



Johann Gottlieb Janitsch  
**SONATE DA CAMERA**  
Volume II



**NOTTURNA**  
Christopher Palameta





Sonate da camera en do mineur, op. 3 n° 4 | *in C minor* \* [ 12:11 ]  
POUR HAUTBOIS, DEUX VIOLONS ET BASSE | *FOR OBOE, TWO VIOLINS AND CONTINUO*

- 1 :: *Larghetto* [ 3:47 ]
- 2 :: *Allegro ma non troppo* [ 5:14 ]
- 3 :: *Allegro assai* [ 3:10 ]

Sonata da camera en la majeur, op. 3, n° 3 [1753] | *in A major* \* [ 11:38 ]  
POUR TRAVERSO, DEUX HAUTBOIS D'AMOUR ET BASSE  
*FOR TRAVERSO, TWO OBOES D'AMORE AND CONTINUO*

- 4 :: *Larghetto* [ 2:42 ]
- 5 :: *Allegretto* [ 5:52 ]
- 6 :: *Allegro poco vivace* [ 3:04 ]

Sonata da camera en do mineur, op. 1, n° 1 [BERLIN, 1760] | *in C minor* [ 11:34 ]  
POUR TRAVERSO, HAUTBOIS, ALTO ET BASSE | *FOR TRAVERSO, OBOE, VIOLA AND CONTINUO*

- 7 :: *Adagio* [ 3:27 ]
- 8 :: *Allegretto* [ 5:26 ]
- 9 :: *Allegro assai* [ 2:41 ]

Sonata da chiesa en sol majeur, op. 7, n° 4 | *in G major* \* [ 10:40 ]  
POUR DEUX HAUTBOIS, ALTO ET BASSE | *FOR TWO OBOES, VIOLA AND CONTINUO*

- 10 :: *Largo* [ 3:05 ]
- 11 :: *Fuga alla breve* [ 2:22 ]
- 12 :: *Vivace* [ 5:13 ]

Sonata da chiesa en sol mineur, op. 7, n° 6 | *in G minor* \* [ 9:05 ]  
POUR HAUTBOIS, VIOLON<sup>†</sup>, ALTO ET BASSE | *FOR OBOE, VIOLIN<sup>†</sup>, VIOLA AND CONTINUO*

- 13 :: *Largo* [ 3:03 ]
- 14 :: *Fuga alla breve* [ 2:25 ]
- 15 :: *Allegro assai* [ 3:37 ]

\* PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL | WORLD PREMIERE RECORDING

## NOTTURNA

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

Washington McClain HAUTBOIS ET HAUTBOIS D'AMOUR | *OBOE AND OBOE D'AMORE*

Mika Putterman TRAVERSO  
Hélène Plouffe<sup>†</sup> VIOLON | *VIOLIN*

Olivier Brault VIOLON | *VIOLIN*

Scott Woolweaver ALTO | *VIOLA*

Karen Kaderavek VIOLONCELLE | *CELLO*

Erin Helyard CLAVECIN ET ORGUE | *HARPSICHORD AND ORGAN*



## DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER

Parmi la pléiade de musiciens employés par Frédéric le Grand, Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), compositeur et *contravioliniste* 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 ses sonates en quatuor, dont le genre subtil et complexe permet au compositeur d'affirmer sa totale maîtrise du contrepoint.

Il est fort probable que Janitsch conçut ses quatuors (ou «sonate da camera», comme on les appelait à l'époque) pour le *Freitagsakademie*, sorte de réunion intime que le compositeur organisait dans ses propres appartements à Berlin. Tous les vendredis à compter de 1740, cette série donnait aux bourgeois amateurs l'occasion de se divertir autour de nouvelles partitions de musique de chambre avec des membres de l'orchestre royal.

Jusqu'à tout récemment, il avait été répertorié quelque 27 quatuors individuels. En dépit de cette quantité prodigieuse, l'on devinait qu'un grand nombre de quatuors avaient disparu, car deux sonates d'un «opus 7» nous étaient parvenues. De plus, le compositeur lui-même précisait : «à la requête de l'éditeur, je ferai paraître ces morceaux individuellement, et chaque opus en comportera six, selon l'usage».

