

*PAOLO, Gran senno è'l tuo, mentre gli accenti
De la tua penna al mio gran BRVNI affidi,
Che riuerto vn dí per tutti i lidi
Fia dagli scritti à'un tempo, e da le menti.*

*Frà pensieri d'honor puri, e lucenti
Frà desiri di gloria illustri, e fidi
Ben puoi veder, come s'auanzi, e sfidi
A guerra di Virtù l'anime ardenti.*

*Ben veder puoi con qual essemplio espresso
D'innocente gouerno egli s'adopre,
E pietade habbia in sen, giustitia appresso.*

*Nel tuo Musico parto, onde si scopre
Il tuo valore é à lui spirar concesso
Con le Labra armonia, vita con l'opre.*

la quintina

Esther Labourdette

Sylvain Manet

Jérémie Couleau

Joseph Rassam

superius

altus

tenor & direction

gothic table organ

*The gothic organ was built by Quentin Blumenroeder, Haguenau, in 2009
modelled on the tapestry 'La Dame de Rohan at the Organ' (c. 1500)
and held at the Château d'Angers*

Recorded in October 2025 at Ambialet Prieuré (France)
by Julien Podolak (sound engineer & artistic direction)

Paolo Fonghetti

(1572 - ca. 1630)

*Lamentationes in Hebdomada maiori decantandae
Missaque triplici modo concinenda tribus vocibus (1595)*

Missa tribus vocibus

- | | |
|-------------------------|---------------------------------------|
| 1. Kyrie | <i>Fonghetti - Brumel - Cavazzoni</i> |
| 2. Gloria | <i>Fonghetti</i> |
| 3. Recercar Primo | <i>Cavazzoni</i> |
| 4. Credo | <i>Fonghetti</i> |
| 5. Sanctus | <i>Fonghetti</i> |
| 6. Ricerchare di Jaches | <i>Brumel</i> |
| 7. Agnus Dei | <i>Fonghetti - Cavazzoni</i> |
| 8. Ite missa est | <i>Fonghetti</i> |

Lamentationes in Hebdomada maiori decantandae

- | | |
|---|------------------|
| 9. Lamentazione prima del Giovedì Santo | <i>Fonghetti</i> |
| 10. Ricercada per b mollo del primo tono | <i>Veggio</i> |
| 11. Lamentazione prima del Venerdì Santo | <i>Fonghetti</i> |
| 12. Ricercar Cromatico sopra il terzo Tuono | <i>Bottazzi</i> |
| 13. Lamentazione prima del Sabato Santo | <i>Fonghetti</i> |

Incogniti sentieri

Some years before his death, the composer Paolo Fonghetti brought out a book of psalms for four voices, published in Venice in 1621 by Bartholomeo Magni; it was dedicated to a certain Nicolò Bruni, the prior of the Augustinian monastery San Giorgio in Braida in Verona. In his editorial "swan song" the composer addresses his illustrious dedicatee by comparing his devotion to the Reverend Father Abbot with the unknown paths (Incogniti sentieri) taken by Alfeo, the mythological god of the river, in quest of the nymph Arthusa. Paolo Fonghetti's dedicatory sequence of words enables us to understand that this publication was intended as a brilliant public declaration of the (hitherto unknown) debt of gratitude that he owed to this Nicolò Bruni. Nobody knows if the publication actually produced the resounding effect desired by the composer. Today history seems to have erased all trace of these notable personalities of the late Renaissance in Verona. The name of Nicolò Bruni, this prior likened to the sun in Fonghetti's dedication, is totally absent from historical documents. As for Paolo Fonghetti, musical historiography has contrived to render him invisible, in favour of more prolific contemporaries. His oeuvre, although marginalised, nonetheless enables us to discover forgotten poetic paths.

The entry devoted to Paolo Fonghetti in The New Grove Dictionary of Music and Musicians alone illustrates the neglect which the composer has suffered posthumously. If he is presented, in a very dry text, as a pupil of Ippolito Baccusi, we also learn that he was ordained priest in the last years of the 16th century, and that he was the first Veronese musician to compose vocal and instrumental music with basso continuo, the author of instrumental capriccios, madrigals, double-choir vespers and, on top of that, he also taught at the choir school associated with the cathedral, the Scuola degli accoliti. Finally, the author of the short biography in the Grove concludes by declaring that the three-part mass that Paolo Fonghetti published in 1595 was "clearly designed for provincial use". The term "provincial" does not seem to do justice to the style of this liturgical work, nor to correspond to the place

that Verona occupied in the musical landscape of the time.

