

A classical painting of a woman with dark hair, wearing a bright yellow, patterned dress with a red collar. She is looking slightly to the right with a soft expression. The background is dark.

MAURIZIO
CAZZATI
1620-1677

*Sonates pour
deux violons & continuo
opus XVIII*

TRIO SONATAS FROM OPUS XVIII

ENSEMBLE MENSA SONORA
JEAN MAILLET

disques
PIERRE VERANY

The logo for Pierre Verany records, featuring a stylized graphic of a gramophone horn and a record disc above the text.

Sonates pour deux violons & continuo opus XVIII

TRIO SONATAS FROM OPUS XVIII



ENSEMBLE MENSA SONORA

Jean MAILLET

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

Joël CARTIER, 2^e violon / 2nd violin

Sylvette GAILLARD, violoncelle / cello

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

Christina PLUHAR, théorbe / theorbo

Couverture : «Judith portant la tête d'Holopherne» (détail),
Cristofano ALLORI (1577-1621). Florence, Palazzo Pitti - Italie.
Photo : ALINARI-GIRAUDON

MAURIZIO CAZZATI

1620-1677

- | | |
|---|--|
| 1 LA CANOSSA N° 8
EN LA/A MAJEUR
Grave, Allegro
Grave, Vivace, Allegro (5'16) | 6 LA ROSSELLA N° 8
EN DO/C MINEUR
Adagio - Allegro - Presto - Grave,
Presto (6'10) |
| 2 LA CALCAGNINA N° 4
EN MI/E MINEUR
Adagio - Grave - Allegro - Presto (5'55) | 7 LA GIRALDA N° 6
EN LA/A MINEUR
Allegro - Grave - Allegro, Presto (4'45) |
| 3 LA MARTINENGA N° 9
EN RE/D MINEUR
Largo - Grave con tremolo
Vivace - Allegro (4'22) | 8 LA STROZZA N° 12
EN DO/C MAJEUR
Allegro - Grave,
Tremolo, Vivace (3'49) |
| 4 LA VARANA N° 2
EN SOL/G MINEUR
Largo - Adagio - Grave - Allegro (5'33) | 9 LA BULGARINA N° 3
EN RÉ/D MINEUR
Allegro - Grave - Vivace (7'12) |
| 5 LA BENTIVOGLIA N° 10
EN RÉ/D MAJEUR
Allegro - Grave, Vivace - Allegro (4'53) | 10 CAPRICCIO SOPRA SEDICI
NOTE EN LA/A MINEUR
Largo - Grave, Allegro - Vivace (7'10) |

L'OPUS XVIII DE MAURIZIO CAZZATI ET LA SONATE DU SEICENTO

C'est en Italie, à l'aube du XVII^{ème} siècle qu'est né le désir de rompre avec une écriture musicale devenue trop complexe. L'avènement de la basse continue, cette géniale forme d'accompagnement improvisé sur une basse chiffrée, allait permettre de libérer l'expression "passionnée" des solistes. Les conditions étaient alors remplies pour que surgisse le concept de sonate et de sa forme la plus représentée - la sonate a tre. Ce fut alors, pendant plus d'un demi-siècle, une abondante moisson de pièces instrumentales à 2 dessus et continuo dérivées de la traditionnelle *canzona*, alternant rythmes binaire et ternaire, mouvements lents et vifs. De Frescobaldi à Vitali, la sonate en trio allait connaître une évolution multiple ouvrant la voie au grand Arcangelo Corelli. Toutes les écoles italiennes y apposèrent leur sceau : Rome avec Frescobaldi, Venise avec Marini, Fontana, Castello et Legrenzi, Mantoue avec Rossi et Buonamente, Milan avec Merula et Uccellini, Bergame et Bologne avec Cazzati, Vitali, etc. Parmi cette luxuriante floraison instrumentale, l'œuvre de Maurizio Cazzati marque une étape essentielle.

