



Abbaye Royale de Celles-sur-Belle (Deux-Sèvres)

Photo : Mairie de Celles



ADAM
JARZEBSKI
+1649

Vanzoni e Concerti

BAROQUE INSTRUMENTAL
MUSIC AT THE COURT IN WARSAW

ENSEMBLE MENSA SONORA
JEAN MAILLET

disques
PIERRE VERANY

CANZONI E CONCERTI
A Due, Tre e Quattro Voci,
Cum Basso Continuo
(1627)

Musique instrumentale Baroque à la Cour de Varsovie

ENSEMBLE MENSA SONORA

Jean MAILLET

1^{er} violon & direction/1st violin & conductor

Joël CARTIER, 2^{eme} violon/2nd violin
(1, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15)

Françoise COUVERT, 3^{eme} violon/3rd violin (4, 5)

Sylvette GAILLARD, 1^{er} violoncelle/1st cello

Sabine LOUYS, 2^{eme} violoncelle/2nd cello (2)

Sébastien OBRECHT, 3^{eme} violoncelle/3rd cello (2)

Pascale BOQUET, théorbe & chitarrino/theorbo & chitarrino

Yannick VARLET, Orgue positif & clavecin/positive organ & harpsichord

Couverture : « Bal sur la terrasse d'un palais » (détail),
Jérôme JANSSENS (1624-1693). Lille, Palais des Beaux-Arts.
Photo : GIRAUDON

ADAM JARZEBSKI

+1649

- [1] Corona Aurea (6'21)
concerto a 3, 2 soprani e basso
- [2] Königsberga (4'24)
concerto a 3 bassi
- [3] Sentinella (4'04)
concerto a 4, 3 soprani e basso
- [4] Spandesa (2'53)
concerto a 3, 2 soprani e basso
- [5] Nova Casa (3'29)
concerto a 4, 3 soprani e basso
- [6] Chromatica (4'47)
concerto a 3, 2 soprani e basso
- [7] Concerto Terzo (3'34)
a 2, soprano bastarda
- [8] Concerto Secundo (1'26)
a 2, soprano e tenor
- [9] Concerto Primo (3'21)
a 2, soprano e tenor
- [10] Berlinesa (5'17)
concerto a 3, 2 soprani e basso
- [11] Bentrovata (3'24)
concerto a 3, 2 soprani e basso
- [12] Canzon Quinta (2'55)
a quattro voci
- [13] Canzon Terza (2'35)
a quattro voci
- [14] Canzon Prima (1'58)
a quattro voci
- [15] Canzon Seconda (1'45)
a quattro voci

Par-delà l'évident intérêt qu'elle offre sur le plan musicographique, la redécouverte d'un compositeur ancien ne manque pas de susciter l'imaginaire. Elle nous plonge dans un lointain passé où, tant à la faveur de connaissances historiques confrontées que par l'entremise du rêve, hommes et lieux resurgissent, ambiances et impressions renaissent. Quand la musique de ce compositeur est rejouée, les inflexions sonores et les nuances interprétatives s'en nourrissent, enrichissant aussi bien le jeu du musicien que l'écoute du mélomane car la part subjective de l'imagination (re)créatrice doit transcender l'indispensable rigueur musicologique objective. Pour peu que le compositeur exhumé se situe à la charnière de deux époques et au milieu de multiples influences culturelles, rigueur et fantaisie voyagent alors de concert après avoir chaussé les bottes de sept lieues. Telle a été la démarche aboutissant au présent enregistrement, démarche d'autant plus inévitable que plusieurs œuvres du compositeur en question nous évoquent irrésistiblement les étapes décisives de sa riche carrière.

