



English / Français / Italiano / Tracklist



## Characteristics of the Galant style, between expectations and deceptions

Vera Plosila

Can musical humour really be *timeless*? Joseph Haydn enjoyed immense popularity in his lifetime, as he managed to cater musically to the collective sentiments of his peers. To accomplish this, however, Haydn utilised structures of the Galant style, which relies on an intricate grammar of expectation and deception. His music, as well as that of his colleagues featured on this album, was the popular repertoire for the upper classes of the time, who would have spotted the slightest quirks and digressions of style.

■ 2 The ingredients of Galant composition could be compared to Lego bricks. These stock phrases, or *schemata*, originated from Italian composition pedagogy and spread across mainland Europe with travelling maestros. The use of the 'bricks' was codified, as each of them wielded their assigned places in musical discourse: opening statement, response, modulation, stability, return, digression, and conclusion. The skill of a composer was not so much to re-invent the Lego, but to assemble and modify the schemata creatively. He could further spice things up with rhetorical pauses, surprising imitative entries, or 'inappropriately' introduced thematic material.

Chamber music lived in courts and salons alike, and most musicians moved between these societal spheres. Such happenings were about exclusivity, amusement, and keeping up with latest trends, but there is no need to downplay the intellectual space they occupied, as chamber music was heard alongside some of the greatest works of enlightenment literature and philosophy. The enlightened experience was simply much more than scientific contemplation on intellectual principles. Divertimenti, witty discussion amongst peers, food and drink would have all complemented these get-togethers.

**Vera Plosila** (b. 1989) is a traverso player and PhD candidate in artistic research at Leiden University. Her research focuses on adaptive performance practices of German chamber music in the second half of the 18th century.

Unsurprisingly, chamber music articulated the habits and mores of its society. The instrumental-quartet was a popular analogy of a polite conversation amongst equals: everyone has something substantial to say, and there might be discord, but ultimately the musical structure endures. Actually, appreciating Galant repertoire to its fullest extent was seen to require participating in a musical act, rather than only 'passively' listening. Empathy and musical connection were, after all, bridges to moral development. Many popular operatic and symphonic works were adapted to chamber ensembles to generate new repertoire. Music needed to suit the needs of the people present and wanting to play – not the other way around.

The epoch blended together old and new as well. The principles of classical rhetoric were still much in use at the same time as instrumental music was increasingly seen to express the *ineffable*. Generational values also mixed in the relationship of the harpsichord and fortepiano, which were used not only synonymously, but together for special timbral textures and colours.

Unpredictability and harmonic audacity signalled the arrival of a new type of musician, the *genius*. Public musical culture allowed the courtly musical servant of a Kapellmeister to become a public person in his own right, creating great works for the collective imagination. Haydn was the prime example of this: by the end of the century, his career culminated as the celebrated symphonic hero of London's bourgeois musical life. His large orchestral and oratorio works were then circulated back to the domestic sphere as arrangements for chamber ensembles.

# There is nothing new except what has been forgotten

Matteo Gemolo

■ 4

At the time of Mozart and Haydn, the genre of the flute and string quartet was perhaps not as standardised in its formation as we might think nowadays. Before 1770, only few chamber works specified the 'solo cello' in their scoring. In most cases, composers from that time used the designation 'basso' which, in line with the Baroque tradition of 'basso continuo', strongly suggests the possibility of performing this (bass) part on a variety of instruments. What is more, many classical chamber works from the Germanic area – including the Mannheim School – still presented a figured bass, certainly implying the possibility of using a keyboard or plucked instrument to improvise and realise the continuo part. Nonetheless, in present-day performance practice – even in the field of HIP – the employment of keyboards in the chamber repertoire seems to be not so frequent and is indeed often regarded as unfashionable. The cello, instead, is still certainly the most common instrument employed to perform the bass part – in both current HIP and on-modern-instruments performance practice –, following the further establishment of this instrument in the string quartet setup from the end of the 18th century onward. In this context, it has to be noted that before 1780, Haydn rarely specified the use of the cello in his chamber music works. At the same time, divertimentos, serenades and nocturnes from the same time often featured either a four- or five-string 'Grosser Bass', 'contra basso' or 'violone' (much less frequently a three-string instrument), to use Leopold Mozart's words from his *Versuch*. We can establish with certainty that the double bass was widely employed in Vienna (five-string violone in this case) and fostered a notable school of virtuosos in the mid and late 18th century, suggesting also its wide use in chamber music too. As written by James Webster in an article dated 1976: 'The essential stylistic development with respect

**Matteo Gemolo** (b. 1985) is an Italian flautist, doctor in music performance and music curator. He is considered 'one of the leading exponents' (British Flute Society) in researching and performing contemporary music for period instruments. He is co-author of 'Historical Performance and New Music' (Routledge, 2023).

to the bass part in Classical chamber music has always been taken to be the rise of the solo cello as the obligatory bass scoring. The other possibilities which, according to the evidence presented here, must be taken into account – solo double bass, and cello and double bass together – have not received much attention.’ Since then, not much has been attempted in that direction.

The WIG Society Chamber Music Ensemble decided that something in that line needed to be done, as this was a sound aesthetic crying out to be explored. Realising the continuo part with both keyboard and 16-foot pitch creates a much more vivid sound atmosphere, full of flair and animated effects, as they have been heard in the salons, balls and concerts of the time. This was recognized by Webster: ‘Throughout Haydn’s tenure at Esterházy, both instruments (cello and double bass) were owned and maintained by the Kapelle, and both were played by resident professional performers. There is little documentary basis for deciding which bass instrument Haydn preferred in his early chamber music.’

The Quartet in G Major, op. 5 no. 2 [tr. 7-10] by **Joseph Haydn** with its timeless, subtle sense of humour offers the first exciting chance to experiment in this direction. By using the double bass for the ‘basso’ part and a harpsichord to make the written figured bass flourish, the listener has the possibility to hear this music for the first time as never before, at least since the boom of the recording industry: the sound has much more depth, thereby giving a voluptuous and grand musical representation of a lavish princely party.

The Quartet in G minor, op. 4 no. 6 [tr. 1-2] by **Ernst Eichner**<sup>1</sup> – with its first-movement’s operatic structure and the dramatic drive of the *Gavotte*’s main motif – features an interesting figured bass to be fully explored as well. The choice of the harpsichord as the keyboard instrument to realise this bass line – instead of a later fortepiano for instance – can be perceived as ‘old-fashioned’. And indeed, it deliberately is. Early specimens of fortepianos such as Silbermann’s gained royal support in progressive courts such as that of Frederick the Great of Prussia. Nevertheless, as history is too often written only by the victors – as the tired old saying goes – The WIG Society decided to tell a different story and highlight the viewpoint of those that were defeated. The soon-to-be-dismantled harpsichords were still widely available in every single European court, and it is not difficult to imagine that in such

1 Ernst Eichner was raised in a family of court musicians, took his first lessons from his father, and became a leading virtuoso on the bassoon. An exponent of the Mannheim School, Christian Friedrich Daniel Schubart praised his compositions for their grace and ‘poignant sweetness.’

highly conservative venues these instruments were still employed in the context of balls and salon music. One further proof of their late use is the transcription for two harpsichords of the very same set of Eichner's Quartets under the title *Tre Quartetti no. IV, V, VI accomodati per due cembali*, the manuscript of which is preserved in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden and dated ca. 1750-99. For that matter, we can still trace an even more protracted use of the harpsichord during the performance of operas in major European theatres, as late as 1834 when Giuseppe Verdi himself for instance worked as '*maestro al cembalo*' during the production of Haydn's *The Creation* at the Philharmonic Society in Milan.

