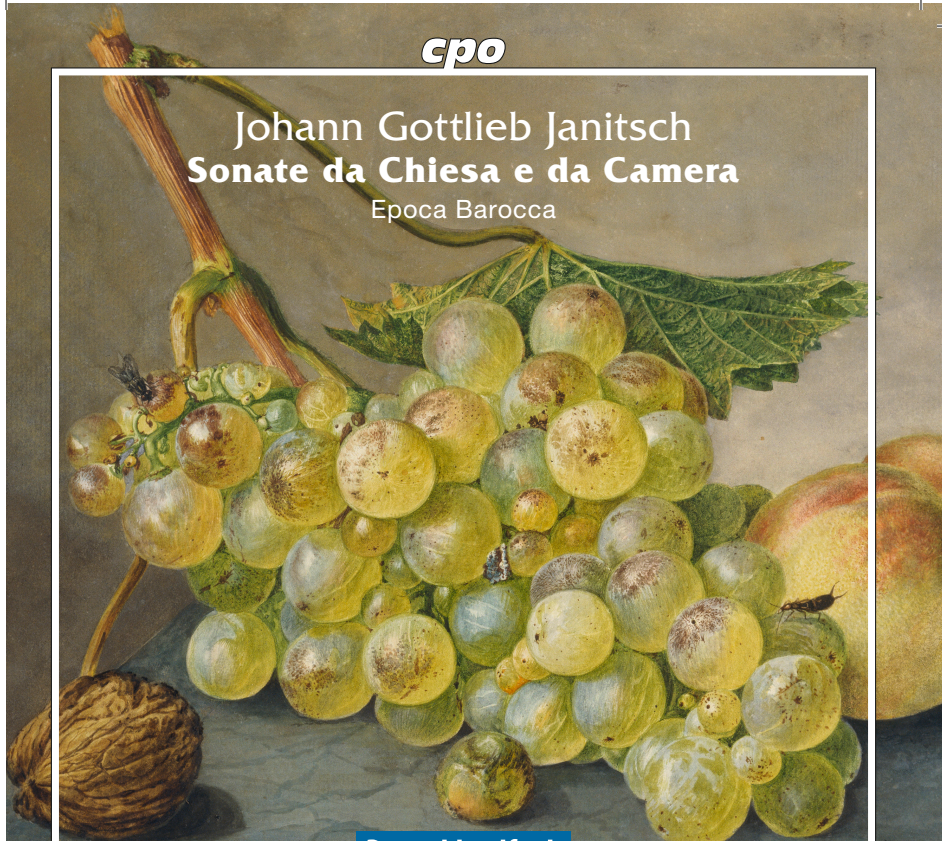


cpo

Johann Gottlieb Janitsch
Sonate da Chiesa e da Camera

Epoca Barocca



Deutschlandfunk



Alessandro Piqué

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1763)

Sonate da Chiesa e da Camera

Sonata da Camera in F major **12'16** **for Oboe, 2 Violins & B.c.**

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | Adagio piu' tosto andante | 2'13 |
| 2 | Allegro ma non molto | 6'03 |
| 3 | Allegro assai | 4'00 |

Sonata da Camera in E flat major **13'56** **for Oboe, Violin, Viola & B.c.**

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 4 | Andante con stilo di recitativo | 2'49 |
| 5 | Allegro ma non troppo | 5'50 |
| 6 | Allegro | 5'17 |

Sonata da Chiesa in F major **9'59** **for Oboe, Violin, Viola & B.c.**

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 7 | Ala siciliana ma un poco largo | 2'47 |
| 8 | Allegro massai | 2'36 |
| 9 | Vivace e molto | 4'36 |

Sonata da Camera in D major
for Viola & Harpsichord

12'03

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Adagio | 2'53 |
| 11 | Allegro | 4'37 |
| 12 | Vivace | 4'33 |

Sonata da Chiesa in D minor
for 2 Violins & B.c.

13'38

- | | | |
|----|------------|------|
| 13 | Largo | 3'38 |
| 14 | Alla breve | 2'59 |
| 15 | Grave | 2'46 |
| 16 | Allegretto | 4'15 |

Sonata da Camera in G minor
for Oboe, Violin & B.c.

