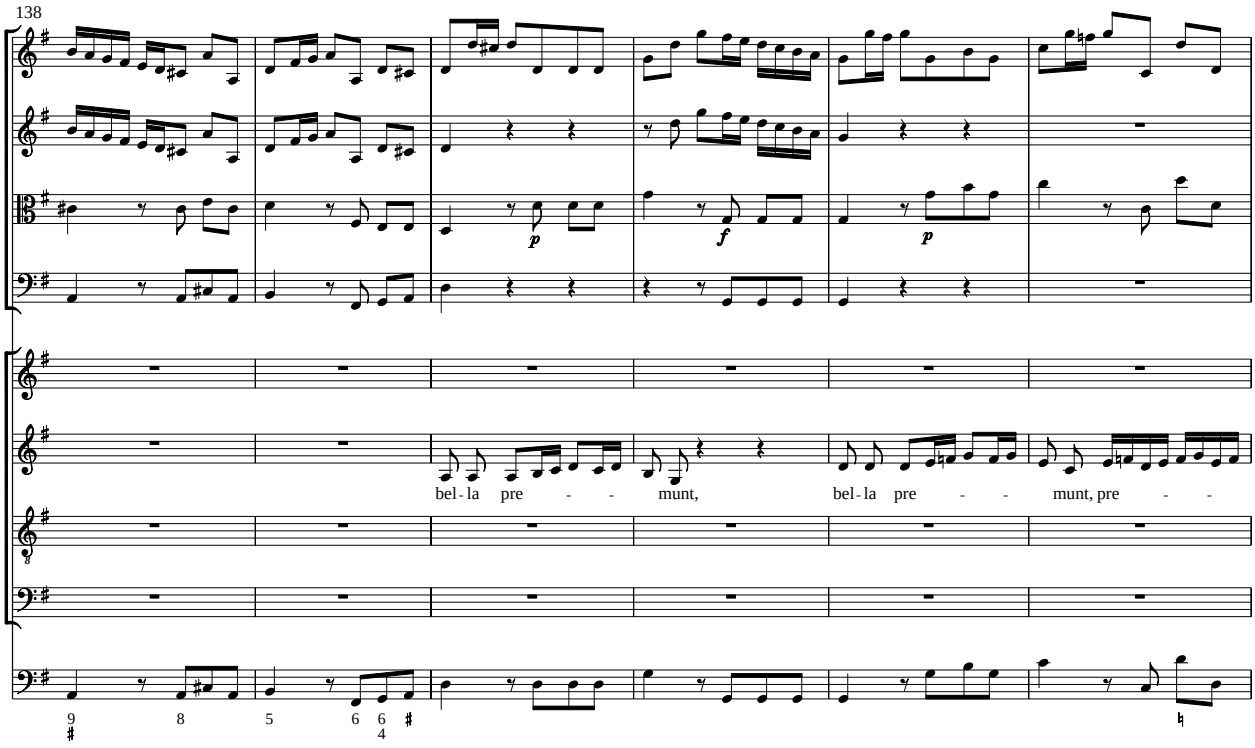

109
p
bel - la pre - munt, pre-munt hos - ti - li-a, bel - la, bel-la, bel - - la pre - - munt hos-ti - li -