Intrigués par des incipits figurant dans des catalogues contemporains (tel que le catalogue Breitkopf de 1763), les musicologues soupçonnaient depuis plusieurs années que ces

partitions manquantes appartenaient aux archives du *Sing-Akademie* de Berlin. Celles-ci avaient été «abritées dans un grenier en bois, [...] qui succomba aux bombardements accrus des alliés» sur Berlin en 1943. Un programme d'évacuation fut mis en œuvre lorsque «d'énormes caisses remplies de partitions imprimées furent expédiées au château d'Ullersdorf» dans la campagne silésienne environnant la capitale allemande. Cette zone fut toutefois «envahie et occupée par le deuxième front ukrainien [...] et bien que cette brigade envoyait à Moscou la plupart des objets qu'elle dénichait des châteaux de Basse-Silésie, quelques chargements furent expédiés directement à Kiev».<sup>1</sup>

En représailles à la destruction infligée par le régime nazi pendant la Seconde Guerre mondiale, l'Armée rouge de Staline aurait procédé à la saisie des richesses culturelles de Berlin lors de son assaut de la capitale allemande en 1943. Utilisées comme des indemnités de guerre, des centaines d'œuvres d'art de valeur inestimable (qui, en plus des manuscrits du Sing-Akademie, comptaient des tableaux de Renoir, Van Gogh, Rubens, et la *Place de la Concorde* de Chagall) furent emportées de l'autre côté du rideau de fer.<sup>2</sup>

L'emplacement des quatuors fut un mystère pendant plus de quarante ans, jusqu'à ce que Christoph Wolff, l'éminent spécialiste de Bach, les redécouvre à Kiev en 1999. Sa découverte vertigineuse révéla non moins de 241 caisses de manuscrits de compositeurs berlinois, y compris «500 manuscrits autographes de la famille Bach [...] [ainsi qu'un] héritage inédit de Georg Philipp Telemann (plus de 220 cantates originales) [...] L'on y retrouve également des partitions de Franz Josef Haydn, Georg Friedrich Händel, Amadeus Mozart et même une partition majeure de Ludwig van Beethoven».<sup>3</sup> Au cœur de cette mine d'or, 13 quatuors inédits de Janitsch ont revu le jour, donnant un total révisé de 40 sonates individuelles. Rapatriés à Berlin en décembre 2001, ces manuscrits sont actuellement abrités dans le *Staatsbibliothek zu Berlin*.

La sonate en quatuor fut considérée par Quantz comme «la pierre de touche d'un habile compositeur».<sup>4</sup> Celle-ci permettait au compositeur de mettre en valeur sa maîtrise du contrepoint, puisque «c'est là où ceux qui ne sont pas encore bien solides dans leur science peuvent échouer le plus facilement...[en raison de cela] il est à craindre que cette espèce de musique n'essuye [sic] enfin le sort des arts perdus».<sup>5</sup>

Dans ses quatuors, Janitsch souligne l'autonomie de chaque voix selon les critères du théoricien; selon Quantz, «on ne doit pas s'apercevoir laquelle des parties a la préférence.» [sic]<sup>6</sup>

En termes de structure, les 40 quatuors épousent une seule et même forme. À l'exception de la sonate en *sol* mineur «*Ô visage recouvert de sang et de blessures*» (ATMA ACD2 2593), chacun des quatuors reprend la forme de trois mouvements (lent – vite – vite) tant appréciée à Berlin (Schaffrath, Graun et C. P. E. Bach se servaient du même format). De plus, toutes les sonates révèlent un plan tonal homogène où chaque mouvement d'une même œuvre reste ancré dans la même tonalité. Pourtant, dans ce cadre plutôt contraignant, Janitsch se donne carte blanche et sillonne «une vaste gamme de couleurs instrumentales [...] à la fois par *causa pulchritudinis* (il appréciait le mélange des timbres) et *causa necessitatis* (il souhaitait offrir à chaque musicien l'occasion d'y participer)».<sup>7</sup>

Certainement, l'une des caractéristiques les plus attachantes des quatuors est leur instrumentation colorée, où le compositeur déploie son audace et regroupe des instruments aux timbres hétéroclites pour créer de nouvelles palettes sonores. Tel est le cas dans son *Quatuor en la majeur* opus 3, n° 3, la seule sonate dans le répertoire qui fait appel à deux hautbois d'amour.

Le hautbois d'amour est particulièrement bien adapté à la tonalité de *la* majeur, synonyme à l'époque de l'amour pastorale et de la tendresse. Cette sonate n'est en fait qu'une version richement ornée d'un quatuor antérieur en *si* bémol majeur, daté du 23 décembre 1753. Les deux versions font appel à la même configuration de traverso, deux hautbois et basse.

Si le manuscrit du *la* majeur ne fait pas expressément appel aux hautbois d'amour, il faut cependant noter que les deux partitions de hautbois descendent jusqu'au *do*# grave à plusieurs reprises, une note qui était en dehors de la portée du hautbois du XVIII<sup>e</sup> siècle. La sonate est donc injouable sur des hautbois soi-disant «standards» et suggérerait que Janitsch eût l'intention d'exploiter le registre crémeux grave du hautbois d'amour, comme il le faisait fréquemment dans ses autres œuvres de musique de chambre.