11'00

- | | | |
|----|---------------|------|
| 17 | Andante | 2'34 |
| 18 | Allegro | 4'39 |
| 19 | Allegro assai | 3'47 |

T.T.: 73'03

Epoca Barocca

Epoca Barocca

ALESSANDRO PIQUÉ

Oboe PAU ORRIOLS 2007 – after Stanesby Jr., ca. 1750

VERENA SCHONEWEG

Violin – Flanders; end 17th century

GABRIELE NÜßBERGER

Violin: german, ca. 1740

Viola: german, ca. 1760

KLAUS DIETER BRANDT

Violoncello in a baroque version by David Gabriel Buchstetter, Regensburg 1764

CHRISTOPH ANSELM NOLL

Harpsichord: BURKHARD ZANDER 2010 – after M. Mietke

Organ: GERRIT & HENK KLOP 1996 – after historical model

contact: www.epocabarocca.de



Christoph Anselm Noll, Alessandro Piqué

Erfindungsvolles aus der Singakademie zu Berlin

„Er war ein guter Contrapunktist und seine Quartetten sind noch zur Zeit die besten Muster dieser Art.“ Als der Komponist Johann Wilhelm Hertel 1784 diese lobenden Worte fand, war derjenige, dem dieses Lob gebührte, schon über 20 Jahre tot – eine lange Zeit, wenn man bedenkt, dass der musikalische Geschmack in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen enormen Wandel durchmachte. Jener „gute Contrapunktist“ ist Johann Gottlieb Janitsch, seines Zeichens einer der „ersten Capell-Bedienten“ Friedrichs des Großen. In erster Linie spielte Janitsch den „Contraviolon“, also den Kontrabass in Friedrichs Hofkapelle. Daneben war er für die Einstudierung der Opernchöre im königlichen Opernhaus zuständig und komponierte die sogenannten „Redoutenmusiken“ für die alljährlichen höfischen Karnevalsfestlichkeiten. Die größte Anerkennung seiner Zeitgenossen galt aber Janitschs Kammermusik, die auch noch die Musikkenner- und Liebhaber des frühen 19. Jahrhunderts schätzten.

Im Vergleich zu vielen seiner Komponistenkollegen sind die Fakten, die wir aus Janitschs Leben kennen, erstaunlich spärlich. Dass man aus seiner Jugend zumindest einiges weiß, ist in erster Linie dem Berliner Musikpublizisten Friedrich Wilhelm Marpurg zu verdanken. Er widmete Janitsch einen Abschnitt in seinen *„Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“* von 1754 und erhielt die nötigen Informationen dazu offensichtlich aus erster Hand. Von Marpurg erfahren wir, dass Janitsch am 19. Juni 1708 als Sohn eines Kaufmanns und „kaiserlichen Tabacks-Geselleinnehmers“ im schlesischen Schweidnitz (heute Swidnica) geboren wurde. Dort besucht er die Lateinschule und erhält wohl auch eine fundierte

musikalische Ausbildung. Nach der Schulzeit zieht es ihn zunächst nach Breslau, wo er bei der dort ansässigen „Kurmainschen Hofkapelle“ des Breslauer Bischofs Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg einige Erfahrungen sammeln kann. Dennoch führt der Weg zum Berufsmusiker – wie bei vielen Kollegen dieser Zeit – über den „vernünftigen“ Umweg eines Jurastudiums. Der Vater besteht darauf, und so immatrikuliert sich Janitsch 1729 für vier Jahre an der Universität in Frankfurt an der Oder. Allerdings scheint die „*Rechtsgelahrtheit*“ für den jungen Studenten eher Nebensache zu sein; auch dies ein biographisches Detail, das er mit vielen Kollegen teilt. Vor allem profiliert er sich in Frankfurt nämlich mit repräsentativen Auftragskompositionen, Serenaden und Huldigungsmusiken. Nach einem dreijährigen Intermezzo als Sekretär des Staatsrates und Ministers Franz Willhelm von Happe folgt endlich der Durchbruch für eine solide Musikerkarriere: 1736 wird Janitsch vom preußischen Kronprinzen Friedrich als Kammermusiker in dessen persönliche Kapelle berufen. Friedrich residiert zunächst in Ruppin, aber noch im gleichen Jahr bezieht er mit seinem Hofstaat Schloss Rheinsberg. Vier Jahre verbringt nun auch Janitsch dort, bevor er nach Friedrichs Regierungsübernahme 1740 mit seinem Dienstherrn nach Berlin übersiedelt. Der etabliert dort nach 27 Jahren endlich wieder eine königliche Hofkapelle, die Friedrichs Vater, Friedrich Wilhelm I., bei seinem Regierungsantritt abgeschafft hatte.