Indeed, this town, always aware of Venice, was in no way culturally isolated, and even constituted a significant humanist centre, whose influence extended far beyond the frontiers of the Veneto region. In the Renaissance, Verona saw the flourishing of several academies of poetry and music, the most famous of which was the Accademia Filarmonica. This association of artists, intellectuals and notables, created on the 1st of May 1543, seems to have been a significant terrain of artistic experimentation, notably in the domain of the madrigal. The elite of musicians dedicated their publications to the Filarmonica. One thinks of composers who were connected with this institution, to varying degrees, such as Giovanni Nasco (1548 & 1554), Vincenzo Ruffo (1554), Ippolito Camaterò (1569), Ippolito Baccusi (1571), but also Claudio Monteverdi's teacher Marc'Antonio Ingegneri (1587), as well as the famous madrigal composers Giaches de Wert (1571) and Luca Marenzio (1582) or also the theorist Pietro Pontio (1595). The memory of this glorious past is still perceptible today in the collection of the library of the academy, which contains more than 300 editions printed between 1519 and 1627, but also when looking at the extraordinary collection of instruments described in the inventories compiled in Paolo Fonghetti's lifetime. In 1580, the institution possessed a vast collection of 129 instruments: five keyboard instruments, eighty-one wind instruments, thirty-two string instruments, nine lutes and two drums! This veritable instrumental stock suggests that the Accademia Filarmonica, and more generally the town of Verona itself, was a truly great musical centre, developed by artists and intellectuals whose creativity had to come to a peak every 1st of May, the anniversary of the creation of the academy, during which a musical cortège to a church was organised, where a mass was celebrated in figured chant, that is to say in polyphony. Although there is no record precisely mentioning Paolo Fonghetti's connections with the Accademia Filarmonica, his book of capriccios and madrigals in two parts, published in Verona in 1598, contains several signs that seem to suggest a close relationship with the institution. The collection is dedicated to Gasparo and Marc'Antonio, the sons of the Count Marco Verità, one of the notables affiliated to the Accademia Filarmonica.

Furthermore, this edition contains a capriccio of which the title *Il filarmonico*, reinforces the hypothesis that Paolo Fonghetti would have participated in the activities of this association of intellectuals. Did he hold the position of *maestro di musica* there? The historical sources are silent on the subject, and yet the publication of 1598 reveals a pedagogical dimension in the output of our composer, that his employment as singing master at the choir school of the cathedral, the *Scuola degli Accoliti*, seems to confirm.

Andréa Bornstein has recently studied, in part of his thesis on didactic duos, their pedagogical function in Paolo Fonghetti's oeuvre. Although this function is clearly perceptible in the 1598 *bicinia*, one might also suppose that his mass and the three-part lamentations – published in Verona in 1595, by Francisco dalle Donne, the preferred publisher of the *Accademia Filarmonica*, and dedicated, like the 4-part psalms, to a prior of the monastery of San Giorgio in Braida (Aegidio Mucciaferro) – could have been written in connection with his work teaching singing to children, whether in the cathedral choir school or privately. The Veronese musician was 23 years old at the time. He had certainly joined the *Scuola degli accoliti* at a very young age, to pursue a religious vocation, like many young men from good families. There he certainly received a very thorough grounding in plainchant, polyphony, counterpoint, and composition, as the school was notably dedicated to contributing to the solemnisation of the offices at the cathedral Santa Maria Matricolare. The quality of the instruction he received from Ippolito Baccusi partly explains Paolo Fonghetti's precocity, but also the presence in Verona of children who, like the sons of the Count Verità, were capable of holding their parts in a complex, twining polyphony for two or three voices.

Paolo Fonghetti's 1595 mass and lamentations, written for a superius with C1 clef, a tenor with C3 clef, and a bassus with C4 clef, were probably conceived for domestic or private use, to develop the practice of polyphonic singing, with two children singing the two upper parts and the teacher taking the lowest voice. Furthermore, the mass can be performed in three different ways (*Missaque triplici modo concinenda*): with the three mixed voices, or by

positioning the bass an octave higher, or also just with two voices, by leaving out the lowest voice, as if it were a *si placet* part, thus allowing the children to sing without their master. The publication in separate parts facilitates the different ways of performing the work, with each singer singing from his own individual partbook. Stylistically speaking, the ordinary of the mass is written in the old manner, each voice being developed successively (tenor, superius and then the added bassus). Even so, without losing any clarity of expression of the text, Paolo Fonghetti demonstrates a real command of imitative counterpoint, and shows a particular art of melodic deployment, which requires considerable vocal control on the part of the singers. This mass is also enriched by fine use of madrigalism, in the doxology of the Gloria (*cum sancto spiritu in gloria dei patris, Amen*) with the appearance of ternary measure, in the Credo where time seems to stand still to illustrate the oxymoron *vivos et mortuos*, but also in the Sanctus where the composer sends melodic garlands surging up to the heavens (*caeli et terra*). There are so many unknown poetic paths to which we can append the "signature" of Paolo Fonghetti, such as a cadence that is particularly surprising for the end of the Renaissance, which he frequently uses; it is on D, with the superius going up (G# then A), the tenor going down (E then A) and the bassus going down (E then D).

The singularity of this young Veronese composer is particularly evident in the music he wrote for the office of *Tenebrae*. The three lamentations chosen for this CD, respectively the first of each day of the *triduum sacrum* (Holy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday) display strikingly different sound-worlds. As well as using a specific mode for each lamentation (F, D on G, and E), Fonghetti also adopts devices that are particular to the sound of each piece. With its serene counterpoint tinged with *fauxbourdon*, the lamentation for Thursday almost calls to mind the earliest polyphonic settings of the text of the prophet Jeremiah, composed by Alexander Agricola or Marbrianus de Orto, which were published in Venice in 1506 by Ottaviano Petrucci. That of Good Friday displays considerable tension, to which dissonances and elements of madrigalism contribute, notably in the astonishing sound illustration of destruction (*perditionem*). For Holy Saturday, Paolo Fonghetti offers a synthesis of

the two preceding lamentations without rejecting the interiority characteristic of the mode of E. The Hebrew letters, which are more developed in this lamentation, are stylistically closer to instrumental writing.