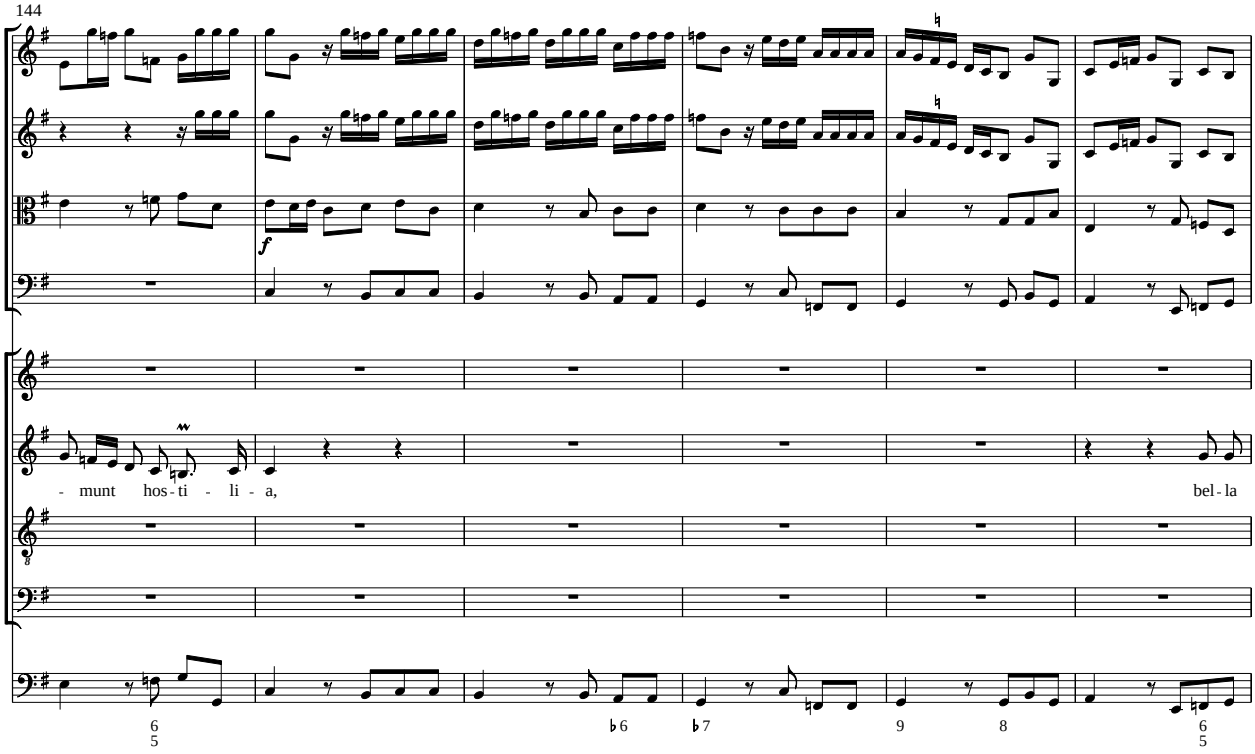

115
f
p
a,
bel - - - - - -
6 6
7
9
8
5
6 6
5

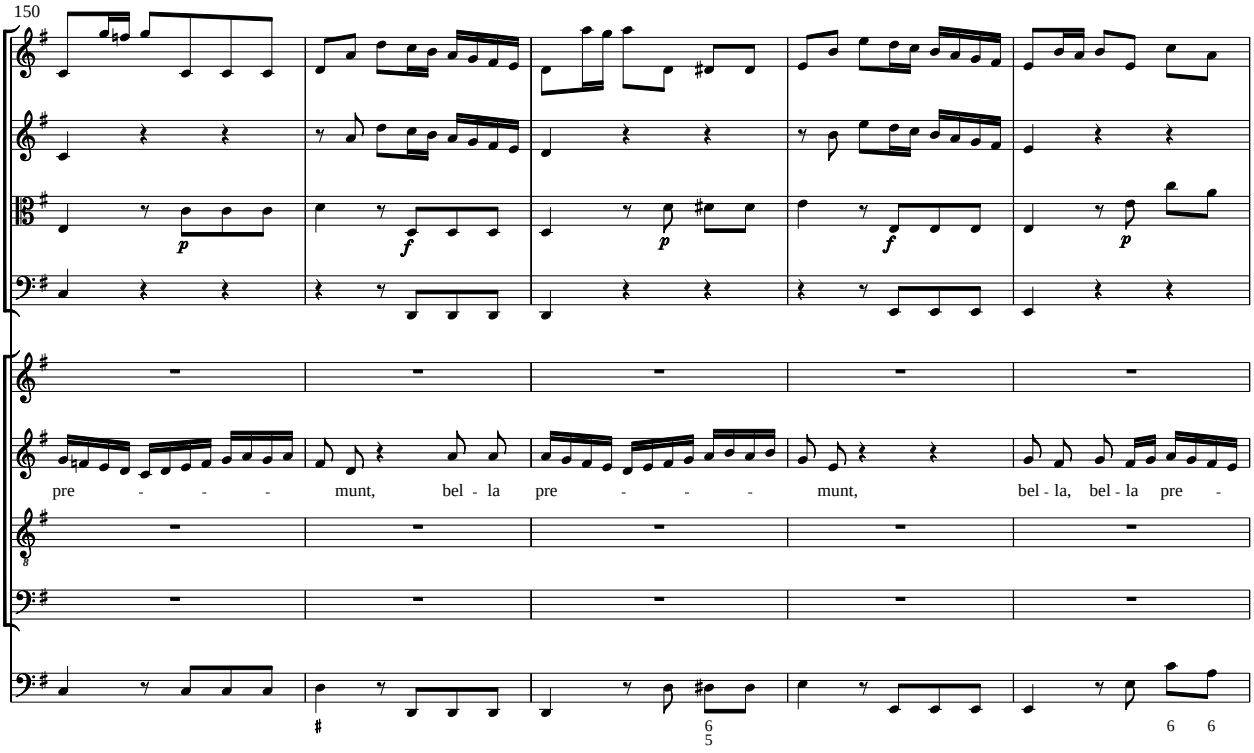

121
f
- - la pre - munt,
[6]
6
6
6
7

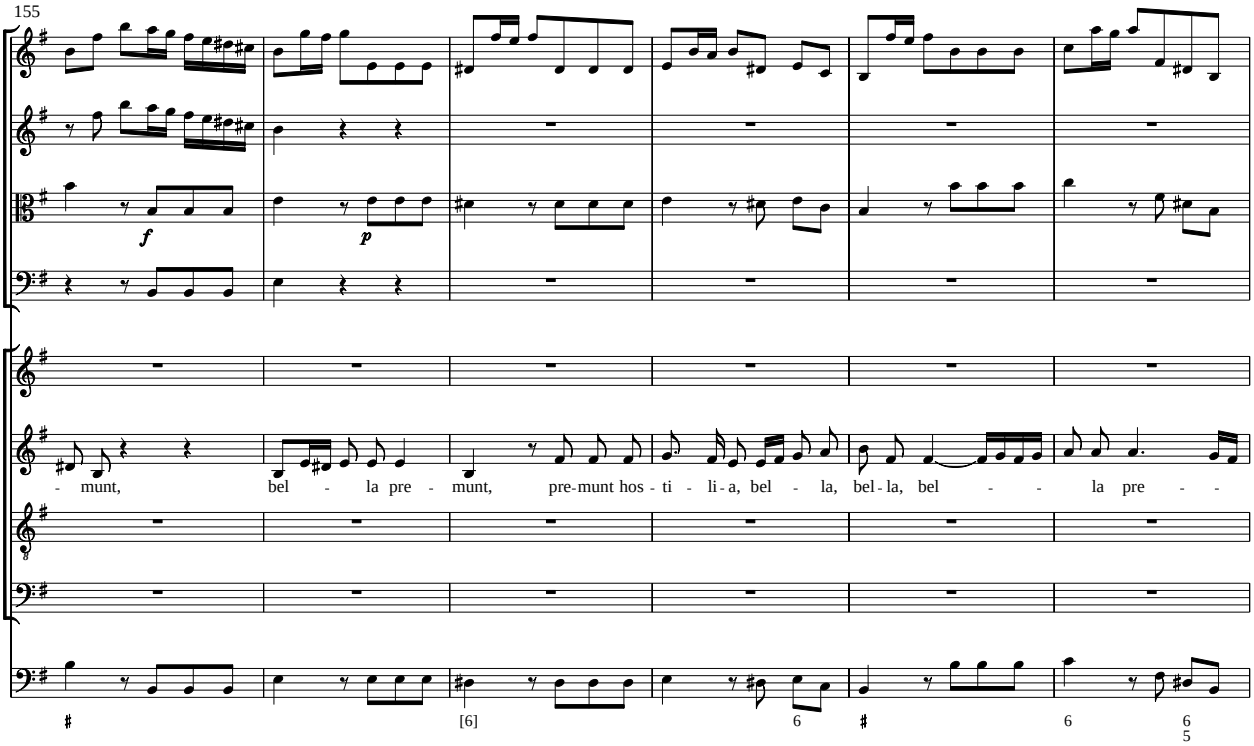

127
p
bel - la pre - munt, pre-munt hos - ti - li - a, bel - la pre - - - -
9 8 6 5 6 6 5 6

