



Johann Gottlieb
JANITSCH
Sonate da camera
Volume I

NOTTURNA
Christopher Palameta



Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763)

SONATES EN QUATUOR
QUADRO SONATAS



NOTTURNA

Christopher Palameta

HAUTBOIS, HAUTBOIS D'AMOUR ET DIRECTION ARTISTIQUE
OBOE, OBOE D'AMORE, AND ARTISTIC DIRECTION

Stephen Bard HAUTBOIS | *OBOE*

Mika Putterman TRAVERSO

Hélène Plouffe VIOLON ET ALTO | *VIOLIN AND VIOLA*

Kathleen Kajioka ALTO | *VIOLA*

Karen Kaderavek VIOLONCELLE | *CELLO*

Erin Helyard CLAVECIN | *HARPSICHORD*



Sonata da camera en sol mineur | *in G minor* [17:27]

«*O Haupt voll Blut und Wunden*»

POUR HAUTBOIS, VIOLON, ALTO ET BASSE | *OBOE, VIOLIN, VIOLA, AND CONTINUO*

1 • *Largo* [3:44]

2 • *Allegro* [5:29]

3 • *Adagio* [4:33]

4 • *Vivace* [3:41]

Sonata da camera en do mineur | *in C minor*, op. 5 * [12:31]

POUR DEUX HAUTBOIS, ALTO ET BASSE | *TWO OBOES, VIOLA, AND CONTINUO*

5 • *Largo* [3:43]

6 • *Allegro* [5:19]

7 • *Presto* [3:29]

Sonata da camera en do majeur | *in C major*, op. 4 [13:08]

POUR TRAVERSO, DEUX HAUTBOIS ET BASSE | *TRAVERSO, TWO OBOES, AND CONTINUO*

8 • *Andante e molto* [2:19]

9 • *Allegro* [7:15]

10 • *Allegro assai* [3:34]

Sonata da camera en mi mineur | *in E minor*, op. 5B * [11:56]

POUR HAUTBOIS D'AMOUR, DEUX ALTOS ET BASSE | *OBOE D'AMORE, TWO VIOLAS, AND CONTINUO*

11 • *Affettuoso alla Siciliana* [2:48]

12 • *Allegro ma moderato assai* [5:20]

13 • *Vivace* [3:48]

Sonata da camera en la mineur | *in A minor*, op. 5A * [12:31]

POUR TRAVERSO, HAUTBOIS, HAUTBOIS D'AMOUR ET BASSE | *TRAVERSO, OBOE, OBOE D'AMORE, AND CONTINUO*

14 • *Largo e cantabile* [2:52]

15 • *Allegro* [6:29]

16 • *Vivace* [3:10]

* PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL | *WORLD PREMIERE RECORDING*

INSTRUMENTS :

Hautbois (C.P.) de / *Oboe by* Sand Dalton (2004) d'après / *after* J. H. Eichentopf (Leipzig, c. 1720)

Hautbois d'amour de / *Oboe d'amore by* Sand Dalton (1998) d'après / *after* J. H. Eichentopf (Leipzig, c. 1720)

Hautbois (S.B.) de / *Oboe by* Joel Robinson (2005) d'après des modèles saxes du XVIII^e siècle / *after 18th-century Saxon models*

Traverso de / *by* Rudolph Tutz (2005) d'après / *after* I. H. Rottenburgh

Violon de / *Violin by* Hopf (allemand / *German*, c. 1760)

Alto (K.K.) de / *Viola by* John Newton (1990) d'après / *after* Gasparo da Salo (Brescia, c. 1600)

Alto (H.P.) de / *Viola by* Gilles Blouin (1995)

Violoncelle de / *Cello by* Carlo Testore (italien / *Italian*, 1735)

Clavecin de / *Harpichord by* Colin Booth (1999) d'après / *after* Vincenzo Sodi (italien / *Italian*, c. 1750)

CINQ SONATES EN QUATUOR

Parmi la pléiade de musiciens employés par Frédéric le Grand, Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), compositeur et *contravioliniste*¹ dans l'orchestre royal de la cour de Prusse, fut l'un des plus actifs, et a été au service de ce roi de 1736 jusqu'à sa mort en 1763. Parmi les œuvres qui lui survivent figurent les vingt-sept sonates en quatuor, dont le genre subtil et complexe permet au compositeur d'affirmer sa totale maîtrise du contrepoint.

