

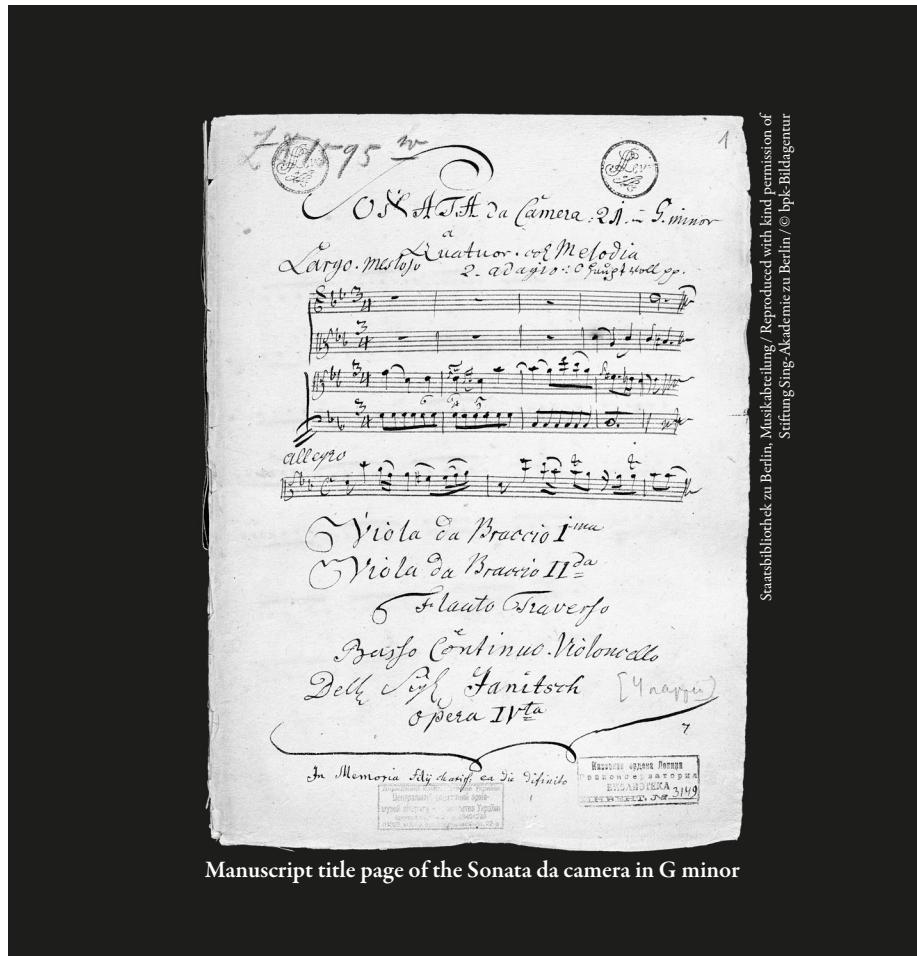
CHA CONNE

JOHANN GOTTLIEB
JANITSCH
REDISCOVERIES FROM THE SARA LEVY COLLECTION



CHANDOS early music

**Tempesta
di Mare**
PHILADELPHIA
BAROQUE
ORCHESTRA



Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung. Reproduced with kind permission of
Stiftung Sing-Akademie zu Berlin. © bpk-Bildagentur

Johann Gottlieb Janitsch (1708 – c. 1762/63)

Sonata da chiesa, Op. 7 No. 2

in A minor • in a-Moll • en la mineur

Quartet

for flute, violin, viola, and continuo

Gwyn Roberts • Emlyn Ngai • Karina Schmitz • Lisa Terry • Adam Pearl

[1]	Adagio di molto	2:47
[2]	Alla breve [Fuga]	2:30
[3]	Vivace	4:58

Sonata da camera, Op. 3 No. 14

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

Quatuor

for two flutes, violin, and continuo

Gwyn Roberts • Eve Friedman • Emlyn Ngai • Lisa Terry • Richard Stone

[4]	Largo	3:03
[5]	Allegro non molto	3:31
[6]	Vivace	4:39

Sonata da camera, Op. 6 No. 35 14:37

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Quatuor

con Stilo di Recitativo

for flute, violin, viola, and continuo

Gwyn Roberts • Emlyn Ngai • Daniela Giulia Pierson • Lisa Terry • Adam Pearl

Richard Stone

[7]	Andante	2:49
[8]	Allegro ma non troppo	6:09
[9]	Allegro moderato. Tempo di polacca. Lento	5:37

Sonata da camera, Op. 4 No. 21 18:12

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

(also known as 'Passionsquartett')

Quatuor

col Melodia... O Haupt voll etc. [Herzlich tut mich verlangen]

In Memoria Fili[ae] chariss: ea Die difinit[ae]

for flute, two violas, and continuo

Gwyn Roberts • Karina Schmitz • Daniela Giulia Pierson • Lisa Terry • Adam Pearl

Richard Stone

[10]	Largo. Mestoso	3:27
[11]	Allegretto	5:19
[12]	Melodia. O Haupt voll Blut und Wunden. Adagio ma non troppo	3:37
[13]	Vivace	5:46

Ouverture grosso 13:06

in G major • in G-Dur • en sol majeur
for double orchestra

[14]	Largo – Alla breve	5:09
[15]	Larghetto	2:18
[16]	Alla breve	1:29
[17]	Allegro	4:07
TT 67:28		

Tempesta di Mare

Philadelphia Baroque Orchestra & Chamber Players

Gwyn Roberts • Richard Stone directors
Emlyn Ngai concertmaster

Tempesta di Mare
Philadelphia Baroque Orchestra
Gwyn Roberts · Richard Stone directors
Emlyn Ngai concertmaster

Orchestra 1	Orchestra 2	
<i>flute</i> Gwyn Roberts*	<i>oboe</i> Priscilla Herreid*	<i>cello</i> Lisa Terry*
Héloïse Degrugillier	Jane McKinley	<i>double-bass</i> Daniel Turkos
<i>violin</i> Karina Schmitz*	<i>bassoon</i> Anna Marsh	<i>theorbo</i> Richard Stone
Rebecca Harris		
<i>viola</i> Daniela Giulia Pierson*	<i>violin</i> Emlyn Ngai*	*orchestra principal
<i>cello</i> Eve Miller	Edmond Chan Christof Richter Gail Hernández Rosa Mandy Wolman	
<i>double-bass</i> Heather Miller Lardin	<i>viola</i> Fran Berge Marika Holmqvist	
<i>harpsichord</i> Adam Pearl		

*orchestra principal

Tempesta di Mare
Chamber Players

flute
Gwyn Roberts
Eve Friedman

violin
Emlyn Ngai

viola
Karina Schmitz
Daniela Giulia Pierson

cello
Lisa Terry

harpsichord
Adam Pearl

theorbo
Richard Stone

Mighty Engine



Tempesta di Mare
Philadelphia Baroque Orchestra

Janitsch: Overture / Sonatas

Lost and found – The Archive of the Berlin Sing-Akademie and J.G. Janitsch

Our view on history often depends substantially on the random transmission of its fundamental documents. This can also be seen in the field of music: Many of the compositions we cherish today would be lost but for the efforts of knowledgeable collectors who in the past preserved the musical source material in order to save it from oblivion and destruction. This also applies to the works of Johann Gottlieb Janitsch (1708 – c. 1762 / 63) presented on this CD, for no fewer than four of the five pieces owe their early transmission to the fact that at the beginning of the nineteenth century Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), the second director of the Berlin Sing-Akademie, with indefatigable zeal compiled a comprehensive music collection (which in its turn was assembled from numerous smaller eighteenth-century collections). And in the troubled times of the mid-twentieth century, Zelter's library only survived due to the felicitous circumstance that near the end of World War II this enormous treasure

(5175 sources with approximately 10,000 works) was removed to Silesia; after the war it was for many decades considered lost or destroyed, before being rediscovered in Kiev in 1999 and returned to Germany in 2001, where it is now again accessible to the public. This spectacular recovery was of great significance also for our knowledge of Janitsch's compositional output, as among the musical materials there were about ninety sources containing pieces by Janitsch, thirty of which had been previously unknown.

A large part of these sources belonged originally in the music collection of Sara Levy (1762 – 1854), the daughter of the financier Daniel Itzig and great-aunt of Felix Mendelssohn Bartholdy. Sara Levy was closely associated with Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach and distinguished herself as a musician (harpsichordist), patron of the arts, and collector of musical materials. She was an influential figure in the musical life of late-eighteenth- and early-nineteenth-century Berlin, and her musical salon was the gathering place of the city's most eminent musicians and scholars. Around the year 1818

she gave a large part of her comprehensive music collection to the library of the Sing-Akademie, including numerous sources containing compositions by Janitsch.