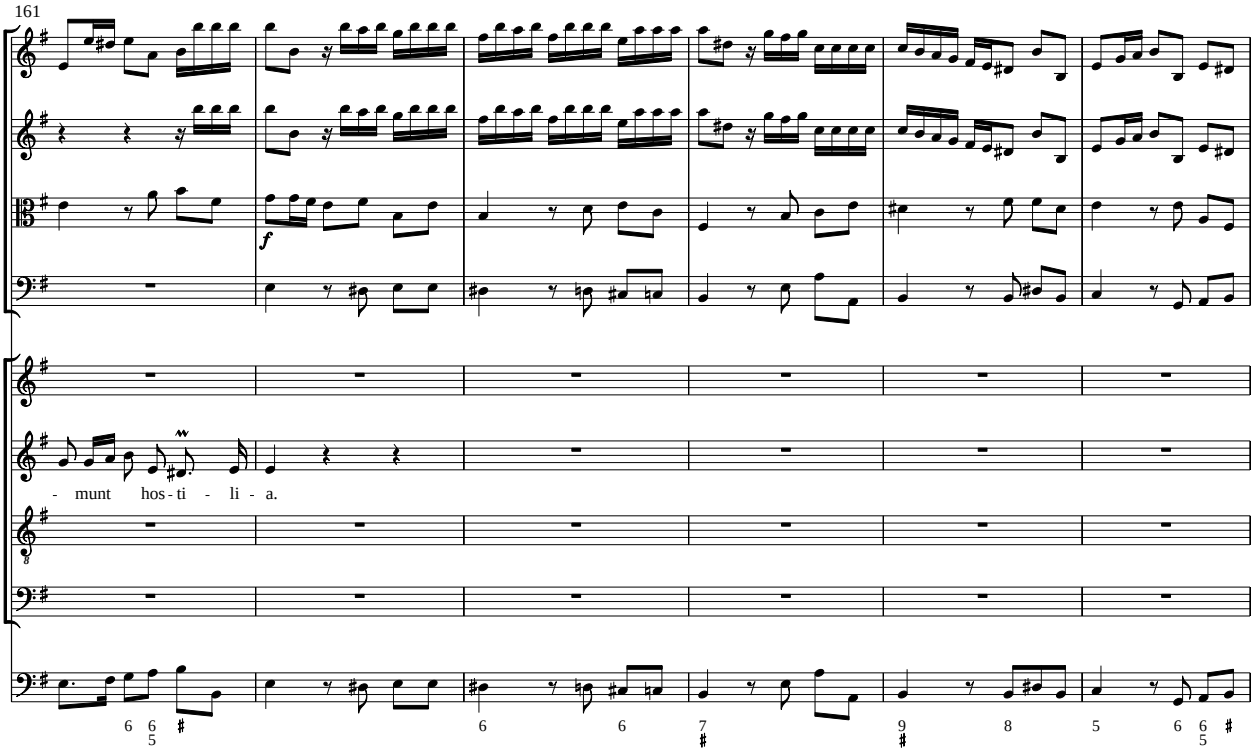

133
f
- - - - - - - munt hos - ti - li - a,
7 6 6 5 # [6] [6] 6 6 #

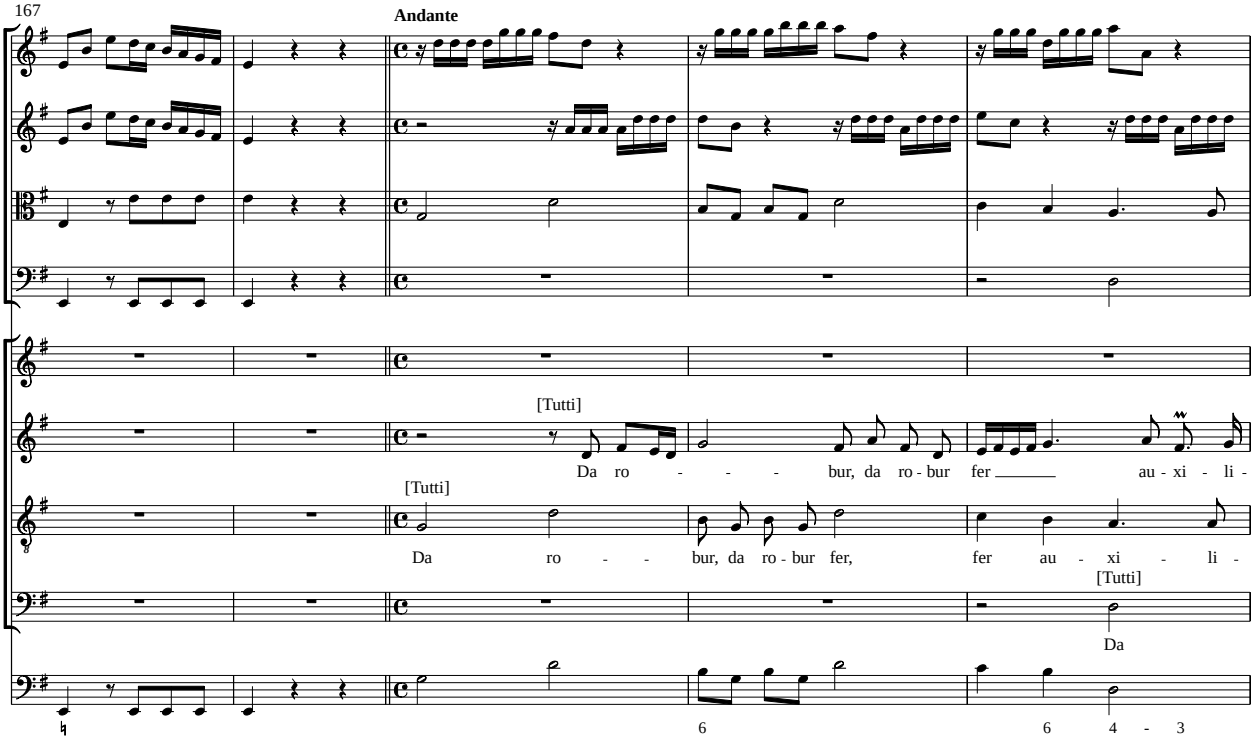

138
bel - la pre - - munt, bel - la pre - - munt, pre - -

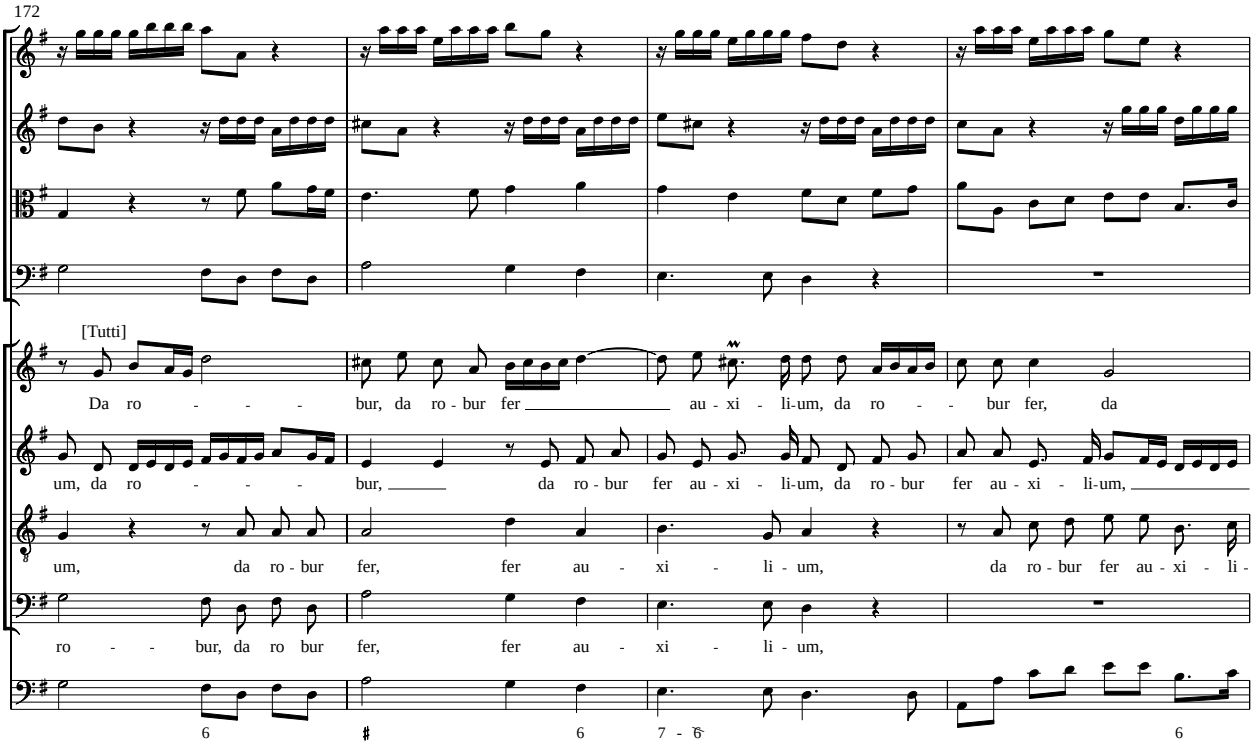

144