A califourchon sur la Renaissance tardive et le baroque naissant, Adam Jarzebski voit le jour avant 1590 à Warka, au bord de la Pilica, affluent de la Vistule. Il quitte sa Pologne natale pour Berlin vers 1612 où il est engagé comme violoniste à la cour de Jean-Sigismond Hohenzollern, Electeur de Brandebourg. La capitale brandebourgeoise est alors, notamment sur le plan musical, un important creuset culturel où se côtoient des artistes venus de nombreux pays d'Europe. Le maître de chapelle se nomme Nicolaus Angus, successeur de Johannes Eccard, lui-même élève d'Orlando di Lasso. Soutenu par Jean-Sigismond, Angus engage plusieurs chanteurs italiens et agrandit l'orchestre de cour, l'un des plus importants de l'époque, le portant à 37 instrumentistes venus d'Allemagne, d'Angleterre (tel le violiste Walter Rowe), de Pologne et de Bohême. Le répertoire comprend de la musique allemande et française mais aussi et surtout des œuvres de compositeurs néerlandais. L'Electeur de Brandebourg règne également sur la cour princière de Königsberg (aujourd'hui Kaliningrad) dans le duché de Prusse, au bord de la Baltique, centre artistique et universitaire qui, malgré une situation géographique isolée, entretient d'étroits contacts culturels avec l'Empire germanique et les autres parties de l'Europe. L'influence du style néerlandais (Lasso, Sweelinck), du *lute song* anglais, de la monodie italienne, de l'air de cour français et de la musique polonaise voisine y est encore plus

évidente que dans d'autres grandes villes européennes. Nul doute que les quelques années passées à Berlin et Königsberg au service de Jean-Sigismond furent décisives pour l'inspiration et la formation musicale de Jarzebski.

En avril 1615, l'Electeur lui accorde un congé d'un an pour qu'il aille visiter les hauts-lieux musicaux d'Italie et perfectionner ses talents de compositeur. On ne possède guère de précisions sur ce séjour mais il est probable que Jarzebski se soit rendu à Venise. Il s'y serait familiarisé avec les œuvres polyphoniques vocales de Giovanni Gabrieli et de Claudio Merulo mais aussi avec cette toute nouvelle forme instrumentale issue de la *canzone* : la *sonata a tre*.

Jarzebski outrepassa-t-il la durée de son congé italien? Retourna-t-il à Berlin ou fut-il aussitôt engagé à la cour du roi de Pologne? On le retrouve en tout cas musicien de la chapelle royale de Varsovie, au service de Zygmont III. A la date de 1621, les archives polonaises indiquent qu'il est membre de la musique du roi «ab aliquot iam annis», i.e. depuis un certain nombre d'années. Jarzebski occupera ce poste jusqu'à sa mort. Varsovie était déjà une capitale musicale de premier plan. Zygmont III Wasa (1566-1632), souverain lettré et raffiné, y avait installé sa cour en 1596. Les soixante musiciens de la chapelle royale avaient alors été répartis en deux groupes : un groupe polonais dirigé par Krzysztof Kłobon et un groupe italien dirigé successivement par Marenzio, Gabassi et Pacelli. Le roi exprimant un engouement de plus en plus manifeste pour la musique polychorale dans le style vénitien, la direction de sa chapelle devint exclusivement italienne. Jarzebski eut alors tout loisir de mettre en pratique le bagage musical rapporté de son séjour transalpin. Parmi les nombreux maîtres qui semblent avoir croisé les chemins de Jarzebski à Varsovie, en personne ou par le biais de leurs écrits, deux musiciens méritent d'être mentionnés : le milanais Francesco Rognoni et le crémonais Tarquinio Merula. Le premier fut en effet violoniste au service de Zygmont III avant 1608 et le second son organiste *da chiesa e da camera* de 1624 à 1626. Interrogeons-nous sur l'empreinte que Rognoni a pu laisser dans le style et le jeu de notre polonais. Ses *canzoni francesce per sonar con ogni sorte de instrumenti*, publiées à Milan en 1608 ont sans doute été, au moins partiellement, à l'origine des compositions de Jarzebski mais Rognoni fut aussi et surtout l'un des tout premiers virtuoses du violon. Technicien et théoricien, il publia à Milan en 1620 son

célèbre *Selva de variis passaggi* dont le chapitre consacré aux instruments à cordes explique les différentes manières de conduire l'archet. Les termes *lireggiare* et *archeggiare* indiquent notamment diverses façons de jouer plusieurs notes en un seul coup d'archet, l'expression *il lireggiare con affetti* faisant référence à un procédé particulier, sorte de «ricochet» avant la lettre, par lequel «le poignet frappe chaque note avec un mouvement de rebond». Nul doute que Jarzebski violoniste mit lui-même ces techniques en application et qu'il les préconise implicitement aux violonistes désirant jouer les œuvres de son unique recueil composé en 1627 : *Canzoni è Concerti / A Due, Tre è Quattro Voci, / Cum Basso Continuo*. Humaniste issu de la plus pure tradition renaissante, Jarzebski ne fut pas seulement violoniste et compositeur. Il fit aussi preuve de compétences architecturales officiellement reconnues quand le roi le nomma administrateur chargé d'organiser la construction du palais royal d'Ujazdow, village alors situé dans la banlieue de Varsovie. Il fut aussi ce pédagogue omniscient auquel on confia l'instruction des enfants de sénateurs. Homme de lettres, il publia en 1643 une description en vers de la ville de Varsovie et de ses environs. Dernière mention est faite de Jarzebski en décembre 1648 quand, à l'approche de la mort, il dicta son testament, léguant une importante fortune à ses deux fils. Il mourut quelques jours plus tard à Varsovie, après trente ans de bons services à la cour de Pologne.