J.G. Janitsch and musical life in Berlin around 1750

Born on 19 June 1708 in the Silesian town of Schweidnitz (Świdnica), Johann Gottlieb Janitsch belonged to that select group of musicians (Johann Gottlieb Graun, Georg Benda, later Johann Joachim Quantz and C.P.E. Bach) which the Prussian crown prince Frederic gathered around himself at Ruppin and Rheinsberg already in the 1730s. The small ensemble that was formed at the time became the nucleus of the Prussian court orchestra that Frederic re-established after he became head of state in 1740 and in which Janitsch served as a double-bass player until the time of his death. Janitsch's years of activity in Rheinsberg and later in Berlin and Potsdam thus coincided with one of the most splendid eras in the history of north German music. With regard to its powerful reception history, extending into the early nineteenth century, the music composed during that period acquired the attribute 'Berlin Clasicism' (Christoph Henzel).

As a member of the orchestra and, moreover, as a composer and organiser

Janitsch was not merely a participant in this development but helped to give shape to the era. Several factors contributed to the regional and eventually supra-regional importance of the music composed in Berlin at the time. First, a large number of the musicians active in Berlin from 1740 onwards were also respected composers; second, they developed a specific manner of ensemble playing modelled after that of the Dresden court orchestra; third, Berlin prided itself on a fast-growing enlightened public that was musically knowledgeable and that participated actively in critical debates. And last, the dissemination of the music of the court in the 1740s and 1750s was aided significantly by a many-faceted bourgeois music culture that established itself initially in various musical associations and later in the emerging public concert life.

In the context of these developments Johann Gottlieb Janitsch may be considered a pioneer. As early as 1738, during the time of his employment in the crown prince's court orchestra in Rheinsberg, he established just such an institution, the so-called Friday Academy, which he continued later in Berlin and ran until the end of his life. In these musical associations members of the aristocracy and of the bourgeoisie, musically

ambitious amateurs as well as professional musicians, gathered primarily to play the newest pieces composed by members of the court orchestra.

Janitsch – his oeuvre and its reception
The number of works that Janitsch composed was probably much larger than that which the volume of transmitted sources suggests. The numerous surviving trio sonatas and *Quadros*, which Janitsch probably wrote specifically for his ‘Friday Academies’, represent that part of his oeuvre which his contemporaries particularly favoured.

According to the biography of Janitsch which F.W. Marpurg published in 1754 (*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*), however, his compositional output was by no means restricted to chamber music, the genre with which he is mainly associated today. Thus, even while a student in Frankfurt an der Oder (1729–33) he found opportunities ‘to produce several large musical works’, among them serenades for performance during visits by Frederic William I and the Crown Prince to the city, funeral pieces for burials of university professors, an evening music, and numerous other occasional pieces. Following a period of employment as secretary to the minister von

Happe in Berlin (1733–36), in 1736 Janitsch entered the services of the Crown Prince in Ruppin. Also as a member of the court orchestra, from 1740, he received official commissions for musical compositions. He was expected, for example, to supply the music for the so-called ‘Redoutenmusiken’ during carnival. For the laying of the foundation stone of the Catholic Church (now Cathedral) of St Hedwig in 1747 he provided a Te Deum, and in response to a commission from the sister of Frederic II, Princess Anna Amalia, he composed the music for the coronation of Adolf Fredrik of Sweden.

Overture in G major

Apparently Janitsch contributed overtures, concertos, and symphonies also for the regular requirements of the Berlin court musicians. His Overture in G major probably originated from this context as well. Entitled ‘Ouverture grosso’, this work combines elements of the older tradition of the *concerto grosso* and of the French overture with the contemporary (Italian) concert overture or concert symphony. As crucial to the specific sound as to the structure of the piece is the double-choir layout of the texture, in which two groups, each of four string parts, coloured

by flutes and bassoon, are juxtaposed in *concertato* fashion. Typical for Janitsch – and clearly inspired by his chamber music – is the prevailing dialogic structure, both among the parts within each group and between the two groups themselves. Melodies (arguments) are presented and then taken up, delicately developed, jointly repeated, or subdivided by modulations and cadences. Janitsch develops and intensifies the musical-rhetorical flow by condensing the entries and by using unison passages and pedal points – planes of sound at the end of movements in which above a sustained note in the low register the upper parts condense and sharpen the musical progress before driving to a conclusion. Each of the first two movements of the work displays a bipartite structure. A slow, typically French introduction to the first movement is followed by an elegant fugal section. In a dramaturgically appealing way Janitsch connects these two movements by taking up the fugal theme also in the second movement. The character changes once again in the concluding fast *Allegro*, in which Janitsch resorts to the form of the typically bipartite movement of the Berlin symphony.

Four-part chamber works

While there can be no doubt that the

instrumental oeuvre of Janitsch matched the diversity (if not the scope) of that of his far more prominent Berlin colleagues C.P.E. Bach and Carl Heinrich Graun, the emphasis of his compositional output lay on chamber music, especially trios and *Quatros*, the latter in particular counting as his hallmark.

This was not only the view of his contemporaries but also his personal opinion. To the printed edition of his Quartets, Op. I (1 – 3), published in 1759, he appended the following introduction:

The new invention of music printing has prompted me to publish my own four-part sonatas, or so-called *Quatros*. This is a kind of composition consisting of three main parts and one fundamental part; the former are devised in such a way that they constantly imitate one another and thus provide experienced musicians with the opportunity to show their skill in subtly varying the phrases when they are repeated. This is a kind of composition that the world has not seen very often. [...].

Janitsch's assessment is corroborated by the transmitted repertoire: With the exception of J.G. Graun, several of whose pieces of this type have been transmitted, no other composer of the time wrote so many works

in this genre as Janitsch (more than forty works have been preserved). This leads to the question of what exactly defines a *Quadro* or *Quattro* (the terms vary somewhat in contemporary terminology). A well-informed answer is provided by J.J. Quantz, who in his *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen* of 1752 describes its characteristics in the following terms:

A good quartet requires: 1) a subject appropriate for treatment in four parts; 2) good, harmonious melody; 3) short and correct imitations; 4) a discerningly devised mixture of the concertante instruments; 5) a fundamental part with a true bass quality; 6) ideas that can be exchanged with one another, so that the composer can build both above and below them [...]; 8) each part, after it has rested, must re-enter not as a middle part, but as a principal part, with a pleasing melody; but this applies only to the three concertante parts, not to the bass part. [...] (quoted after Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, second edition, translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly, London 1966 [Faber & Faber], p. 317).

This characterisation closely resembles Quantz's description of the trio sonata, and

indeed a *Quadro* is basically a trio expanded by a fourth part. This entails specific challenges in handling the intricate contrapuntal fabric but at the same time enlarges the timbral possibilities, aided by a more colourful instrumentation.

Janitsch's way of generating a complex four-part texture in the *Quadros* thus took as its point of departure the composition of trio sonatas. The surviving compositions from the 1740s are exclusively three-part works that with a few exceptions follow the four-movement structure of the *sonata da chiesa*. The pieces from the 1750s, on the other hand, are almost exclusively set out after the standardised model of the four-part *sonata da camera*, almost without exception in three movements.

Sonatas

Now, what specific approach did Janitsch take to the composition of pieces of this kind?

The first aspect that should be mentioned is his way of generating motivic groups of a highly intricate melodic and rhythmic character, refined by an abundance of appoggiaturas; this can be heard right at the start of the first movement of the *Sonata in A minor*, composed in 1751. The impression of a contrapuntally dense meshing of parts is

caused by the close succession of entries, the middle voices following the lead of the upper voice in imitative fashion. This procedure is particularly characteristic of the slow first movements of these works (and thus exemplifies what Quantz calls ‘a discerningly devised mixture of the concertante instruments’ and ‘short and correct imitations’). In his way of treating the motivic material Janitsch thus combines counterpoint with *galant*, late-baroque expressivity, in the process allowing throughout the juxtaposition of elements of formal strictness with free, improvisatory textures. We find movements composed entirely in fugal style (second movement of the A minor Sonata) as well as movements in *stilo di rezitativo*. The latter is impressively demonstrated in the first movement of the **Sonata in E flat major**. In an alternation of lyrical sections (in which the flute emulates the human voice) and sections in recitative style (in which the lower parts give a naturalistic impression of the accompaniment idiomatic to a harpsichord), the four instruments here imitate a little operatic scene or chamber cantata. In movements such as this the ‘conversational principle’ of baroque music appears to be given authentic representation.

Janitsch expects his players to command a variety of virtuosic skills. On the one hand

he places high demands on their versatility in executing ornaments, on the other he occasionally also writes swift, virtuosic passagework, for example in the second and third movements of the **Sonata in D minor**.

Janitsch himself played the violone and thus was a continuo player. It is not surprising, therefore, that he took particular care in fashioning the bass line among the continuo instruments. While it is still the supportive part, providing the harmonic foundation of the piece, we also notice (third movement of the Sonata in A minor, second and third movements of the Sonata in D minor) that it frequently joins one of the upper parts so that its gestures participate in the emotional expression of the respective movement.