Noch in Rheinsberg gründet Janitsch eine „Musikalische Akademie“, die er dann auch in Berlin fortsetzt. In diesem erlesenen Zirkel trifft man sich bei konzertartigen Veranstaltungen zum gemeinsamen Musizieren ebenso wie zum gedanklichen Austausch über die aktuellen Strömungen der Musik. Kenner und Liebhaber aus dem höfischen und auch aus dem bürgerlichen Umfeld finden hier zusammen,

und so begegnet man dort, berichtet Marpur, nicht nur „*verschiedenen Königlichen, Prinzlichen, Marggräflichen*“ Kammermusikern, sondern ebenso „*geschickten Privatmusicis und Liebhabern*“. Da man sich immer freitags in Janitschs Privatwohnung in Berlin-Friedrichswerder trifft, geht dieser Zirkel als sogenannte „*Freitagsakademie*“ in die Geschichte ein. Sie wird zum Vorbild für eine ganze Reihe solcher Musiziervereinigungen, in denen Laien und Profis auf Augenhöhe miteinander musizieren, und zum Ausgangspunkt einer bürgerlichen Konzerkultur, die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts mehr und mehr etablieren kann.

In dieser Tradition steht auch die Berliner Singakademie, die Carl Friedrich Fasch, ehemaliger Cembalist Friedrichs des Großen, 1791 gründet. Wie schon der Name sagt, geht es dabei in erster Linie um die Pflege der Vokalmusik. Aber vor allem Faschs Nachfolger als Leiter der Singakademie, Carl Friedrich Zelter, macht die Institution zu einem Ort, an dem nicht nur die Musik der eigenen Zeit, sondern auch die der Vergangenheit bewahrt werden soll. Zelter legt den Grundstein für ein beeindruckendes Musikarchiv. Auf sein Renommee vertrauend, hinterlassen viele Berliner Bürger ihren musikalischen Nachlass der Singakademie. So finden auch zahlreiche Werke von Janitsch, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer noch gerne gespielt werden, Eingang in dieses Archiv; unter anderem aus dem Besitz von Sara Levy, der Großtante Felix Mendelssohn Bartholdys. Nach den Wirren des Zweiten Weltkrieges schien dieser Schatz verloren, bis das Archiv der Singakademie in Kiew wieder auftauchte und im Dezember 2001 zurück an die Spree kam. So wurden auch die hier eingespielten Werke wieder zugänglich, die zum Teil als Unikate im Archiv der Singakademie überliefert sind. Sie geben

uns heute wieder einen lebendigen Eindruck von dem niveaullernen und innovativen Geist, der in Janitschs Freitagsakademien gewohnt haben muss. Selbst wenn seine Werke gelegentlich auch am Königshof erklangen, so schrieb Janitsch seine Kammermusik doch in erster Linie für seine Akademie. Von der Qualität seiner Kompositionen schwärmte laut Marpur auch der Oboist Johann Christian Jacobi, „*da er ... Gelegenheit fand, ein Mitglied der musikalischen Akademie zu werden, welche sich wöchentlich bey dem königl. Kammermusicus, Herrn Janitsch, versammelt, dieser aber so wohl in der Composition als Kenntniß aller antizo üblichen Instrumente sehr geschickte Mann, der so wohl für die Oboe, als andere Instrumente, allerhand Erfindungsvolle Trios, Quadros und Concerten, in den gewöhnlichern und ungewöhnlichern Tönen, gesetzt hat, ihm vermittelt Gemeinmachung dieser Stücke zur rechten Ausübung der Oboe Vorschub that: so war dieses dem Herrn Jacobi ein Mittel, seine Einsichten und seinen Geschmack alle Tage zu erweitern, und zu derjenigen Stärke auf diesem Instrument zu gelangen, die ihm den Beyfall der Kenner erworben hat.*“

Die Freitagsakademie eröffnete Janitsch offensichtlich auch eine Art Experimentierfeld, um neue Spielarten der Kammermusik zu erproben. Für den Oboisten Jacobi war es da verständlicherweise besonders reizvoll, dass Janitsch sein Instrument mit anspruchsvollen Solopartien bedachte, zumal die Oboe in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts überhaupt erst ihren festen Platz in der Kunstmusik gefunden hatte. In Janitschs Trio- und Quartett-Sonaten erweist sie sich als ebenso kantabler wie bereiter Gesprächspartner an der Seite der Streicher. Dass der Erfindungsreichtum, von dem Marpur und Jacobi sprechen, Janitsch tatsächlich ein großes Anliegen war, zeigt sich in seiner Kammermusik allenthalben. Als er 1759 einige seiner