- munt hos - ti - li - a, bel - la

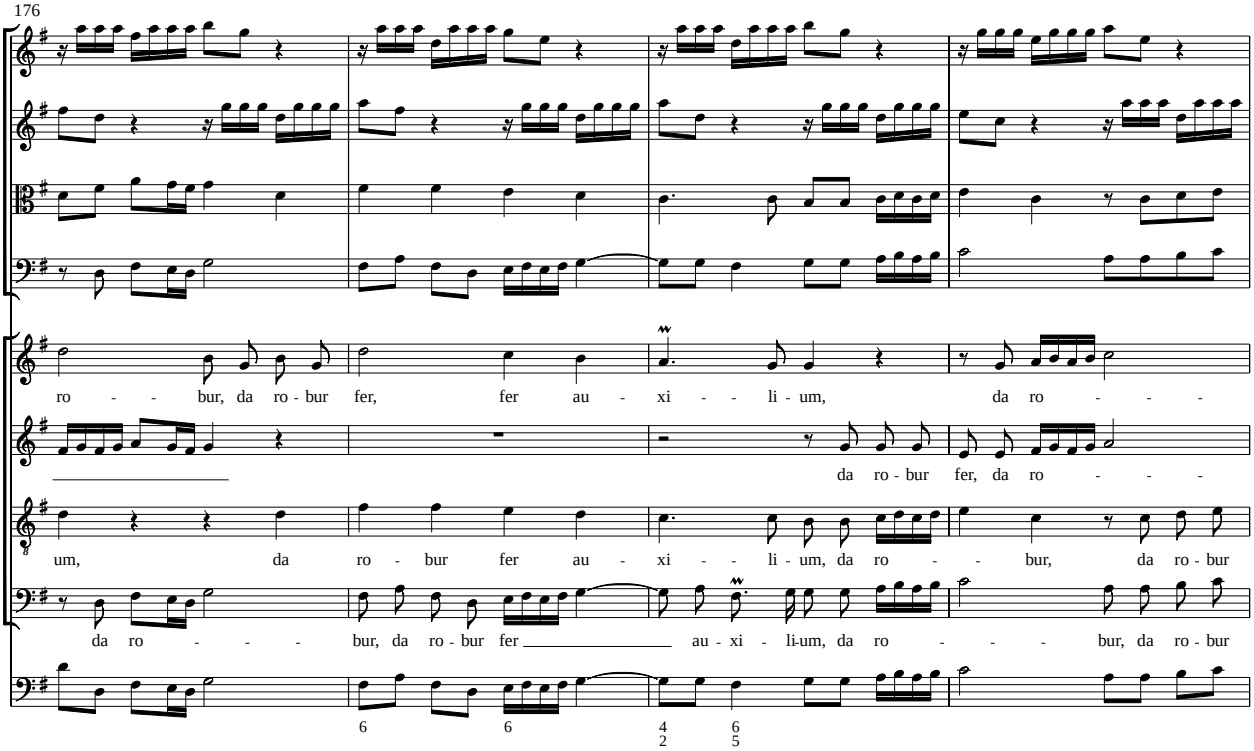

150
pre - - - - munt, bel - la pre - - - - munt, bel - la, bel - la pre -

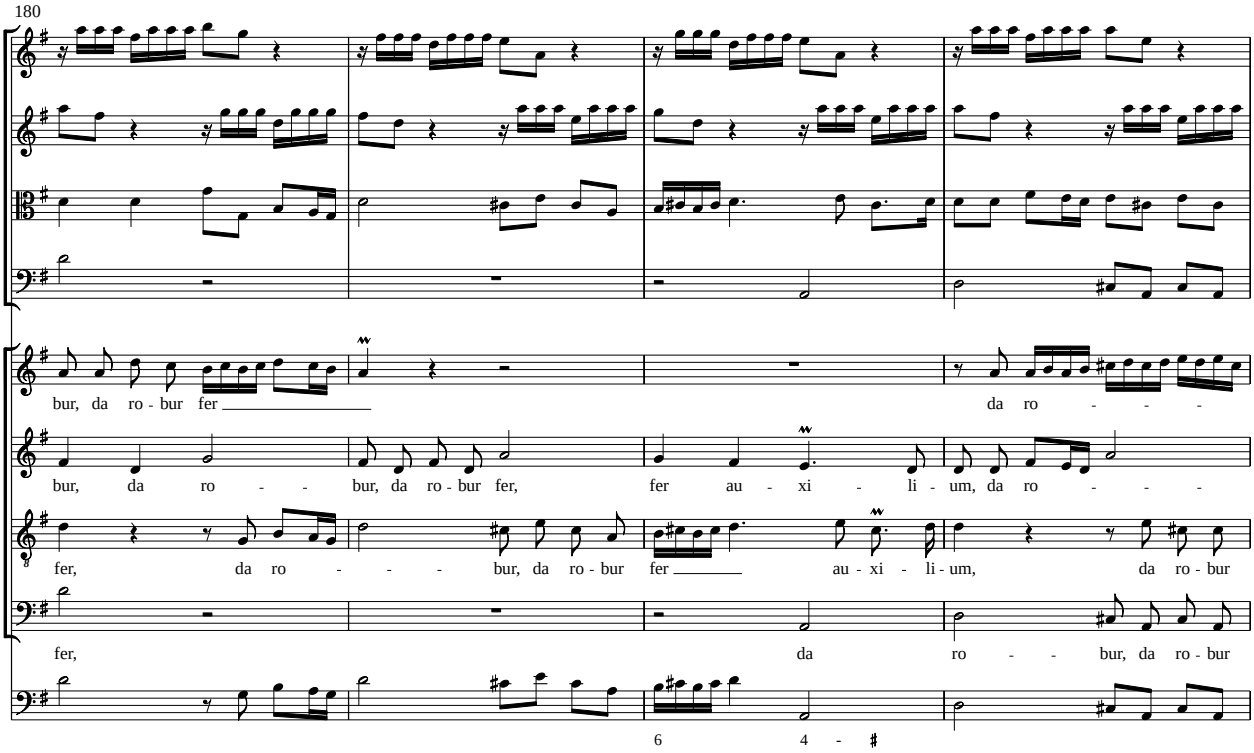

155
- munt, bel - la pre - munt, pre-munt hos - ti - li - a, bel - la, bel - la, bel - - la pre - -