One of the few surviving four-movement *Quadros* is the **Sonata in G minor**, which on occasion is erroneously called ‘Passionsquartett’. Its unique sombre timbre is caused by the use of two violas in the middle parts. The upper part was in all likelihood originally scored for an oboe, which in later sources is replaced by a flute. In this work, the foundational part adheres fully to the idiom of the baroque lamento bass. The plaintive affect of the first movement is maintained throughout the work. Janitsch emphasises the exceptional nature of this composition by quoting a chorale in the

third movement – the melody by Hans Leo Hassler, which in the early seventeenth century was sung with the words of the spiritual hymn for the dying ‘Herzlich tut mich verlangen’, by Christoph Knoll, before it was combined by Johann Crüger with Paul Gerhardt’s poem ‘O Haupt voll Blut und Wunden’. That Janitsch here associated the melody with the notion of dying was confirmed only by one of the rediscovered sources from the archive of the Sing-Akademie, where the title of the work indicates that Janitsch composed it to commemorate the death of his daughter.

The *Quadros* of Janitsch are an essential part of the body of works which, in the field of chamber music, was produced in Berlin in the mid-eighteenth century. The numerous manuscript copies transmitted in that city attest to their unbroken local reception up to around 1800. As late as 1784, in Schwerin, the court *Kapellmeister* Johann Wilhelm Hertel noted in his autobiography:

[...] currently his quartets are still the best examples of their kind.

© 2018 Tobias Schwingen
Translation: Stephanie Wollny

Tempesta di Mare, hailed by *Fanfare* magazine for its ‘abundant energy,

immaculate ensemble, and undeniable sense of purpose’, is led by the directors Gwyn Roberts and Richard Stone, with the concertmaster Emlyn Ngai. Using baroque instruments, the ensemble performs baroque repertoire ranging from staged opera to chamber music, playing all orchestral works without a conductor, as was the practice when this music was new. Its Philadelphia Concert Series, noted by the *Philadelphia Inquirer* for its ‘off-the-grid chic factor’, emphasises the creation of a sense of discovery for artists and audience alike: since its launch in 2002, the series has included thirty-one modern ‘world premieres’ of lost or forgotten baroque masterpieces. This has led the *Inquirer* to describe the ensemble as ‘an old-music group that acts like a new-music group, by pushing the cutting edge back rather than forward’. Its supporters include the Pew Charitable Trusts, William Penn Foundation, Presser Foundation, and National Endowment for the Arts.

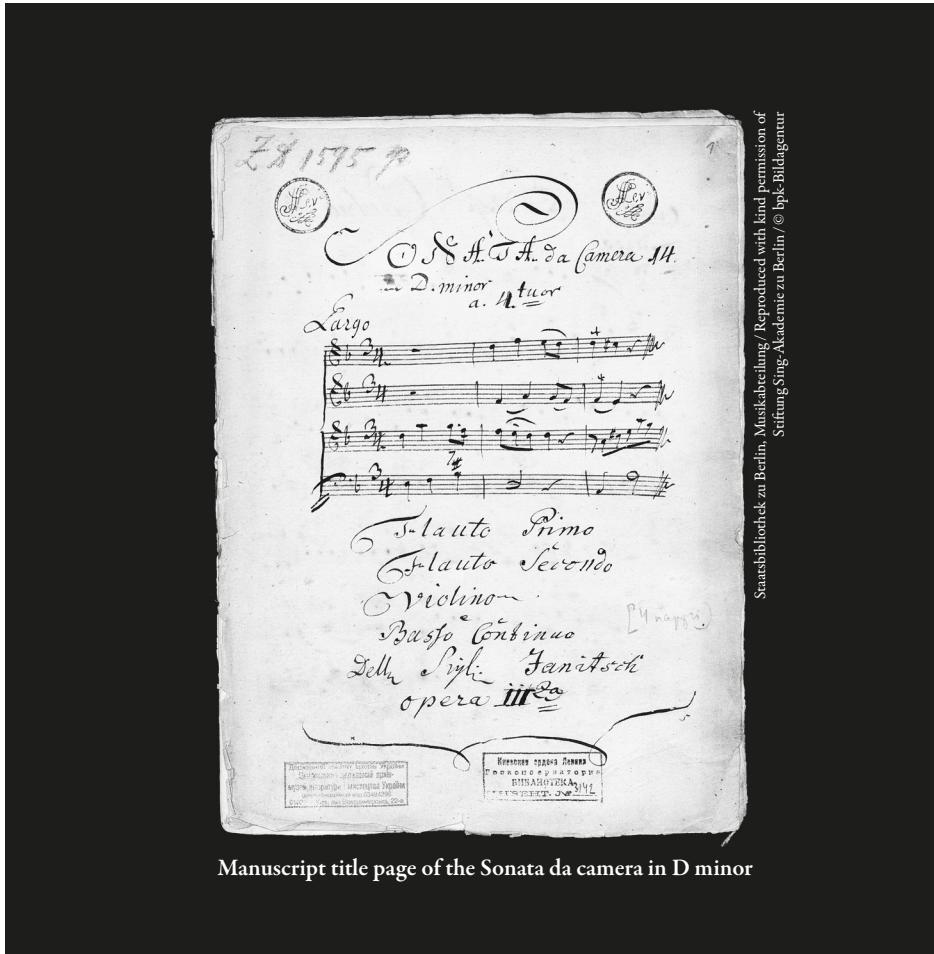
In a marketplace dominated by European ensembles, Tempesta di Mare is the only American baroque music group to record for the prestigious British label Chandos. Currently available are recordings of lute *concerti* by Silvius Leopold Weiss (2004), Nine German Arias and other works by

Handel (*Flaming Rose*, 2007), cantatas and chamber music by Alessandro Scarlatti (2010), three volumes of orchestral works by Johann Friedrich Fasch (2008, 2011, and 2012), recorder sonatas by Francesco Mancini (2013), trio sonatas by J.S. Bach (2013), and the two-volume series *Comédie et Tragédie* of French baroque orchestral music for the theatre (2015 and 2016). Scheduled for future release are the complete *concertos en suite* by Telemann.

The ensemble's live performances have been broadcast nationally on programmes such as *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque*, and *Harmonia*. Live concert recordings are distributed worldwide via the European Broadcasting Union, the world's

foremost alliance of public service media organisations, with members in fifty-six countries in Europe and beyond.

Tempesta di Mare has toured the world from Oregon to Prague, making appearances at the Prague Spring Festival, Internationale Händel-Festspiele Göttingen, Mendelssohn-Remise Berlin, and Internationale Fasch-Festtage in Zerbst; in the USA it has recently made return visits to the Frick Collection and the National Gallery of Art, as well as appearances at the Miami Bach Festival, Oregon Bach Festival, Abbey Bach Festival, Whitman College, Cornell Concerts, Yale Collection, Flagler Museum, and Richard P. Garmann Chamber Music Series, Hartford.



Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung / Reproduced with kind permission of
Stiftung Sing-Akademie zu Berlin. © bpk-Bildagentur

Janitsch: Ouverture / Sonaten

Lost and found – Das Archiv der Sing-Akademie und J.G. Janitsch
Wie stark unser Bild der Geschichte gelegentlich von den Zufällen der Überlieferung ihrer grundlegenden Dokumente abhängig ist, zeigt sich auch in der Musik. Hätten nicht bereits in der Vergangenheit kundige Hände das musikalische Quellenmaterial gesammelt, um es vor dem Vergessen und der Zerstörung zu bewahren, würden wir viele der uns heute wertvollen Musiken nicht kennen. Dies trifft auch auf die Werke der vorliegenden CD von Johann Gottlieb Janitsch (1708 – um 1762 / 63) zu, denn immerhin vier der fünf Stücke verdanken ihre Tradierung einerseits dem Umstand, dass Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), der zweite Direktor der Berliner Sing-Akademie, zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts mit unermüdlichem Eifer eine umfangreiche Musikaliensammlung zusammentrug (in der er seinerseits viele kleinere Sammlungen des achtzehnten Jahrhunderts vereinte). Andererseits ist ihre Überlieferung der Tatsache geschuldet,

dass dieser riesige Schatz (5175 Quellen mit annähernd 10.000 Werken) überhaupt die Wirren der Zeitalüfe überlebt hat, wurde die Musikaliensammlung der Sing-Akademie doch am Ende des zweiten Weltkrieges nach Schlesien ausgelagert, galt dann über viele Jahrzehnte als verschollen bzw. zerstört, bevor sie im Jahr 1999 in Kiew wiederentdeckt und 2001 nach Deutschland zurückgeführt wurde, wo sie seitdem der Öffentlichkeit zugänglich ist. Auch für unser Wissen um das kompositorische Werk Janitschs blieb die spektakuläre Rückgewinnung des „Archivs“ nicht folgenlos, fanden sich unter den Musikalien doch etwa neunzig Quellen mit Kompositionen Janitschs und letztlich etwa dreißig Werke seines Œuvres, die bis dato unbekannt waren.