The Quartet in B flat Major, op. 2a no. 5 [tr. 3-4] by **Hans Hinrich Zielche**<sup>2</sup> presents a similar structure to Eichner's previous flute work, including a longer and more fully developed first movement and a light-hearted dance-like second movement featuring an ostinato bass line which imparts a stubborn and relentless pace to the music. Humorous motifs are embedded in its writing as well as various cadenzas that provide space for improvisation to every instrumentalist, bass players included.

Along with divertimentos, serenades, and cassations these flute quartets seem to be conceived as musical entertainments destined for an elite class that wished to distract itself from the spectacle of the unfolding revolutions. The fall of European aristocracies at the end of the 18th century shows its decadent face not only through the over-the-top gowns, garments, and extravagant wigs of the time – such as the infamous ship poufs employed at the court of Marie Antoinette – but also in all those flamboyant and frivolous motifs featured in Galant compositions such as the Trio in A Major, op. 6 no. 3, for 2 violins and bass [tr. 5-6] by **Johann Franz Xaver Sterkel**.<sup>3</sup> The need to feast in the pursuit of delusional pleasure – despite all external turmoil – seems to be the ultimate palliative remedy to slowly aging courts in a fast-changing world. Such music can be imagined as the per-

■ 6

2 Hans Hinrich Zielche was a German flautist and composer. In 1770 he was appointed first flautist of the chapel of Christian VII of Denmark, and the following year he was appointed court and palace organist. Zielche wrote mostly chamber music, especially for flute. Around two thirds of his works were sonatas for flute and basso continuo as well as flute quartets.

3 Johann Franz Xaver Sterkel was Kapellmeister in Mainz. From 1810 to 1814, as a productive and successful composer he wrote mainly instrumental music, including concertos and symphonies, chamber music with solo keyboard, piano sonatas and piano duets. Many of his sonatas have a lyricism and free musical structure reminiscent of Franz Schubert.

fect soundtrack for a *Saturday Night Fever* remake in the Galant style: the ornate mirrors in a palace such as Mannheim would have reflected young aristocrats with extravagant wigs drinking and dancing the night away, as a break between spending their fortunes on gambling, stocks and shares, and macaroons.

At the turn of the century, the emerging Western middle-class will begin to put value on the achievements and skills of the individual, in extreme opposition to the previous aristocratic long-lasting reliance on privileges from the accident of birth. From now on, the emphasis will be on the struggle of each human being; and such wrestling will reverberate in all the art forms through a focus on frightening, nocturnal visions, and, in music, through an increase in virtuosic playing to highlight the singular skills of heroic individuals, a wider range of dynamics to stress the inevitable torment of human life, extreme chromaticism to destabilise classical harmonies and formulas, and a deconstruction of preceding conventions in the search for freedom of expression.

The Quartet in E minor, op. 10 no. 6 [tr. 14-17] by **Joseph Schmitt** (also known as ‘the Dutch Haydn’)<sup>4</sup>, although composed as early as 1776, seems to anticipate such a change in aesthetics, presenting a more complex and tormented harmonic form compared to the other works and a less predictable musical structure. The first movement is divided into three sections with its main minor arpeggiated motif often abruptly interrupted by contrasting melodies. The last movement has an almost Beethovenian flavour: the employment of recurrent falling minor intervals together with a moderate chromaticism and the presence of rhapsodic motifs to be played by the solo flute give the piece an advanced, quasi-Romantic flavour. The highly virtuosic flute part bears no comparison to the other flute quartets dated just a few years before.

The Duet in D Major, op. 18 no. 1, for violin and viola [tr. 11-13] by **Vaclav Pichl**<sup>5</sup> also

4 Joseph Schmitt was a student of Carl Friedrich Abel, who was a student of J.S. Bach and a mentor of Mozart, and probably also had close contact with composers and performers at the court in Mannheim. Schmitt established himself quickly in Amsterdam, becoming music director at the Felix Meritis society and the most important figure in Dutch musical life in the second half of the 18th century.

5 Václav Pichl was a Czech classical composer of the 18th century. He was also a violinist, music director and writer. In about 1770 he became first violinist of the Vienna court theatre and, on the recommendation of the Empress Maria Theresa, became music director for the Austrian governor of Lombardy at Milan, Ferdinand Karl, Archduke of Austria-Este. In 1785, he met Mozart and became friends with him. While Pichl was active in Milan, he served as Nikolaus I, Prince Esterházy’s musical trustee in Milan, as well as composing over 148 pieces for the prince’s favorite instrument, the baryton.

challenges string instruments with virtuosic passages. But unlike Schmitt's Quartet, such sections are embedded between two slow-paced nostalgic parts: the first short Adagio that opens the piece tells a story of hope and naive optimism; and the last variation that closes the third movement with a coda seems to suggest that the time for daydreaming is over and a new enlightened era with its own new challenges is unfolding before a pair of tired eyes.

With the use of original instrumentation, its fondness for strong emotional contrasts and its freedom for improvisation, The WIG Society's approach to the chamber music of the second half of 18th century does not intend to establish new norms and rules in contrast with those in force within the HIP mainstream movement. On the contrary, its intent is to revive the freshness of arrangements and liberty in choices – in both agogic and timbral matters – made back at that time, in the attempt to achieve a different sort of 'authenticity' for early music, which lies not superficially in the 'letter' but, as can be imagined, truthfully in the 'spirit.'



## Caractéristiques du style galant, entre attentes et déceptions

Vera Plosila

L'humour musical peut-il vraiment être intemporel ? Joseph Haydn a joui d'une immense popularité de son vivant, car il a su répondre musicalement aux sentiments collectifs de ses pairs. Pour ce faire, Haydn a utilisé des structures de style galant qui reposent sur une grammaire complexe de l'attente et de la déception. Sa musique, ainsi que celle de ses collègues présentés dans cet album, constituait le répertoire à la mode des classes aristocratiques de l'époque, qui scrutaient les moindres bizarreries et digressions de style.

Les ingrédients de la composition galante pourraient être comparés à des briques de Lego. Ces phrases types, connues en anglais sous le nom de *schemata*, sont issues de la pédagogie italienne de la composition et se sont répandues sur le continent européen grâce à des maestros itinérants. L'utilisation de ces « briques » était codifiée, comme si chacune d'entre elles occupait la place qui lui est assignée dans le discours musical : ouverture, réponse, modulation, confirmation, retour, digression et conclusion. Le talent d'un compositeur résidait moins dans la réinvention des Lego que dans l'assemblage créatif et la modification des schémas. Des pauses rhétoriques, des entrées imitatives surprenantes ou des éléments thématiques introduits de manière « inappropriée » pouvaient encore pimenter ces créations.