Although Paolo Fonghetti's music doesn't lack variety, we nonetheless wanted to explore his liturgical oeuvre alongside organ pieces that might have made up his sound world. Several documents attest to the presence of organs in Verona at the end of the Renaissance. L'Accademia Filarmonica notably possessed a large portable organ (*organo portatile*), out of necessity, as the association met in various places from year to year. Inga Mai Groote has recently shown that the seat of the academy had changed twelve times between 1543 and 1608. We also know that the mass, the climax of the already mentioned 1st of May festivities, could be celebrated in different churches (San Fermo, San Sebastiano, San Francesco di Paola, Santa Anastasia, the Duomo. . .), and that the organ possibly played a predominant role there, as in 1612 at Santa Eufemia. Regarding the organ, during the second half of the 16th century, through the intermediary of the great patron of the arts Mario Bevilacqua, also a member of the Accademia Filarmonica, Verona welcomed the organist Paolo Masnelli, but also one of the greatest French specialists of the instrument, Jacques Brumel, who at the time was in the employ of the Duke of Urbino, although he is largely forgotten today. His oeuvre, housed in the manuscript sources preserved in Castell'Arquato, is an integral part of these poetic paths that we wish to open to you. His catalogue of highly virtuosic pieces notably includes a *Missa dominicalis in alternatim*. Four of the five organ fragments inserted into the Kyrie to complement Fonghetti's polyphony are from this cycle. The short *Ricerchare di Jaches*, inserted between the Sanctus and the Agnus Dei, is also attributed to Jacques Brumel.

The programme also gives prominence to other organists active in Northern Italy at the time: Girolamo Cavazzoni, whose principal activity was centred on Mantua, and Bernardino Bottazzi, a Franciscan organist from Ferrara. Their works, all published in Venice, not far from

Verona, also include alternatim masses. For reasons of tessitura (some pieces by Jacques Brumel going up to top D), the fourth organ fragment integrated into Paolo Fonghetti's Kyrie is taken from the Missa dominicalis by Girolamo Cavazzoni. Another part of this organ mass is also used to complete the Agnus Dei, for the sake of modal coherence. The Mantuan organist is also the author of the Recercar primo played between the Gloria and the Credo. This particularly elaborate piece displays an unrivalled mastery of imitative counterpoint. Although there is very little documentary evidence of the use of the organ in the office of Tenebrae at the time, pieces like the Ricercada per b mollo del primo tono, attributed in the Castell'Arquato manuscript to a certain Claudio Veggio from Piacenza, or the extraordinary Ricercar cromatico by Bernardino Bottazzi bring an appropriate counterpoint to the ethos of the Lamentations of Jeremiah. On this recording these pieces, which display very different sonorities, are played on a Gothic table organ with manual bellows, made by Quentin Blumroeder, designed after an image in a tapestry dating from 1500 in the castle at Angers. This instrument is equally suitable for playing solo pieces as for providing delicate accompaniment to the voices singing Paolo Fonghetti's florid polyphony.

Jérémie Couleau

Translation : Paul Willenbrock

La Quintina would like to thank the Mato Grosso association, and in particular Gérard Cadars, for the extraordinary welcome at the Prieuré d'Ambialet, Monique and Bernard Couleau for their unconditional support, as well as Andrès Blume, Daniel Fédou, Anne-Marie Blondel and Géraud Chirol, and more generally everyone who took the trouble to programme the work of our favourite 'little mushroom', Paolo Fonghetti! Finally, thank you to the friends who have supported La Quintina's work since the very beginning. They'll know who they are...



Incogniti sentieri

Quelques années avant sa mort, le compositeur Paolo Fonghetti fait imprimer en 1621 à Venise, chez l'éditeur Bartholomeo Magni, un livre de psaumes à quatre voix dédié à un certain Nicolò Bruni, prieur du monastère augustinien San Giorgio in Braida de Vérone. Le musicien, dans ce « chant du cygne » éditorial, s'adresse à son illustre dédicataire en comparant son dévouement pour le révérent père abbé aux chemins inconnus (Incogniti sentieri) pris par Alfeo, le dieu mythologique de la rivière, pour rejoindre la nymphe Arthusa. La suite des mots de Paolo Fonghetti permet de comprendre que cette publication devait faire éclater au grand jour la gratitude jusque-là souterraine qu'il portait à ce Nicolò Bruni. Nul ne sait si la mise sous presse aura eu l'effet retentissant désiré par le compositeur. Aujourd'hui, l'histoire semble avoir effacé les traces de ces personnalités marquantes de la Renaissance tardive à Vérone. Le nom de Nicolò Bruni, ce prieur comparé au soleil dans la dédicace, est totalement absent dans les ouvrages historiques. Quant à Paolo Fonghetti, l'historiographie musicale s'est chargée de l'invisibiliser au profit de contemporains plus prolifiques. Son œuvre, bien que marginalisée, permet néanmoins de découvrir des sentiers poétiques oubliés.