Organiste précoce, Cazzati fut nommé à 21 ans (1641), *maestro di Capella* à l'église Sant' Andrea de Mantoue avant d'occuper des fonctions identiques dans plusieurs villes d'Italie : Bozzolo (1647), à la cour du duc de Sabioneta, membre de la famille des Gonzague, Ferrare (1650), à la célèbre Accademia della Morte, Bergame (1653), à l'église Santa Maria Maggiore, Bologne enfin, de 1657 à 1671, à l'église San Petronio, illustre centre musical où Cazzati va entreprendre de profondes et coûteuses réformes. Fort d'une solide expérience d'organiste et d'une considérable réputation de compositeur, il y fonde une célèbre école de composition et d'interprétation instrumentale, en liaison avec les activités musicales de San Petronio, initiant ainsi une très florissante période de création artistique où s'illustreront des disciples aussi influents que Pietro Degli Antoni ou Giovanni Battista Vitali. Sous l'impulsion de Cazzati, les cérémonies religieuses de San Petronio sont réhaussées de prestigieuses prestations musicales, le groupe de 40 instrumentistes et chanteurs permanents étant renforcé lors d'événements exceptionnels par des musiciens venus de Venise, Modène, Mantoue, tels le castrat Cavagnino. Les registres de San Petronio montrent que les dépenses occasionnées par de telles cérémonies (notamment lors de la fête du saint patron, le 4 octobre), exposent littéralement après que Cazzati ait été nommé maître de chapelle. Une telle situation ne pouvait manquer de susciter la jalousie de musiciens locaux et la rancœur de certains dignitaires horrifiés par tant d'activités somptuaires.

On peut ainsi expliquer la longue et virulente polémique dont il sera l'objet et la victime : en 1659, Giulio Cesare Arresti, compositeur local de musique vocale religieuse empreint de conservatisme, publie un pamphlet intitulé "*Dialogue entre un maître et son disciple désireux de faire des progrès en contrepoint*". Il y accuse Cazzati d'avoir commis des fautes de composition, notamment des quintes et octaves consécutives dans le *kyrie* de sa Messe à cinq voix (Opus XVII). Lorenzo Perti, autre compositeur bolognais d'origine, rejoint Arresti dans sa diatribe contre "l'étranger" et c'est bientôt tout Bologne qui s'enflamme dans cette polémique. En guise de défense, Cazzati publie en 1663 une "*Réponse aux oppositions...*" où il explique que des exemples similaires à ceux qui lui sont reprochés se trouvent dans les œuvres d'illustres maîtres comme Palestrina ou Monteverdi... Il ajoute "*si j'ai fait deux quintes, je déclare que ce n'est pas par inadvertance mais parce que je voulais un tel effet... Les règles de la musique ne sont pas des préceptes divins mais diverses opinions humaines... L'on doit veiller à ce qu'une composition plaise et si elle ne plaît pas, elle n'est pas bonne, quand bien même elle se plierait aux règles...*" Cazzati devra cependant quitter son poste en 1671 pour terminer sa carrière à Mantoue auprès de la duchesse Anne Isabelle de Gonzague. Il sera remplacé à Bologne par Giovanni Paolo Colonna, organiste de San Petronio dès 1659, celui-là même qui, en 1685, accusera Arcangelo Corelli d'avoir commis des quintes parallèles dans l'allemande de sa troisième sonate (Op.2). L'histoire de la musique commet parfois de bien étranges redites !

Sur les 66 recueils composés par Cazzati (dont 11 de musique instrumentale) l'Opus XVIII connut un incontestable succès populaire puisqu'il fut quatre fois édité en 23 ans : à Venise en 1656 et 1659, à Anvers en 1674, à Bologne en 1679. L'œuvre comprend 12 sonates et un capriccio pour 2 violons et basse continue. On y perçoit, comme dans d'autres recueils de Cazzati, une nette influence de Tarquinio Merula.

Ainsi que la plupart des sonates italiennes de l'époque, l'Opus XVIII devait être interprété aux offices religieux, en l'occurrence ceux de Santa Maria Maggiore de Bergame dont Cazzati était maître de chapelle, sans qu'une interprétation profane soit exclue pour autant (sonate *da chiesa* donc, aussi bien que *da camera*, avant même que cette distinction ne devienne pertinente).

Tout en cherchant à donner unité à son recueil, Cazzati a voulu éviter toute systématisation tant dans la structure des sonates que dans le choix de leurs thèmes générateurs.

S'il opte pour l'alternance des mouvements lents et vifs et des rythmes à 2 et 3, il les distribue de telle façon que la nouveauté semble à chaque fois de mise.

Pour quelques mouvements fugués, il conserve le rythme dactylique (1 longue, 2 brèves) caractéristique des *canzone a la francese* (dernier allegro de *La Varana*, premier allegro de *La Strozza*). Cependant, il abandonne volontiers cette tradition au profit de sujets plus libres fondés

sur des notes répétées évoquant des chansons simples, quasi enfantines (premier allegro de *La Giralda* et de *La Bentivoglia*, deuxième mouvement de *La Canossa*) ou pour des thèmes mélodiques expressifs plus élaborés privilégiant les grands intervalles (premier mouvement de *La Calcagnina*, deuxième mouvement de *La Rossella*).