Ein hoher Anteil dieser Quellen entstammt der Musikaliensammlung von Sara Levy (1762 – 1854), der Tochter des Bankiers Daniel Itzig und Großtante von Felix-Mendelssohn-Bartholdy. Sara Levy stand W.F. Bach und C.P.E. Bach nahe und trat als Musikerin (Cembalistin), Mäzenin und Musikaliensammlerin hervor. Sie zählt

zu den prägenden Gestalten des Berliner musikalischen Lebens des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts und ihr musikalischer Salon war der Treffpunkt der bedeutendsten Musiker und Gelehrten Berlins. Um 1818 hatte sie einen großen Teil ihrer umfangreichen Musikaliensammlung, darunter zahlreiche Quellen mit Kompositionen Janitschs, der Bibliothek der Sing-Akademie als Geschenk überlassen.

J.G. Janitsch und das Berliner Musikleben um 1750

Der am 19. Juni 1708 im schlesischen Schweidnitz (Świdnica) geborene Johann Gottlieb Janitsch zählt zu jener exklusiven Schar von Musikern (J.G. Graun, G. Benda, später J.J. Quantz und C.P.E. Bach), die der preußische Kronprinz Friedrich bereits in den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts während seiner Ruppiner und Rheinsberger Jahre um sich versammelte. Die sich damals formierende kleine Kapelle wurde zum Nucleus der ab 1740 – nach der Regierungsübernahme Friedrichs II. – wiedererrichteten preußischen Hofkapelle, in der Janitsch bis zu seinem Tod den Posten des Contrafagottisten versah. Janitschs Wirkungszeit in Rheinsberg und später in Berlin und Potsdam fällt somit in eine der

glanzvollsten Epochen der norddeutschen Musikgeschichte. Unter Berücksichtigung ihrer wirkmächtigen Rezeptionsgeschichte, die bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts reicht, wird der damals geschaffenen Musik das Attribut „Berliner Klassik“ (Chr. Henzel) zuteil.

Janitsch war als Kapellmitglied nicht nur „Mitspieler“ bei jener Entwicklung, sondern als Komponist und Musikorganisator auch Gestalter dieser Epoche. Es waren mehrere Phänomene, die der in Berlin komponierten Musik dieser Zeit zu regionaler und später auch überregionaler Bedeutung verhalfen. Neben der Tatsache, dass ein Großteil der ab 1740 in Berlin wirkenden Musiker gleichzeitig angesehene Komponisten waren, zählen dazu eine am Beispiel der Dresdner Hofkapelle sich orientierende Orchesterkultur sowie eine sich rasch entwickelnde aufgeklärte, musikkundige und publizistisch rege Öffentlichkeit. Zur Verbreitung der höfischen Musik der vierziger und fünfziger Jahre trug nicht zuletzt die Entwicklung einer vielfältigen bürgerlichen Musikkultur bei, die sich zunächst in verschiedenen Musiziervereinigungen und später in einem öffentlichen Konzertleben institutionalisierte.

Johann Gottlieb Janitsch darf hierbei als Wegbereiter betrachtet werden. Er hatte

bereits 1738, während seiner Anstellung in der Rheinsberger Kapelle des Kronprinzen, mit der so genannten "Freitags-Akademie", die auch später in Berlin bis zu seinem Lebensende Bestand haben sollte, eine derartige Institution geschaffen. In diesen Musiziervereinigungen, trafen sich Adlige und Bürger, musikalisch ambitionierte Laien und Berufsmusiker gleichermaßen, um hier vor allem die neuesten Kompositionen von Mitgliedern der Hofkapelle zu spielen.

Janitsch – Werk und Wirkung

Janitschs Œuvre dürfte weit umfangreicher gewesen sein, als das der heute noch greifbare musikalische Quellenbestand vermuten lässt. Mit den zahlreich überlieferten Triosonaten und Quadros, die Janitsch wohl insbesondere für die eigenen "Freitags-Akademien" komponierte, ist derjenige Teil erhalten, den bereits seine Zeitgenossen außerordentlich hoch schätzten.

Folgt man jedoch der 1754 durch F.W. Marpurg (*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*) veröffentlichten Biographie Janitschs, dann erschöpfte sich dessen Schaffen keinesfalls in der heute vor allem bekannten Kammermusik. So hatte er bereits während seiner Studienjahre in Frankfurt (Oder) (1729 – 1733)

Gelegenheiten gehabt, "verschiedene große Musiken zu ververtigen", darunter Serenaden anlässlich der Besuche Friedrich Wilhelms I. und des Kronprinzen in Frankfurt, Trauermusiken zu Beisetzungen von Professoren der Universität, eine Abendmusik sowie zahlreiche weitere Kompositionen zu Kasualien. Nach einer Zeit in Berlin als Sekretär des Ministers von Happe (1733 – 1736), trat er 1736 in den Dienst des Kronprinzen in Ruppin. Auch als Mitglied der Hofkapelle ab 1740 wurden ihm offizielle Kompositionsaufträge zuteil. So oblag ihm während des Karnevals die musikalische Ausgestaltung der so genannten "Redoutenmusiken". Zur Grundsteinlegung der heutigen katholischen Kathedrale St. Hedwig 1747 lieferte er ein Te Deum, und im Auftrag der Schwester Friedrichs II., Prinzessin Anna Amalia, komponierte er die Krönungsmusik für Adolf Fredrik von Schweden.

Ouverture G-Dur

Auch für den musikalischen Alltag der Berliner Hofmusik scheint Janitsch Ouverturen, Konzerte und Sinfonien beigetragen zu haben. Diesem Kontext entstammt wohl auch seine Ouverture G-Dur. Das Werk, das mit dem Titel

“Ouverture grosso” überschrieben ist, vereint in sich Merkmale der älteren Tradition des “Concerto grosso” und der Französischen Ouverture mit der zeitgenössischen (italienischen) Konzertouverture bzw. -Sinfonie. Gleichermaßen klangprägend wie strukturbildend ist für das Stück die doppelchörige Anlage des Satzes, in dem zwei Chöre zu jeweils vier Streicherstimmen, gefärbt durch Flöten und Fagott, konzertierend agieren. Für Janitsch typisch – und deutlich von seiner Kammermusik inspiriert – ist ein durchgängiges Dialogisieren; sowohl innerhalb der Stimmen der Gruppen, als auch der Gruppen untereinander. Melodien (Argumente) werden vorgetragen, aufgegriffen, feinsinnig weitergesponnen, gemeinsam wiederholt oder durch Modulationen und Kadensen unterbrochen. Die Entwicklung und Dynamisierung des musikalisch-rhetorischen Flusses erreicht Janitsch durch Verdichtungen der Einsätze, Unisono-Passagen und Orgelpunkte – Klangflächen am Ende der Sätze, in denen über einem ausgehaltenen Grundton in den tiefen Stimmen die Oberstimmen den musikalischen Fortgang verdichten, zuspitzen und zu einem Ende treiben. Der erste und zweite Satz des Werkes ist jeweils zweigeteilt. Auf eine langsame,

französisch inspirierte Einleitung im ersten Satz folgt ein elegant-fugierender Abschnitt. Dramaturgisch reizvoll verklammert Janitsch die beiden ersten Sätze durch das Wiederaufgreifen des Fugenthemas auch im zweiten Satz. Der Charakter wechselt noch einmal im abschließenden schnellen *Allegro*, in dem Janitsch nun doch auf die Form des typischen zweiteiligen Berliner Sinfoniesatzes zurückgreift.

Vierstimmige Kammerwerke

Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass Janitschs instrumentales Œuvre einst eine ähnliche Vielgestaltigkeit (wenn auch nicht den gleichen Umfang) wie das Schaffen seiner weitauß prominenteren Berliner Zeitgenossen C.P.E. Bach und C.H. Graun aufwies – den Schwerpunkt seines Komponierens bildete die Kammermusik, und hier insbesondere die Komposition von Trios und Quadros. Dabei galten Letztere als sein “Markenkern”.

Dies sahen nicht nur die Zeitgenossen so, sondern auch Janitsch selber. Dem Druck seiner Quartette op. I (1 – 3) aus dem Jahr 1759 stellte er die Worte voran:

Die neue Erfindung des Noten
Druckes hat mich veranlasset, meine
verfertigten vierstimmigen Sonaten,
oder sogenannten Quattros, demselben

zu übergeben. Es ist dieses eine Art von Composition, die aus drey Haupt-Stimmen, und einer Grund-Stimme bestehet, davon die ersteren so eingerichtet sind, daß sie sich beständig nachahmen, und folglich verständigen Musicis Gelegenheit geben, bey Wiederholung derer Clausulen, ihre Geschicklichkeit in Veränderung derselben zu zeigen. Eine Art von Composition, die bishero eben so häufig nicht zum Vorschein gekommen. [...].