Esprit universel, musicien accompli situé au carrefour de tant d'influences, Jarzebski constitue un maillon essentiel pour l'histoire de la musique baroque dans l'Europe du XVII^e siècle, son ouvrage de 1627 étant d'une importance cruciale dans le développement de la musique instrumentale. Il est alors surprenant que Jarzebski soit resté aussi longtemps au fond des oubliettes de l'histoire musicologique.

Son recueil de 27 *Canzoni è Concerti* de 1627 doit être considéré comme un rouage de toute première importance dans la diffusion des nouveaux modes d'écriture, hérités à la fois des musiques d'une Renaissance encore toute proche et des récentes règles édictées par la Camerata florentine. Conservé autrefois à l'ancienne bibliothèque municipale de Wroclaw, le manuscrit fut détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, la musique de Jarzebski a fort heureusement échappé à une disparition définitive grâce aux «Editions de musique polonaise ancienne». Le recueil contenait 12 compositions pour 2 instruments,

10 pour 3 et 5 pour 4, toutes avec basse continue. Certaines de ces pièces figurent aussi, transcrrites pour clavier, à la bibliothèque de Pelplin, petite ville au sud de Gdansk.

Le présent enregistrement propose 15 de ces 27 compositions. Les œuvres à deux parties sont d'inspiration modale et s'apparentent aux fantaisies et *ricercar*. Les thèmes initiaux sont empruntés aux polyphonies vocales d'autres compositeurs comme Giovanni Gabrieli, Lasso, Merulo et Palestrina mais le traitement tout à fait personnel et inventif qu'en propose Jarzebski en font des œuvres quasiment originales, d'autant que le thème en question donne lieu à des variations utilisant le procédé de l'imitation et de la diminution tout en se mêlant à de nouveaux éléments, souvent dérivés de thèmes populaires.

Toutes les autres pièces, à 3 et 4 parties, sont conçues sur des structures plus franchement tonales. Elles présentent toutes, de façon plus ou moins marquée, les caractéristiques de la *canzone alla francese* avec son rythme dactylique initial (1 blanche, 2 noires) ou sa variante (1 noire, 2 croches, 2 noires), ses diverses sections contrastées alternant écriture homophone et en imitation, et sa structure symétrique où la dernière section reprend presque textuellement la première en y ajoutant une coda. Cette utilisation de la *canzona* est particulièrement remarquable puisqu'elle était alors très rare dans la musique de chambre d'Europe centrale. On peut d'ailleurs penser que Jarzebski fut le premier à l'y introduire tout comme il fut le premier à faire connaître aux varsoviens la forme toute moderne de la sonate en trio italienne avec cette alternance de parties mélodiques binaires et de *triple* (danses en rythmes ternaires).

Les mélodies que propose Jarzebski, toujours richement ornementées, offrent des harmonies remarquables, notamment construites sur des triades brisées (*Spandesa*, *Sentinella*, *Nova Casa*, *Bentrovata*, *Canzon terza et quinta*). Il utilise aussi le chromatisme et les dissonances de façon tout à fait personnelle. La meilleure illustration en est bien évidemment fournie par *Chromaticica* dont la section centrale est superbement construite sur un motif de quarte descendante.

Pour les rythmes et les mélodies, les emprunts au folklore d'Europe centrale sont nombreux. Qu'ils rappellent des danses slaves avec leurs accents caractéristiques (*Sentinella*, *Concerto secondo*, *Spandesa*) ou des chants populaires polonais mélancoliques (*Concerto primo*, *Concerto terzo*, *Berlinesa*), ils confèrent à ces pièces une saveur toute particulière.

DE NOMBREUSES COMPOSITIONS PORTENT UN TITRE ÉVOCATEUR :

**Corona Aurea* : Cette «couronne d'or» peut être celle du soleil, les premières mesures en évoquant le lever calme et majestueux. Il s'agit d'une sonate *a due soprani* dont l'écriture rappelle le *stile moderno* de Fontana ou de Castello.