La notice consacrée à Paolo Fonghetti dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians illustre à elle-seule l'effacement dont le compositeur a pu être victime de manière posthume. Si ce dernier est présenté, dans un texte d'une grande aridité, comme un élève d'Ippolito Baccusi, on découvre également qu'il fut ordonné prêtre dans les dernières années du 16^e siècle, et qu'il fut le premier musicien véronais à composer de la musique vocale et instrumentale avec basse continue, auteur de caprices instrumentaux, de madrigaux, de vèpres à double-chœurs et, de surcroît, enseignant à l'école maitrisienne associée à la cathédrale, la Scuola degli accoliti. Enfin, l'auteur de cette courte biographie termine en précisant que la messe à trois voix publiée par Paolo Fonghetti en 1595 est clairement élaborée selon un usage provincial ! Or, le terme « provincial » ne semble ni adapté au style de cette œuvre liturgique, ni correspondre à la place de Vérone dans le paysage musical de l'époque.

En effet, cette ville tournée vers Venise n'était absolument pas isolée culturellement, et constituait même un important centre humaniste dont le rayonnement dépassait largement les frontières de la Vénétie. À la Renaissance, Vérone voit fleurir de nombreuses académies de poésie et de musique, dont la plus célèbre était l'Accademia Filarmonica. Créée le 1er mai 1543, cette association d'artistes, d'intellectuels et de notables semble avoir été un terrain d'exploration important, notamment dans le domaine du madrigal. La fine fleur des musiciens dédie ses publications à l'académie véronaise. On songe à des compositeurs qui ont entretenu des liens plus ou moins directs avec cette institution, comme les maîtres de musique Giovanni Nasco (1548 & 1554), Vincenzo Ruffo (1554), Ippolito Camaterò (1569), Ippolito Baccusi (1571), mais aussi au maître de Claudio Monteverdi, Marc'Antonio Ingegneri (1587), aux célèbres auteurs de madrigaux Giaches de Wert (1571) et Luca Marenzio (1582) ou encore au théoricien Pietro Pontio (1595). La mémoire de ce passé glorieux est aujourd'hui perceptible dans le fond de la bibliothèque de l'académie qui contient plus de 300 éditions imprimées entre 1519 et 1627, mais aussi lorsque l'on considère l'extraordinaire collection d'instruments déjà relatée dans des inventaires rédigés du vivant de Paolo Fonghetti. En 1580, l'institution possédait un instrumentarium pléthorique de cent-vingt-neuf instruments : cinq à clavier, quatre-vingt-un à vent, trente-deux à archet, neuf luths et deux tambours ! Ce véritable parc instrumental permet de penser que l'Accademia Filarmonica, et plus généralement la ville de Vérone, était un grand centre d'art musical développé par des artistes et des intellectuels dont la créativité devait culminer le 1er mai de chaque année, date anniversaire de la création de l'académie, durant laquelle était organisé un cortège en musique vers une église où une messe était célébrée en chant figuré, c'est-à-dire en polyphonie. Si aucun registre ne mentionne précisément les liens entretenus entre Paolo Fonghetti et l'Accademia Filarmonica, son livre de caprices et de madrigaux à deux voix publié à Vérone en 1598 donne plusieurs indices susceptibles de révéler une certaine proximité avec l'institution. La collection est dédiée aux fils Gasparo et Marc'Antonio du Conte Marco Verità, un des notables affiliés à l'Accademia Filarmonica. En outre, cette édition comporte un caprice

dont le titre, Il filarmonico, renforce l'hypothèse selon laquelle Paolo Fonghetti aurait participé aux activités de cette association d'intellectuels. Y a-t-il occupé une fonction de maître de musique ? Les sources historiques sont muettes à ce sujet, néanmoins l'imprimé de 1598 révèle, dans l'œuvre de notre compositeur, une dimension pédagogique que son parcours de chef de chant entre 1610 et 1629 à la maîtrise de la cathédrale, la Scuola degli Accoliti, vient confirmer.

Andréa Bornstein a récemment étudié, en marge de sa thèse sur les duos didactiques, le rapport à la pédagogie dans l'œuvre de Paolo Fonghetti. Si ce lien est bien perceptible dans les bicinia de 1598, on peut également penser que sa messe et ses lamentations à trois voix publiées en 1595 à Vérone chez Francisco dalle Donne, l'imprimeur privilégié de l'Accademia Filarmonica, et dédiées, comme les psaumes à quatre voix de 1621, à un prieur du monastère San Giorgio in Braida (Aegidio Mucciaferro), pourraient avoir été écrites en lien avec l'enseignement du chant aux enfants, soit dans le cadre de la maîtrise, soit dans un cadre privé. Notre musicien véronais, à ce moment-là, a vingt-trois ans. Il a certainement intégré très tôt la Scuola degli accoliti pour suivre, à l'instar de nombreux jeunes hommes de bonne famille, une vocation religieuse. Il y reçut sûrement une formation musicale très poussée en plain-chant, polyphonie, contrepoint et composition, car cette école avait notamment pour fonction de contribuer à la solennisation des offices de la cathédrale Santa Maria Matricolare. La qualité de l'enseignement délivré par Ippolito Baccusi explique en partie la précocité de Paolo Fonghetti, mais aussi la présence à Vérone d'enfants capables, comme les fils du Comte Verità, de tenir leurs parties dans une polyphonie complexe et volubile à deux ou trois voix.