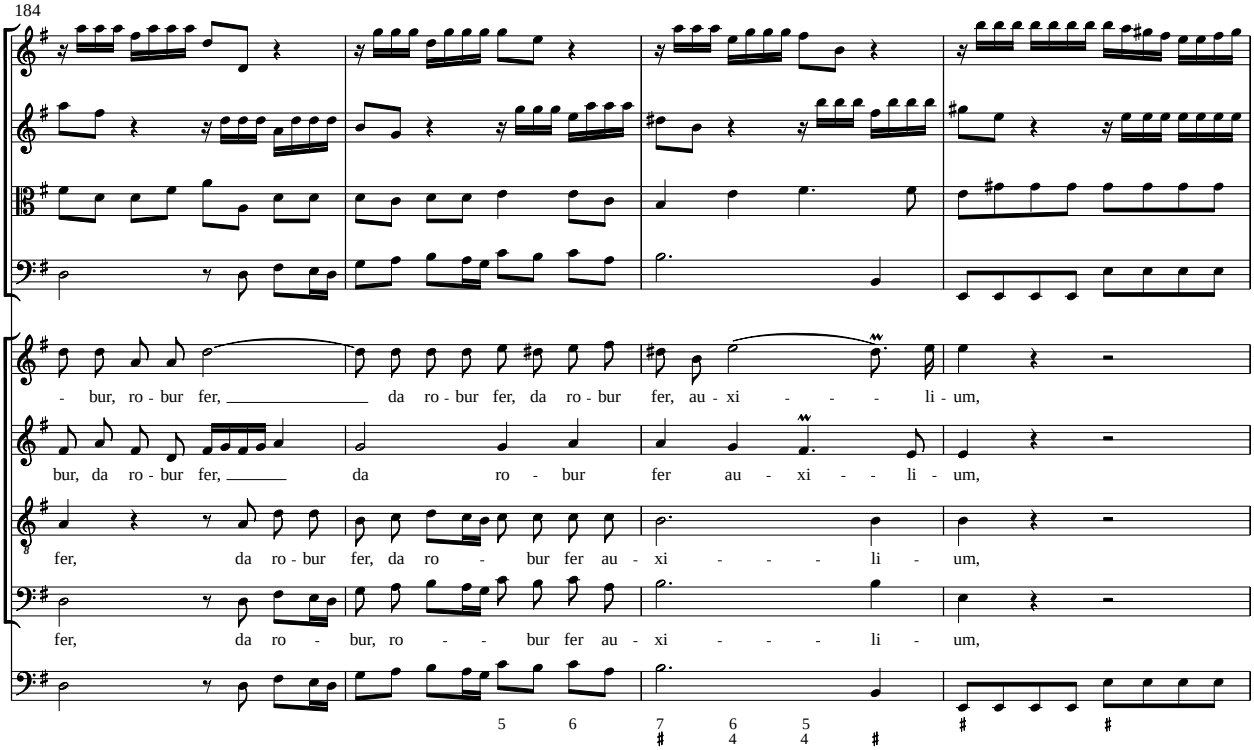

161
f
- munt hos - ti - li - a.

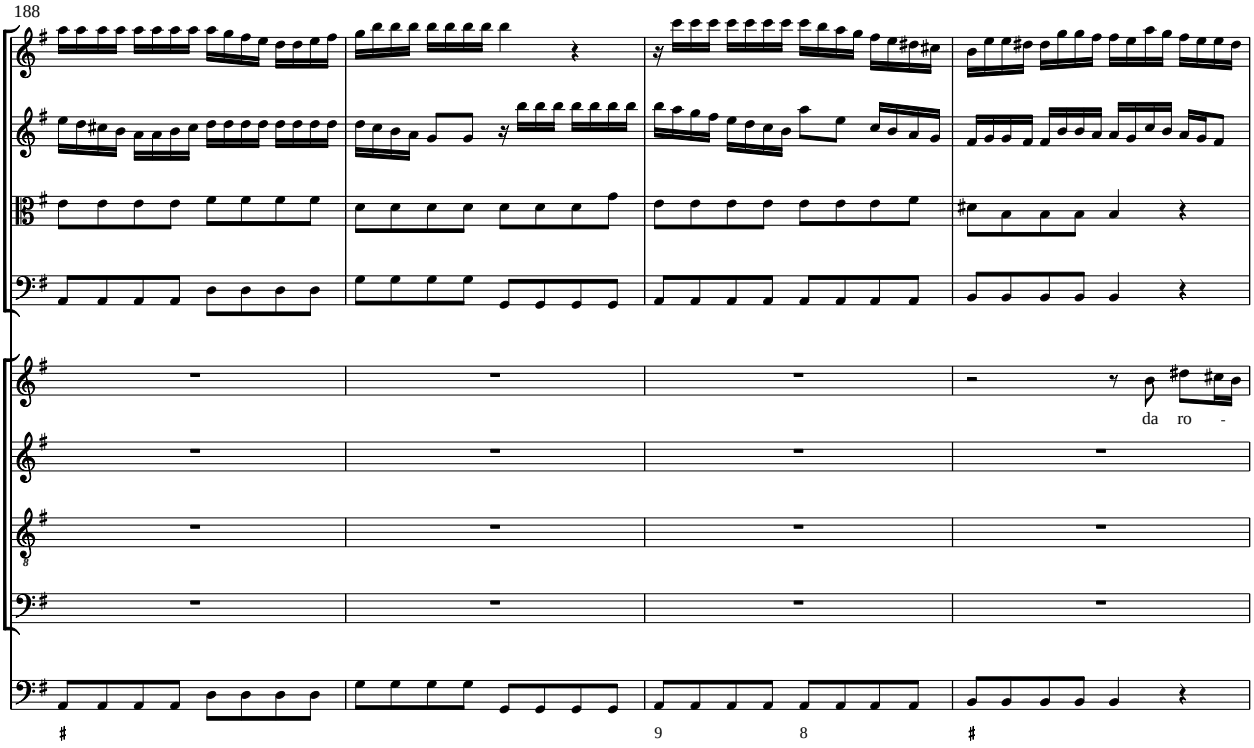

167
Andante
[Tutti]
Da ro - - - bur, da ro - bur fer au - xi - li -
[Tutti]
Da ro - - bur, da ro - bur fer, fer au - xi - li -
[Tutti]
Da