La *sonate en do mineur*, opus 1, n° 1, devait jouir d'une importance particulière pour Janitsch, car le compositeur avait choisi de l'inclure dans la publication de 1760 de son opus 1. Publié à Berlin par Georg Ludwig Winter, l'opus 1 de Janitsch comprend trois quatuors, dont chacun révèle une instrumentation légèrement différente. Le compositeur a dû considérer le quatuor comme l'un de ses meilleurs, puisqu'en 1760, il pouvait choisir parmi une vaste collection de quatuors qu'il avait composés antérieurement. Certes, le quatuor est de haute qualité en raison de son invention mélodique et contrapuntique.

Compte tenu de la date relativement tardive de leur publication (en 1760, Janitsch avait déjà 52 ans), les quatuors de l'opus 1 ont probablement été soigneusement sélectionnés par Janitsch comme un moyen de consolider son appartenance à un cercle intellectuel exclusif qui comptait parmi ses membres les meilleurs compositeurs de la cour Prusse.

Quant à l'autre quatuor en *do* mineur sur le présent enregistrement (opus 3, n° 4), il survit dans trois versions manuscrites. Si deux sources indiquent flûte, deux violons et basse, la distribution d'un troisième manuscrit est pour hautbois, deux violons et basse. Dans la mesure où la partition du traverso descend jusqu'au *do* grave à plusieurs reprises (une note qui se situe hors de sa portée), le quatuor est forcément destiné au hautbois.

L'une des sources est dotée d'une inscription rare sur sa page de couverture : «*in Die Difinito Sua Figlia charissima*» («*À la mémoire de sa fille défunte*» dans un italien un peu embrouillé). Curieusement, en dessous de la première inscription, une seconde dédicace en allemand indique : «*Auf das Absterben seines Sohnes*» (ou, «*Sur la mort de son fils*»). Quoi qu'il en soit, il est évident que la sonate avait une importance particulière pour le compositeur et avait été conçue comme un *tombeau* pour un enfant défunt. Selon Quantz, la tonalité de *do* mineur «*exprime un sentiment triste beaucoup mieux que d'autres modes de tierce mineure ; ce qui fait que le plus souvent les compositeurs s'en servent à cette fin*».<sup>8</sup>

Une dédicace manuscrite similaire qui se lit «*In Memoria Filii chariss: ea Die difinito*» apparaîtrait sur la première page de la *sonate en sol mineur* pour hautbois, violon, alto et basse (enregistré par Notturna pour ATMA sur ACD2 2593), et suggérerait que les deux sonates furent composées au cours de la même période.

Outre leur instrumentation analogue, les quatuors en *do* mineur et *sol* mineur s'ouvrent sur des premiers mouvements similaires qui créent un lien thématique entre les deux œuvres. Comme dans le *sol* mineur, le *largetto* du *do* mineur est soutenu par une ligne de basse monorythmique qui, avec ses palpitations systématiques, évoque habilement les pulsations d'un cœur qui bat. En plus, les deux premiers mouvements s'achèvent de la même façon, employant l'une des astuces typiques du compositeur, où la basse exécute une cadence et tient une pédale pendant que les trois dessus ressoudent par suspension. Dans les deux cas, les suspensions sont résolues par un accord majeur, qui évoque l'image des yeux du défunt qui se ferment paisiblement.

Parsemé de triplets, ports de voix et de rythmes pointés, le thème enjoué de *l'allegretto* est également typique du compositeur dans sa complexité rythmique, une particularité que Janitsch partage avec C. P. E. Bach et Johann Gottlieb Graun. Poussé par une ligne de basse exceptionnellement vigoureuse, le troisième mouvement de la sonate est ouvert par deux violons qui présentent un thème ascendant et polyphonique dans la manière de Corelli.

Les «sonate da chiesa» en *sol* majeur et *sol* mineur sur le présent enregistrement sont issues de l'opus 7 et partagent également, quant à elles, un certain nombre de traits en commun. Malgré la fascination que Janitsch éprouvait pour les couleurs sonores, on y retrouve un certain niveau de pragmatisme de sa part, car il propose le traverso comme alternatif au hautbois dans la sonate en *sol* majeur. Inspirés par ce modèle, nous proposons cette œuvre sous forme d'une sonate pour deux hautbois, alto et basse, sans avoir apporté aucune modification à la partition originale de violon.

Comme dans tous les quatuors de l'opus 7, les deuxièmes mouvements de ces sonates sont des *fuga alla breve*. Composées dans le vieux style ecclésiastique, ces fugues font appel à une technique qui précède le basso continuo, celle du *basso seguente*. À l'origine, le terme indiquait une ligne de basse instrumentale qui doublait uniquement la voix la plus grave d'un chœur, mais qui, au fil des siècles, a évolué progressivement pour signifier un accompagnement d'orgue qui doublait toutes les voix d'un ensemble vocal ou instrumental.