La musique de chambre avait autant sa place dans les cours que dans les salons, et la plupart des musiciens se déplaçaient entre ces sphères sociétales. Ces événements avaient pour but l'exclusivité, l'amusement et le suivi des dernières tendances, sans minimiser l'espace intellectuel qu'ils occupaient. La musique de chambre était placée aux côtés de certaines des plus grandes œuvres de la littérature et de la philosophie du siècle

9 ■

**Vera Plosila** (née en 1989) joue le traverso et est doctorante en recherche artistique à l'Université de Leiden. Ses recherches portent sur les pratiques d'interprétation des arrangements de la musique de chambre allemande dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

des Lumières. L'expérience éclairée dépassait la simple contemplation scientifique de principes intellectuels, et incluait des divertissements, des discussions pleines d'esprit entre pairs, ainsi que des repas et boissons.

Sans surprise, la musique de chambre reflétait les habitudes et les mœurs de la société dans laquelle elle s'inscrivait. Le quatuor instrumental était une analogie populaire d'une conversation polie entre égaux : chacun a quelque chose de substantiel à dire, et des discordes peuvent survenir, mais la structure musicale les soutient finalement. En fait, pour profiter pleinement du répertoire galant, il fallait participer à un acte musical plutôt que de se contenter d'écouter « passivement ». L'empathie et la connexion musicale étaient, après tout, des passerelles vers le développement moral. De nombreux opéras et œuvres symphoniques populaires ont été adaptés aux ensembles de chambre afin de créer un nouveau répertoire. La musique doit s'adapter aux besoins des personnes présentes et désireuses de jouer, et non l'inverse.

L'époque mêle aussi l'ancien et le nouveau. Les principes de la rhétorique classique étaient encore largement utilisés, tandis que le répertoire instrumental était de plus en plus apprécié pour sa capacité à exprimer l'ineffable. Les valeurs générationnelles se sont également mélangées dans la relation entre le clavecin et le piano-forte, utilisés non seulement comme synonymes, mais aussi ensemble pour obtenir des textures et des couleurs timbrales particulières.

L'imprévisibilité et l'audace harmonique signalent l'arrivée d'un nouveau type de musicien, le génie. La culture musicale devenant publique, cela permettait aux musiciens de cour de devenir des personnalités publiques, créant de grandes œuvres pour l'imaginaire collectif. Haydn en est le meilleur exemple : à la fin du siècle, sa carrière culminait en tant que célèbre héros symphonique de la vie musicale bourgeoise londonienne. Ses grandes œuvres orchestrales et les oratorios seront ensuite adaptés dans la sphère domestique sous la forme d'arrangements pour ensembles de chambre.

## Il n’y a rien de nouveau sauf ce qui a été oublié

Matteo Gemolo

À l’époque de Mozart et de Haydn, le genre du quatuor pour flûte et cordes n’était peut-être pas aussi standardisé dans sa formation que l’on pourrait le croire aujourd’hui. Avant 1770, peu d’œuvres de musique de chambre faisaient référence au « violoncelle solo » dans leur partition. Dans la plupart des cas, les compositeurs de l’époque utilisaient la désignation « *basso* » qui, conformément à la tradition baroque de la « basse continue », indique clairement la possibilité d’exécuter cette partie (basse) sur une variété d’instruments. De plus, de nombreuses œuvres de musique de chambre de la zone germanique – y compris l’école de Mannheim – présentaient encore une basse chiffrée, ce qui impliquait certainement la possibilité d’utiliser un clavier ou un instrument à cordes pincées pour improviser et réaliser la partie de basse continue. Néanmoins, dans la scène actuelle de la musique ancienne – même dans le domaine de l’interprétation historiquement informée – l’utilisation des claviers dans ce répertoire de musique de chambre est peu fréquente et souvent considérée comme démodée. Le violoncelle, cependant, reste certainement l’instrument de prédilection pour jouer la partie de basse, suite à son établissement dans la configuration du quatuor à cordes à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, il convient de noter qu’avant 1780, Haydn spécifiait rarement l’utilisation du violoncelle dans ses œuvres de musique de chambre. Parallèlement, les divertimentos, sérénades et nocturnes de la même époque comportaient souvent une « *Grosser Bass* », une « *contra basso* » ou un « *violone* » à quatre ou cinq cordes (beaucoup plus rarement un instrument à trois cordes), selon les termes de Leopold Mozart utilisés dans son *Versuch*. Nous pouvons établir avec certitude que la contrebasse était largement utilisée à Vienne (violone à cinq cordes dans

11 ■

**Matteo Gemolo** (né en 1985) est un flûtiste italien, docteur en interprétation musicale et conservateur de musique. Il est considéré comme « l’un des principaux représentants » (British Flute Society) de la recherche et de l’interprétation de la musique contemporaine pour instruments d’époque. Il est coauteur de « *Historical Performance and New Music* » (Routledge, 2023).

ce cas) et qu'elle a donné naissance à une remarquable école de virtuoses au milieu et à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui laisse supposer qu'elle était également largement utilisée dans la musique de chambre. Comme l'écrit James Webster dans un article daté de 1976 : « L'évolution stylistique essentielle en ce qui concerne la partie de basse dans la musique de chambre de l'époque classique a toujours été considérée comme une conséquence de la montée du violoncelle solo en tant que partition de basse obligatoire. Les autres possibilités qui, selon les preuves présentées ici, doivent être prises en compte – contrebasse solo, violoncelle et contrebasse ensemble – n'ont pas reçu beaucoup d'attention. » Depuis lors, peu d'initiatives ont été prises dans ce domaine.

The WIG Society Chamber Music Ensemble a décidé qu'il fallait faire quelque chose à ce sujet, cette esthétique sonore ne demandant qu'à être explorée. L'ensemble a réalisé la partie de continuo avec un clavier et une contrebasse pour créer une atmosphère sonore beaucoup plus enflammée, pleine de flair et d'effets animés, telle que l'on aurait pu l'entendre dans les salons, les bals et les concerts de l'époque. Comme le reconnaît Webster : « Tout au long du séjour de Haydn à Esterházy, les deux instruments (violoncelle et contrebasse) faisaient partie à la Kapelle et étaient entretenus par elle, et étaient joués par des interprètes professionnels résidents. Peu de documents permettent de déterminer quel instrument de basse Haydn préférait dans ses premières œuvres de musique de chambre. »

Le Quatuor en sol majeur, op. 5 n° 2 [pages 7-10] de **Joseph Haydn**, avec son humour subtil et intemporel, offre une première occasion passionnante d'expérimenter dans cette direction. En utilisant la contrebasse et un clavecin pour faire s'épanouir la basse chiffrée, l'auditeur a la possibilité d'écouter cette musique, comme jamais elle ne l'a été auparavant, du moins depuis l'essor de l'industrie de l'enregistrement : le son gagne en profondeur, offrant une représentation musicale voluptueuse et grandiose à l'image d'une fête princière.