Quartette als Opus 1 im Druck herausgab, betonte er dies ausdrücklich in seinem Vorwort: *„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. ... Die Wahl derer Instrumente ist so eingerichtet, daß keine Sonata der anderen ähnlich seyn wird.“*

Gleiches könnte man auch über die hier eingespielten Sonaten sagen, die sämtlich nur in Abschriften überliefert sind. Auch in ihnen ist die Wahl der Instrumente variabel „eingesetzt“. Mal fordert Janitsch, wie in der **Sonata da camera à 4 F-Dur** für Oboe (oder Flöte), zwei Violinen und Bass, drei Soloinstrumente in gleicher Lage, mal tritt an die Stelle der zweiten Violine die Viola. Dabei entspinnt er einen regen Dialog, bei dem alle beteiligten Instrumente zu ihrem Recht kommen (was sicher auch ein Ausdruck der gleichberechtigten Atmosphäre der Freitagsakademien ist).

Selbst der Viola, die sonst ja oft im Schatten der Violinen steht, verschafft Janitsch immer wieder gebührende Aufmerksamkeit. Am deutlichsten in der **Sonata da camera D-Dur** (komponiert vom 14. auf den 15. Juni 1748), in der das sonore Streichinstrument in der Mittellage mit einem obligaten Cembalo ins Gespräch kommt, dessen (ausnahmsweise) ausgesetzte rechte Hand sozusagen den Gegenpart zur Viola übernimmt. Auch im ersten Satz der **Sonata da chiesa à 4 F-Dur**, die – so ein Vermerk auf der erhaltenen Abschrift – Janitsch vermutlich am 1. März 1751 in Potsdam komponierte, spielt die Viola zu Beginn des Eingangssatzes eine prominente Rolle. In ihrem zweiten Satz, einer Fuge, lässt Janitsch dann auch das Violoncello immer wieder aus seiner angestammten Position

als Basso-continuo-Instrument heraustreten. In den Passagen, in denen es als vierte Stimme das Fugenthema aufgreift, schweigt jeweils das Tasteninstrument (und damit der Basso continuo). In solchen Momenten offenbart sich Janitsch als innovativer Komponist in einer Zeit des Übergangs, die die fundamentale Funktion des Basso continuo zunehmend in Frage stellt. Der Weg zum klassischen Streichquartett ist da nicht mehr weit. Andererseits steht dieses Werk, ganz ähnlich wie auch die **Sonata da chiesa à 3 d-Moll**, in der satztechnisch dichteren, kontrapunktischen Faktur, die für die traditionelle Kirchensonate üblich ist, noch ganz auf dem ästhetischen Boden des Barock. Janitschs „weltliche“ da-camera-Werke sprechen da tendenziell eine galantere Sprache. Hier spielt der Komponist gerne mit raffinierten und frischen Rhythmen, die mal duolisch, mal triolisch und mal punktiert geprägt sind. Gegen Ende seiner **Sonata da camera à 3 g-Moll** überrascht er sein Publikum dann sogar mit einer Generalpause.

Einige „Geschicklichkeit“ fordert Janitsch dabei tatsächlich von seinen Interpreten. Ihre Partien wirken bisweilen wie ausgeschriebene Verzierungen, erfordern also einiges an Geläufigkeit. Andererseits gestaltet er sie luftig-galant oder verleiht ihnen mit Terz- und Sextparallelen bisweilen eine gewisse Lieblichkeit. Aber vor allem will Janitsch die Instrumente zum Sprechen bringen. Besonders eindringlich gelingt ihm dies in seiner **Sonata da camera à 4 Es-Dur**, deren erster Satz mit gutem Recht den Titel „Andante con stilo di recitativo“ trägt. In der Tat trifft man darin auf eine Mischung aus ariosen und rezitativen Abschnitten, wie man sie eher in einer Oper oder Kantate erwartet. Aber es ist eben nicht ein Sänger, sondern die Oboe, die hier sehr eindringlich ihre Geschichte erzählt. Auch wenn Friedrich der Große musikalischen Neuerungen mit zunehmendem Alter sehr reserviert gegenüberstand,

könnte ihm diese Idee seines „Capell-Bedienten“ Janitsch gefallen haben, schrieb er doch in einem Brief an den Grafen von Schaumburg-Lippe: *„Die Musik kommt in ihrer Wirkung der gewaltigsten und leidenschaftlichsten Beredsamkeit gleich. Gewisse Akkorde rühren und erregen die Seele in wunderbarer Weise; sie spricht zum Gemüt, und wer davon Gebrauch zu machen versteht, der vermag seine Gefühle dem Hörer mitzuteilen.“*