Écrites par Paolo Fonghetti pour un superius en ut 1, un tenor en ut 3 et un bassus en ut 4, la messe et les lamentations de 1595 pourraient avoir été conçues dans la perspective d'une pratique polyphonique domestique ou privée consistant à placer deux enfants aux parties supérieures pendant que l'enseignant se charge de la voix grave. En outre, la messe

peut s'effectuer de trois manières différentes (*Missaque triplici modo concinenda*) : avec les trois voix mixtes, en positionnant la basse à l'octave supérieure, mais aussi à deux voix en enlevant la voix grave à la manière d'un *si placet*, ce qui permet aux enfants de chanter sans leur maître. La publication en parties séparées facilite les différents types d'exécution, car chaque chanteur conserve ainsi sa partie dans un livre individuel. Au niveau stylistique, l'ordinaire de la messe est écrit à la manière ancienne, chaque voix ayant été élaborée de manière successive (tenor, *superius* puis *bassus* ajouté). Sans pour autant perdre la juste expression des paroles, Paolo Fonghetti y démontre une grande science du contrepoint imitatif, et révèle un sens singulier du déploiement mélodique, ce qui demande une grande maîtrise vocale de la part des interprètes. Cette messe fait aussi entendre de très beaux madrigalismes dans la doxologie du Gloria (*cum sancto spiritu in gloria dei patris, Amen*) avec l'apparition d'une mesure ternaire, dans le Credo où le temps semble s'arrêter pour illustrer l'*oxymore* *vivos et mortuos*, mais aussi dans le Sanctus où le compositeur fait jaillir des guirlandes mélodiques vers les cieux (*caeli et terra*). Autant de sentiers poétiques inconnus auxquels il convient d'ajouter la « signature » de Paolo Fonghetti, une cadence très surprenante pour la fin de la Renaissance, qu'il utilise fréquemment sur *ré*, dans laquelle le *superius* chante en montant (*sol #* puis *la*), le tenor en descendant (*mi* puis *la*) et le *bassus* en descendant (*mi* puis *ré*).

La singularité du jeune compositeur véronais s'exprime particulièrement dans les pièces écrites pour l'office des ténèbres. Les trois lamentations choisies ici, respectivement les premières de chaque jour du *triduum sacrum* (jeudi, vendredi et samedi saints), révèlent des sonorités très différentes. Si Paolo Fonghetti emploie pour chacune un mode spécifique (*fa*, *ré* sur *sol*, et *mi*), le compositeur adopte également des artifices sonores propres à chaque pièce. La lamentation du jeudi pourrait faire penser, par son contrepoint serein teinté de faux-bourdon, aux premières mises en polyphonies du texte du prophète Jérémie composées par Alexander Agricola ou Marbrianus de Orto, et publiées à Venise en 1506 par Ottaviano Petrucci. Celle du vendredi révèle une grande tension à laquelle contribuent les

dissonances et les madrigalismses, notamment dans l'étonnante illustration sonore de la destruction (perditionem). Quant à celle du samedi, Paolo Fonghetti y propose une synthèse des deux précédentes sans renier l'intériorité propre au mode de mi. Les lettres hébraïques, plus développées dans cette lamentation, se rapprochent d'une écriture instrumentale.

Si la musique de Paolo Fonghetti ne manque pas de variété, nous avons toutefois souhaité mettre en regard son œuvre liturgique avec des pièces pour orgue qui auraient pu faire partie de son paysage sonore. De nombreux documents attestent la présence de cet instrument à Vérone à la fin de la Renaissance. L'Accademia Filarmonica possédait notamment un grand orgue de table démontable (organo portatile) par nécessité, car l'association se réunissait selon les années dans des lieux différents. Inga Mai Groote a récemment montré que le siège de l'académie avait changé à douze reprises entre 1543 et 1608. On sait également que la messe, point culminant de la fête du 1er mai mentionnée précédemment, pouvait être célébrée dans des églises différentes (San Fermo, San Sebastiano, San Francesco di Paola, Santa Anastasia, le Duomo. .), et que l'orgue y avait éventuellement une place prépondérante comme en 1612 à Santa Eufemia. À ce sujet, Vérone accueillera, durant la deuxième moitié du 16e siècle, par l'intermédiaire du grand mécène des arts Mario Bevilacqua, également membre de l'Accademia Filarmonica, l'organiste Paolo Masnelli, mais aussi l'un des plus grands spécialistes français de cet instrument, encore méconnu aujourd'hui, et qui était à ce moment-là employé par le Duc d'Urbino : Jacques Brumel. Son œuvre, renfermée dans des sources manuscrites conservées à Castell'Arquato, fait partie intégrante de ces chemins poétiques inconnus que nous souhaitons vous révéler. D'une grande virtuosité, son catalogue comporte notamment une Missa dominicalis en alternatim. Quatre des cinq fragments d'orgues placés dans le Kyrie en regard avec la polyphonie de Paolo Fonghetti sont issus de ce cycle. Le court Ricerchare di Jaches inséré entre le Sanctus et l'Agnus dei est également attribué à Jacques Brumel.