Le Quatuor en sol mineur, op. 4 n° 6 [pages 1-2] d'**Ernst Eichner**<sup>1</sup> – avec la structure opératique de son premier mouvement et l'élan dramatique du motif principal de sa *Gavotte* – présente une basse chiffrée intrigante à explorer. Le choix du clavecin comme instrument à clavier pour réaliser cette ligne de basse – au lieu d'un piano-forte plus tardif par exemple – peut être perçu comme « démodé ». Et de fait, il l'est délibérément. Les

1 Ernst Eichner a grandi dans une famille de musiciens de cour et a pris ses premières leçons avec son père, devenant un virtuose du basson. Représentant de l'école de Mannheim, Christian Friedrich Daniel Schubart a loué ses compositions pour leur grâce et leur « douceur poignante ».

premiers spécimens de piano-fortes tels que ceux de Silbermann ont reçu un soutien royal dans des cours progressistes comme celle de Frédéric le Grand de Prusse. Néanmoins, étant donné que l'histoire semble trop souvent écrite uniquement par les vainqueurs, comme le dit un vieil adage, la WIG Society a décidé de raconter une histoire différente et de mettre en lumière le point de vue des vaincus. Les clavecins, qui allaient bientôt être démantelés, étaient encore largement disponibles dans toutes les cours européennes. Il n'est pas difficile d'imaginer que dans des milieux aussi conservateurs, ces instruments étaient toujours utilisés lors des bals et de soirées musicales. Une autre preuve de leur utilisation tardive est la transcription pour deux clavecins de la même série de quatuors d'Eichner sous le titre *Tre Quartetti no. IV, V, VI accomodati per due cembali*, dont le manuscrit est conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde et daté d'environ 1750-99. Par ailleurs, nous pouvons retracer une utilisation encore plus poussée du clavecin dans la production d'opéras aux principaux théâtres européens, jusqu'en 1834, lorsque Giuseppe Verdi lui-même travailla, par exemple, comme « *maestro al cembalo* » lors de la production de *La Création* de Haydn à la Société Philharmonique de Milan.

Le Quatuor en si bémol majeur, op. 2a n° 5 [pages 3-4] de **Hans Hinrich Zielche**<sup>2</sup> présente une structure similaire à celle de la précédente œuvre pour flûte d'Eichner, avec un premier mouvement plus long et plus élaboré et un deuxième mouvement dansant et léger, caractérisé par la présence d'une ligne de basse ostinato qui lui confère un rythme obstiné et implacable. Des motifs humoristiques sont intégrés à l'écriture, ainsi que diverses cadences qui permettent à tous les instrumentistes, y compris les contrebassistes, d'improviser.

Tout comme les divertimentos, sérénades et cassations, ces quatuors de flûte semblent avoir été conçus comme des divertissements musicaux destinés à une élite qui souhaitait se distraire des tumultes révolutionnaires en cours. La chute des aristocraties européennes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle révèle son visage décadent non seulement à travers les robes, les vêtements et les perruques extravagantes de l'époque – comme les célèbres poufs de bateau utilisés à la cour de Marie-Antoinette – mais aussi dans tous ces motifs

<sup>2</sup> Hans Hinrich Zielche était un flûtiste et compositeur allemand. En 1770, il est nommé premier flûtiste de la chapelle de Christian VII de Danemark et, l'année suivante, organiste de la cour et du palais. Zielche a surtout écrit de la musique de chambre, en particulier pour la flûte. Environ deux tiers de ses œuvres sont des sonates pour flûte et basse continue, ainsi que des quatuors pour flûte.

flamboyants et frivoles que l'on retrouve dans ces compositions galantes telles que le Trio en la majeur, op. 6 n° 3, pour deux violons et basse [pages 5-6] de **Johann Franz Xaver Sterkel**<sup>3</sup>. Le besoin de festoyer dans la poursuite d'un plaisir délirant – en dépit de toutes les turbulences extérieures – semble être le remède palliatif ultime aux cours vieillissantes dans un monde qui évolue rapidement. On peut imaginer une telle musique comme la bande-son parfaite d'un remake de la *Fièvre du samedi soir* dans le style galant : les miroirs ornés d'un palais tels que celui de Mannheim auraient reflété un jeune aristocrate aux perruques extravagantes buvant et dansant jusqu'au bout de la nuit, en guise de pause entre les dépenses de sa fortune dans les jeux d'argent, les transactions boursières et les macarons.

Au tournant du siècle, la classe moyenne occidentale émergente commencera à valoriser les réalisations et les compétences de l'individu, en opposition totale avec l'ancienne aristocratie qui s'appuyait depuis longtemps sur les privilèges hérités. Désormais, l'accent sera mis sur la lutte de chaque être humain et ces luttes se répercuteront dans toutes les formes d'art en mettant l'accent sur l'imaginaire nocturne et effrayant. Dans la musique, cela se traduira par un jeu virtuose accentuant les compétences singulières d'individus héroïques, élargissant la gamme des dynamiques pour souligner les tourments inévitables de la vie humaine, adoptant un chromatisme extrême pour déstabiliser les formules harmoniques classiques et déconstruisant les conventions antérieures à la recherche d'une liberté d'expression plus vaste.

Le Quatuor en mi mineur, op. 10 n° 6 [pages 14-17] de **Joseph Schmitt**<sup>4</sup> (également connu sous le nom de « Haydn hollandais »), bien que composé dès 1776, semble anticiper un tel changement esthétique, présentant une forme harmonique plus complexe et tourmentée que d'autres œuvres et une structure musicale moins prévisible. Le premier

3 Johann Franz Xaver Sterkel était maître de chapelle à Mayence. De 1810 à 1814, en tant que compositeur productif et couronné de succès, il a écrit principalement de la musique instrumentale, notamment des concertos et des symphonies, de la musique de chambre avec clavier solo, des sonates pour piano et des duos pour piano. Nombre de ses sonates ont un lyrisme et une structure musicale libre qui rappellent Franz Schubert.

4 Joseph Schmitt a été l'élève de Carl Friedrich Abel, élève de J.S. Bach et mentor de Mozart, et a probablement aussi eu des contacts étroits avec les compositeurs et les interprètes de la cour de Mannheim. Schmitt s'est rapidement établi à Amsterdam, devenant directeur musical de la société Felix Meritis et la figure la plus importante de la vie musicale néerlandaise dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

mouvement est décomposé en trois sections, avec son motif principal mineur arpégé souvent brusquement interrompu par des mélodies contrastées. Le dernier mouvement a une saveur presque beethovénienne : l'emploi d'intervalles mineurs descendants récurrents, un chromatisme modéré et la présence de motifs rhapsodiques joués par la flûte solo confèrent un afflux avant-gardiste quasi romantique à la pièce. La partie de flûte très virtuose n'a rien à voir avec les autres quatuors à flûte datant de quelques années seulement.