**Königsberga*, canzone pour 3 basses et continuo : Jarzebski, se rappelant sa jeunesse brandebourgeoise, suscite avec tristesse l'atmosphère sombre de cette lointaine capitale, isolée dans les brumes de la mer baltique.

Même nostalgie et pour les mêmes raisons avec **Berlinesa*. La mélodie plaintive et lancinante de la basse, construite sur une quinte descendante, est inexorablement reprise avec insistance par les deux violons jouant à la tierce.

Avec **Spandesa*, on retrouve un argument favori des compositeurs du XVII^e siècle, celui de la bataille avec ses épisodes caractéristiques : départ joyeux des «spadassins», choc des épées, plainte des blessés, retour d'abord triomphal puis euphorique. A noter l'emploi du *concitato* (une même note longue divisée en valeurs brèves et rapides) pour évoquer le combat, procédé cher à Monteverdi dont le *Combattimento* écrit seulement 3 ans plus tôt (!) ne sera publié à Venise qu'en 1638 (!!). Falconieri et Biber se sont-ils inspirés de Jarzebski en écrivant respectivement *Battalla de Barabaso yerno de Satanas* (1650) et *Battalia* (1673)?

**Sentinella* nous fait imaginer le factionnaire chargé de faire respecter le couvre-feu à la nuit tombante, tandis que les cloches de la ville sonnent à toute volée, les trois violons se répondant en écho. L'une de ces «volées» semble ne pouvoir être bien réalisée techniquement qu'en utilisant le *lireggiare con affetti* décrit par Rognoni (cf.supra).

**Nova casa* («la nouvelle maison») fait peut-être allusion à la conception architecturale du palais d'Ujazdow confiée à Jarzebski, à moins qu'il ne s'agisse de la nouvelle demeure occupée par le compositeur à son retour d'Italie (ou de Berlin). Dans ce cas, le beau thème mélancolique repris en écho par les 3 violons pourrait encore évoquer les regrets du musicien se penchant sur l'heureuse période à tout jamais révolue. Quoi qu'il en soit, la canzone initiale propose une écriture à 4 étages dont les 3 niveaux supérieurs sont conçus en parfaite imitation avec un rythme solidement campé sur les fondements (fondations?) d'une basse particulièrement bien assise.

Jean MAILLET

Apart from its obvious interest from a musicological viewpoint, the rediscovery of an early composer is always likely to fire the imagination. We find ourselves plunged into a distant past; history and dream combine to bring people and places back to life, and revive atmospheres and impressions. When that composer's music is played once more, after so many years, those elements nourish and enrich the musicians' interpretation in its every detail, whilst providing greater enjoyment for the listener. The (re-)creative imagination (subjective) must transcend the indispensable rigour of musicological research (objective). If the composer in question happens to have lived at the turning point between two eras, amidst a profusion of cultural influences, rigour and fancy put on their seven-league boots and travel companionably side by side.

That has been our approach, leading up to this recording—an approach that was all the more inevitable since several of the composer's works irresistibly conjure up the decisive stages in his rich career.

Adam Jarzebski's life straddled two important musical periods: late Renaissance and early Baroque. He was born some time before 1590 in Warka (near Warsaw), on the banks of the Pilica (a tributary of the Vistula). In about 1612 he left his native Poland for Berlin, to take up a post as violinist at the court of Johann Siegmund Hohenzollern, Elector of Brandenburg. The capital of Brandenburg was then an important centre for culture, and particularly music; artists from many European countries were to be found working there. The Kapellmeister at that time was Nicolaus Angus, who succeeded Johannes Eccard, himself a pupil of Roland de Lassus. With Johann Siegmund's support, Angus engaged several Italian singers and increased the size of the court orchestra—already one of the largest in Europe—to thirty-seven musicians, from Germany, England (the violist Walter Rowe, for instance), Poland and Bohemia. Its repertoire included German and French music, but also—and above all—works by composers from the Low Countries. The Elector of Brandenburg also ruled over the princely court of Königsberg (now Kaliningrad) in the duchy of Prussia—a rich artistic and academic centre, which, despite its isolated geographical position on the shores of the Baltic, was closely in touch with the Germanic Empire and the other parts of Europe. The influence of the style of the Low Countries (Lassus, Sweelinck), of the English lute song, Italian monody, the French air de cour and the music of neighbouring Poland was even more apparent than in other large European cities.