Né en Silésie en 1708, Janitsch étudia la musique dans sa ville natale de Schweidnitz (actuellement Swidnica, en Pologne) avant de poursuivre ses études à Breslau auprès des musiciens employés à la cour de l'évêque Franz Ludwig. Tout comme Telemann et Fasch avant lui, Janitsch tentera une carrière en droit (surtout afin de faire plaisir à son père) avant d'embrasser sa vocation de musicien. Il arriva à Francfort-sur-l'Oder en 1729 pour y étudier la jurisprudence mais devint aussitôt impliqué dans la vie musicale de cette ville. En 1731, Janitsch composa une cantate de noces pour la cérémonie nuptiale de la princesse Wilhelmine de Prusse. Il est probable que lors des réjouissances, Janitsch eut sa première rencontre avec son futur employeur, le prince héritier Frédéric, frère benjamin de la princesse et futur roi de Prusse.²

En 1733, Janitsch quitta Francfort pour Berlin, où il entra au service de l'un des conseillers personnels de Frédéric, le ministre de l'État prusse Franz Wilhelm von Happe. Certes, ce poste le rapprocha du prince héritier, puisqu'en 1736 Janitsch arriva au château de Rheinsberg, près de Ruppín, afin de rejoindre l'entourage de Frédéric. Ruppín, ce village de garnisons au cœur des forêts au nord-ouest de Berlin, confié à Frédéric en 1733, était le lieu où le prince héritier entama sa célèbre correspondance avec Voltaire et où il commença également à rassembler une escorte de musiciens pour son propre divertissement. Quand Frédéric s'installa à Berlin en 1740 afin d'occuper le trône de Prusse, cette compagnie musicale, qui comptait alors près de vingt membres, se transforma en un orchestre royal, celui de la cour de Prusse.

Outre ses fonctions de musicien dans l'orchestre de la cour, dont la brève saison ne durait que du mois de décembre au mois de février, Janitsch fut chargé d'écrire la musique pour les ballets du *Königliche Hofoper* (l'opéra royal de la cour), ainsi que de faire répéter le chœur de l'opéra. En plus, Frédéric lui confia l'honneur de composer pour les *maske-redouten*, genre de bal musical protocolaire qui se donnait annuellement à la maison d'opéra à l'époque du Carnaval à partir de 1743. Malheureusement, ce répertoire est perdu.

En plus de s'acquitter de ses tâches plus officielles, Johann Gottlieb Janitsch fut appelé à jouer dans le *Königliche Kapelle*, l'ensemble exclusif qui se produisait dans les appartements privés du roi à Sans-Souci. Au cours de ces réunions intimes, Janitsch aurait joué de la contrebasse auprès de nombreux instrumentistes-compositeurs qui formaient ce qu'on appelle aujourd'hui l'école de Berlin. Ceux-ci comprenaient Franz Benda et Johann Gottlieb Graun, qui jouaient tous deux du violon, le luthiste Ernst Gottlieb Baron, ainsi que le théoricien et flûtiste Johann Joachim Quantz et Carl Philipp Emanuel Bach, à qui le roi, lui-même adepte de la flûte traversière, se fiait pour l'accompagner au clavecin.

À ses occupations déjà accaparantes d'interprète et de compositeur, Janitsch ajouta celle d'impresario quand, en 1738, il ouvrit les portes de ses appartements situés derrière le *Jägerhof* chaque vendredi après-midi pour y accueillir les membres et les invités de son académie musicale, la *Freitagsakademie*. De ce point de vue, il fut l'un des initiateurs de la vie musicale de la classe moyenne berlinoise. S'y donnaient rendez-vous les connaisseurs et les amateurs bourgeois, ainsi que quelques membres de l'orchestre royal. Ce fut justement pour ces réunions hebdomadaires intimes que Janitsch composa ses vingt-sept sonates en quatuor, qui témoignent de la maîtrise impeccable du contrepoint du compositeur.