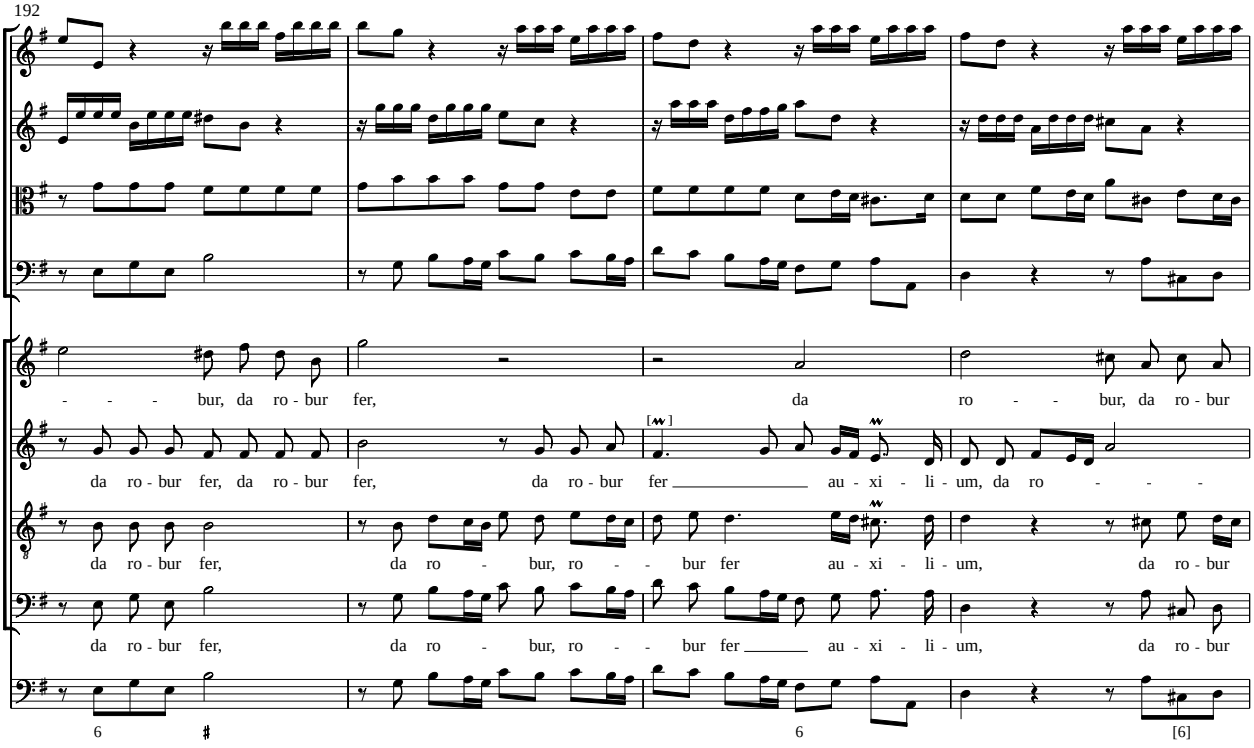

172
[Tutti]
Da ro - - - - bur, da ro - bur fer au - xi - li-um, da ro - - bur fer, da
um, da ro - - - - bur, da ro - bur fer au - xi - li-um, da ro - bur fer au - xi - li-um,
um, da ro - bur fer, fer au - xi - li - um, da ro - bur fer au - xi - li -
ro - - bur, da ro bur fer, fer au - xi - li - um,
6 6 7 - 6 6


176
ro - - bur, da ro - bur fer, fer au - xi - - li - um, da ro - - - -
da ro - bur fer, da ro - - - -
um, da ro - bur fer au - xi - - li - um, da ro - - bur, da ro - bur
da ro - - - bur, da ro - bur fer au - xi - li-um, da ro - - - bur, da ro - bur
6 6 4 2 6 5


180
bur, da ro - bur fer
da ro - - - -
bur, da ro - - bur, da ro - bur fer, fer au - xi - li - um, da ro - - - -
fer, da ro - - - bur, da ro - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur
fer, da ro - - bur, da ro - bur
6 4 -


184
- bur, ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro - bur fer, au - xi - - - li - um,
bur, da ro - bur fer, da ro - bur fer au - xi - - li - um,
fer, da ro - bur fer, da ro - bur fer au - xi - - - li - um,
fer, da ro - bur, ro - - bur fer au - xi - - - li - um,
5 6 7 6 5
4 4


188
da ro -
9
8


192
- - - bur, da ro - bur fer, da ro - - bur, da ro - bur
da ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro - bur fer au - xi - li - um, da ro - - - -
da ro - bur fer, da ro - bur, ro - - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur
da ro - bur fer, da ro - bur, ro - - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur
6
6
[6]

196

fer, fer au - xi - li - um, da ro - - - - bur, da ro - bur fer au - xi - - - - li -

bur, da ro - bur fer _____ au - xi - li - um, da ro - bur fer _____ au - xi - li -

fer, da ro - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur fer, da ro - bur fer au - xi - li -