Helga Heyder-Späth

Epoca Barocca

Die Mitglieder des von Alessandro Piqué gegründeten und animierten Kammermusikensembles Epoca Barocca sind vereint in der gemeinsamen Leidenschaft für die Darstellung barocker Musik auf originalen Instrumenten. Der Schwerpunkt des Repertoires ist die Trio- und Quadrosonate mit konzertantem Bass, etwa in der Zeit von Caldara bis Zelenka.

Epoca Barocca konzertiert seit 1994 mit großem Erfolg bei Publikum und Kritik auf renommierten Festivals wie z. B. Amici della Musica di Firenze, Bodensee Musik Festival, Rheingau Musik Festival, Festival van Vlaanderen, Festival Mitte Europa, Musica e Poesia in San Maurizio (Mailand), Festival Alte Musik (Prag), Accademia Bartolomeo Cristofori (Florenz), Fränkischer Sommer, Feste di Apollo (Parma) und Associazione Musicale Romana.

In den Konzertprogrammen von Epoca Barocca sind regelmäßig auch weniger bekannte Werke der Barockzeit zu hören. Durch eigene Forschungen wurden viele wertvolle Raritäten entdeckt, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind. Diese waren neben der Konzerttätigkeit des Ensembles auch Gegenstand mehrerer CD- und Rundfunkaufnahmen.

Eine Gesangsstimme bereichert die oft instrumentale Besetzung, somit werden Kantaten und andere vokale Werke in das Repertoire aufgenommen. Die Einbeziehung weiterer vorzüglicher Instrumentalisten ermöglicht Programme in den verschiedensten Formationen.

Ingenuities from the Berlin Singakademie

'He was a fine contrapuntalist, and his quartets are still paragons of their kind.' When Johann Wilhelm Hertel expressed these laudatory words in 1784 the object of his praise had already been dead for 20 years – a long time considering the enormous change that musical taste underwent in the latter half of the 18th century. The 'fine contrapuntalist' in question was Johann Gottlieb Janitsch, by trade the personal musician of Frederick the Great. Janitsch primarily played the *contraviolon* (double bass) in Frederick's orchestra; he was also in charge of rehearsing the choruses in the royal opera house and wrote the so-called *Redoutenmusiken* for the court's annual carnival festivities. But his contemporaries gave him greatest acclaim for his chamber music, which was still highly appreciated by musical connoisseurs and dilettantes in the early 19th century.

Compared to many of his fellow-composers, we know surprisingly few facts about Janitsch's life. That we know anything at all from his youth is primarily due to the Berlin music publicist Friedrich Wilhelm Marpurg, who in 1754 dedicated a section of his *Historisch-kritische Beyträgen zur Aufnahme der Musik* to Janitsch, apparently obtaining the necessary information directly from the source. Marpurg informs us that Janitsch was born on 19 June 1708 in the Silesian town of Schweidnitz (now Swidnica in Poland), and that his father was a merchant and 'imperial purveyor of tobacco'. He attended the grammar school in his native town, where he probably also received a solid training in music. After finishing his schooling he moved first to Breslau (Wrocław), where he gathered professional experience in the Electoral Court Orchestra of the Breslau bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. But like many of his professional colleagues at the time, his

career then took an 'irrational' detour as he pursued a degree in law. His father insisted on it, so in 1729 the young man enrolled for four years at the University of Frankfurt an der Oder. Yet he seems to have treated his legal studies as a sideline – another biographical detail he had in common with many contemporary composers. Above all he made a name for himself in Frankfurt with lavish commissions for serenades and musical tributes. In 1736, after a three-year interim as secretary to the state councillor and minister Franz Wilhelm von Happe, he finally broke through to a solid career in music when he was made a chamber musician in the private orchestra of Crown Prince Frederick of Prussia. At first Frederick resided in Ruppin, but that same year he and his court relocated to Rheinsberg Palace. There Janitsch spent four years before moving to Berlin in 1740 when his employer ascended to the throne. The king promptly reconstituted the royal court orchestra that his father, Friedrich Wilhelm I, had disbanded at the time of his own accession 27 years earlier.