Le Duo en ré majeur, op. 18 n° 1, pour violon et alto [pages 11-13] de **Vaclav Pichl**<sup>5</sup> met également les deux instruments à cordes à l'épreuve avec des passages virtuoses. Cependant, à la différence du Quatuor de Schmitt, ces sections sont intercalées entre deux parties nostalgiques au rythme lent : le court *Adagio* qui ouvre la pièce, raconte une histoire d'espoir et d'optimisme naïf ; et la dernière variation qui clôt le troisième mouvement par une coda laisse entendre que le temps des rêveries est révolu et qu'une nouvelle ère éclairée, avec ses propres nouveaux défis, est en train de se dérouler devant des yeux fatigués.

Avec l'utilisation d'une instrumentation aussi originale, le recours à des contrastes émotionnels forts et une liberté d'improvisation décontractée, l'approche de The WIG Society – par rapport à la musique de chambre de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – ne vise pas à établir de nouvelles normes et règles en contraste avec celles qui prévalent au sein du mouvement de l'interprétation historiquement informée mainstream. Au contraire, son intention est de faire revivre la fraîcheur des arrangements et la liberté des choix – dans les dimensions agogiques et timbriques – faits à l'époque, dans le but d'atteindre une autre sorte d'« authenticité » pour la musique ancienne qui ne réside pas superficiellement dans sa « lettre » mais, plutôt, dans la vérité de son « esprit ».

5 Václav Pichl était un compositeur classique tchèque du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était également violoniste, directeur musical et écrivain. Vers 1770, il devint premier violon du théâtre de la cour de Vienne et, sur la recommandation de l'impératrice Marie-Thérèse, il devint directeur musical du gouverneur autrichien de Lombardie à Milan, Ferdinand Karl, archiduc d'Autriche-Este. En 1785, il rencontre Mozart et se lie d'amitié avec lui. Pendant que Pichl était actif à Milan, il a été le tuteur musical de Nikolaus I, prince Esterházy à Milan, et a composé plus de 148 pièces pour l'instrument favori du prince, le baryton.









## Caratteristiche dello stile galante, tra aspettative e inganni

Vera Plosila

Può l'umorismo musicale essere davvero atemporale? Joseph Haydn, che godette di un'immensa popolarità durante la sua vita, riuscì a soddisfare musicalmente i sentimenti collettivi dei suoi coetanei. Per farlo, Haydn fece uso di strutture tipiche dello stile galante che si basavano su una complessa grammatica fatte di *expectations* (aspettative) e *deceptions* (inganni). La sua musica, e quella dei suoi colleghi presenti in questo album, sintetizza alla perfezione quello che fu il repertorio *à la mode* delle classi aristocratiche dell'epoca, capace di soddisfarle con tutti gli artifici stravaganti e digressioni stilistiche del caso.

■ 18

Gli ingredienti di queste composizioni di stile galante potrebbero essere paragonati ai mattoncini Lego. Le frasi musicali "standard", anche conosciute in inglese come *Galant schemata*, sono figlie della pedagogia compositiva italiana e si sono diffuse in tutto il continente europeo grazie a diversi maestri itineranti. L'uso dei "mattoncini" era codificato, come se ognuno di essi occupasse un posto predeterminato nel discorso musicale: esposizione, sviluppo, modulazione, ripresa, digressione e conclusione. Il talento di un compositore non consisteva tanto nel reinventare i mattoncini lego di per sé, quanto nell'assemblarli e modificarne l'ordine in modo creativo. Il tutto poteva poi divenire più vivace ed originale grazie all'introduzione di pause retoriche, all'inserimento di formule imitative sorprendenti o all'introduzione "fuori luogo" del materiale tematico.

La musica da camera era diffusa tanto nelle corti quanto nei salotti, e la maggior parte dei musicisti si muoveva tra queste due sfere sociali. Questi eventi erano all'insegna dell'esclusività, del divertimento e servivano per mettersi al passo con le ultime tendenze.

**Vera Plosila** (nata nel 1989) suona il traversiere ed è una dottoranda in ricerca artistica presso l'Università di Leiden. La sua ricerca si concentra sulle pratiche esecutive di arrangiamenti della musica da camera tedesca della seconda metà del Settecento.

Tuttavia, non bisogna sminuire lo spazio intellettuale che esse occupavano, essendo questa musica esperita insieme ad alcune delle più grandi opere della letteratura e della filosofia illuminista. L'esperienza illuministica andava dunque ben al di là della contemplazione scientifica di principi intellettuali. Divertimenti, discussioni argute tra pari, cibo e bevande completavano per necessità questi incontri.

Non sorprende dunque che la musica da camera riflettesse le abitudini ed i costumi della società in cui essa stessa era inserita. Il quartetto strumentale rappresentava un'allegoria di una conversazione educata tra membri della stessa classe sociale: ognuno aveva qualcosa di sostanziale da dire, e ci potevano essere disaccordi, ma alla fine la struttura musicale che li accomunava era capace di armonizzarli. In effetti, per godere appieno del repertorio galante, bisognava partecipare attivamente a questo atto musicale piuttosto che ascoltarlo "passivamente". La sensibilità musicale era considerata come una finestra capace di far affacciare l'individuo su una superiore maturità morale. Molte opere di successo dell'epoca e lavori sinfonici venivano arrangiati per ensemble strumentali da camera, con l'intento di creare un nuovo repertorio accessibile ai più. La musica doveva adattarsi alle esigenze di chi era presente e disposto a suonare, non il contrario.

L'epoca galante era anche capace di fondere il vecchio col nuovo. I principi della retorica classica erano ancora ampiamente utilizzati, mentre il repertorio strumentale era sempre più apprezzato per la sua capacità di esprimere l'ineffabile. Queste differenze generazionali si riverberavano anche nel rapporto tra clavicembalo e fortepiano, utilizzati non solo come sinonimi l'uno dell'altro nei titoli delle partiture dell'epoca, ma anche strumenti affini che potevano essere suonati allo stesso tempo per ottenere particolari tessiture e colori timbrici.

L'imprevedibilità e l'audacia armonica di alcune di queste composizioni contenute in questa registrazione segnalano l'arrivo di un nuovo tipo di musicista, il genio. La cultura musicale, che diveniva di generazione in generazione sempre più popolare e diffusa tra le diverse classi sociali, permetteva ai musicisti di corte di diventare personaggi pubblici, creando opere d'arte ad uso e consumo di un immaginario collettivo borghese. Haydn ne rappresenta uno dei migliori esempi: alla fine del secolo, l'apice della sua carriera lo vede celebrato in qualità di "eroe sinfonico" della vita musicale borghese di Londra. Le sue sontuose opere orchestrali ed oratori furono per questo spesso restituiti alla sfera domestica sotto forma di arrangiamenti per ensemble da camera.