Dans maint passage rapide, Cazzati fait preuve d'une verve et d'un dynamisme rythmique tout à fait remarquables, usant avec bonheur de syncopes et hémioles aussi bien dans les passages ternaires (triples de *La Giralda* et de *La Bentivoglia*) que binaires (allegro de *La Martinenga*, vivace de *La Bulgarina*). Combinés à des ornements virtuoses (diminutions et *passaggi*) ces mouvements rapides confèrent à l'Opus XVIII un brío caractéristique.

C'est toutefois dans ses mouvements lents que Cazzati se montre vraiment novateur. Il les développe beaucoup plus que ses prédécesseurs, les plaçant volontiers en tout début de sonate (*La Rossella*, *La Canossa*, *La Martinenga*) et leur conférant une importante charge émotionnelle par l'emploi subtil des dissonances (*La Rossella*, grave *con tremolo* de *La Martinenga*). Il innove aussi sur le plan harmonique, ainsi l'utilisation qu'il fait de la septième diminuée sur la sous-dominante avec dièse à certaines cadences finales, procédé devenu cliché depuis mais tout à fait hardi pour l'époque. Par ses mouvements lents, Cazzati se montre le génial précurseur de Corelli qui n'hésitera pas à lui emprunter certain matériel thématique.

Le titre des sonates doit souvent être compris comme une allusion dédicatoire à des dignitaires influents (Francesco Bulgarini était chancelier à la cour de Mantoue, les Bentivoglio étaient une illustre famille de Bologne et Ferrare, mécènes, entre autres, de Legrenzi) ou à des artistes contemporains (Giulio Strozzi était un poète vénitien dont la fille, Barbara, fut connue comme chanteuse et compositrice). Remarquons toutefois que Cazzati cherche à illustrer le caractère évoqué par le nom du dédicataire lorsque celui-ci peut être rapproché d'une signification commune ; ainsi le rythme caracolant et "bougrement" slave du premier mouvement de *La Bulgarina*, l'aspect enjoué et bon enfant du premier allegro de *La Bentivoglia* (littéralement : "Je te veux bien") ou les girandoles finales de *La Giralda*.

Cazzati termine son ouvrage par un original *capriccio sopra sedici note* où, en s'imposant la contrainte de quatre basses obstinées consécutives, chacune écrite sur une série de 16 notes, il reprend, aux deux dessus, plusieurs citations thématiques issues des sonates précédentes. Il parachève ainsi son dix-huitième recueil tout en en renforçant l'unité et la cohésion.

Jean MAILLET

MAURIZIO CAZZATI'S OPUS XVIII AND THE SEVENTEENTH-CENTURY SONATA

The early years of the seventeenth century in Italy saw the beginnings of a desire to break with a musical style that had grown too complex. The advent of the basso continuo—a brilliant form of accompaniment improvised on a figured bass—was to enable soloists to give free rein to their "passionate" expression. The time was thus ripe for the appearance of the most important genre of Baroque chamber music: the trio sonata or sonata a tre. The next fifty years or more thus gave rise to an abundant crop of instrumental pieces for two violins and continuo, derived from the traditional canzona, with an alternation of duple and triple time and fast and slow movements. Between Frescobaldi and Vitali, the trio sonata was to develop in many directions, reaching its height with the great Arcangelo Corelli. Every Italian school made its contribution: Rome with Frescobaldi, Venice with Marini, Fontana, Castello and Legrenzi Mantua with Rossi and Buonamente, Milan with Merula and Uccellini, Bergamo and Bologna with Cazzati, Vitali, etc. Amongst this luxuriant flowering of instrumental works, those of Maurizio Cazzati marked an essential phase.

Cazzati, who took up the organ at a very early age, was appointed maestro di cappella at the church of Sant' Andrea, Mantua, at the age of twenty-one (1641), before taking up similar posts in several other Italian cities: Bozzolo (1647), at the court of the Duke of Sabioneta, a member of the Gonzaga family; Ferrara (1650), at the famous Accademia della Morte; Bergamo (1653), at the church of S Maria Maggiore; and finally Bologna (1657-1671), at the church of San Petronio.

At the latter, he instituted fundamental and costly reforms. Fortified by his sound experience as an organist and his considerable reputation as a composer, he founded a famous school of composition and instrumental interpretation there, to provide performances for the prescribed ecclesiastical functions of the church year. He thus initiated a very flourishing period of artistic creativity, attracting such influential disciples as Pietro Degli Antoni and Giovanni Battista Vitali.