La sonate en *sol* majeur s'ouvre sur un thème *largo* rempli de grands sauts descendants qui établissent le caractère plaintif du mouvement. Synonyme à l'époque de la bénédiction et de l'innocence, la tonalité de *sol* majeur prend un aspect plus pathétique lorsque des interpellations syncopées des trois voix créent l'effet de gémissements.

Dans son *Autobiographie* de 1784, Johann Wilhelm Hertel témoigne de l'impact durable que Janitsch aurait laissé dans le sillage de son décès. Ses commentaires laissent entrevoir une rare image du caractère de Janitsch : «Il fut un contrapuntiste habile, et même aujourd'hui [à savoir, quelque vingt ans après le décès du compositeur], ses quatuors restent les meilleurs exemples du genre. Son cœur fut si honnête, joyeux et sans prétention [...] et sa passion pour la musique si ardente que lorsque son nouvel orgue fut installé chez lui, il se mit à en jouer presque jour et nuit, à tel point que ses voisins le menaçaient avec des plaintes au roi contre ses répétitions nocturnes, qui les empêchaient de dormir».<sup>9</sup>

Clorons ce chapitre avec une dernière remarque au sujet de l'instrumentation. Comme Dreisbach s'interroge, le fait que Janitsch fut un joueur de violone soulève la question de la configuration du continuo lors des interprétations de ses quatuors dans le cadre des réunions hebdomadaires du *Freitagsakademie*. Est-ce que le compositeur aurait participé aux prestations en jouant de son instrument de la cour, ou, en tant qu'organiste aussi bien doué (du moins, selon le témoignage de Hertel), aurait-il chiffré la basse depuis l'orgue portatif installé dans sa résidence à Berlin ?

Si notre interprétation n'offre aucune réponse définitive à ces questions, on peut affirmer que, même si vers 1760 l'emploi d'un violone de 16 pieds fut l'accompagnement de choix à Vienne en musique de chambre, il n'existe aucun indice de son emploi à Berlin pendant la même époque. De même, l'intégration d'un basson au continuo peut également être révoquée : selon Dreisbach, «sa présence solide ne convient guère aux lignes de basse soutenues de Janitsch, avec leurs notes souvent répétées et leur absence de participation imitative».<sup>10</sup>

© 2010, CHRISTOPHER PALAMETA  
TRADUIT EN FRANÇAIS PAR L'AUTEUR

<sup>1</sup> Axel Fischer et Matthias Kornemann, «The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin Catalogue», *Berlin & New York : Walter de Gruyter* (2009) : 15 (traduction française : auteur)

<sup>2</sup> Lors des années 1990, plusieurs objets d'art déracinés réapparaissent en Russie et en Ukraine inopinément, dont 75 tableaux des impressionnistes français qui sont révélés pour la première fois au Musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg en 1995.

<sup>3</sup> Patricia Kennedy Grimsted, «Bach is Back in Berlin: The Return of the Sing-Akademie Archive from Ukraine in the Context of Displaced Cultural Treasures and Restitution Politics», *Harvard Ukrainian Research Institute* (2003) : 3-4 (traduction française : auteur)

<sup>4</sup> Johann Joachim Quantz, «Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière» (1752) : 505.

<sup>5</sup> *Ibid*

<sup>6</sup> *Ibid*

<sup>7</sup> Tina Spencer Dreisbach, «The Quartets of Johann Gottlieb Janitsch» *Case Western Reserve University* (1998) : 68

<sup>8</sup> Johann Joachim Quantz, «Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière» (1752) : 140.

<sup>9</sup> Dreisbach, 8

<sup>10</sup> Dreisbach, 64

## 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, leur concert inaugural, un programme consacré aux octuors à vent de Mozart, fut diffusé en direct sur CBC Radio II. Les membres de l'ensemble sont tous des interprètes confirmés qui se spécialisent dans l'interprétation historique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Dirigé par le hautboïste Christopher Palameta, Notturna est lauréat du 2007 «International Historical Wind Instruments Competition» à Anvers, Belgique. L'ensemble a été filmé en récital par la chaîne nationale culturelle «Bravo!» et ses enregistrements et concerts sont souvent diffusés par Radio-Canada et la CBC.

Tablant sur la transparence et l'expressivité des instruments à vent anciens, Notturna offre des lectures «sensibles et pleines d'entrain» d'un répertoire captivant (*Early Music America*, printemps 2010), 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). Avec ces deux organismes, Notturna perpétue sa mission de traverser, de publier et d'enregistrer l'intégrale des sonates en quatuor de ce maître méconnu.