# Non c'è nulla di nuovo eccetto quello che è stato dimenticato

Matteo Gemolo

■ 20

All'epoca di Mozart e Haydn, il genere del quartetto per flauto e archi non era forse così standardizzato nella sua formazione come potremmo pensare oggi. Prima del 1770, pochissime opere da camera menzionano il "violoncello solo" nella loro partitura. Nella maggior parte dei casi, i compositori dell'epoca utilizzavano la denominazione "basso", in linea con la tradizione barocca del "basso continuo", inteso come possibilità di eseguire questa parte (basso) su una varietà di strumenti. Inoltre, molte tra le opere di musica da camera dell'area germanica – compresa la Scuola di Mannheim – presentavano ancora un basso figurato, il che implicava certamente la possibilità di utilizzare una tastiera o uno strumento a pizzico per improvvisare ed eseguire la parte del basso continuo. Tuttavia, sulla scena contemporanea della musica antica – anche nel campo delle esecuzioni filologiche – l'uso delle tastiere in questo repertorio cameristico sembra essere poco frequente e spesso considerato antiquato. Il violoncello, al contrario, rimane lo strumento generalmente più utilizzato per interpretare la parte del basso, in seguito alla sua affermazione, a partire dalla fine del XVIII secolo, nella configurazione del quartetto d'archi. In questo contesto, va notato che prima del 1780 Haydn raramente specificava l'uso del violoncello nella sua musica da camera. Allo stesso tempo, i divertimenti, le serenate e i notturni dello stesso periodo presentavano spesso un "Grosser Bass", un "contra basso" o un "violone" a quattro o cinque corde (molto più raramente uno strumento a tre corde), per usare la terminologia di Leopold Mozart contenuta nel suo *Versuch*. Possiamo stabilire con certezza che il contrabbasso era molto diffuso a Vienna (in questo caso un violone a cinque corde), vista la presenza di una nota scuola di virtuosi tra la metà e la fine del Settecento. Tutto questo fa pensare che fosse molto utilizzato anche nella musica da camera. Come scrisse Ja-

**Matteo Gemolo** (nato nel 1985) è un flautista italiano, dottore in musica e curatore musicale. È considerato "uno dei maggiori esponenti" nella ricerca e nell'esecuzione di musica contemporanea per strumenti d'epoca. È coautore di *"Historical Performance and New Music"* (Routledge, 2023).

mes Webster in un articolo del 1976: “L’evoluzione stilistica riguardante la parte del basso nella musica da camera è sempre stata considerata il risultato dell’ascesa del violoncello solista come parte obbligata. Le altre possibilità che, secondo le prove qui presentate, dovrebbero essere prese in considerazione – contrabbasso solo, violoncello e contrabbasso insieme – non hanno ricevuto molta attenzione”. Da allora, poco è stato intrapreso in questa direzione.

The WIG Society Chamber Music Ensemble ha deciso di fare qualcosa al riguardo, sentendo intimamente che questa estetica sonora non aspettava altro che essere sperimentata. La parte del continuo viene dunque eseguita con uno strumento a tastiera ed un contrabbasso, per creare un’atmosfera sonora molto più accesa, ricca di effetti ed affetti, così come avrebbe potuto essere ascoltata nei salotti, nei balli e nei concerti dell’epoca. Come riconosce Webster: “Per tutta la durata del soggiorno di Haydn a Esterházy, entrambi gli strumenti (violoncello e contrabbasso) erano di proprietà della Kapelle, che ne curava la manutenzione, ed entrambi erano suonati da esecutori professionisti residenti. Ci sono poche prove documentali per comprendere quale strumento di basso Haydn preferisse nei suoi primi lavori di musica da camera”.

Il Quartetto in sol maggiore, op. 5 n. 2 [tr. 7-10] di **Joseph Haydn**, con il suo sottile e intramontabile senso dell’umorismo, offre una emozionante prima opportunità di sperimentare in questa direzione. Utilizzando il contrabbasso ed un clavicembalo per far risaltare il basso figurato, come probabilmente era nelle intenzioni del compositore, l’ascoltatore ha l’opportunità di ascoltare questa musica, come mai prima d’ora, per la prima volta dall’avvento dell’industria discografica: il suono risulta avere molta più profondità, dando una rappresentazione musicale voluttuosa e grandiosa come durante un banchetto principesco.

Il Quartetto in sol minore, op. 4 n. 6 [tr. 1-2] di **Ernst Eichner**<sup>1</sup> – con la struttura operistica da ouverture del primo movimento e lo slancio drammatico del motivo principale della *Gavotta* – presenta anch’esso un basso figurato interessante da esplorare. La scelta del clavicembalo come strumento a tastiera per questa parte – invece di un più tardivo fortepiano, per esempio – potrebbe essere percepita come “vecchio stile”. Ed in effetti è volutamente così. I primi esemplari di fortepiano come quello di Silbermann ricevettero il

1 Ernst Eichenr, cresciuto in una famiglia di musicisti di corte, prese le prime lezioni dal padre, diventando un virtuoso di spicco del fagotto. Esponente della Scuola di Mannheim, Christian Friedrich Daniel Schubart lodò le sue composizioni per la loro grazia e la loro “dolcezza struggente”.

sostegno reale di corti progressiste come quella di Federico il Grande di Prussia. Tuttavia, considerando che la storia troppo spesso sembra essere scritta solo dai vincitori – come recita un vecchio detto –, The WIG Society ha deciso di raccontarne una diversa, mettendo in evidenza il punto di vista dei vinti. I clavicembali che presto sarebbero stati smantellati erano ancora ampiamente disponibili in tutte le corti europee e non è difficile immaginare che in luoghi così conservatori questi strumenti fossero ancora utilizzati nel contesto di balli e musica da salotto. Un'ulteriore prova del loro uso tardivo si trova nella trascrizione per due clavicembali della stessa serie di quartetti di Eichner sotto il titolo *Tre Quartetti n. IV, V, VI accomodati per due cembali*, il cui manoscritto è conservato nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda e datato intorno al 1750-99. L'uso del clavicembalo fu ancora più diffuso nella produzione di opere nei principali teatri europei fino al 1834, quando lo stesso Giuseppe Verdi lavorò come “maestro al cembalo” nella produzione de *La Creazione* di Haydn presso la Società Filarmonica di Milano.

Il Quartetto in si bemolle maggiore, op. 2a. n. 5 [tr. 3-4] di **Hans Hinrich Zielche**<sup>2</sup> ha una struttura simile al precedente lavoro di Eichner, con un primo movimento più lungo ed elaborato e un secondo movimento leggero e danzante, caratterizzato dalla presenza di una linea di basso ostinato che gli conferisce un ritmo incessante. Nella scrittura sono incorporati motivi umoristici e varie cadenze che permettono a tutti gli strumentisti, contrabbassisti compresi, di improvvisare.

Proprio come i divertimenti, le serenate e le cassazioni, questi quartetti per flauto sembrano essere stati concepiti come intrattenimenti musicali per un ceto privilegiato che sentiva la necessità di distrarsi dallo spettacolo delle rivoluzioni in corso. La caduta delle aristocrazie europee alla fine del Settecento mostra il suo volto decadente non solo negli abiti e nelle parrucche stravaganti dell'epoca – come i famosi pouf da barca utilizzati alla corte di Maria Antonietta – ma anche in tutti i motivi sgargianti e frivoli che si ritrovano in queste composizioni galanti come nel Trio in la maggiore, op. 6 n. 3, per due violini e basso

2 Hans Hinrich Zielche è stato un flautista e compositore tedesco. Nel 1770 fu nominato primo flautista della cappella di Christian VII di Danimarca e l'anno successivo fu nominato organista di corte e di palazzo. Zielche scrisse soprattutto musica da camera, in particolare per flauto. Circa due terzi delle sue opere erano sonate per flauto e basso continuo e quartetti per flauto.