Doubtless, the few years Jarzebski spent in the service of Johann Siegmund in Berlin and Königsberg were decisive in his inspiration and musical training.

In April 1615, the Elector granted Jarzebski a year's leave of absence so that he could visit the great music centres of Italy and perfect his skills as a composer. We know very little about his stay, but it is likely that he spent some time in Venice. There, he would have become acquainted with the polyphonic vocal works of Giovanni Gabrieli and Claudio Merulo, but also with that new instrumental form stemming from the canzone: the sonata a tre or trio sonata.

Did Jarzebski stay in Italy for longer than he had intended? Did he return to Berlin, or did he receive an immediate engagement at the court of the King of Poland? Be that as it may, we find him next in the service of Sigismund III, as a musician in the royal chapel at Warsaw. Material in the Polish archives indicates, in 1621, that he had been a member of the king's music for some years ('ab aliquot iam annis'). Jarzebski remained at that court for the rest of his life.

Warsaw was one of the key musical centres of Europe. Sigismund III Vasa (1566–1632) was well-read and refined; he had set up his court at Warsaw in 1596. At that time, the sixty musicians of the royal chapel formed two groups: a Polish group, directed by Krzysztof Kłabon, and an Italian group, directed successively by Luca Marenzio, Giulio Cesare Gabassi and Asprilio Pacelli. With the king's growing enthusiasm for polychoral music in the Venetian style, the direction of his chapel became exclusively Italian. That enabled Jarzebski to put to full use the store of musical knowledge he had brought back from Italy.

Among the many great masters whom Jarzebski must have met at the court in Warsaw—either in person or through their writings—two are particularly worthy of note: Francesco Rognoni of Milan and Tarquinio Merula of Cremona. Indeed, the former, a violinist, was in the service of King Sigismund III until 1608, while the latter served as his 'organista da chiesa e da camera' from 1624 to 1626.

Let us pause awhile to ponder over the influence Rognoni may have had on Jarzebski's style and performance. Rognoni's *Canzoni francescane per sonar con ogni sorte de instromenti*, published in Milan in 1608, were undoubtedly—at least partly—at the origin of Jarzebski's compositions, but Rognoni was also, and above all, one of the very finest virtuoso violinists. As a technician and theorist, he published his famous *Selva de varii passaggi* (Milan, 1620), containing a chapter devoted to string instruments, in which he discussed several kinds of

bowing, including the playing of several notes on a single bow, for which he used the terms 'lireggiare' and 'archeggiare'. His expression 'il lireggiare affettuoso o con affetti' referred to a special affective technique, by means of which 'the wrist of the bow arm strikes each note with a bouncing motion'. It is beyond all doubt that Jarzebski, as a violinist, applied those techniques and implicitly recommended them to violinists wishing to play the works contained in his *Canzoni e Concerti A Due, Tre e Quattro Voci, Cum Basso Continuo* (1627). A humanist in the purest Renaissance tradition, Jarzebski was not only a violinist and a composer. He also showed skill as an architect, obtaining official recognition as such when the king appointed him to act as an administrator and organiser in connection with the building of the royal palace at Ujazdów, a village near Warsaw. He was also omniscient in matters of teaching and tutored some of the senators' children. As a man of letters, he published a work in verse entitled '*A gift, or a short description of Warsaw and its environs*' (1643).

Jarzebski is last heard of in December 1648, when, close to death, he dictated his last will, in which he left a sizeable fortune to his two sons. He died a few days later, in Warsaw, after thirty-two years of loyal service to the Polish court.

A man of vast knowledge, an accomplished musician, situated at the meeting point of so many different influences, Jarzebski represents a link that is essential to our understanding of the history of Baroque music in seventeenth-century Europe; his *Canzoni e Concerti* of 1627 is of crucial importance in the development of instrumental music. It is surprising, therefore, that he has been left for so long in the depths of oblivion.

Jarzebski's set of twenty-seven *Canzoni e Concerti* of 1627 must be regarded as a vital element in the dissemination of the new compositional techniques inherited from the music of the (still very recent) Renaissance, on the one hand, and from the new rules decreed by the Florentine Camerata, on the other. The manuscript, which was kept in the former municipal library in Wrocław, was destroyed during the Second World War. Fortunately, however, Jarzebski's music has not been lost completely, thanks to a later, published collection of early Polish music. The manuscript contained twelve compositions for two instruments, ten for three instruments and five for four instruments, all with continuo. Some are also found as transcriptions in the *Pelplin Keyboard Tablatures* (*Biblioteka Seminarium, Pelplin*—a small

town south of Gdansk). On this recording we present fifteen of those twenty-seven compositions.