Leur premier disque, paru chez ATMA Classique en 2009, a déjà suscité une pluie d'éloges de la critique internationale. Il a d'ailleurs été sélectionné pour un Prix Opus par le Conseil québécois de la musique dans la catégorie de «Disque de l'année 2009 : musiques médiévales, de la Renaissance, Baroque».



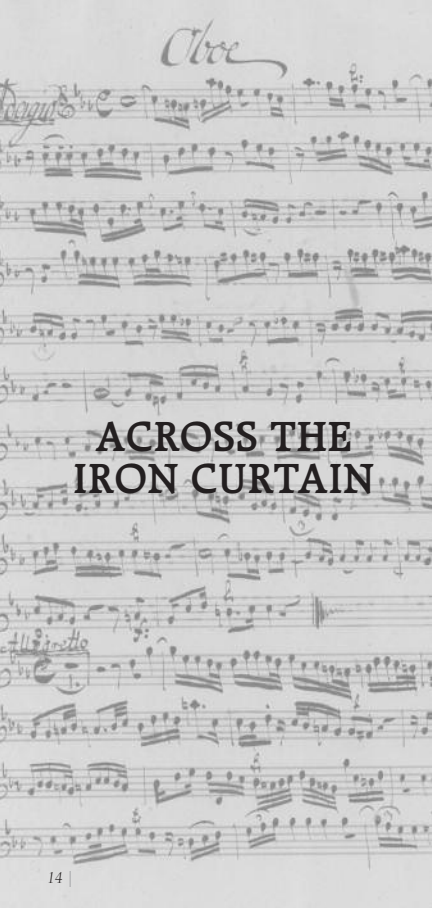
## CHRISTOPHER PALAMETA

HAUTBOÏSTE ET DIRECTEUR ARTISTIQUE

Christopher Palameta, dont la sonorité de hautbois a été qualifiée de «velours pour l'oreille» (*La Presse*, juin 2006), de «suave et scintillante» (*Early Music America*, printemps 2010), et de «soyeuse et captivante» (*The Toronto Star*, juin 2009), est rapidement devenu l'un des plus éminents hautboïstes baroques en Amérique du Nord. Loué en tant qu'interprète «intelligent et raffiné» par la presse italienne (Gabriele Formenti, *CD Classico*, juin 2009), ses enregistrements comprennent une vingtaine de disques sous les étiquettes ATMA, Analekta, 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. Avec un pied sur chaque côté de l'Atlantique, il s'est produit avec plusieurs grandes formations européennes et nord-américaines de musique ancienne. En France, on a pu l'entendre avec Les Musiciens du Louvre, Le Concert Lorrain, et Le Cercle de l'Harmonie. En Amérique du Nord, il s'est produit avec 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... Avec ces ensembles, M. Palameta a participé à une trentaine de festivals internationaux en Amérique du Nord, en Angleterre, en Espagne, au Portugal, en Allemagne, en France, en Suisse, et au Mexique.

Christopher Palameta est le directeur artistique de Notturna, ensemble qu'il fonde 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 au «International American Bach Soloists Competition» à Berkeley, Californie.



## ACROSS THE IRON CURTAIN

Among Frederick the Great's carefully chosen retinue of court musicians, Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), *contraviolinist* 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 collection of quadro sonatas, which, through dextrous handling of a subtle and intricate form, allow the composer to display his complete mastery of counterpoint.

It is surmised that Janitsch wrote his quadros (or "sonate da camera," as they were known at the time) for the *Freitagsakademie*, a series of intimate gatherings held at the composer's own Berlin dwelling. Every Friday from 1740 onwards, the series provided a meeting point where accomplished amateurs from the "upper crust" could share music-making with royal chamber musicians. Despite the relatively large number of extant quartets (up until recently, 27 individual sonatas were accounted for), it was nonetheless suspected that many more had gone missing, seeing as how two manuscripts had survived from a certain "Opus 7" and that the composer himself wrote that "six [*quattros*] are, as always, supposed to constitute an Opus."

Due to a handful of listings in contemporary catalogues (such as incipits in the Breitkopf catalogue of 1763), musicologists long suspected that the lost quartets belonged

to a portion of the Berlin Sing-Akademie whose "archive, housed in a wooden attic storey [...] fell victim to the increased allied bombing raids" over Berlin in 1943. An evacuation programme began when "large crates with printed music were transported to Ullersdorf Castle" in the Silesian countryside surrounding the German capital. The area, however, was "captured and occupied by the second Ukrainian Front [...]" and although this brigade sent most of the objects it found in the castles of Lower Silesia to Moscow, some shipments were sent directly to Kiev.<sup>11</sup>

Storming the German capital in 1943, Stalin's Red Army would proceed to seize Berlin's cultural riches, claiming retribution for the devastation inflicted by the Nazi regime during the Second World War.<sup>12</sup> Used as a dreadful sort of barter, hundreds of priceless artifacts (which, in addition to the Sing-Akademie holdings, included works of art by Renoir, Van Gogh, Rubens, and Chagall's *Place de la Concorde*) were considered fair game for extortion and were whisked away across the Iron Curtain.