Through the impetus given by Cazzati, the religious ceremonies at San Petronio were enhanced by wonderful musical performances; to add to its splendour on special occasions, the group of forty singers and instrumentalists was augmented by musicians from Venice, Modena and Mantua (e.g. the castrato Cavagnino). The church registers show that spending incurred by such ceremonies (especially the patronal feast on 4 October) literally rocketed after Cazzati's appointment as maestro di cappella, and, of course, the situation gave rise to jealousy on the part of local musicians and resentment on the part of certain dignitaries, who were horrified at such extravagant expenditure.

This led to a long and bitter polemic of which Cazzati was the subject and victim: in 1659, Giulio

Cesare Arzuffi, a somewhat conservative local composer of religious vocal music, published a satirical tract entitled "Dialogo fatta tra un maestro ed un discepolo desideroso d'approfitare nel contrappunto" ("Dialogue between a master and his disciple desirous of making progress in counterpoint"), in which he accused Cazzati of committing compositional errors (consecutive fifths and octaves), particularly in the Kyrie of his five-part Mass (Opus XVII; Venice, 1655). Another Bolognese composer, Lorenzo Perti, joined Arzuffi in his diatribe against "the foreigner" and soon the whole of Bologna was ablaze with the polemic. Cazzati replied by publishing a self-justification in 1663, in which he explained that passages like those for which he was under fire were to be found in the works of such great composers as Palestrina and Monteverdi. And he added: "If I used two consecutive fifths, I declare that it was not inadvertently, but that the effect was quite intentional. [...] The rules of music are not divine precepts, they are the result of diverse human opinions [...]. One must ensure that a piece is pleasing; if it is not pleasing, then it is not good, even if it abides by the rules". Nevertheless, Cazzati was dismissed from San Petronio in 1671 and he returned to Mantua, where he served Duchess Anna Isabella Gonzaga. He was replaced in Bologna by Giovanni Paolo Colonna, who had been organist at San Petronio from 1659 onwards. It was the same Colonna who, in 1685, accused Arcangelo Corelli of writing parallel fifths in the allemande of the third sonata of his Opus 2. Sometimes the history of music strangely repeats itself!

Among the sixty-six opus numbers composed by Cazzati (including eleven instrumental works), Opus XVIII was an undoubted success: in twenty-three years it was published four times (Venice, 1656 and 1659; Antwerp, 1674; Bologna, 1679). It comprises twelve sonatas and one capriccio (sic) for two violins and basso continuo. As in other works by Cazzati, we may detect the clear influence of Tarquinio Merula.

Like most Italian sonatas of the time, Opus XVIII was no doubt performed at religious services (in this case those of Santa Maria Maggiore in Bergamo, where Cazzati was maestro di cappella at that time), although secular performance was not ruled out. These pieces were therefore both sonate da chiesa and sonate da camera (although the distinction was not yet pertinent at that time). Whilst striving to give his work unity, Cazzati avoided any form of systematisation, whether in the structure of the sonatas or in the choice of the themes generating them. Although he opts for an alternation of slow and fast movements and duple and triple time, he arranges them in such a way as to provide a constant renewal of interest. For some of the fugal movements, he keeps the dactylic metre (one long, two short) that was characteristic of the canzona alla francese (final allegro of La Varana, first allegro of La Strozza). But he readily gives up that tradition for freer subjects based on repeated notes, evoking simple, almost childish songs (first allegro of La Giralda and of La Bentivoglio, second movement of La Canossa) or for more elaborate expressive melodic themes favouring large intervals (first movement of La Calcagnina, second movement of La Rossella).

In many of the fast sections, Cazzati shows quite remarkable verve and rhythmic dynamism, making blithe use of syncopations and hemiolas both in passages in triple (triplas of La Giralda and La Bentivoglio) and in duple time (allegro of La Martinenga, vivace of La Bulgarina). Combined with virtuoso ornamentation (diminutions and passaggi), these fast movements give Opus XVIII its characteristic brio.

However, it is in the slow movements that Cazzati truly shows his qualities as an innovator. He develops these movements much more than his predecessors, readily placing them right at the beginning of the sonata (La Rossella, La Canossa, La Martinenga) and giving them great emotive power by means of a subtle use of dissonance (La Rossella; grave con tremolo of La Martinenga). He also breaks new ground in the field of harmony: for example, see the use he makes of the diminished seventh on the subdominant with sharp in certain final cadenzas—a process that has since become commonplace, but which was very bold for that time. In his slow movements, Cazzati shows himself to be the brilliant precursor of Corelli—indeed, the latter did not hesitate to borrow some of his thematic material.