Les quatuors de Janitsch suscitent des dialogues expressifs entre vents et cordes, et leur invention mélodique est remarquable dans sa variété et sa fraîcheur. Il va sans dire que la flûte, instrument fétiche du roi, figure abondamment dans la musique de chambre de Janitsch. Cela dit, les quatuors se caractérisent par une instrumentation peu abordée par ses contemporains, comme en témoigne le *Quatuor en la mineur pour traverso, hautbois, hautbois d'amour et basse*, op. 5a, l'unique œuvre qui existe pour cette formation curieuse. Si l'on ne tient pas compte du *Concerto pour hautbois d'amour en la majeur* de Dittersdorf de 1778, cette sonate, dont le manuscrit date de juin 1750, est la dernière composition à utiliser le hautbois d'amour avant son long sommeil, qui durera jusqu'à la *Symphonie domestique* de Richard Strauss en 1903. Le *vivace* de cette sonate est un mouvement innovateur parsemé de glissements harmoniques excentriques (*do* majeur - *fa* majeur - *si* diminué - *la* mineur) et de pauses rhétoriques qui évoquent l'*Empfindsamkeit* de C. P. E. Bach.

Malgré la fascination que Janitsch éprouvait pour les couleurs sonores, on y retrouve le même pragmatisme de ses contemporains, dans la mesure où celui-ci propose des alternatives pour certains instruments (dans les sonates op. 5a ainsi que dans la 5b, il suggère l'utilisation d'un alto comme alternatif pour le hautbois d'amour). Inspirés par ce modèle, nous proposons sans aucune modification le *Quatuor en do majeur*, op. 4, à l'origine une œuvre pour traverso, hautbois, violon et basse, sous la forme d'une sonate pour traverso, deux hautbois et basse.

Une des curiosités des vingt-sept sonates en quatuor réside dans l'importance que Janitsch accorde à l'alto, un instrument que l'époque baroque avait relégué au rôle de remplissage harmonique. Le fait que l'alto figure dans dix-huit des quatuors, alors que le violon n'en participe qu'à dix-sept, indique que Janitsch manifestait une certaine affection pour le timbre chaud et obscur de l'alto.

La nomenclature de ces œuvres est typique de la période ; un même genre musical peut porter de nombreuses étiquettes. À l'époque, ces sonates sont connues sous des noms variés, y compris *suonata da camera*, *quadro*, *quartetto*, *quatuor*, *trio* (sic) et *suonata à 4*. Par définition, ces sonates sont toutes des « quatuors avec continuo »⁵ – c'est-à-dire, une écriture à quatre voix, tout comme un quatuor à cordes, où la

ligne de basse est chiffrée. Cette formation était particulièrement prisée dans le nord de l'Allemagne, et Zelenka et Fasch écrivaient des œuvres de cette texture destinées à Dresde depuis 1716. Telemann aurait également exploré le genre, avec les quatuors inclus dans la publication hambourgeoise de 1733 de la *Musique de table*. Il revisita fréquemment le quatuor avec continuo par la suite, dont les plus célèbres furent les *Quatuors parisiens* pour flûte, violon, viole de gambe et continuo.

Les *quadri* de Janitsch sont également problématiques lorsqu'il s'agit d'établir une classification de leur chronologie et leur désignation d'opus. L'opus 5 contient quatre sonates, dont trois figurent sur cet enregistrement. La *Sonate en do mineur*, opus 5 date du 12 février 1758, alors que celle qui est en *la* mineur, l'opus 5a, est datée de juin 1750. Le compositeur lui-même fait allusion à la vaste quantité de sonates en quatuor qu'il aurait composées quand il écrit dans la préface à son opus 1 de 1759 :

« La nouvelle invention de l'impression des partitions m'a persuadé à faire imprimer mes sonates à quatre voix, qu'on appelle *quattros* [sic]... Ce genre d'œuvre n'a que rarement été proposé auparavant. À la requête de l'éditeur, je ferai paraître ces morceaux individuellement, et chaque opus en comportera six, selon l'usage. Leur instrumentation respective fait en sorte qu'aucune sonate ne ressemblera à une autre... »⁴

Certes, un certain nombre des quatuors ont été perdus. Selon « l'usage » auquel Janitsch fait référence, l'opus 7 impliquerait l'existence de quarante-deux sonates, et ce, malgré le fait qu'il ne nous soit parvenu que deux *sonate da chiesa* de cet opus. Par ailleurs, le griffonnage de la mention « *Quatuor 60* » sur le manuscrit de Berlin du *Quatuor en mi mineur*, opus 5b permet d'envisager l'hypothèse avec enthousiasme. Bien que cette indication puisse signifier qu'il s'agisse plutôt du soixantième quatuor de la collection de cette bibliothèque, l'idée de le considérer comme le soixantième quatuor du compositeur est, en effet, séduisante.