Die Musiküberlieferung bestätigt Janitschs Worte: Bis auf J.G. Graun, von dem einige derartige Werke überliefert sind, hat außer Janitsch kein Berliner Komponist dieser Zeit derart viel für diese Gattung geschaffen (erhalten sind über vierzig Werke). Womit die Frage berührt wird, was denn nun ein "Quadro" oder "Quattro" – die Begriffe variieren hier bei den Zeitgenossen – eigentlich ausmacht? Kundige Antwort gibt uns J.J. Quantz, der in seinem *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen* von 1752 dessen Eigenschaften wie folgt beschreibt:

Zu einem guten Quatuor gehört:
1) ein reiner vierstimmiger Satz; 2) ein harmonischer guter Gesang; 3) richtige und kurze Imitationen; 4) eine mit vieler

Beurteilung angestellte Vermischung der concertirenden Instrumente;
5) eine recht baßmäßige Grundstimme;
6) solche Gedanken die man mit einander umkehren kann, nämlich, daß man sowohl darüber, als darunter bauen könne [...]; 8) Eine jede Stimme muß, wenn sie pausiret hat, nicht als eine Mittelstimme, sondern als eine Hauptstimme, mit einem gefälligen Gesange wieder eintreten: doch ist dieses nicht von der Grundstimme, sondern nur von den dreyen concertirenden Oberstimmen zu verstehen. [...]

Quantzens Charakteristik ähnelt sehr seiner Beschreibung der Triosonate, und tatsächlich ist ein Quadro dem Grunde nach ein um eine vierte Stimme erweitertes Trio. Dies birgt einerseits besondere satztechnische Schwierigkeiten, erweitert aber die klanglichen Möglichkeiten, auch durch eine farbigere Instrumentierung.

Janitschs Entwicklung eines komplexen vierstimmigen Satzgefüges in den Quadros nahm denn auch ihren Ausgangspunkt in der Komposition von Triosonaten. Bei den erhaltenen Kompositionen aus den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts handelt es sich ausschließlich um dreistimmige Werke, die bis auf wenige Ausnahmen der

versätzigen Anlage der *Sonata da chiesa* folgen. Hingegen liegen bei den Werken aus den fünfziger Jahren beinahe ausschließlich Stücke in der fast ausnahmslos auf drei Sätze normierten Form der vierstimmigen *Sonata da camera* vor.

Sonaten

Was ist nun das Besondere an Janitschs Kompositionsweise derartiger Werke?

Zu nennen wäre zunächst seine Entwicklung melodisch und rhythmisch äußerst feingliedriger, bis aufs Äußerste durch Vorhalte verzierter Motivgruppen, wie gleich zu Beginn des ersten Satzes der **a-Moll-Sonate** aus dem Jahr 1751 zu hören ist. Der Eindruck einer stets kontrapunktisch dichten Verwobenheit der Stimmen entsteht über die enge Einsatzfolge, in der die Mittelstimmen der Oberstimme mit Imitationen folgen. Dies ist insbesondere für die langsam ersten Sätze dieser Werke prägend (und bezeichnet gleichsam das, was Quantz "eine mit vieler Beurteilung angestellte Vermischung der concertirenden Instrumente" und "richtige und kurze Imitationen" nennt). Insofern verbindet Janitsch in seiner Art der motivischen Arbeit Kontrapunkt mit galantem, spätbarockem Ausdruck. Dabei können jedoch durchaus Elemente von

Formenstreng freien, improvisatorischen Satzformen gegenüber stehen. Gänzlich als Fugen komponierte Sätze (zweiter Satz der Sonate a-Moll) treten ebenso auf wie Sätze im "Stilo di Rezitativo". Letzteres wird eindrücklich im ersten Satz der **Sonate Es-Dur** vorgeführt. Durch einen Wechsel von lyrischen Abschnitten (die Flöte imitiert die Singstimme) und rezitativisch angelegten Teilen, in denen die Unterstimmen die Cembalo-Idiomatik naturalistisch malen, imitieren die vier Instrumente hier eine kleine Opernszene oder Kammerkantate. In derartigen Sätzen scheint das "redende Prinzip" der Barockmusik sich selbst darzustellen.

Von seinen Spielern fordert Janitsch Virtuosität in mehrerer Hinsicht. Zum einen stellt er hohe Ansprüche an ihre Verzierungstechnik, gelegentlich schreibt er jedoch auch virtuos, schnelles Passagenwerk, wie im zweiten und dritten Satz der **d-Moll-Sonate**.

Janitsch war selbst Violone- und somit Continuo-Spieler. Es verwundert somit nicht, dass er auch der Gestaltung der Bassstimme für die Continuo-Instrumente große Sorgfalt zukommen ließ. Zwar bleibt sie harmoniegebende, stützende Stimme, deutlich hörbar wird aber auch (dritter

Satz der Sonate a-Moll; zweiter und dritter Satz der Sonate d-Moll) ihr häufiges Zusammengehen mit einer der Oberstimmen und somit ihre gestische Beteiligung am emotionalen Ausdruck des jeweiligen Satzes.

Eines der wenigen überlieferten viersätzigen Quadros liegt mit der **g-Moll-Sonate** vor, die gelegentlich fälschlich mit dem Titel “Passionsquartett” bezeichnet wird. Ihr besonderer, gedeckter Klang wird durch den Einsatz zweier Violinen in den Mittelstimmen erzeugt. Die Oberstimme dürfte ursprünglich durch eine Oboe besetzt gewesen sein, in späterer Quellenüberlieferung wird diese durch eine Flöte ersetzt. Die Fundamentstimme verharrt in diesem Werk gänzlich im Ausdruck des barocken Lamento-Basses. Der klagende Ausdruck des ersten Satzes wird über das gesamte Werk hinweg beibehalten. Die Außergewöhnlichkeit dieser Komposition betont Janitsch durch den Einsatz eines Choralzitates im dritten Satz. Es handelt sich um jene Melodie von Hans Leo Hassler, die im frühen siebzehnten Jahrhundert auf das Sterbelied “Herzlich tut mich verlangen” (Chr. Knoll) gesungen wurde, bevor sie später durch Johann Crüger für Paul Gerhardts Text “O Haupt voll Blut und Wunden” verwendet wurde. Dass hierbei von Janitsch

der Sterbegedanke intendiert wurde, klärte sich erst durch eine der wiedergefundenen Quellen aus dem Archiv der Sing-Akademie. Der Titel zeigt dort an, dass das Werk von Janitsch im Gedenken an seine verstorbene Tochter komponiert wurde.

Janitschs “Quadros” zählen zum Kernbestand dessen, was in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Berlin an Kammermusik geschaffen wurde. Ihre in Berlin zahlreich vorhandenen Abschriften zeugen von ihrer ungebrochenen lokalen Rezeption bis zum Ende des Jahrhunderts. Noch 1784 notierte der Schweriner Hofkapellmeister Johann Wilhelm Hertel in seiner Autobiographie:

[...] seine Quartetten sind noch zur Zeit die besten Muster dieser Art.

© 2018 Tobias Schwinger

Tempesta di Mare zeichnet sich der Zeitschrift *Fanfare* zufolge durch “überschäumende Energie, makelloses Ensemblespiel und klares Sendungsbewusstsein” aus. Unter der Leitung von Gwyn Roberts und Richard Stone, unterstützt von Kapellmeister Emlyn Ngai, präsentiert es sich auf Originalinstrumenten mit einem Barockrepertoire, das von der

inszenierten Oper bis zur Kammermusik reicht. Orchesterwerke werden grundsätzlich ohne Dirigenten aufgeführt, so wie es zur Entstehungszeit dieser Musik üblich war. Die seit vielen Jahren im Programm des Orchesters stehende Philadelphia Concert Series, der die Zeitung *Philadelphia Inquirer* einen „ganz eigenen Chic-Faktor“ zugeschrieben hat, legt Wert darauf, für Künstler und Publikum gleichermaßen das Erlebnis von Neuentdeckungen zu schaffen. Seit ihrem Auftakt im Jahr 2002 hat die Konzertreihe einunddreißig moderne „Uraufführungen“ verschöner oder vergessener Meisterwerke des Barock präsentiert. Infolgedessen beschrieb der *Inquirer* das Orchester als „ein Ensemble für Alte Musik, das auftritt wie ein Ensemble für Neue Musik, indem es nicht die Zukunft brandaktuell macht, sondern die Vergangenheit“. Gefördert wird *Tempesta di Mare* dabei von den Pew Charitable Trusts, der William Penn Foundation, der Presser Foundation und dem National Endowment for the Arts.

Auf einem von europäischen Ensembles dominierten Markt ist es *Tempesta di Mare* als einziger amerikanischer Barockmusikgruppe gelungen, mit dem renommierten CD-Label Chandos einen

Exklusivvertrag abzuschließen. Derzeit verfügbare Titel sind Lautenkonzerte von Silvius Leopold Weiss (2004), Neun deutsche Arien und andere Werke von Händel (*Flaming Rose*, 2007), Kantaten und Kammermusik von Alessandro Scarlatti (2010), drei Bände der Orchesterwerke von Johann Friedrich Fasch (2008, 2011 und 2012), Blockflötensonaten von Francesco Mancini (2013), Triosonaten von J.S. Bach (2013) sowie die zweiteilige Reihe *Comédie et Tragédie* mit barocker französischer Orchestermusik für das Theater (2015 und 2016). Als weitere Veröffentlichung sind die vollständigen *Concertos en suite* von Telemann vorgesehen.