As a result, the precise location of the missing quartets remained anybody's guess for decades, until eminent Bach scholar Christoph Wolff made a startling discovery in Kiev in 1999. His groundbreaking find uncovered no less than 241 boxes of manuscripts by Berlin composers, among which figured "500 autographed scores by the Bach family [...], a newly available musical legacy of Georg Philipp Telemann (over 220 original cantatas) [...], scores by Franz Josef Haydn, Georg Friedrich Händel, Amadeus Mozart, and even an important score (with performance notations) of Ludwig van Beethoven."<sup>13</sup> In the midst of this veritable gold mine, 13 unique quadros by Janitsch re-emerged, bringing the revised total to 40 individual sonatas. Repatriated to Berlin in December 2001, the estranged manuscripts are currently housed in the *Staatsbibliothek zu Berlin*.

The quadro sonata itself was considered by Quantz to be "the touchstone of a true contrapuntist."<sup>14</sup> In it, the composer was able to showcase his talent for contrapuntal writing, since the quadro was "often the downfall of those who are not solidly grounded in their technique... [because of this] it is to be feared that compositions of this kind will eventually become a lost art."<sup>15</sup>

Throughout his quadros, Janitsch expertly underlines the autonomy of each voice in keeping with the principles set forth by Quantz; according to the theorist, "at any given time, one should not be able to determine which of the voices predominates."<sup>16</sup>

Structurally, all but one<sup>17</sup> of the forty quadros are cast in the three-movement form (slow-fast-fast) favoured at Berlin (Schaffrath, Johann Gottlieb Graun, and C. P. E. Bach all used the same layout). In addition, all but one of the sonatas are homotonal (that is, maintaining the same tonality throughout the work). Within these parameters, however, Janitsch indulges in exploring “an amazing array of solo instrumental colors [...], probably both *causa pulchritudinis* (he enjoyed diverse timbres) and *causa necessitatis* (he wanted to give everyone a chance to play).”<sup>18</sup>

Certainly one of the most appealing characteristics of the quadros is their heterogeneous instrumentation. Janitsch boldly and expertly explores combinations of timbre by grouping unexpected instruments together to form exciting palettes of tone colour. Such is the case with his *Quadro in A major*, Op. 3, No. 3, the sole existing quartet involving two oboes d’amore.

The key of A major, associated with pastoral love and tenderness, is particularly well-suited to the oboe d’amore, and the writing makes full use of its two-octave range. The sonata is, in fact, a much more heavily ornamented version of an earlier quartet in Bb major dated 23 December 1753. Both the A major sonata and its earlier Bb version are scored for traverso, two oboes and bass.

Curiously, while the A major manuscript does not specifically call for oboes d’amore, both oboe parts dip down to low C# on a number of occasions, a note which does not exist on the eighteenth-century oboe. The sonata is therefore unplayable on standard oboes and would suggest that Janitsch intended to exploit the creamy low register of the oboe d’amore, which he often did in other chamber works.

The *Quadro in C minor*, Opus 1, No. 1, must have held special significance for Janitsch, seeing as how the composer chose to include the quartet in the 1760 publication of his Opus 1. Published in Berlin by Georg Ludwig Winter, Janitsch’s Opus 1 comprises three separate quartets, each with a slightly different instrumentation. The composer must have deemed the quartet to be among his very best, since by 1760, he had already amassed a wide array of previously composed quartets to choose from. Certainly, the quartet is of high quality on account of its melodic and contrapuntal invention.

Considering their relatively late date of publication (by 1760, Janitsch was already 52 years old), the Opus 1 quartets were probably carefully selected by Janitsch as a means of consolidating his membership to an exclusive intellectual circle that included the finest composers of Frederick’s entourage.

As for the other *Quadro in C minor* on this recording (Op. 3, No. 4), three manuscripts survive. While two sources are scored for flute, two violins and bass, a third manuscript allows for oboe, two violins and bass. Seeing as how the oboe/flute part descends to low C on a number of occasions (a note that sits beyond the traverso’s range), the quartet is obviously intended for oboe.