Le style immédiatement reconnaissable de Janitsch tient principalement à certaines formules que l'on remarque à travers son œuvre. Son penchant pour les syncopes, tout comme chez Graun, crée un effet *galant* qui teinte plusieurs de ses

lignes mélodiques. Cependant, c'est dans les cadences qu'apparaît la signature révélatrice de Janitsch, où l'une des trois voix supérieures est dotée d'un triolet qui descend rapidement de la tierce à la fondamentale de l'accord.

Une autre des techniques préférées du compositeur est d'ajouter une *codetta* à la fin des premiers mouvements, qui rappelle la coutume française de la *petite reprise*. La basse exécute une cadence et tient une pédale pendant que les trois dessus concluent avec une idée subsidiaire qui termine en suspension. Janitsch utilise souvent un procédé semblable dans ses mouvements rapides lorsqu'un des dessus s'engage dans une cadence et se retire précipitamment, laissant la dernière mesure aux deux autres voix. Ce phénomène se produit dans quatre des cinq sonates présentées sur ce disque. Dans le contexte d'une prestation, ce phénomène crée une situation un peu cocasse dans la mesure où celui ou celle qui ne joue plus se retrouve à observer ses collègues achever le mouvement.

La *Sonate en mi mineur*, op. 5, d'un air résolument *galant*, est unique parmi les quatuors étant donné qu'elle est la seule que l'on connaisse pour trois voix altos. L'œuvre fait appel à une *viola pomposa*, un alto qui aurait joué d'une tessiture élargie dans l'aigu grâce à une cinquième corde de *mi*. La complexité rythmique du thème du deuxième mouvement, ses gestes urgents et ses sauts d'octave, ainsi que son mode mineur anxieux, rappellent les sonates flamboyantes pour clavier de C. P. E. Bach tout en témoignant de l'interaction quotidienne et de la complicité probable entre ces deux compositeurs. Dans le *vivace*, Janitsch démontre son habileté à exploiter la tessiture grave des altos (ce qu'un autre compositeur aurait pu trouver contraignant), allant jusqu'à créer un mouvement entier basé sur l'échange de voix.⁵ La mesure à 12/8 de l'*affettuoso*, selon Johann Mattheson, est bien adaptée pour évoquer les affects mélancoliques et touchants. Johann Joachim Quantz spécifie quant à lui qu'un « *alla Siciliana, dans la mesure de 12 pour 8 mêlée des notes pointées, doit être joué fort simplement, presque sans tremblements et point trop lentement. On n'y peut employer guère agréments, exceptés quelques double croches coulées et quelques ports de voix.* »⁶

Soulignons tout particulièrement le *quadro en sol mineur*, « *O haupt voll Blut und Wunden* ». Cette sonate est la seule parmi les vingt-sept *quadri* comprenant quatre mouvements. Non datée, elle est très probablement une œuvre hâtive dans la mesure où les trois sonates en trio de Janitsch à quatre mouvements datent toutes des années 1740. L'œuvre contient un deuxième mouvement lent dans lequel le hautbois chante plaintivement le *cantus firmus* de l'hymne luthérien « *Ô visage couvert de sang et de blessures* » alors que le violon et l'alto tricotent une dentelle contrapuntique élaborée en dessous. Cet *adagio*, en *fa* majeur, rompt non seulement la forme en trois mouvements, préférée par l'école de Berlin, mais il est également le seul mouvement dans le répertoire janitschien qui brise le plan tonal homogène dans une même œuvre. Le hautbois à deux clés est particulièrement bien adapté à la tonalité de *sol* mineur, étant donné que les deux bémols créent un équilibre optimal entre la clarté des doigtés ouverts et les couleurs voilées des doigtés fourches. Cette sonate, sans doute l'œuvre la plus célèbre de Janitsch au XXI^e siècle, est également l'une de ses plus ravissantes.