In den USA sind Live-Auftritte des Ensembles in Sendungen wie *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* und *Harmonia* landesweit übertragen worden. Live-Mitschnitte von Konzerten finden auch weltweite Verbreitung durch die Europäische Rundfunkunion, den international bedeutendsten Zusammenschluss öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten mit Mitgliedern aus sechsundfünfzig Ländern Europas und assoziierten Sendern in aller Welt.

Tempesta di Mare weltweit konzertiert, von Oregon bis Prag. Auftritte in jüngerer Zeit führten das Ensemble zum Prager Frühlings-

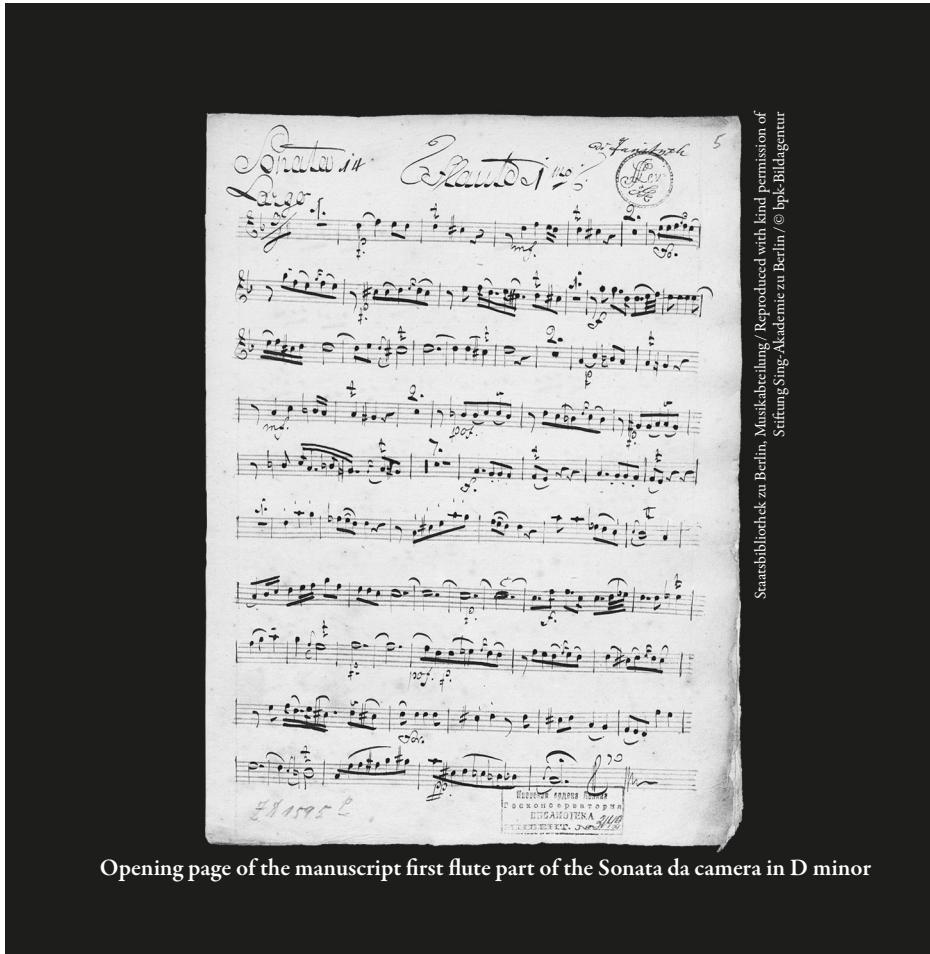
Festival, zu den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen, in die Mendelssohn-Remise Berlin und zu den Internationalen Fasch-Festtagen in Zerbst; in den USA spielte es weitere Male in der Frick Collection und der National Gallery of Art und trat zudem

auf dem Miami Bach Festival, dem Oregon Bach Festival, dem Abbey Bach Festival, im Whitman College, im Rahmen der Cornell Concerts, in der Yale Collection, im Flagler Museum sowie in der Richard P. Garmany Chamber Music Series in Hartford auf.



Courtesy of Tempesta di Mare

Tempesta di Mare Chamber Players, during the recording sessions



Opening page of the manuscript first flute part of the Sonata da camera in D minor

Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung / Reproduced with kind permission of
Stiftung Sing-Akademie zu Berlin. © bpk-Bildagentur

Janitsch: Ouverture / Sonates

Lost and found – Les archives de la Berlin Sing-Akademie et J.G. Janitsch
Souvent, notre vision de l'histoire dépend实质iellement du hasard de la transmission des documents qui en constituent les fondements. C'est ce que l'on constate aussi dans le domaine de la musique: nombreuses compositions que nous aimons aujourd'hui se seraient perdues sans les efforts de collectionneurs avertis qui sauvegardèrent dans le passé les documents musicaux originaux pour éviter qu'ils sombrent dans l'oubli ou soient détruits. Il en est ainsi aussi des œuvres de Johann Gottlieb Janitsch (1708 – c. 1762 / 1763) présentées dans cet enregistrement, car non moins de quatre des cinq pièces de ce CD doivent leur transmission au fait qu'au début du dix-neuvième siècle Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), le deuxième directeur de la Berlin Sing-Akademie, compila avec un zèle infatigable une importante collection de musique (à son tour constituée de nombreuses collections plus réduites datant du dix-huitième siècle). Et dans les temps troublés du milieu du vingtième siècle, la

bibliothèque de Zelter ne survécut que grâce à un heureux hasard qui fit qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale cet énorme trésor (5175 sources avec approximativement 10.000 œuvres) fut déplacé en Silésie. Après la guerre, et pendant plusieurs décennies, on la crut perdue ou détruite, et c'est à Kiev qu'elle fut retrouvée en 1999; elle fut ensuite rapatriée en Allemagne en 2001, où elle est à présent de nouveau accessible au public. La récupération spectaculaire de cette collection fut aussi d'une importance capitale pour notre connaissance de la production de Janitsch, car parmi les documents sources musicaux il y en avait environ quatre-vingt-dix contenant des pièces du compositeur, dont trente étaient restées inconnues.

Une grande partie de ces sources appartenaient à l'origine à la collection de musique de Sara Levy (1762 – 1854), fille du financier Daniel Itzig et grand-tante de Felix Mendelssohn Bartholdy. Sara Levy était très proche de Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel Bach, et se distingua comme musicienne (claveciniste), mécène et collectionneuse de documents musicaux. Elle

était une figure influente dans la vie musicale de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième à Berlin, et son salon musical était le lieu de rencontre des plus éminents musiciens et érudits de la ville. Vers 1818, elle fit don d'une grande partie de son importante collection de musique à la bibliothèque de la Sing-Akademie, et notamment de nombreux documents sources contenant des compositions de Janitsch.

J.G. Janitsch et la vie musicale à Berlin aux alentours de 1750

Né le 19 juin 1708 à Schweidnitz (Świdnica) en Silésie, Johann Gottlieb Janitsch appartenait à ce groupe d'excellents musiciens (Johann Gottlieb Graun, Georg Benda, et plus tard Johann Joachim Quantz et C.P.E. Bach) que le prince héritier de Prusse Frédéric rassembla autour de lui à Ruppin et à Rheinsberg déjà dans les années 1730. Le petit ensemble formé à l'époque devint le noyau de l'orchestre de la cour que Frédéric, devenu Frédéric II, réinstalla après sa montée sur le trône en 1740 et dans lequel Janitsch fut contrebassiste jusqu'à l'époque de son décès. Les années d'activité de Janitsch à Rheinsberg, et plus tard à Berlin et à Potsdam, coïncidèrent donc avec l'une des plus belles époques de l'histoire de la musique en Allemagne septentrionale.

Eu égard à l'importance de l'histoire de son impact, jusqu'au début du dix-neuvième siècle, la musique composée durant cette période fut qualifiée de "classicisme berlinois" (Christoph Henzel).

En tant que membre de l'orchestre de la cour, et en sa qualité de compositeur et organisateur en outre, Janitsch ne fit pas que participer activement à ce développement, il structura aussi cette époque. Divers phénomènes contribuèrent à éléver la musique composée à Berlin à ce moment à un niveau d'importance régional et plus tard suprégional. Il y eut en premier lieu le fait que de nombreux musiciens actifs à Berlin à partir de 1740 étaient des compositeurs respectés. À cela s'ajouta le développement d'une manière spécifique de jouer en tant qu'ensemble inspirée du modèle de l'orchestre de la cour de Dresde ainsi que la présence à Berlin d'un public éclairé en croissance constante, initié à la musique et participant activement aux débats critiques. Et enfin, la diffusion de la musique de la cour entre 1740 et 1760 fut encouragée de manière significative par une culture musicale bourgeoise aux facettes multiples qui se répandit initialement dans diverses associations musicales et plus tard dans l'univers naissant du concert public.