The two-part pieces are all firmly modal and resemble various types of fantasia and ricercare. The initial themes were borrowed from polyphonic vocal works by other composers, including Giovanni Gabrieli, Lassus, Merulo and Palestrina, but Jarzebski treated the original pieces in such an individual and creative manner that his transcriptions are in fact quite new compositions, especially since the theme in question gives rise to variations using the processes of imitation and diminution, and new elements have also been added, often derived from popular tunes.

All the other pieces, in three and four parts, show distinct tonal leanings. To varying degrees, they all have the features of the canzone alla francese, with its dactylic rhythm—one minim, two crotchets—or its variant—one crotchet, two minims, two crotchets. The various contrasting sections present an alternation of homophony and imitation, and the structure is symmetrical, the last section repeating the first almost note for note, with the addition of a coda. This use of the canzone is particularly conspicuous since it was still a rarity at that time in central European chamber music. Moreover, Jarzebski was probably the first to introduce (and present to the people of Warsaw) up-to-date Italian trio-sonata textures, with their alternation of melodic parts in duple time and triple (dances in triple time).

Jarzebski's melodies, which are always richly ornamented, are notable for their harmonic basis, which is manifested in the way in which they are built on broken triads (as in Spadesa, Sentinella, Nova Casa, Bentrovata, Canzon terza and Canzon quinta). He also handles chromaticism and dissonance in a very personal manner, the finest illustration being the three-part Chromatica, the middle section of which is based, quite superbly, on the motif of a descending chromatic fourth.

Where rhythm and melody were concerned, he often took inspiration from the folk tunes of central Europe. Pieces such as Sentinella, Concerto secundo, Spadesa remind one of Slavonic dances, with their very typical accents, while Concerto primo, Concerto terzo and Berlinesa share the melancholy of Polish songs.

MANY OF THESE COMPOSITIONS BEAR VERY EVOCATIVE TITLES:

*Corona Aurea: this 'golden crown' may be the sun, the opening bars depicting a calm,

majestic sunrise. This is a sonata a due sopranis the style of which is reminiscent of the stile moderno of Fontana or Castello.

*Königsberga, is a canzone for three basses and continuo: thinking back to his youth, spent in Brandenburg, Jarzebski sadly recreates the sombre atmosphere of the distant city of Königsberg, lost in the mists of the Baltic Sea.

We find the same nostalgia, for the same reasons, in *Berlinesa. The plaintive and insistent melody played on the bass, built on a descending fifth, is repeated inexorably and emphatically by the two violins, playing at an interval of a third.

With *Spadesa, we find a favourite subject with seventeenth-century composers: the battle, with its characteristic episodes: the joyful departure of the swordsmen, the clashing of swords, the laments of the wounded, and, finally, the triumphant, then euphoric return. Notice the use of stile concitato (one long note divided into short, fast note values) to evoke the excitement of battle. The term had been used by Monteverdi to refer to the 'agitated' style he employed in Il combattimento di Tancredi e Clorinda, which had been written just three years previously (!) and was not published in Venice until 1638 (more than twenty years after Jarzebski's possible visit to the city!). Did Falconieri and Biber take inspiration from Jarzebski for their Battala de Barabaso yerno de Satanás (1650) and Battalia (1673) respectively?

*Sentinella presents a picture of the sentinel whose job it was to see that the curfew was respected at nightfall; as the city bells peal out, the three violins echo one another. One of these 'peals' only seems to be technically possible if 'il lireggiare affettuoso o con affetti' described by Rognoni is used (see above).

*Nova casa ('New house') is possibly an allusion to the royal palace at Ujazdów, in the building of which Jarzebski played an important part, or it may be a reference to the new home he moved into on his return from Italy (or Berlin). In that case, the beautiful, melancholy theme echoed by the three violins could also be an evocation of the musician's regrets as he looks back over happy times that have gone for ever. Be that as it may, the opening canzone is written in four 'tiers', the upper three being in perfect imitation, with a rhythm firmly built upon the foundations of a remarkably well-established bass.