© CHRISTOPHER PALAMETA, 2008
TRADUIT EN FRANÇAIS PAR L'AUTEUR

-
- ¹ Dans son *Essai* de 1752, Johann Joachim Quantz décrit le *contraviolon* en tant que contrebasse à quatre cordes, accordées sur *mi - la - ré - sol*, du bas vers le haut.
 - ² Tina Spencer Dreisbach, « The Quartets of Johann Gottlieb Janitsch » *Case Western University* (1998) : 3
 - ³ Dreisbach : 30
 - ⁴ Dreisbach : 45
 - ⁵ Dreisbach : 89
 - ⁶ Johann Joachim Quantz, « Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière » (1752)

NOTTURNA

Notturna est un ensemble montréalais qui joue sur instruments d'époque et qui se consacre à l'interprétation de la musique ancienne écrite pour des instruments à vent. Formé en 2006 à l'initiative du hautboïste Christopher Palameta, son concert inaugural, qui proposait un programme consacré aux octuors à vent de Mozart, a été diffusé en direct sur CBC Radio 2. Les membres de l'ensemble sont tous des interprètes confirmés qui se spécialisent dans l'interprétation historique des musiques des XVIII^e et XIX^e siècles.

Notturna est lauréat du 2007 International Historical Wind Instruments Competition, à Anvers, en Belgique. L'ensemble a été filmé en récital par la chaîne culturelle Bravo et sa participation lors du Festival Montréal Baroque 2008 a été enregistrée par la SRC. L'année 2009 sera l'occasion d'entendre cet ensemble au Festival international de musique baroque de Lamèque ainsi qu'au Festival Montréal en lumière.

Tablant sur la transparence et l'expressivité des instruments à vent anciens, Notturna offre des lectures uniques d'un répertoire captivant, particulièrement celui du compositeur berlinois Johann Gottlieb Janitsch, qu'il cherche à faire mieux connaître, et ce, en collaboration avec l'étiquette ATMA Classique et la maison d'édition écossaise Prima la musica! (Arbroath, Écosse).



Christopher Palameta • HAUTOÏSTE ET DIRECTEUR ARTISTIQUE

Christopher Palameta, dont la sonorité a été qualifiée de « velours pour l'oreille » par Guy Marceau de *La Presse* (Montréal, juin 2006) est rapidement devenu l'un des plus éminents hautboïstes baroques en Amérique du Nord. Ses enregistrements comprennent une vingtaine de disques sous plusieurs étiquettes dont ATMA, Deutsche Harmonia Mundi, Sony BMG et Naxos.

Après avoir occupé le poste de hautboïste au sein du Tafelmusik Baroque Orchestra (Toronto) pendant trois ans, il se consacre maintenant principalement à la musique de chambre. Né à Montréal, M. Palameta détient une maîtrise en hautbois historiques de l'Université McGill et il s'est produit auprès de la plupart des grands ensembles nord-américains de musique ancienne (Tafelmusik et Aradia à Toronto, Opera Lafayette à Washington D. C., Apollo's Fire à Cleveland, et à Montréal : Arion, Les Idées heureuses, Les Boréades, Caprice, le Studio de musique ancienne de Montréal, etc.) Avec ces ensembles, M. Palameta a reçu des invitations pour se produire dans une trentaine de festivals internationaux en Amérique du Nord, en Angleterre, en Espagne, au Portugal, en Allemagne, en France, et au Mexique.

Christopher Palameta est le directeur artistique de Notturna, qu'il a fondé en 2006 afin d'explorer le vaste répertoire de musique ancienne écrite pour des instruments à vent. Deux fois boursier du Conseil des arts et des lettres du Québec, ses travaux au sujet de la réintégration des œuvres négligées de Marin Marais dans le répertoire du hautboïste ont fait l'objet de conférences à l'Université McGill. En 2002, M. Palameta a remporté le deuxième prix à l'International American Bach Soloists Competition, à Berkeley, en Californie.



FIVE QUADROS

Among Frederick the Great's carefully chosen retinue of court musicians, Johann Gottlieb Janitsch (1708–1763), *contraviolinist*¹ in the Royal Orchestra of the Court of Prussia, is survived by a large number of complex, sonically rewarding chamber pieces. Among these figure his 27 quadro sonatas that, through dexterous handling of a subtle and intricate form, allow the composer to display his complete mastery of counterpoint.