fer, da ro - - - bur, da ro - bur fer, fer au - xi - li -

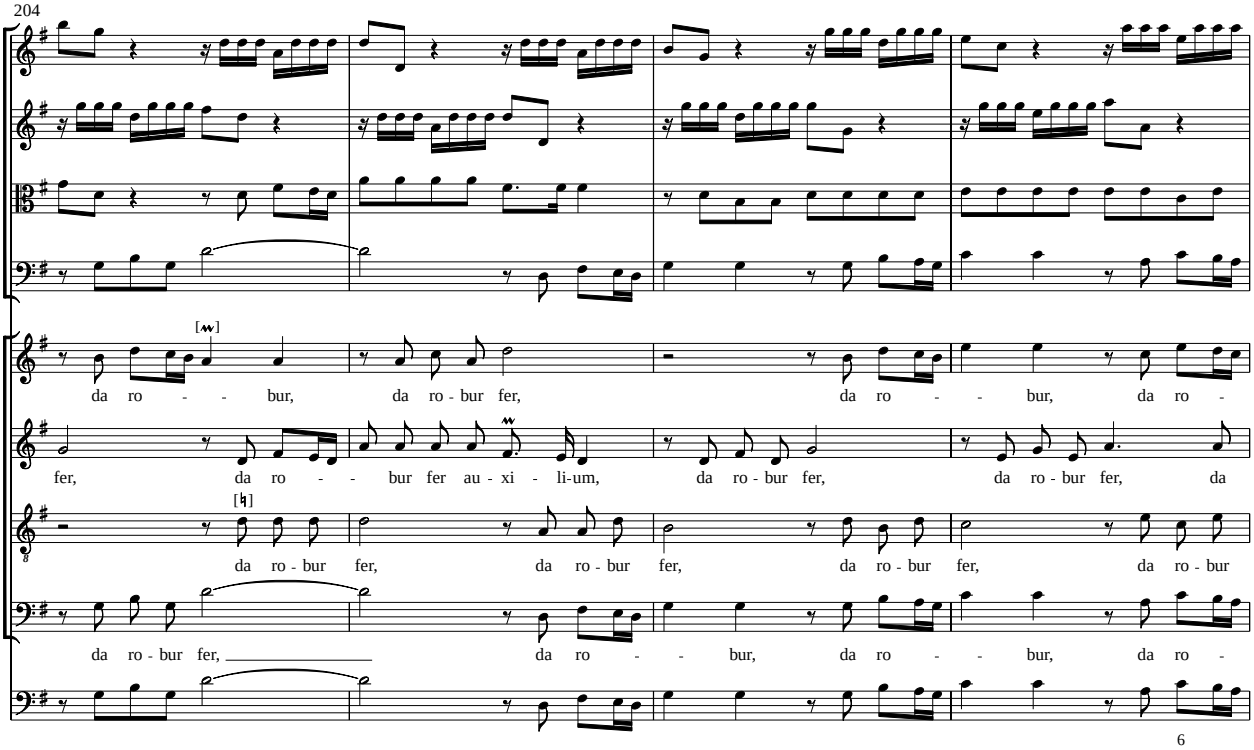
200

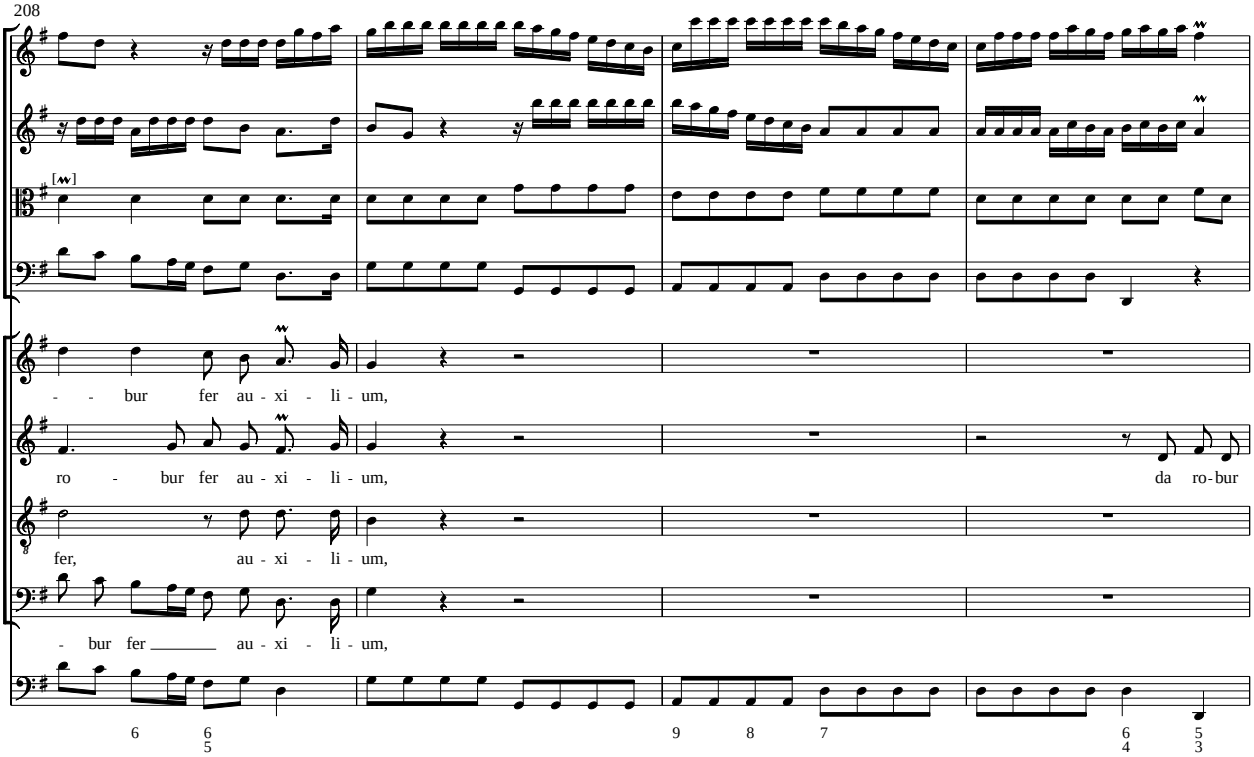
um, da ro - bur fer, da ro - - bur fer au - xi - li - um,

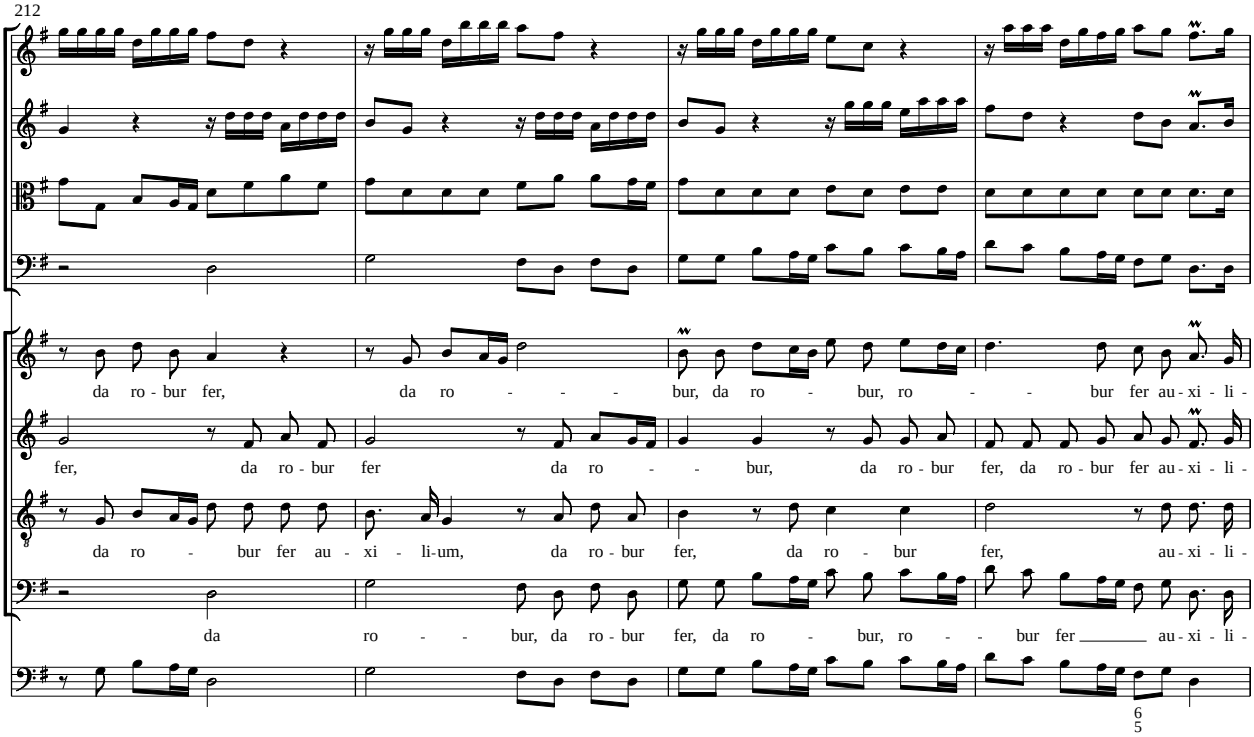
um, da ro - - - bur, da ro - - - bur, ro - - - bur, da ro - bur