From left to right: Matteo Gemolo,  
Blanca Prieto Acera, Conor Gricmanis,  
Lisa Kokwenda Schweiger,  
Elias Bartholomeus.

[tr. 5-6] di **Johann Franz Xaver Sterkel**<sup>3</sup>. Il bisogno di banchettare alla ricerca di un piacere evanescente – nonostante tutte le turbolenze del mondo esterno – sembra costituire un rimedio palliativo adatto a delle corti in piena decadenza in un mondo in rapida evoluzione. Questa musica può essere immaginata come la colonna sonora perfetta per un remake della *Febbre del Sabato Sera* in stile galante: gli specchi ornati di un palazzo come Mannheim avrebbero riflesso un giovane aristocratico con parrucche stravaganti che beveva e ballava tutta la notte, prendendosi una pausa tra uno sperpero e l'altro in giochi d'azzardo, azioni e *macaron*.

Al volgere del secolo, l'emergente classe media occidentale inizierà a valorizzare la manodopera e le capacità del singolo individuo, in netto contrasto con la vecchia aristocrazia che si era a lungo affidata ai privilegi legati alle proprie dinastie. D'ora in poi, l'accento sarà posto sulla lotta incessante al progresso di ciascun essere umano, che si rifletterà in tutte le forme d'arte enfatizzando un immaginario notturno e spaventoso ed, in musica, aumentando i passaggi virtuosistici per evidenziare le capacità singolari di alcuni individui eroici, ampliando la gamma delle dinamiche per sottolineare gli inevitabili tormenti della vita umana, adottando un cromatismo estremo per destabilizzare le formule armoniche classiche e decostruendo le precedenti convenzioni alla ricerca di una maggiore libertà espressiva.

Il Quartetto in mi minore, op. 10 n. 6 [tr. 14-17] di **Joseph Schmitt**<sup>4</sup> (noto anche come "Haydn olandese"), pur essendo stato composto solo nel 1776, sembra anticipare tale cambiamento estetico, presentando una forma armonica più complessa e tormentata rispetto alle altre opere qui registrate e una struttura musicale meno prevedibile. Il primo movimento è diviso in tre sezioni, con il motivo principale minore arpeggiato spesso interrotto bruscamente da melodie contrastanti. L'ultimo movimento ha un sapore quasi beethoveniano: l'uso di intervalli minori discendenti ricorrenti, un moderato cromatismo e la

3 Johann Franz Xaver Sterkel fu Kapellmeister a Magonza. Dal 1810 al 1814, come compositore produttivo e di successo scrisse principalmente musica strumentale, inclusi concerti e sinfonie, musica da camera con tastiera solistica, sonate per pianoforte e duetti per pianoforte. Molte delle sue sonate hanno una liricità e una struttura musicale libera che ricorda Franz Schubert.

4 Joseph Schmitt fu allievo di Carl Friedrich Abel, allievo di J.S. Bach e mentore di Mozart, e probabilmente ebbe anche stretti contatti con compositori ed esecutori alla corte di Mannheim. Schmitt si affermò rapidamente ad Amsterdam, diventando direttore musicale della società Felix Meritis e la figura più importante della vita musicale olandese della seconda metà del XVIII secolo.



presenza di motivi rapsodici suonati dal flauto solista, conferiscono al brano un'atmosfera avanguardistica e quasi romantica. La parte altamente virtuosistica del flauto non ha nulla in comune con gli altri quartetti per flauto risalenti solo a pochi anni prima.

Anche il Duetto in re maggiore, op. 18 no. 1, per violino e viola [tr. 11-13] di **Vaclav Pichl**<sup>5</sup> mette alla prova entrambi gli strumenti ad arco con passaggi virtuosistici. Ma a differenza del Quartetto di Schmitt, queste sezioni sono inserite tra due parti nostalgiche dal ritmo lento: il primo breve *Adagio* che apre il brano, racconta una storia di speranza ed ingenuo ottimismo; e l'ultima variazione che chiude il terzo movimento con una coda, sembra suggerire che il tempo dei sogni ad occhi aperti è finito e che una nuova era illuminata, con le sue nuove sfide, si sta dispiegando davanti agli occhi stanchi dell'aristocrazia dell'epoca.

Grazie all'uso di una strumentazione originale, alla passione per degli affetti contrastanti e di una libertà improvvisativa disinvolta, l'approccio di The WIG Society alla musica da camera della seconda metà del diciottesimo secolo non intende stabilire nuove norme e regole in contrasto con quelle in vigore all'interno del movimento delle esecuzioni filologiche. Al contrario, il suo intento è quello di far rivivere la freschezza degli arrangiamenti e la libertà di scelta – sia nella dimensione agogica che in quella timbrica – dell'epoca, con l'obiettivo di raggiungere un diverso tipo di "autenticità" per la musica antica che non risieda superficialmente nella sua "lettera" ma, come si potrebbe immaginare, profondamente nel suo "spirito".

5 Václav Pichl è stato un compositore classico ceco del XVIII secolo. Fu anche violinista, direttore musicale e scrittore. Intorno al 1770 divenne primo violinista del teatro di corte di Vienna e, su raccomandazione dell'imperatrice Maria Teresa, divenne direttore musicale del governatore austriaco della Lombardia a Milano, Ferdinando Carlo, arciduca d'Austria-Este. Nel 1785 incontrò Mozart e ne divenne amico. Mentre Pichl era attivo a Milano, servì come fiduciario musicale di Nikolaus I, principe Esterházy a Milano, oltre ad aver composto più di 148 pezzi per lo strumento preferito del principe, il baritono.



## The WIG Society Chamber Music Ensemble

Founded in 2020 in Brussels, The WIG Society Chamber Music Ensemble is formed by pioneering musicians from across Europe, with the united endeavour to unearth and give a new life to lesser-known chamber works from the Age of Enlightenment into Romanticism, alongside performing works by famous composers such as Mozart and Haydn. The ensemble performs using period instruments and looks deeply into historical performance practice to shed light on rhetoric, humour, wit, emotion, and philosophy of the time through the art and science of sound.

Since 2021 they have been members of EEEMERGING+ as a rising ensemble.

Fondé en 2020 à Bruxelles, The WIG Society Chamber Music Ensemble est formé par des musiciens pionniers de toute l'Europe, avec l'objectif d'exhumer et donner une nouvelle vie à des œuvres de chambre moins connues de l'époque des Lumières jusqu'au romantisme, tout en interprétant des œuvres de compositeurs célèbres tels que Mozart et Haydn. L'ensemble utilise des instruments d'époque et se penche sur les pratiques d'interprétation historiquement informées pour mettre en lumière la rhétorique, l'humour, l'esprit, l'émotion et la philosophie de l'époque à travers l'art et la science du son.