Born in Silesia in 1708, Janitsch was in the king's service from 1736 until his death in 1763. He initially studied music in his hometown of Schweidnitz (Swidnica in modern-day Poland) before continuing on to Breslau where he apprenticed with the musicians employed at the court of Bishop Franz Ludwig. Like Telemann and Fasch before him, Janitsch would attempt a career in law (mainly to please his father) before yielding to his musical vocation. He arrived in Frankfurt an der Oder in 1729 to study jurisprudence and became immediately implicated in that city's musical life. By 1731, Janitsch had composed a wedding cantata for the bridal ceremony of Princess Wilhelmine of Prussia. It is likely that during the ceremony, Janitsch had his first encounter with his future employer, Frederick (then crown prince, and later king), who was the Princess' younger brother.²

In 1733, Janitsch left Frankfurt for Berlin, where he entered the service of one of Frederick's personal advisors, the Prussian minister of state Franz Wilhelm von Happe. The post probably afforded him a certain proximity to the crown prince; at any rate, Janitsch is known to have joined Frederick's entourage at Rheinsberg Castle in Ruppín in 1736. It was in Ruppín—a small garrison town, located in the dense forest northwest of Berlin, which had been in Frederick's charge since 1733—that the crown prince began his famous correspondence with Voltaire, and where he began amassing a cohort of musicians for his own diversion.

When Frederick moved to Berlin in 1740 to ascend the throne of Prussia, this musical troupe, by this point nearing twenty members, became the Royal Orchestra of the Court of Prussia.

Aside from playing in the court orchestra, whose short season lasted only from December through February, Janitsch composed ballet music for the *Königliche Hofoper* (the Royal Court Opera), rehearsed the opera chorus, and was entrusted to compose music for the *maske-redouten*, the highly formalized musical balls that, from 1743 onwards, were held annually at the opera house during carnival-time. Unfortunately, all of this music is now lost.

In addition to these more formal assignments, Janitsch was also called on to concertize in the *Königliche Kapelle*, the intimate concerts that took place in the king's private apartments at his garden palace, Sanssouci. During these musical gatherings, Janitsch would have played double bass alongside a number of instrumentalist-composers who were also members of what is now seen as the "Berlin school." These included Franz Benda and Johann Gottlieb Graun, both of whom were violinists; theorist and flutist Johann Joachim Quantz; and Carl Philipp Emanuel Bach, who was entrusted to accompany the king (who played the traverso and wrote sonatas for it) at the keyboard.

To his already demanding agenda as performer and composer, Janitsch added the role of impresario when, in 1738, he opened the doors to his apartments behind Berlin's *Jägerhof* every Friday afternoon to house his weekly concert series, the *Freitagsakademie*. In this respect, he was one of the initiators of musical life for Berlin's middle class. In this informal private setting, accomplished amateurs from the upper crust shared music-making with the members of the court orchestra. It was for these weekly intimate gatherings that Janitsch composed his 27 quadro sonatas.

Janitsch's quartets represent expressive dialogues between winds and strings, and their melodic invention is remarkable both for its variety and for its charm. Not surprisingly, the traverso figures abundantly in Janitsch's chamber music, as this was the prized instrument of his patron monarch. That said, in his *Quartet in A minor*, op. 5A, the composer convincingly pairs together instruments rarely heard in each other's company, namely traverso, oboe, and oboe d'amore; this is the only sonata existing for this unusual combination. Aside from the Dittersdorf concerto (c.1778), this sonata, dated June 1750, is among the last compositions to make use of the oboe d'amore before its long slumber that would last until Richard Strauss' *Sinfonia domestica* of 1903. The sonata's *Vivace* is a forward-looking movement interspersed with eccentric harmonic shifts (C major - F major - B diminished - A minor) and rhetorical pauses reminiscent of C.P.E. Bach's *empfindsamkeit* (intimate expressiveness).

In spite of Janitsch's fascination with tone colours, the pragmatism displayed by his contemporaries is also in evidence in his works, given that he often proposes alternatives for certain instruments. In his *Quadri* opp. 5A and 5B, for instance, he suggests the viola as an alternative to the oboe d'amore. Taking this as our cue, we have proposed (without any alteration in the part) the *Quadro* op. 4 in C major, originally for traverso, oboe, violin, and bass, as a work for traverso, two oboes, and bass.