In many cases, the titles of the sonatas must be taken as a reference to the influential dignitaries to whom they were dedicated (Francesco Bulgarini was chancellor at the court in Mantua; Bentivoglio was the name of an illustrious family from Bologna and Ferrara who were patrons, amongst others, of Legrenzi) or to contemporary artists (Giulio Strozzi was a Venetian poet whose daughter, Barbara, was a well-known singer and composer). We may note, however, that Cazzati endeavours to illustrate the character evoked by the name of the dedicatee whenever it can be connected with a common meaning: hence the very Slavonic, capering rhythm of the first movement of La Bulgarina, the cheerful, good-natured aspect of the first allegro of La Bentivoglio (literally: "I wish you well"), and the final girandoles of La Giralda.

Cazzati brings his work to an end with an original Capriccio sopra sedici note, in which, whilst setting himself the constraint of four consecutive bassi ostinati (grounds), each of them written on a series of sixteen notes, he takes up, on the two violins, several thematic quotations from the previous sonatas. He thus puts the finishing touches to his Opus XVIII while at the same time strengthening its unity and cohesion.

Jean MAILLET

L'ENSEMBLE MENSA SONORA

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 Salzbourg un siècle avant Mozart. Composé pour l'essentiel de musiciens niortais, l'ensemble compte une douzaine d'instrumentistes permanents mais se produit aussi en formation de chambre. Mensa Sonora s'est très vite spécialisé dans la redécouverte d'œuvres et de compositeurs des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, comme en témoigne sa discographie publiée chez Pierre Verany (Ouvretures pour chalumeaux et orchestre de Johann Christoph Graupner (PV 794114) - Joyaux Baroques de l'Italie à la Bohème (PV 730036) - Le Chalumeau Baroque (PV 796103). L'accueil réservé à ces enregistrements ainsi que la tournée nationale entreprise en 94 et 95 avec l'opéra-masque de Haendel "Acis et Galatée" (production A.R.C.A.L.) a permis à Mensa Sonora d'acquérir une large notoriété.

L'ensemble Mensa Sonora est subventionné par la Ville de Niort et le Conseil Général des Deux-Sèvres. Il reçoit aussi, le soutien de France Télécom et du Crédit Mutuel Océan.

The Mensa Sonora Ensemble takes its name from a set of suites published in 1680 by the Bohemian composer and virtuoso violinist Heinrich Biber, who worked as Kapellmeister at Salzburg a century before Mozart.

Most of the musicians are from Niort. The ensemble comprises a dozen or so regular instrumentalists, but it also appears as a chamber group. Mensa Sonora soon came to specialise in the rediscovery of 17th- and 18th-century works and composers, as may be seen from its discography on the Pierre Verany label: Overtures for chalumeaux and orchestra by Johann Christoph Graupner (PV 794114), Baroque Gems from Italy and Bohemia (PV 730036), The Baroque Chalumeau (PV 796103). The acclaim received for these recordings and the ensemble's national tour in 1994 and 1995 with Handel's opera-masque Acis and Galatea (A.R.C.A.L. production) have brought Mensa Sonora wide renown.

The Mensa Sonora Ensemble is subsidised by the city of Niort, the Deux-Sèvres General Council, France Telecom and Credit Mutuel Ocean.

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 Huggett. Il a été successivement membre de l'Ensemble Instrumental de "La Chapelle Royale" (dir. Philippe Herreweghe), 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 permanent 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 de Niort où il crée, en 1989, avec l'appui d'Yves Testu, l'ensemble Mensa Sonora qu'il dirige en tant que premier violon solo.

After obtaining a Master's degree and a State diploma in ancient music, Jean Maillet taught English for twenty years before devoting himself to the baroque repertoire as a violinist. He has followed classes in interpretation with Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht and Monica Huggett. He was successively a member of the instrumental ensemble of La Chapelle Royale (conductor Philippe Herreweghe), of Les Arts Florissants (William Christie), of Stradivaria (Daniel Cuiller), and first violin solo with the Limoges Baroque Ensemble (Jean-Michel Hasler). In 1982, he took up a permanent position as violinist with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire). He is in charge of teaching at the Department of Ancient Music of the National Music School in Niort, where, with the support of Yves Testu, he created the Mensa Sonora Ensemble, which he conducts as first violin solo.

Translations: Mary PARDOE