In Berlin, Janitsch continued to head the 'Academy of Music' that he had already founded in Rheinsberg. The members of this select circle met at concert-like events both to play music together and to exchange thoughts on current musical developments. Here connoisseurs and dilettantes from the aristocracy and the bourgeoisie crossed paths; to quote Marpurg, one encountered 'various royal, princely and margrivial' chamber musicians as well as 'adroit private *musici* and amateurs'. As the meetings always took place on Fridays in Janitsch's home in Berlin-Friedrichswerder, the circle has gone down in history as the 'Friday Academy'. It became the model for a great many such musical societies in which amateurs and professionals played together on an equal footing; it was also the point of departure for a bourgeois concert tradition that took

increasing hold from the late 18th century on.

It is in this same tradition that we also find the Singakademie that Carl Friedrich Fasch, formerly the harpsichordist to Frederick the Great, established in Berlin in 1791. As the name implies, it was primarily devoted to the cultivation of vocal music. But in particular Fasch's successor as head of the Singakademie, Carl Friedrich Zelter, turned the institution into a place where not only contemporary music but music from the past was cultivated. Zelter laid the cornerstone for an impressive musical archive. Trusting in his great renown, many Berlin residents bequeathed their musical estates to the Singakademie. Thus it happens that we find many works by Janitsch that were still being played with gusto in the early decades of the 19th century, including those from the private library of Felix Mendelssohn's great-aunt, Sara Levy. It was long thought that these treasures perished in the turmoil of the Second World War until the Singakademie archive resurfaced in Kiev and was returned to Berlin in December 2001. The works on our recording, many of which survive only in unique copies in the Singakademie archive, thus became accessible once again. They convey a vivid impression of the high quality and innovative spirit that must have reigned in Janitsch's Friday Academies. Though his works were sometimes also heard at the royal court, Janitsch wrote his chamber music chiefly for his Academy. According to Marpurg, another firm believer in the quality of his compositions was the oboist Johann Christian Jacobi:

'He found ... an opportunity to become a member of the musical academy which gathered every week at the home of the royal chamber musician, Herr Janitsch, a man very adroit not only in composition, but in his knowledge of all the standard instruments of the day; and who wrote a good many inventive trios, quartets and concertos, both for the oboe and for other instruments,

in the customary and unusual keys; the performance of which benefited Herr Jacobi was the proper playing of the oboe, thereby becoming a daily means with which to enlarge his insights and his taste, and to attain the necessary prowess on this instrument, which earned him the applause of the connoisseurs.'

With the Friday Academies, Janitsch apparently also opened up what might be called a field of experimentation to explore new styles of chamber music. The oboist Jacobi naturally found it especially attractive that Janitsch provided challenging solo parts for his instrument, particularly as it was only in the early decades of the 18th century that the oboe had found a permanent place in art music at all. In Janitsch's trio and quartet sonatas it proves to be an at once melodious and eloquent interlocutor at the side of the strings. That the wealth of invention emphasised by Marpurg and Jacobi was indeed one of Janitsch's main concerns is everywhere apparent in his chamber music. When he issued several quartets in print in 1759 as his op. 1, he expressly drew attention to this in his preface:

'This is a species of composition consisting of three main parts and a bass part, of which the former are laid out in such a way that they constantly imitate each other, thereby giving intelligent musicians an opportunity, when repeating the clauses, to demonstrate their adroitness by varying them.... The combination of instruments has been laid out in such a way that no sonata will resemble the others.'

The same might be said of the sonatas on our recording, all of which have survived only in copyists' manuscripts. They, too, are variably 'laid out' in their combination of instruments. Sometimes, as in the **Sonata da camera à 4 in F major**, Janitsch calls for an oboe (or flute), two violins and bass, i.e. three solo instruments in the same register, while at other times he

has a viola substitute for the second violin. He thereby weaves a lively dialogue in which every instrument involved is given its due – surely an expression of the spirit of equality that suffused the Friday Academies.