An oddity in the 27 quartets is the importance Janitsch bestows upon the viola. This instrument, generally confined at his time to the role of harmonic filling, is given greater prominence than its rivals in Janitsch's chamber works; it is featured in 18 of the quartets, more than either flute or violin, which are each called on in 17 of the quartets. This would suggest that the composer had a special fondness for the viola's darker, more intimate timbre.

Nomenclature for these works is typical of the period, with different labels being given to works of essentially the same genre. Contemporary references to Janitsch's works for three upper voices with continuo bass include *Suonata da camera*, *Quadro*, *Quartetto*, *Quatuor*, *Trio* (sic), and *Suonata à 4*. In essence, these works

are all "continuo quartets"³—that is, writing for four voices (like a string quartet), where the bass line is figured. This formation was especially popular in Northern Germany, and Zelenka and Fasch were writing in this texture for Dresden from as early as 1716. Telemann also explored the genre, with continuo quartets appearing in the 1733 Hamburg publication of his *Musique de table*. He frequently revisited the continuo quartet afterwards, most famously with his *Paris Quartets* for flute, violin, viola da gamba, and continuo.

Chronology and opus designation are equally problematic when attempting to catalogue Janitsch's *quadros*. This disc contains three of the four sonatas labelled as opus 5. (The fourth is in D major for traverso, oboe, viola da gamba, and continuo.) Opus 5 in C minor is dated February 1758, and yet op. 5A in A minor is dated June 1750. The vast number of Janitsch quartets is tantalizingly implied when the composer himself, in the preface to his op. 1 of 1759, writes:

"The new invention of music printing has induced me to have my four-voice sonatas or so-called *quattros* [sic] printed... This type of work has not often appeared in the past. At the request of the publisher, I will issue these pieces individually, and six of them are, as always, supposed to constitute an Opus. The selection of their instrumentation is such that no sonata will be similar to another..."⁴

Certainly, a good number have been lost, given that two *sonate da chiesa* for oboe, violin, viola, and continuo are labeled op. 7. The Berlin manuscript of the *Quartet in E minor*, op. 5B, bears the inscription "Quadro 60." Although this may simply imply Quartet 60 of that library's collection, it is enticing to see it as possibly representing the sixtieth quartet of the composer's output.

Janitsch's immediately recognizable style is due chiefly to a number of motives that are encountered throughout his oeuvre. His love for syncopation, inherited directly from Graun, creates a *galant* effect that imbues many of his melodic lines. However, it is in cadences of all sorts that Janitsch's telltale signature appears, in which one of the three upper voices is given a quick descending triplet from the third down to the root of the chord.

Another of the composer's favorite techniques is to add a tail to the end of first movements, reminiscent of a French *petite reprise*. The bass cadences and remains on a pedal tone for the final bar while the upper voices conclude with an after-thought that ends in a suspension. This occurs in four of the five sonatas presented on this disc. Often, a similar feature occurs in fast movements where one of the upper voices will cadence and withdraw precipitously, leaving the final measure to the other two voices. In a performance setting, this leaves the performer whose line has been "cut short" with the amusing task of looking on while his or her partners end the movement.

The decidedly "galant" *Quadro in E minor*, op. 5B, is unique among the quartets in that it is the sole work featuring three alto voices. The work calls for *viola pomposa*, a viola that would have had the extended upper reach afforded by a 5th E string. The rhythmic complexity of the second movement's theme, its urgent gestures and octave leaps, as well as its anxious minor mode, are reminiscent of the flamboyant keyboard sonatas of C.P.E. Bach and bear witness to the daily interaction and probable affinity between the two composers. In the *Vivace*, Janitsch demonstrates his comfort in the lower alto tessitura (which other composers might view as confining), going so far as to create an entire movement based on voice exchange.⁵ The 12/8 meter of the opening *Affettuoso* is, according to Johann Mattheson, well-suited for evoking sad and touching affects. Quantz states that "an alla Siciliana in twelve-eight time...must be played very simply, not too slowly, and with almost no trills."⁶

Special mention must be made of the *Quadro in G minor*, "O Haupt voll Blut und Wunden." This sonata is the only one among the 27 quadros that contains four movements. Undated, it is most likely an early work seeing as how the three remaining four-movement pieces by Janitsch (all trio sonatas) are datable to the 1740's. In the third movement *Adagio*, the oboe "sings" the Lutheran chorale "Oh head full of blood and wounds" intact, while the violin and viola weave intricate tracery beneath the hymn. The movement, in F major, not only breaks from the composer's signature three-movement form, but it is also the only movement in

Janitsch's repertoire that, within a single work, breaches the homotonal scheme. The early oboe is particularly well-suited to the key of G minor, in which an optimal balance is struck between the clarity of open fingerings and the more veiled colours produced by cross-fingerings. This quadro, perhaps Janitsch's best-known work in the 21st century, is also one of his most arrestingly beautiful.