Of special interest is a rare inscription on the title page of one of the sources that reads “*in Die Difinito Sua Figlia charissima*” (“*In memory of his late daughter*” in somewhat garbled Italian). Oddly, below the first inscription, a second one in German appears, reading: “*Auf das Absterben seines Sohnes*” (or, “*On the death of his Son*”). Be that as it may, it is obvious that the sonata held special significance for the composer and was conceived as a *tombeau* for a departed child. According to Quantz, C minor “*express[es] a melancholy sentiment much better than other minor keys; and this is why composers usually employ [it] for that purpose.*”<sup>19</sup>

A similar hand-written dedication that reads “*In Memoria Filii chariss: ea Die difinito*” appears on the title page to the *Sonata in G minor* for oboe, violin, viola and bass (previously recorded by Notturba on ATMA on ACD2 2593), and would suggest that both sonatas were composed during the same period.

In addition to their analogous instrumentation, both the C minor and G minor quadros open with similar first movements that link the two quartets together thematically. Like the G minor, the C minor’s initial *Larghetto* is underpinned by a monorhythmic bass line that, in its systematic throbbing, cleverly evokes the pulsations of a beating heart. Another similarity is that both first movements conclude with Janitsch’s characteristic “tag ending,” where the bass cadences early, sits on a tonic pedal for the final bars, and leaves the upper voices to resolve after a final suspension. In both cases, the suspensions are resolved by a major chord, providing relief after the movement’s aching, emotionally charged dissonances.

Imbued with triplets and dotted rhythms, the theme of the C minor’s second movement *Allegretto* is characteristic in its rhythmic complexity, a trademark that Janitsch shares with Johann Gottlieb Graun. The sonatas’s third movement is opened by an unusually vigorous bass line, where Janitsch has two intertwining violins present a rising, polyphonic theme reminiscent of Corelli.

This recording’s G major and G minor “sonate da chiesa” are both from Opus 7 and also share a number of traits in common. Although both sonatas were originally scored for oboe, violin, viola and organ obbligato, Janitsch nonetheless demonstrates a cer-

tain degree of pragmatism in the G major quartet by proposing flute as an alternative for the oboe. Taking this as our cue, we have presented the sonata as a work for two oboes, viola and bass, without having to make any modifications to the original violin part.

Like all of the Opus 7 quadros, the two sonatas feature *Fuga alla breve* second movements. These fugues, written in the old ecclesiastical style, make use of *basso seguente*, a technique that predates basso continuo and that was, in fact, its direct predecessor. The term initially referred to an instrumental bass line that doubled only the lowest-sounding voice of a choir, but gradually grew to encompass written-out organ accompaniment that doubled all voices.

The G major sonata opens with a *Largo* theme laden with large leaps that establish the movement's plaintive mood. Although the tonality of G major was associated at the time with benediction and innocence, this particular movement takes on a more pathetic affect once the upper voices begin using syncopations to create a whimpering effect.

In his *Autobiographie* of 1784, the composer and violinist Johann Wilhelm Hertel bears witness to Janitsch's lasting impact and popularity in the wake of his demise. His account provides a rare glimpse of Janitsch's benign yet somewhat quirky personality:

"He was a fine contrapuntalist, and even today [*that is, over twenty years after the composer's demise*], his quartets are still the best examples of the genre. How honest, how unpretentious and cheerful was his heart [...] how joyous was his involvement in music – hence, after he had his new organ installed in his house [...] he first played it almost day and night, and this went on so long that the neighbours threatened to petition the King against his nightly practicing, which disturbed their sleep."<sup>20</sup>

Let us end this volume on a final note about instrumentation. As Dreisbach notes, the fact that Janitsch was a violone player himself raises the question as to what continuo forces would have been used in the performance of his quartets during the *Freitagsakademie's* weekly gatherings. Would the composer have played along on his court instrument, or, being an equally skilled organist (at least judging by Hertel's account), would Janitsch have realized the bass line on the chamber organ installed in his Berlin residence? For that matter, would the composer have taken part in these salon performances at all?

Although our performance offers no definitive answers to these questions, we can be certain that, while the practice of using a 16-foot violone was the continuo accompaniment of choice in 1760s Vienna, there is no record that would substantiate its use in chamber settings in Berlin during Janitsch's time. Likewise, the use of bassoon in the continuo section can also be ruled out – according to Dreisbach<sup>21</sup>, "its sturdy presence is ill-suited to the sustained Janitsch bass lines, with their frequent repeated notes and lack of imitative involvement."

© 2010, CHRISTOPHER PALAMETA

<sup>11</sup> Axel Fischer and Matthias Kornemann, *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin Catalogue* (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2009), 13.

<sup>12</sup> The serendipitous reappearance of many works of art, pillaged from private collections during the siege of Berlin, occurred sporadically across the former Soviet Union in the 1990s—among them some 75 paintings by French Impressionists that were unveiled in 1995 at Saint Petersburg's Hermitage Museum.