Le programme donne également la part-belle à d'autres organistes ayant exercé en Italie

du nord : Girolamo Cavazzoni, dont l'activité principale était centrée à Mantoue, et Bernardino Bottazzi, un organiste franciscain originaire de Ferrare. Leurs œuvres, toutes publiées à Venise, non loin de Vérone, comprennent également des messes en alternatim. Pour des raisons de tessiture (certaines pièces de Jacques Brumel allant jusqu'au contre-ré), le quatrième fragment d'orgue intégré au Kyrie de Paolo Fonghetti est issu de la Missa dominicalis de Girolamo Cavazzoni. Une autre partie de cette partition vient également compléter l'Agnus dei pour des raisons de cohérence modale. L'organiste de Mantoue est également l'auteur du Recercar primo ajouté entre le Gloria et le Credo. Cette pièce particulièrement développée illustre une maîtrise sans pareille du contrepoint imitatif. Bien que l'utilisation de l'orgue durant l'office des ténèbres soit très peu documentée à l'époque, une pièce comme le Ricercada per b mollo del primo tono attribuée, dans le manuscrit de Castell'Arquato, à un certain Claudio Veggio originaire de Plaisance, ou encore l'extraordinaire Ricercar cromatico de Bernardino Bottazzi viennent apporter un contrepoint approprié à l'éthos des lamentations de Jérémie. Ces œuvres qui révèlent des sonorités très différentes sont toutes jouées dans l'enregistrement sur un orgue gothique de table à soufflets réalisé par Quentin Blumenroeder à partir d'une tapisserie datant de 1500 conservée au château d'Angers. Cet instrument s'adapte aussi bien à l'interprétation de pièces seules qu'à l'accompagnement délicat des voix dans la polyphonie fleurie de Paolo Fonghetti.

Jérémie Couleau

La Quintina souhaite remercier l'association Mato Grosso et plus précisément Gérard Cadars pour l'accueil extraordinaire au Prieuré d'Ambialet, Monique et Bernard Couleau pour leur soutien inconditionnel, mais également Andrès Blume, Daniel Fédou, Anne-Marie Blondel et Géraud Chirol, et plus généralement toutes celles et ceux qui ont eu la curiosité de programmer l'œuvre de notre «petit champignon» préféré, Paolo Fonghetti ! Merci enfin aux amis qui soutiennent le travail de La Quintina depuis les débuts. Ils se reconnaîtront...

CANTVS
PAVLI
FVNGHETTI
VERONENSIS
LAMENTATIONES

In Hebdomada maiori decantandæ.

Missæq; triplici modo concinenda.

Tribus vocibus.

Nunc primum in lucem editæ.



VERONÆ



Apud Franciscum d'Annis. 1595. A

Texts and translations

* The French translation of the Ordinary of the Mass is taken from a printed work published in Paris in 1667 by the Compagnie des libraires associez au livre de la Semaine Sainte, *L'Office de la Semaine Sainte, selon le Messel et Breviaire Romain : plus ample qu'auparavant, & à l'usage de Paris*

** The English translation of the Ordinary of the Mass is taken from a printed work published in London in 1549 : Edouardi Whitchurche (ed.), *The Booke of the Common Prayer and Administration of the Sacraments, and Other Rites and Ceremonies of the Church: After the Use of the Church of England*

*** The French translation of the Lamentations is taken from a printed work published in Paris in 1724 : Le Petit (ed.), *Office de la Semaine Sainte, Latin et François, à l'usage de Rome et de Paris*

**** The English translation of the Lamentations is taken from the King James Bible (London, 1611)

1. Kyrie

Kyrie eleyson
Christe eleyson
Kyrie eleyson

1. Kyrie*

Seigneur, ayés pitié de nous.
Jesus-Christ, faites-nous mi-
sericorde
Seigneur, ayés pitié de nous.

1. Kyrie**

Lorde have mercie upon us.
Christ have mercie upon us.
Lorde have mercie upon us.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo, & in
terra pax hominibus bonae
voluntatis. Laudamus te.
Benedicimus te. Adoramus
te. Glorificamus te. Gratias
agimus tibi propter magnam
gloriam tuam : Domine Deus,
Rex caelestis, Deus Pater
omnipotens ; Domine, Fili
unigenite, Jesu Christe, Do-
mine Deus, Agnus Dei, Filius
Patris. Qui tollis peccata mu-
ndi, miserere nobis. Qui tollis
peccata mundi, suscipe de-
precationem nostram. Qui
sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis. Quoniam tu
solus Sanctus ; Tu solus Do-
minus ; Tu solus Altissimus,
Jesu Christe, cum sancto
Spiritu, in gloria Dei Patris.