Dans le contexte de cette évolution, Johann Gottlieb Janitsch peut être considéré comme un pionnier. En 1738 déjà, à l'époque où il faisait partie de l'orchestre de la cour du prince héritier à Rheinsberg, il avait créé une association musicale de ce genre, ce qu'on appelait l'Académie du vendredi, qu'il maintint en vie à Berlin jusqu'à son décès. Dans ces associations, des mélomanes de l'aristocratie et de la bourgeoisie, des amateurs aux ambitions musicales ainsi que des musiciens professionnels se réunissaient principalement pour jouer les compositions les plus récentes des membres de l'orchestre de la cour.

Janitsch – son œuvre et son impact
Les œuvres composées par Janitsch sont probablement beaucoup plus nombreuses que ne le suggère le volume des sources transmises. Le grand nombre de sonates en trio et *Quadros* existant encore, que Janitsch écrivit sans doute spécifiquement pour ses "Académies du vendredi", représentent la partie de ses compositions la plus appréciée de ses contemporains.

Toutefois, selon la biographie de Janitsch que F.W. Marpurg publia en 1754 (*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*), sa production musicale ne se limita pas à

de la musique de chambre, le genre auquel son nom est surtout associé de nos jours. Déjà lorsqu'il était étudiant à Francfort-sur-l'Oder (1729 – 1733), il trouva l'occasion "de produire diverses œuvres musicales de grande envergure", parmi lesquelles des sérénades prévues pour les visites de Frédéric-Guillaume Ier et du prince héritier dans la ville, des pièces funèbres pour les funérailles des professeurs de l'université, de la musique à jouer en soirée et de nombreuses autres pièces de circonstance. Après avoir été secrétaire du ministre von Happe à Berlin (1733 – 1736), Janitsch entra en 1736 au service du prince héritier à Ruppin. Et en tant que membre de l'orchestre de la cour, il reçut, dès 1740, des commandes officielles d'œuvres musicales. Il devait par exemple composer pour ce qui était qualifié de "Redoutenmusiken" pendant le carnaval. Pour la pose de la première pierre de l'église (devenue cathédrale) catholique Sainte-Edwige de Berlin en 1747 il écrivit un Te Deum, et en réponse à une commande de la sœur de Frédéric II, la princesse Anna Amalia, il composa la musique pour le couronnement d'Adolphe-Frédéric de Suède.

Ouverture en sol majeur
Il semble que Janitsch ait aussi composé des ouvertures, des concertos et des symphonies

pour répondre à la demande régulière des musiciens de la cour à Berlin. Son Ouverture en sol majeur vit probablement le jour dans ce contexte. Intitulée “Ouverture grosso”, cette œuvre associe des éléments de l’ancienne tradition du *concerto grosso* et de l’ouverture française à l’ouverture de concert (italienne) contemporaine ou symphonie de concert. Et l’agencement de la texture en chœur double, au sein duquel deux groupes comportant chacun quatre parties de cordes, colorées par les flûtes et le basson, sont juxtaposés dans le *stile concertato* est aussi essentiel pour la sonorité spécifique de la pièce que pour sa structure. Cette structure, celle du dialogue, est dominante, à la fois entre les parties de chacun des groupes et entre les groupes, et typique de Janitsch – elle est de toute évidence inspirée de sa musique de chambre. Des mélodies (motifs) sont présentées puis reprises, délicatement développées, répétées ensemble ou subdivisées par des modulations et des cadences. Janitsch développe et intensifie le flux musical et rhétorique en condensant les entrées et en ayant recours à des passages en unisson et des pédales – des plages sonores à la fin des mouvements dans lesquelles sur une note tenue dans le registre grave les parties jouant dans les aiguës condensent et affinent la progression

musicale avant de conclure. Chacun des deux premiers mouvements de l’œuvre a une structure bipartite. L’introduction lente, typiquement française du premier mouvement est suivie d’une section fuguée élégante. Et d’une manière très réussie sur le plan dramaturgique, Janitsch connecte ces deux mouvements en reprenant le thème fugué dans le deuxième mouvement aussi. Le caractère change une fois encore dans le rapide *Allegro* conclusif dans lequel le compositeur a recours à la forme du mouvement typiquement bipartite de la symphonie berlinoise.

Œuvres de musique de chambre à quatre parties

S’il est indéniable que l’œuvre instrumentale de Janitsch valait en diversité (si pas en envergure) celle de ses confrères berlinois bien plus éminents, C.P.E. Bach et Carl Heinrich Graun, l’accent était mis dans sa production sur la musique de chambre, particulièrement les trios et les *Quadros*, ces derniers en particulier étant sa marque de fabrique.

Ce n’était pas seulement l’opinion de ses contemporains, mais aussi la sienne. À l’édition imprimée de ses *Quatuors*, opus I (1–3), publiée en 1759, Janitsch ajouta l’introduction suivante:

Les nouveaux procédés de gravure musicale m'ont incité à publier les sonates en quatre parties, appelées *Quattros*, que j'ai écrites. C'est un type de composition comportant trois parties principales et une partie fondamentale; les premières sont conçues de telle manière qu'elles s'imitent constamment l'une l'autre et donnent donc l'occasion aux musiciens expérimentés de montrer leur habileté à varier subtilement les phrases lorsqu'elles sont répétées. C'est un type de composition que le monde n'a pas souvent rencontré. [...].

Ce qu'affirme Janitsch est corroboré par le répertoire qui a été transmis. À l'exception de J.G. Graun dont plusieurs pièces de ce genre ont survécu, aucun autre compositeur de l'époque n'a écrit autant d'œuvres de ce type que Janitsch (plus de quarante pièces ont été préservées). Ceci conduit à la question de savoir ce qui définit exactement un *Quadro* ou *Quattro* (les termes varient quelque peu dans la terminologie contemporaine). Une réponse avertie est fournie par J.J. Quantz qui dans son ouvrage intitulé *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen* de 1752 décrit ses caractéristiques en ces termes:

Un bon quatuor demande: 1) un sujet qui se prête à être traité en quatre parties;

- 2) une mélodie de qualité, harmonieuse;
- 3) des imitations brèves et correctes;
- 4) un mélange des instruments concertants conçu avec discernement;
- 5) une partie fondamentale qui a véritablement la qualité d'une basse; 6) des idées qui peuvent être échangées l'une avec l'autre, afin que le compositeur puisse construire à la fois au-dessus et sous ces idées [...];
- 8) chaque partie, après qu'une pause a été marquée, doit être reprise non pas en tant que partie intermédiaire, mais en tant que partie principale, avec une mélodie agréable; mais ceci ne s'applique qu'aux trois parties concertantes, et non pas à la partie de basse. [...].

Cette définition est très proche de la description que donne Quantz de la sonate en trio et, en effet, un *Quadro* est fondamentalement un trio augmenté d'une quatrième partie. Ceci aura pour conséquence que des défis spécifiques se présenteront dans le traitement du tissu contrapuntique complexe, mais en même temps plus de possibilités s'offriront quant au timbre, qu'une instrumentation plus colorée favorisera.

Et donc, Janitsch pour créer une structure complexe en quatre parties dans le *Quadro*

prend comme point de départ la composition de la sonate en trio. Les œuvres des années 1740 qui ont survécu sont exclusivement des pièces en trois parties qui, à quelques exceptions près, suivent le schéma en quatre parties de la *sonata da chiesa*. Les pièces des années 1750, par contre, sont pratiquement toujours construite sur le modèle standardisé de la *sonata da camera* en quatre parties, et presque sans exception en trois mouvements.

Sonates

Et quelle est donc l'approche spécifique de Janitsch en composant des pièces de ce genre?

Le premier aspect qu'il convient de mentionner est cette manière qu'a le compositeur de développer des groupes motiviques dont le caractère mélodique et rythmique est très complexe, rehaussés d'abondantes appogiatures; ceci s'entend tout au début du premier mouvement de la **Sonate en la mineur**, composée en 1751. L'impression d'un maillage des parties, très dense sur le plan contrapuntique, vient de la succession rapide des entrées, les voix intermédiaires suivant en imitation la voix supérieure – le fil conducteur. Ce procédé est particulièrement caractéristique des premiers mouvements lents de ces œuvres (un exemple donc de ce que Quantz appelle "un mélange des instruments

concertants conçu avec discernement" et "des imitations brèves et correctes"). Dans sa manière de traiter le matériau des motifs, Janitsch combine donc contrepoint et *galant*, un style caractéristique des dernières manifestations du baroque, autorisant tout du long la juxtaposition d'éléments de forme stricte et d'épisodes libres, improvisés. Nous trouvons des mouvements composés entièrement en style fugué (le deuxième mouvement de la Sonate en la mineur) ainsi que des mouvements en *stilo di rezitativo*. Ce style est illustré de manière impressionnante dans le premier mouvement de la **Sonate en mi bémol majeur**. Dans une alternance de sections lyriques (dans lesquelles la flûte imite la voix humaine) et de sections en style récitatif (dans lesquelles les parties graves illustrent de manière très réaliste l'accompagnement typique du clavecin), les quatre instruments ici imitent une petite scène d'opéra ou cantate de chambre. Dans les mouvements de ce genre, le "principe conversationnel" de la musique baroque est illustré dans toute son authenticité.