Even the viola, usually overshadowed by the violins, receives the attention it deserves. This is most apparent in the **Sonata da camera in D major** (composed from 14 to 15 June 1748), where the sonorous string instrument joins the conversation in the middle register with an obligato harpsichord, whose right hand (fully written out, as was not usually the case) might be said to form the viola's counterfoil. Similarly, the **Sonata da chiesa à 4 in F major**, probably composed in Potsdam on 1 March 1751 (as we are informed by an inscription in the surviving manuscript), assigns a prominent role to the viola at the opening of the first movement. In the fugal second movement Janitsch frequently has the cello emerge from its traditional position as continuo instrument; in those passages where it takes up the fuge subject to form the fourth voice in the texture, the keyboard instrument (and thus the basso continuo) luxuriates. In moments like this Janitsch emerges as an innovative composer in an age of transition that increasingly questioned the underlying function of the basso continuo. The path to the classical string quartet was not far away. On the other hand this piece, much like the **Sonata da chiesa à 3 in D minor**, is still firmly rooted in the aesthetic bedrock of the Baroque, revealing the denser contrapuntal fabric typical of the traditional church sonata. Janitsch's 'secular' *da camera* works tend to speak a more *galant* language. Here he toys with fresh, intricate rhythms, now in duplets, now in triplets, now dotted. Toward the end of his **Sonata da camera à 3 in G minor** he even surprises the listener with a general pause.

Janitsch indeed demands a certain amount of 'adroitness' from his performers. Their parts sometimes seem like written-out embellishments and call for an appropriately fleet delivery. On the other hand, he shapes them in an airy *galant* manner, or sometimes imparts a certain suavity to them with parallel 6ths and 3rds. But most of all Janitsch wants the instruments to speak. He brings this off with special urgency in the **Sonata da camera à 4 in E-flat major**, whose first movement rightly bears the title '*Andante con stilo di recitativo*'. Here indeed we encounter a mélange of *arioso* and *recitativo* of the sort we would expect to find in an opera or cantata. Yet it is not a singer but the oboist who so urgently tells his story. Though Frederick the Great, as he grew older, looked increasingly askance at musical innovations, he may well have taken a liking to this idea from his 'personal musician'. To quote his letter to the Count of Schaumburg-Lippe: 'In its impact, this music rises to the mightiest and most passionate eloquence. Certain chords touch and excite the spirit in marvellous ways; the music speaks to the emotions, and anyone capable of making use of it will be able to communicate his feelings to the listener.'

Helga Heyder-Späth

Translated by J. Bradford Robinson

Epoca Barocca

The members of the Epoca Barocca chamber music ensemble – founded and animated by Alessandro Piqué – stand united in their common passion for the presentation of baroque music on original instruments. The focus of their repertoire is formed by the trio and quadro sonata with concertante bass during the period ranging approximately from Caldara to Zelenka.

Since 1994 Epoca Barocca has performed with great success among the public and critics at festivals such as the Amici della Musica di Firenze, Lake Constance Music Festival, Rheingau Music Festival, Flanders Festival, Festival Mitte Europa, Musica e Poesia in San Maurizio (Milan), Early Music Festival (Prague), Accademia Bartolomeo Cristofori (Florence), Franconian Summer, Feste di Apollo (Parma), and Associazione Musicale Romana.

Lesser known works of the baroque era are also regularly heard in the concert programs of Epoca Barocca. Valuable rarities that have unjustly fallen into oblivion have been discovered during the research carried out by its members. These discoveries have been featured on a number of CD and radio productions – which complement the ensemble's concert performances.

A voice part often enriches the instrumental ensemble – and so the ensemble has incorporated cantatas and other vocal works into its repertoire. The inclusion of other outstanding instrumentalists enables Epoca Barocca to perform programs in many different formations.

Epoca Barocca & *cpo*

Already available

Johann Friedrich Fasch (1688–1758)
Chamber Works • Epoca Barocca
CD, DDD, 2004
cpo 777 204–2

Johann David Heinichen (1683–1729)
Concertos & Sonatas • Epoca Barocca
CD, DDD, 2003
cpo 777 115–2

Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)
Quadri di Dresda e Bruxelles
CD, DDD, 2008
cpo 777 764–2

Georg Philipp Telemann (1681–1767)
Trios & Quartets
Epoca Barocca
cpo 777 441–2 CD, DDD, 2006

Italian Love Cantatas
Chamber Cantatas by Vivaldi, Scarlatti, Lotti &
Agostino
Silvia Vajente, Soprano
Epoca Barocca
cpo 777 583–2, DDD, 2007/08

Contact: www.epocabarocca.de



Epoca Barocca

cpo 777 910-2