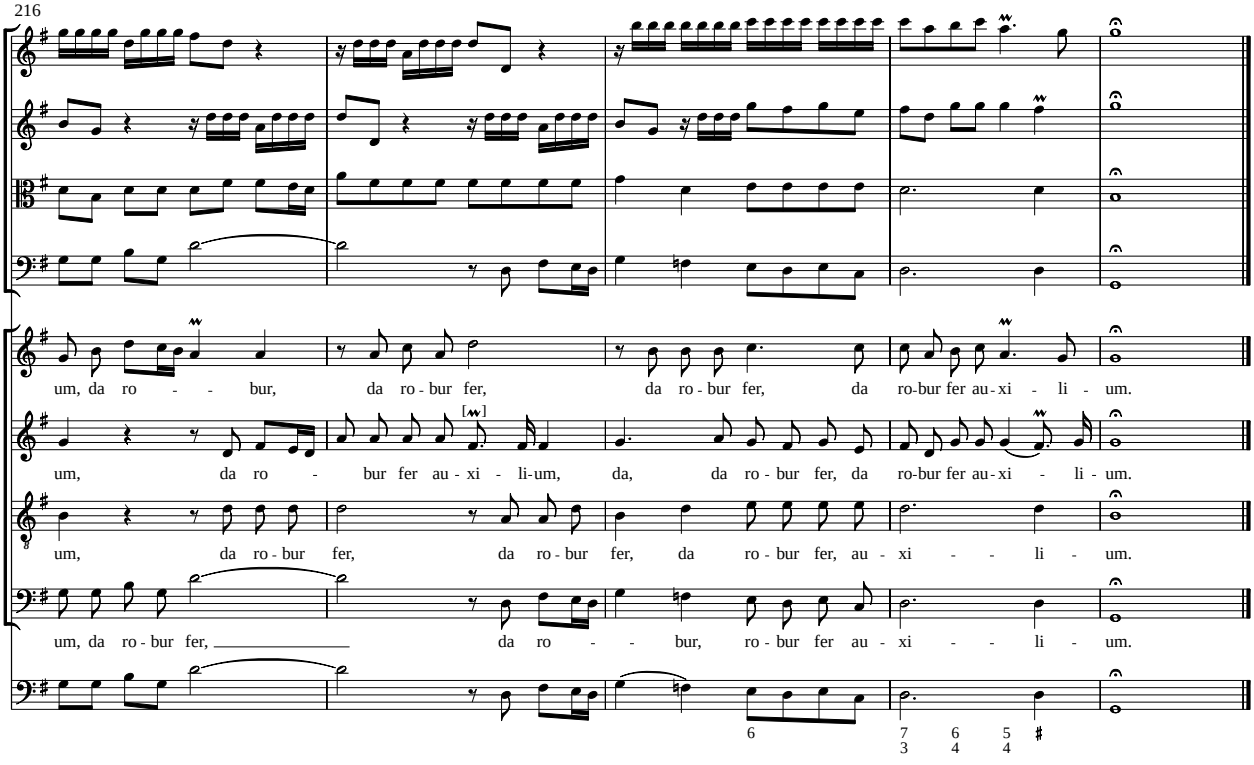
um, da ro - - - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - - - bur,

um, da ro - bur fer, _____ da ro - bur fer, _____


204
da ro - - bur, da ro - bur fer, da ro - - bur, da ro -
fer, da ro - - bur fer au - xi - li-um, da ro - bur fer, da ro - bur fer, da
da ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro - bur
da ro - bur fer, _____ da ro - - bur, da ro - - bur, da ro -
6


208
- - bur fer au - xi - li - um,
ro - bur fer au - xi - li - um, da ro-bur
fer, au - xi - li - um,
- bur fer _____ au - xi - li - um,
6 6 5 9 8 7 6 5 4 3


212
da ro - bur fer, da ro - - - bur, da ro - bur, ro - - bur fer au - xi - li -
fer, da ro - bur fer da ro - - bur, da ro - bur fer, da ro - bur fer au - xi - li -
da ro - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur fer, da ro - bur fer, au - xi - li -
da ro - - bur, da ro - bur fer, da ro - bur, ro - - bur fer _____ au - xi - li -


216
um, da ro - - bur, da ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro-bur fer au - xi - li - um.
um, da ro - bur fer au - xi - li - um, da, da ro - bur fer, da ro-bur fer au - xi - li - um.
um, da ro - bur fer, da ro - bur fer, da ro - bur fer, au - xi - - li - um.
um, da ro - bur fer, _____ da ro - - bur, ro - bur fer au - xi - - li - um.

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

1. DE TRIOMFEERENDE MIN/LOVE TRIUMPHANT, Dirck Buysero & Carel Hacquart
2. PRELUDIA VOOR BEIAARD/PRELUDES FOR CARILLON, Matthias Vanden Gheyn
3. MUZIEK UIT DE COLLEGIALE KERK VAN TONGEREN/MUSIC FROM THE COLLEGIATE CHURCH IN TONGEREN, ca. 1300 - 1600
4. ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK /HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES, 16de eeuw/17th century
5. MOTETTEN/MOTETS, Alexander Utendal
6. MOTETTEN (selectie)/ MOTETS (selection), Petrus Hercules Brehy