2. Gloria

Gloire soit donnée à Dieu
au plus haut des Cieux. Et la
paix en terre aux hommes
de bonne volonté. Seigneur,
nous vous loüons. Nous vous
benissons. Nous vous ado-
rons. Nous vous glorifions.
Nous vous rendons action
de graces pour la gloire de
vostre Majesté. Seigneur
Dieu, Roy celeste, Dieu Pere
tout-puissant. Seigneur Je-
sus-Christ Fils unique. Sei-
gneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Pere. Qui effacez les
pechez du monde, faites-
nous misericorde. Qui effa-
cez les pechez du monde,
recevez nos prieres. Qui
estes assis à la dextre du
Pere, ayez compassion de

2. Gloria

Glory be to God on high.
And in yearth peace, good
will towards men. We
praise thee, we blesse thee,
we worship thee, we glorifie
thee, wee geve thanks to
thee for thy greate glory, O
Lorde God, heavenly kyng,
God the father almightie. O
Lorde the onely begotten
sonne Jesu Christe, O Lorde
God, Lambe of God, sonne
of the father, that takest
awaye the synnes of the
worlde, have mercie upon
us : thou that takest awaye
the synnes of the worlde,
receive our praier. Thou that
sittest at the right hande of
God the father, have mer-
cie upon us: For thou onely

Amen.

nous. Parce qu'il n'y a que vous de Saint. Il n'y a point d'autre Seigneur que vous. Vous êtes seul tres-haut, Jesus-Christ. Avec le S. Esprit en la gloire de Dieu le Pere. Ainsi soit-il.

art holy, thou onely art the Lorde. Thou onely O Christ with the holy Ghoste, are moste high in the glory of God the father. Amen.

4. Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli & terrae, visibilia omnium, & invisibilia. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum ; Et ex Patre natum ante omnia secula : Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero ; Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines & propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine : Et homo factus est.

4. Credo

Je croy en un Dieu, Pere Tout-puissant, qui a fait le Ciel et la Terre, & toutes les choses visibles & invisibles. Et en un seul Jesus-Christ, Seigneur, Fils unique de Dieu. Et nay du Pere devant tous les siecles : Dieu de Dieu, Lumiere de Lumiere, vray Dieu du vray Dieu : Engendré, non fait, consubstantiel au Pere, par qui toutes choses ont esté faites. Lequel pour l'amour de nous hommes, & à cause de nostre salut, est descendu des Cieux. Et a esté incarné par l'operation du S. Esprit, de la Vierge

4. Credo

I beleve in one God. The father almightie, maker of heaven and yearth, and of all thinges visible, and invisible: And in one Lorde Jesu Christ, the onely begotten sonne of GOD, begotten of his father before all worldes, God of GOD, light of light, very God of very God, begotten, not made, beeyng of one substaunce with the father, by whom all thinges were made, who for us men, and for our salvacion, came doune from heaven, and was incarnate by the holy Ghoste, of the Virgin Mary,

Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato passus &
sepultus est. Et resurrexit
tertia die secundum Scriptu-
ras. Et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum
gloria judicare vivos & mor-
tuos ; cujus regni non erit
finis. Et in Spiritum sanctum
Dominum, & vivificantem, qui
ex Patre Filioque procedit ;
qui cum Patre & Filio simul
adoratur, & conglorificatur ;
qui locutus est per Prophe-
tas. Et Unam, Sanctam, Ca-
tholicam, & Apostolicam
Ecclesiam. Confiteor unum
Baptisma in remissionem
peccatorum. Et expecto re-
surrectionem mortuorum ; Et
vitam venturi seculi. Amen.

Marie, Et a esté fait chair. Il a
aussi esté crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce-Pilate,
& a esté ensevely. Est ressus-
cité le troisieme jour, selon
les Escritures. Est monté au
Ciel, est assis à la dextre du
Pere. Et derechef il viendra
avec gloire, juger les vivans
& les morts. Au regne duquel
il n'y aura jamais de fin. Je
croy au SaintEsprit, pareil-
lement Seigneur, & vivifiant.
Qui procede du Pere & du
Fils. Lequel avec le Pere & le
Fils, est conjointement adoré
& glorifié. Qui a parlé par
les Prophetes. Je croy aus-
si l'Eglise, une, sainte, Ca-
tholique, & Apostolique. Je
confesse un baptesme, en
la remission des pechez. Et
j'attens la resurrection des
morts. Et la vie du siecle à
venir. Ainsi soit-il.

and was made manne, and
was Crucified also for us un-
der Poncius Pilate, he suffe-
red and was buried, and the
thirde daye he arose again
according to the scriptures,
and ascended into heaven,
and sitteth at the right
hande of the father: and
he shall come again with
glory, to judge both the
quicke and the dead. And I
beleve in the holy ghost, the
Lorde and gever of life, who
procedeth from the father
and the sonne, who with the
father and the sonne to-
gether, is worshipped and
glorified, who spake by the
Prophetes. And I beleve one
Catholike and Apostolike
Churche. I acknowledge one
Baptisme, for the remission
of synnes. And I loke for the
resurreccion of the deade:
and the lyfe of the worlde to
come. Amen.

5. Sanctus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth. Ple-
ni sunt caeli & terra gloriam
tuam. Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in no-
mine Domini ; Hosanna in
excelsis.*

5. Sanctus

*Sainct, Sainct, Sainct, est le
Seigneur Dieu des Armées :
la Terre & les Cieux sont rem-
plis de vostre gloire : Faites
nous misericorde, qui estes
dans les lieux hauts : Beny
soit celui qui vient au nom
du Seigneur, soyez-nous
misericordieux, immortel
Monarque, qui estes au plus
haut des Cieux.*

5. Sanctus

*Holy, holy, holy, Lorde God
of Hostes: heaven & earth
are full of thy glory: Osanna,
in the highest. Blessed is he
that commeth in the name
of the Lorde: Glory to thee,
O lorde in the highest.*

7. Agnus Dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis. Agnus
Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*