© CHRISTOPHER PALAMETA, 2008

¹ In his 1752 *Essay*, Quantz defines the contraviolon as a double-bass instrument with "four strings, tuned from bottom to top, E, A, D, G."

² Tina Spencer Dreisbach, *The Quartets of Johann Gottlieb Janitsch* (Case Western Reserve University, 1998), 5.

³ Dreisbach, *op. cit.*, 30.

⁴ Dreisbach, *op. cit.*, 45.

⁵ Dresibach, 89.

⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. [On Playing the Flute], translated by Edward R. Reilly. (Boston: Northeastern University Press, 1966), 168.

NOTTURNA

Notturna is a Montreal-based ensemble dedicated to the performance of early music written especially for wind instruments. The ensemble's inaugural concert of Mozart wind octets in January 2006 was a live-to-air broadcast on the CBC. The members of the ensemble are all distinguished performers who specialize in historical performance of the 18th and 19th centuries.

Directed by oboist Christopher Palameta, Notturna was a finalist at the 2007 International Historical Wind Instruments Competition in Antwerp, Belgium. The ensemble has recorded chamber recitals for broadcast on the Bravo television network, and its concerts are often broadcast by Radio-Canada. Notturna was a guest at the 2008 Festival Montréal Baroque, and in 2009 will participate at the Festival international de musique baroque de Lamèque as well as the Montreal Highlights Festival.

Notturna draws on the transparency and expressiveness of early wind instruments to paint fresh pictures of an unexplored historical repertoire. Since its inception, the ensemble has cultivated a unique rapport with the Berlin composer Johann Gottlieb Janitsch. In collaboration with ATMA Classique as well as with the Scottish publishing house Prima la musica! (Arbroath, Scotland), Notturna's mandate is to expose the public to his neglected masterworks, many of which have yet to be published and recorded.



Christopher Palameta • OBOIST AND ARTISTIC DIRECTOR

Called "velvet for the ear" by Guy Marceau of *La Presse* (Montreal, June 2006), Christopher Palameta has rapidly become one of the most celebrated baroque oboists in North America. He has recorded over 20 discs for the ATMA, Sony BMG, Deutsche Harmonia Mundi, and Naxos labels.

After being appointed oboist in the Tafelmusik Baroque Orchestra (based in Toronto, Canada), of which he was a core member for three years, he currently devotes himself to chamber music primarily. To this end, he created Notturna in 2006 in order to explore the vast repertoire of early music written for wind instruments.

Born in Montreal, he took his graduate degree from McGill University in historical oboes, and plays with many of North America's prominent period ensembles, including Tafelmusik and Aradia, in Toronto; Opera Lafayette, in Washington D. C.; Apollo's Fire, in Cleveland; and Arion, Les Idées heureuses (of which he has been principal oboe since 2003), le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Boréades, and Caprice, in Montreal. With these ensembles, he has participated in some 30 festivals in North America, Britain, Germany, Spain, France, Portugal, and Mexico.

In 2003 and 2006, he was awarded research grants by the Conseil des arts et des lettres du Québec, which allowed him to re-establish the neglected instrumental works of Marin Marais in the oboist's repertoire, and ended in conferences on the subject at McGill University. In June 2002, Mr. Palameta took second prize at the International American Bach Soloists' Competition in Berkeley, California.



Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation et enregistrement / *Produced and recorded by: Anne-Marie Sylvestre*

Montage / *Edited by: Carlos Prieto*

Enregistré les 1^{er}, 2 et 3 mars 2008 / *Recorded on March 1, 2, and 3, 2008*

Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec) Canada

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Couverture / *Cover: Photos des instruments de Christopher Palameta et de Mika Putterman*

© **Christine Guest**

Responsable du livret / *Booklet Editor: Michel Ferland*