Jean MAILLET
Translation: Mary Pardoe



Pascale Boquet et Yannick Varlet

L'ENSEMBLE MENSA SONORA,

Fondé en 1989, emprunte son nom à un recueil de suites publié en 1680 par Heinrich Biber, compositeur bohémien et violoniste virtuose entré à la cour archiépiscopale de Salzburg un siècle avant Mozart. Constitué pour l'essentiel de musiciens niortais et dirigé par son premier violon (Jean Maillet) selon la tradition d'époque, Mensa Sonora compte une douzaine d'instrumentistes permanents, la cheville ouvrière étant constituée par la basse continue de Sylvette Gaillard (violoncelle) et de Yannick Varlet (clavecin et orgue). L'ensemble modifie toutefois son effectif selon le programme choisi, s'adjointant ponctuellement le concours d'autres solistes et instrumentistes spécialisés. Tout en se consacrant aux chefs-d'œuvre du répertoire baroque et classique, Mensa Sonora s'est donné pour mission de redécouvrir des compositeurs et des œuvres injustement oubliés, comme en témoigne sa discographie publiée chez Arion-Pierre Verany.

L'ensemble Mensa Sonora a pour principaux partenaires la ville de Niort et le Conseil Général des Deux-Sèvres. Il reçoit aussi le soutien du Conseil Régional de Poitou-Charentes et de France-Télécom.

THE MENSA SONORA ENSEMBLE

Founded in 1989, the Mensa Sonora Ensemble took its name from a set of suites published in 1680 by Heinrich Biber, a Bohemian composer and virtuoso violinist who entered the archiepiscopal court at Salzburg a century before Mozart. Most of the musicians come from Niort; following the tradition of the time, they are led by the first violin (Jean Maillet). Mensa Sonora's basic nucleus consists of about a dozen regular instrumentalists, its mainspring being the continuo, provided by Sylvette Gaillard (cello) and Yannick Varlet (harpsichord and organ). However, other soloists and specialised instrumentalists are called in whenever a programme requires a larger ensemble. Whilst devoting itself to the great masterpieces of the seventeenth and eighteenth centuries, Mensa Sonora's aim is also to rediscover and revive composers and works that have been unjustly forgotten, as may be seen from its recordings for Arion - Pierre Verany.

Mensa Sonora's main subsidies come from the City of NIORT and the Deux-Sèvres Regional Council. It is also supported by the Poitou-Charentes Regional Council and the France-Télécom Foundation.



JEAN MAILLET

Titulaire d'une maîtrise universitaire et du diplôme d'Etat de musique ancienne, Jean Maillet a enseigné l'anglais pendant vingt ans avant de se consacrer, en tant que violoniste, au répertoire baroque. Il a suivi des cours d'interprétation auprès de Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht et Monica Hugget. Il a été successivement membre de l'Ensemble Instrumental de «La Chapelle Royale» (Dir. Philippe Herreweghe) et de celui des «Arts Florissants» (Dir. William Christie), de «Stradivaria» (Dir. Daniel Cuiller) et premier violon solo de l'Ensemble Baroque de Limoges (Dir. Jean-Michel Hasler). Depuis 1982, il est violoniste de «La Grande Ecurie et la Chambre du Roy» (Dir. Jean-Claude Malgoire). Il est responsable pédagogique du Département de Musique Ancienne à l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Niort où il a créé en 1989 l'Ensemble Mensa Sonora qu'il dirige en tant que premier violon solo.

Remerciements à la municipalité de Celles-sur-Belle (79) qui a gracieusement mis à la disposition de Mensa Sonora la Salle Capitulaire de l'Abbaye Royale.

After obtaining a Master's degree and a State diploma in ancient music, Jean Maillet taught English for twenty years, before turning to music and devoting himself, as a violinist, to the Baroque repertoire. He followed classes in interpretation with Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht and Monica Hugget. He has been a member of the La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), Les Arts Florissants (William Christie), Stradivaria (Daniel Cuiller), and he was first violin solo with the Limoges Baroque Ensemble (Jean-Michel Hasler). In 1982, he joined La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire) as violinist. He is head of teaching at the Department of Ancient Music of the National School of Music and Dance in Niort. There, in 1989, he created the Mensa Sonora Ensemble, which he leads as first violin solo.

Our thanks to the municipality of Celles-sur-Belle (79) for kindly allowing Mensa Sonora to use the Chapter House of the Royal Abbey.

Photos : Michel Maumon