<sup>13</sup> Patricia Kennedy Grimsted, *Bach is Back in Berlin: The Return of the Sing-Akademie Archive from Ukraine in the Context of Displaced Cultural Treasures and Restitution Politics* (Harvard Ukrainian Research Institute, 2003), 3–4

<sup>14</sup> 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), 316–317.

<sup>15</sup> *Ibid*

<sup>16</sup> *Ibid*

<sup>17</sup> This quadro (in G minor for oboe, violin, viola, and bass) is recorded on ATMA CD 22593: *Janitsch: Sonate da camera, Volume 1*

<sup>18</sup> Tina Spencer Dreisbach, *The Quartets of Johann Gottlieb Janitsch* (Case Western Reserve University, 1998), 68

<sup>19</sup> 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), 164.

<sup>20</sup> trans. Dreisbach, *op. cit.*, 8

<sup>21</sup> Dreisbach, *op. cit.*, 64

## 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 national broadcast on Canadian television and its concerts and recordings can often be heard on Radio-Canada and the CBC.

Notturna's "spirited and sensitive playing" (*Early Music America*, Spring 2010) 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 draw special attention to his neglected masterworks, many of which have yet to be published and recorded.

Notturna's first CD for ATMA Classique was released in 2009 and has since garnered unanimous praise from the international press. The recording was nominated by the *Conseil québécois de la musique* for a *Prix Opus* in the category for "Best CD of the Year 2009: Medieval, Renaissance and Baroque music."



## CHRISTOPHER PALAMETA

OBOIST AND ARTISTIC DIRECTOR

Called "velvet for the ear" by *La Presse* (Montreal, June 2006), Christopher Palameta has rapidly become one of the most celebrated baroque oboists in North America. While being hailed as a "refined and intelligent" performer by the Italian Press (Gabriele Formenti, *CD Classico*, June 2009), *Early Music America* has stated that Mr. Palameta's "marvelous oboe playing is smooth and sparkling." Finally, in his native Canada, the *Toronto Star* has called his "silky oboe sound captivating" (June 2009). He has recorded some thirty discs for the ATMA, Analekta, 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, the Montreal-based ensemble that explores early music written especially for wind instruments.

Born in Montreal, he took his graduate degree from McGill University in historical oboes. With one foot on either side of the Atlantic, he plays with many of Europe's and North America's prominent period ensembles. In France, he has collaborated with Les Musiciens du Louvre, Le Concert Lorrain, and with Le Cercle de l'Harmonie, while in North America, he has performed with Tafelmusik and Aradia in Toronto, Opera Lafayette in Washington D. C., Apollo's Fire in Cleveland, and Arion, Les Idées heureuses, le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Boréades, and Caprice in Montreal. With these ensembles, he has participated in some thirty festivals worldwide including those in North America, Britain, Germany, Spain, France, Portugal, Switzerland, and Mexico.

In 2003 and 2006, he was awarded research grants from the *Conseil des arts et des lettres du Québec*, which allowed him to re-establish the neglected instrumental works of Marin Marais into 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.

## INSTRUMENTS :

Hautbois de / *Oboes* by Sand Dalton (C.P. : 2004, W.M : 1995) d'après / *after* J. H. Eichentopf (Leipzig, c. 1720)

Hautbois d'amour de / *Oboes d'amore* by Sand Dalton (C.P. : 1998, W.M : 2005) d'après / *after* J. H. Eichentopf (Leipzig, c. 1720)

Traverso de / *by* Rudolph Tutz (2003) d'après / *after* I. H. Rottenburgh (Bruxelles, c. 1740)

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

Violon (O.B.) Pierre Charette (1998) d'après des modèles vénitiens du XVIII<sup>e</sup> siècle / *after Venitian models of the 18th century*

Alto de / *Viola* by Johann Georg Thir (Vienne / *Vienna*, 1737)

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

Clavecin de / *Harpsichord* by Yves Beaupré d'après / *after* Vaudry (français / *French*, 1681)

Orgue positif de / *Positive organ* by Denis Juget (op. 3, 1996), (1 clavier, 3 jeux / *Single manual, 3 stops*)

Préparation des partitions / *Urtext modern editions kindly provided by:* Brian Clark, [www.primalamusica.com](http://www.primalamusica.com)

## Remerciements / *Acknowledgements:*

Yesim Tosuner, Brian Clark, Suzie LeBlanc, Christophe Poupon et Ina Köhn du Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Depositum Archiv der Sing-Akademie zu Berlin)

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:* Johanne Goyette

Montage / *Edited by:* Carlos Prieto

Enregistré en mai 2010 / *Recorded in May 2010*

Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec) Canada

Graphisme / *Graphic design:* Diane Lagacé

Couverture / *Cover:* © Christine Guest

Responsable du livret / *Booklet Editor:* Michel Ferland