7. Agnus Dei

*Agneau de Dieu, qui os-
tez les pechez du monde ;
faites-nous misericorde.
Agneau de Dieu, qui osten-
tes les pechez du monde ; don-
nez-nous la paix*

7. Agnus Dei

*O lambe of god, that takeste
away the sinnes of the wor-
lde : have mercie upon us. O
lambe of god, that takeste
away the synnes of the wor-
lde : graunt us thy peace.*

8. Ite missa est

*Ite missa est
Deo Gratias*

8. Ite missa est

*Allez vous-en, la Messe est
finie.
Nous en rendons grâces à
Dieu.*

8. Ite missa est

*Go, you are dismissed.
Thanks be to God.*

9. Lamentazione prima del
Giovedì Santo

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae. Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo ? Facta est quasi vidua domina gentium : princeps provinciarum facta est sub tributo. Beth. Plorans ploravit in nocte, & lacrymae ejus in maxillis ejus : non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus : omnes amici ejus spreverunt eam, & facti sunt ei inimici. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

9. Lamentazione prima del
Giovedì Santo

Le commencement des Lamentations du Prophète Jérémie. Aleph. Comment cette ville qui étoit autrefois si peuplée, est-elle maintenant abandonnée et déserte ? La maîtresse des nations est devenue comme une veuve désolée : celle qui commandoit à tant de provinces, est réduite à payer le tribut. Beth. Elle pleure toute la nuit ; & ses jouës sont couvertes de larmes : & de tous ceux qu'elle aimoit, il n'y en a pas un qui se présente pour la consoler : tous ses amis l'ont méprisée, & sont devenus ses ennemis. Jerusalem, Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

9. Lamentazione prima del
Giovedì Santo

[Here beginneth the lamentation of Jeremiah the prophet]. [Aleph]. How doeth the citie sit solitary that was full of people ? How is she become as a widow ? She that was great among the nations, and princesse among the provinces, how is she become tributarie ? [Beth]. Shee weepeth sore in the night, and her teares are on her cheekes : among all her lovers she hath none to comfort her, all her friends have dealt treacherously with her, they are become her enemies. Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

**11. Lamentazione prima del
Venerdì Santo**

De Lamentatione Jeremiae Prophetæ. Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion : tetendit funiculum suum, & non avertit manum suam a perditione : luxitque antemurale, & murus pariter dissipatus est. Teth. Defixæ sunt in terra portæ ejus : perdidit, & contrivit vectes ejus ; regem ejus, & principes ejus in gentibus : non est lex ; & prophetæ ejus non invenerunt visionem à Domino. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

**11. Lamentazione prima del
Venerdì Santo*****

Des Lamentations du Prophète Jérémie. Heth. Le Seigneur a résolu de ruiner les murailles de la fille de Sion : il en a prononcé l'arrêt selon la mesure de ses péchés, & il n'a point cessé de travailler à sa perte : ses boulevards sont dans le deuil, & ses murailles ont été détruites. Teth. Ses portes ont été renversées par terre : il en a brisé les gonds, & les a mis en pièces : il a livré son Roy et ses Princes entre les mains des Gentils : elle n'a plus de loy et ses Prophetes n'ont plus de vision de la part du Seigneur. Jerusalem, Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

**11. Lamentazione prima del
Venerdì Santo******

[From the lamentations of the prophet Jeremiah]. [Heth]. The Lord hath purposed to destroy the wall of the daughter of Zion : he hath stretched out a line : he hath not withdrawn his hand from destroying : therefore hee made the rampart and the wall to lament : they languished together. [Teth]. Her gates are sunke into the ground : he hath destroyed and broken her barres : her King and her Princes are among the Gentiles : the Law is no more, her prophets also finde no vision from the Lord. Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

13. Lamentazione prima del sabato santo

De Lamentatione Jeremiae Prophetarum. Heth. Misericordiarum, quia non sumus consumpti ; quia non defecerunt miserationes ejus. Heth. Novi diluculo, multa est fides tua. Pars mea Dominus, dixit anima mea : propterea expectabo eum. Teth. Bonum est Dominus sperantibus in eum, animarum quaerenti illum. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

13. Lamentatione prima del sabato santo

Des lamentations du Prophète Jérémie. Heth. C'est un effet des miséricordes du Seigneur, de ce que nous ne sommes pas consumez, & que ses bontez ne nous ont point manqué. Heth. Vous les renouvelez chaque jour, Seigneur : vous êtes très-fidèle dans l'accomplissement de vos promesses. Mon ame a dit, Le Seigneur est tout mon partage : c'est pourquoy je l'attendrai. Teth. Le Seigneur est bon à ceux qui espèrent en lui, à l'ame qui le cherche. C'est une chose bonne d'attendre dans le silence le salut & le secours de Dieu. Jerusalem, Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

13. Lamentatione prima del sabato santo

[From the lamentations of the prophet Jeremiah]. [Heth]. It is of the Lords mercies that wee are not consumed, because his compassions faile not. [Heth]. They are newe every morning : great is thy faithfulness. The Lord is my portion, sayth my soule, therefore will I hope in him. [Teth]. The Lord is good unto them that waite for him, to the soule that seeketh him. It is good that a man should both hope and quietly wait for the salvation of the Lord. Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.



Axelle Bernage