Janitsch attend de ses interprètes qu'ils soient des virtuoses maîtrisant une palette variée. D'une part, il est très exigeant quant à leur technique dans l'exécution des ornements, et d'autre part, il compose de

temps en temps aussi des passages rapides, eux-mêmes tout en virtuosité, comme dans les deuxième et troisième mouvements de la **Sonate en ré mineur**.

Janitsch lui-même fut un joueur de violone et donc de basse continue. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait mis un soin particulier à façonner la ligne de basse des instruments du continuo. Alors qu'elle reste la partie de soutien, servant de fondation harmonique à la pièce, nous remarquons aussi (troisième mouvement de la Sonate en la mineur, deuxième et troisième mouvements de la Sonate en ré mineur) qu'elle se joint souvent à l'une des parties supérieures si bien que ses développements participent à l'expression émotionnelle du mouvement correspondant.

L'un des rares *Quadros* en quatre mouvements ayant survécu est la **Sonate en sol mineur** qui est parfois appelée erronément "Passionsquartett". Son timbre sombre et unique résulte de l'utilisation de deux altos dans les parties centrales. La partie supérieure fut écrite selon toute vraisemblance pour un hautbois, qui dans des sources ultérieures est remplacé par une flûte. Dans cette œuvre, la partie fondamentale est tout à fait conforme au langage de la basse du lamento baroque. Le ton plaintif du premier mouvement est maintenu dans toute l'œuvre. Janitsch

souligne la nature exceptionnelle de cette composition en citant un chorale dans le troisième mouvement – la mélodie de Hans Leo Hassler qui au début du dix-septième siècle était chantée avec les paroles de l'hymne religieux pour les défunts "Herzlich tut mich verlangen" de Christoph Knoll, avant d'être reprise par Johann Crüger pour le poème de Paul Gerhardt "O Haupt voll Blut und Wunden". Que Janitsch ait ici associé la mélodie avec l'idée de mort ne fut confirmé que par l'une des sources redécouvertes dans les archives de la Sing-Akademie, dans laquelle le titre de l'œuvre indique que Janitsch la composa pour commémorer le décès de sa fille.

Les *Quadros* de Janitsch constituent une partie essentielle de l'ensemble des œuvres qui furent composées en musique de chambre à Berlin au milieu du dix-huitième siècle. Les nombreuses copies de manuscrits transmises dans cette ville attestent de leur réception locale ininterrompue jusqu'en 1800 environ. En 1784 encore, à Schwerin le *Kapellmeister* de la cour Johann Wilhelm Hertel nota dans son autobiographie:

[...] actuellement ses quatuors sont toujours les meilleurs exemples du genre.

© 2018 Tobias Schwingen

Traduction de l'anglais: Marie-Françoise de Meeùs

Tempesta di Mare, salué par le magazine *Fanfare* pour “son exubérante énergie, son parfait ensemble dans le jeu et sa détermination manifeste”, est dirigé par Gwyn Roberts et Richard Stone, avec Emlyn Ngai comme premier violon. L’ensemble interprète, sur des instruments d’époque, un répertoire baroque allant de l’opéra mis en scène à la musique de chambre et joue toutes les œuvres orchestrales sans chef d’orchestre, comme c’était la coutume lorsque cette musique vit le jour. La Philadelphia Concert Series qui est au programme de l’ensemble, et dont le *Philadelphia Inquirer* a noté le “chic hors système”, met en évidence l’impression de découverte créée, tant pour les artistes que pour le public. Depuis son lancement en 2002, la série compte à son actif trente-et-une “créations mondiales” modernes de chefs-d’œuvre baroques perdus ou oubliés. Ceci a amené l’*Inquirer* à décrire l’ensemble comme un “groupe de musique ancienne qui agit comme un groupe de musique nouvelle, en s’attachant plus que tout à sonder et éclairer le passé pour parfaire l’exécution des œuvres qui en sont issues”. Les Pew Charitable Trusts, la William Penn Foundation, la Presser Foundation et le National Endowment for the Arts lui apportent leur soutien.

Sur un marché dominé par les ensembles européens, **Tempesta di Mare** est le seul groupe américain interprétant de la musique baroque, qui enregistre pour le prestigieux label Chandos. Parmi ses enregistrements actuellement disponibles figurent des concertos pour luth de Silvius Leopold Weiss (2004), les Neuf airs allemands ainsi que d’autres œuvres de Haendel (*Flaming Rose*, 2007), des cantates et œuvres de chambre d’Alessandro Scarlatti (2010), trois volumes d’œuvres orchestrales de Johann Friedrich Fasch (2008, 2011 et 2012), des sonates pour flûte à bec de Francesco Mancini (2013), des sonates en trio de J.S. Bach (2013) et la série en deux volumes *Comédie et Tragédie*, consacrée à la musique orchestrale baroque française écrite pour la scène (2015 et 2016). Parmi les productions en projet figurent les concertos *en suite* complets de Telemann.

Les exécutions données en public par l’ensemble ont été diffusées à l’échelle nationale lors d’émissions telles que *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* et *Harmonia*. Des enregistrements de ses concerts live sont distribués dans le monde entier par l’intermédiaire de l’Union européenne de radio-télévision, la plus importante association professionnelle de radiodiffuseurs nationaux au monde, dont les

membres sont répartis dans cinquante-six pays, en Europe et au-delà.

Tempesta di Mare est parti en tournée dans le monde entier, de l'Oregon à Prague, se produisant au Festival d'été des musiques anciennes de Prague, au Internationale Händel-Festspiele Göttingen, au Mendelssohn-Remise Berlin et aux Internationale Fasch-Festtage

à Zerbst. Aux États-Unis, il est récemment retourné à la Frick Collection et à la National Gallery of Art, et s'est également produit au Miami Bach Festival, à l'Oregon Bach Festival, à l'Abbey Bach Festival, au Whitman College, aux Cornell Concerts, à la Yale Collection, au Flagler Museum et à l'occasion de la Richard P. Garmany Chamber Music Series, Hartford.



Courtesy of Tempesta di Mare

Tempesta di Mare Chamber Players, during the recording sessions

Also available



CHAN 0805

Comédie et Tragédie
Volume 1



CHAN 0810

Comédie et Tragédie
Volume 2



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

This recording of *Johann Gottlieb Janitsch: Rediscoveries from the Sara Levy Collection* has been made with support from Tempesta di Mare's Zimmerman Artistic Opportunity Fund.

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Loren Stata

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Gould Recital Hall, Curtis Institute of Music, Philadelphia, Pennsylvania, USA; 12 and 13 March 2017 (Sonata, Op. 6 No. 35, Sonata, Op. 4 No. 21, *Ouverture grosso*) & 22 May 2017 (other works)

Front cover Artwork by designer incorporating 'Ampelmännchen traffic light (GO) at pedestrian crossings in Berlin'

Back cover Photograph of Richard Stone, Gwyn Roberts, and Emlyn Ngai, by Andrew Kahl

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

JANITSCH: SONATE/OUVERTURE GROSSO – Tempesta di Mare

CHANDOS
CHAN 0820

CHA CONNE DIGITAL

CHAN 0820

JOHANN GOTTLIEB JANITSCH

(1708 - C. 1762 / 63)

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1.3 | SONATA DA CHIESA, OP. 7 NO. 2
IN A MINOR • IN A-MOLL • EN LA MINEUR
for flute, violin, viola, and continuo | 10:15 |
| 4.6 | SONATA DA CAMERA, OP. 3 NO. 14
IN D MINOR • IN D-MOLL • EN RÉ MINEUR
for two flutes, violin, and continuo | 11:16 |
| 7.9 | SONATA DA CAMERA, OP. 6 NO. 35
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR
for flute, violin, viola, and continuo | 14:37 |
| 10.13 | SONATA DA CAMERA, OP. 4 NO. 21
IN G MINOR • IN G-MOLL • EN SOL MINEUR
(also known as 'PASSIONSSQUARTETT')
for flute, two violas, and continuo | 18:12 |
| 14.17 | OUVERTURE GROSSO
IN G MAJOR • IN G-DUR • EN SOL MAJEUR
for double orchestra | 13:06 |

TT 67:28

JANITSCH: SONATE/OUVERTURE GROSSO – Tempesta di Mare

CHANDOS
CHAN 0820



PHILADELPHIA BAROQUE
ORCHESTRA & CHAMBER
PLAYERS

Gwyn Roberts director
Richard Stone director
Emlyn Ngai concertmaster

© 2018 Chandos Records Ltd © 2018 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England