Depuis 2021, il est membre d'EEEMERGING+ en tant qu'ensemble émergent.

Fondato nel 2020 a Bruxelles, The WIG Society Chamber Music Ensemble è composto da musicisti all'avanguardia provenienti da tutta Europa, animati dall'obiettivo comune di riscoprire e ridare vita a opere da camera meno conosciute dell'epoca dell'Illuminismo e del Romanticismo, oltre ad eseguire compositori più noti come Mozart e Haydn. L'ensemble suona su strumenti d'epoca e approfondisce la prassi esecutiva storica per far luce su retorica, umorismo, arguzia, affetti e filosofia dell'epoca attraverso l'arte e la scienza del suono.

Dal 2021 è membro di EEEMERGING+ come ensemble emergente.

## Galant Night Fever

Quartets, Trio and Duet for flute, strings and basso

### Ernst Eichner (1740 – 1777)

Quartetto in G minor, op. 4 no. 6  
for flute, violin, viola and basso

- |     |             |       |
|-----|-------------|-------|
| 01. | I. Allegro  | 05:26 |
| 02. | II. Gavotte | 02:29 |

### Hans Hinrich Zielche (1741 – 1802)

Quartetto in B flat Major, op. 2a no. 5  
for flute, violin, viola and basso\*

- |     |                     |       |
|-----|---------------------|-------|
| 03. | I. Allegro moderato | 04:39 |
| 04. | II. Presto          | 03:39 |

### Johann Franz Xaver Sterkel (1750 – 1817)

Trio in A Major, op. 6 no. 3 [StWV. 186/3]  
for 2 violins and basso\*

- |     |                 |       |
|-----|-----------------|-------|
| 05. | I. Tempo giusto | 04:39 |
| 06. | II. Presto      | 02:24 |

■ 28

### Joseph Haydn (1732 – 1809)

Quartetto in G Major, op. 5 no. 2 [Hob. II G4]  
for flute, violin, viola and basso

- |     |                          |       |
|-----|--------------------------|-------|
| 07. | I. Presto assai          | 02:32 |
| 08. | II. Menuetto             | 03:46 |
| 09. | III. Adagio sempre piano | 05:01 |
| 10. | IV. Presto assai         | 01:55 |

### Vaclav Pichl (1741 – 1805)

Duetto in D Major, op. 18 no. 1  
for violin and viola\*

- |     |                                     |       |
|-----|-------------------------------------|-------|
| 11. | I. Adagio                           | 01:02 |
| 12. | II. Allegro                         | 05:27 |
| 13. | III. Thema con variazione (Andante) | 08:31 |

**Joseph Schmitt** (1734 – 1791)  
Quartetto in E minor, op. 10 no. 6  
for flute, violin, viola and basso\*

14.	I. Allegro moderato	03:17
15.	II. Adagio	02:01
16.	III. Tempo primo	03:10
17.	IV. Allegro	03:28
Total Time		63:33

\*World premiere recording

**The WIG Society** Chamber Music Ensemble

Matteo Gemolo – 4-keyed flute  
Conor Gricmanis – violin  
Blanca Prieto Acera – violin & viola  
Elias Bartholomeus – double bass  
Lisa Kokwenda Schweiger – harpsichord

## Sources

- Eichner, *Six Quatuors pour une flûte, violon, alto & basse*, op. 4, Londres, ca. 1772
- Zielche, *Six Quatuors à flûte, violon, alto et basse*, op. 2, Berlin, 1779
- Sterkel, *[Six] Trios à deux violons et basse*, op. 6, Paris, 1776 – StWV 186-187
- Haydn, *Six Quatuor à flûte, violon, alto, & basse*, op. 5, Amsterdam, 1767?
- Pichl, *Sei Duetti à violino e viola*, Op. 18, Berlin, ca. 1791/92
- Schmitt, *Six Quatuors à flûte, violon, taille, et violoncelle*, op. 10, Amsterdam, 1776

## Strumentarium

Matteo Gemolo

4-keyed flute made by Rudolf Tutz, Dresden, 2014, after Heinrich Grenser, ca. 1790

Conor Gricmanis

Violin made by Lockey Hill, London, ca. 1780 (kindly loaned from David John)

Blanca Prieto Acera

Viola made by Jan Pawlikowski, 2021

Violin made by George Mollison, Aberdeen, Scotland, ca. 1765

Elias Bartholomeus

Double bass made by anonymous, Bohemia, ca. 1800

Lisa Kokwenda Schweiger

Flemish harpsichord (two-keyboards) made by William Horn, Windischletten, 2005, after Johannes Ruckers, Antwerp, 1638

The use of the harpsichord as a continue instrument illuminates the 'retro' feature of such repertoire. Harpsichords during the Galant era would certainly have been knocking around in every palace for the pleasure of all who attended every 'to-be-seen-at' house party, rather than using a precious new fortepiano at risk of champagne spilling across its soundboard... unless one's acquired taste and lavish bank account required the latest harpsichord by Vincenzo Sodi...

*Conor Gricmanis*

**Recording dates:** 3 – 6 October 2022  
**Venue:** Castle of Lardirago, Pavia, Italy  
**Recording producer:** Fabio Framba  
**Sound engineer and editing:** Fabio Framba

**Concept and design:** Emilio Lonardo  
**Layout:** Mirco Milani

**Images – digisleeve**

François Boucher, *La Toilette*, 1742, Madrid,  
Thyssen-Bornemisza National Museum  
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

**Images – booklet**

All photos taken at the National Forum of  
Music, Wrocław (Poland), October 2022:  
© Łukasz Rajchert (pages 16-17, 26);  
© Joanna Stoga/NFM (page 23)

© 2024 The WIG Society, under exclusive  
licence to Outthere Music France  
© 2024 Outthere Music France

**Acknowledgments**

We would like to extend our sincere  
gratitude to all EEEMERGING+ partners for  
supporting and encouraging us throughout  
the whole process of research around  
this repertoire and the creation of this  
album. In particular we thank Giulio Prandi  
and Ghislieri Musica who welcomed us  
in Pavia and Lardirago and supported us  
from the very beginning of the project and  
in particular during the recording process.  
Thank you to Fabio Framba for his incredible  
attentive ear and to Francesco Zanotto for  
renting his beautiful harpsichord to us. We  
are also thankful to the staff of the Pizzeria  
Trattoria Grande 'La Bora' in Lardirago who  
fed the soul of the album with their divine  
family recipes. Thank you to Vera Plosila for  
her inspiring notes and to Quentin Genaille,  
Jérémy Talon and Anna Speltra for their  
translation tips. Last but not least, we thank  
Giovanni Sgaria for being the host of our  
*Galant Night Fever* party.

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outthere-music.com](http://www.outthere-music.com) [www.facebook.com/OutthereMusic](http://www.facebook.com/OutthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

EEEMERGING  
Emerging European Ensembles



outthere  
M U S I C



