



Tales of Sound and Fury

BIBER + TELEMANN
MAD SONGS

CAMERATA NORDICA
TERJE TØNNESEN violin & direction
KARIN DAHLBERG soprano

New Mad Tom of Bedlam

O R,
The Man in the Moon drinks Claret,
With Powder-Beef Turnip and Carret.

Tune is, Gyps-Ann-Hash.



WOODCUT FROM A BROADSIDE BALLAD (publ. c. 1670)

TALES OF SOUND AND FURY

Restoration Mad Songs and works by Biber and Telemann in arrangements by Mihkel Kerem (*Sonata representativa*) and Terje Tønnesen (other works)

- [1] IMPROVISATION. Drum solo on *Wedding Tune from Hålandsdalen* 0'52

ANON.

- [2] NEW MAD TOM OF BEDLAM 4'28

BIBER, HEINRICH IGNAZ FRANZ (1644–1704) (attr.)

- [3] SONATA JUCUNDA, C. App. 121 8'43

Adagio – Allegro – Adagio...

BALÁZS SZOKOLAY DONGÓ *flute & tárogató*

FERENC KISS *Hungarian 3-stringed viola & gardon*

MIHÁLY HUSZÁR *double bass & bass drum*

- [4] IMPROVISATION. Drum Solo on *Drum roll from Melhus* 0'44

BIBER, HEINRICH IGNAZ FRANZ

BATTALIA, C. 61

10'42

‘Das liederliche Schwirren der Musquetirer, Mars, die Schlacht und Lamento der Verwundten, mit Arien imitirt und Baccho dedicirt’

- [5] I. Sonata. *Allegro* 1'41
- [6] II. Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor. *Allegro* 0'48
(The dissolute company of all types of humour)
- [7] III. *Presto* 0'28

8	IV. Der Mars (The March)	1'04
9	V. <i>Presto</i>	1'00
10	VI. Aria. <i>Andante</i>	3'27
11	VII. Die Schlacht (The battle). <i>Allegro</i>	0'52
12	VIII. Lamento der Verwundten Musquetirer. <i>Adagio</i> (The lament of the wounded musketeers)	1'32

ECCLES, JOHN (1668–1735)

13	RESTLESS IN THOUGHT	4'03
----	---------------------	------

BIBER, HEINRICH IGNAZ FRANZ

14	SONATA REPRESENTATIVA, C. 146	10'55
	<i>Allegro – Nachtigal – CuCu – Frosch – Adagio –</i> <i>Allegro: Die Henne, Der Hahn – Presto –</i> <i>Adagio: Die Wachtel – Die Katz – Musquetir Mars – Allemande</i>	
	TERJE TØNNESEN <i>violin</i>	
	MIHKEL KEREM <i>narrator</i>	

PURCELL, HENRY (1659–95)

15	BESS OF BEDLAM (From silent shades), Z. 370	4'02
16	IMPROVISATION. Drum Solo on <i>Spissrot</i> (<i>Running the gauntlet</i>)	0'52

TELEMANN, GEORG PHILIPP (1681–1767)

OUVERTURE BURLESQUE DE QUIXOTTE, TWV 55:G10, ouverture-suite 14'27

17	I. Ouverture	3'37
18	II. Le reveil de Quichotte (The Awakening of Don Quixote)	2'23
19	III. Son attaque des moulins à vent (His Attack on the Windmills)	1'21
20	IV. Les soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée (His Amorous Sighs for Princess Dulcinea)	1'58
21	V. Sanche Panse berné (Sancho Panza Mocked)	1'27
22	VI. Le galope de Rosinante (The Gallop of Rosinante)	0'31
23	VII. Celui d'âne de Sanche (The Gallop of Sancho Panza's Mule)	1'45
24	VIII. Le couchée de Quichotte (Don Quixote at Rest)	1'23

TT: 60'33

CAMERATA NORDICA

TERJE TØNNESEN *violin and direction*

KARIN DAHLBERG *soprano* (tracks 2, 13, 15)

TORBJÖRN WESTMAN *nyckelharpa* ("keyed fiddle") (*Sonata jucunda; Battalia*)

LARS HENRIK JOHANSEN *harpsichord* (*Battalia*)

KNUT JOHANNESSEN *harpsichord* (other works)

HÅKON STENE *percussion*

‘We owe the invention of the arts to deranged imaginations; the Caprice of Painters, Poets, and Musicians is only a name moderated in civility to express their Madness.’
(Saint-Évremonde, *Sir Politik Would-be*, Act V, Scene II)

This project was inspired by the French philosopher Michel Foucault, and his book *History of Madness*. In it Foucault describes madness as the natural opposite of normality. But the meanings of madness have changed throughout history. During the Middle Ages, the mad, like the lepers, were not simply ill: they were allotted the role of ‘the Other’, so necessary for a society that defines itself in relation to what it considers to be alien. But they were also a sacred sign of the wrath of God, as well as a reminder of His mercy towards those in need. During the course of the Renaissance and baroque, the insane lost this spiritual significance, and through the development of mental institutions during the 17th century, they became an entertainment. The insane asylum – ‘Bedlam’ – fulfilled the same function as a source for excitement and diversion as zoological gardens do in our day. This development was reflected in the arts – as in Cervantes’s *Don Quijote* and the Mad Songs of the Restoration period in England. Neither Biber’s *Battalia* nor *Sonata rappresentativa* deal with madness as such, but to my mind they share something of this attitude – baroque, burlesque and grotesque.

‘Baroque-Baroque’ was our working title for the project – alluding to our aim to perform these works from the baroque era in a ‘baroque’ manner informed by our own time.¹ When Biber and Telemann composed this music it was – needless to say – new and unheard, and I don’t believe that authenticity rests in any attempt to replicate what we might think the works sounded like at the first performances, but rather in a search for their essence and the aim to recreate that in our own day and time. And in doing so, we may, if we are lucky, catch a brief glimpse of the creative act behind them.

Terje Tønnesen

¹ In the Scandinavian languages the adjective *barock*/*barokk* also carries the meaning of bizarre, eccentric.

On the music:

Interspersed between the works on this disc are three drum solos that emphasize the element of drama, and take us and the music ‘into the street’, among jugglers and buskers. They are all Norwegian, and the drum we hear is a Norwegian folk instrument, a ‘slåttetromme’ which more or less resembles a baroque drum. The first two solos are improvisations on a wedding tune (*bryllupsslått*) from Hålandsdalen and a drum roll (*kvervel*) from Melhus. The drum was also used by the military, and the last solo, ‘Spissrot’ (‘running the gauntlet’), was used during the corporal punishment of soldiers, ‘so that their cries should not be heard too strongly’:

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

One, two, three, four, five, six, seven,

One, two, three, four, five, six, seven,

But I will flog your backside, you scoundrel

But I will flog your backside, you scoundrel

Bedlam was the popular name for London’s Bethlehem Royal Hospital, originally a religious institution founded in 1247 which, around the year 1400, began to receive mentally ill patients. By the 17th century, the word ‘bedlam’ had become synonymous with madness, and as popular fascination with insanity grew, the hospital attracted large numbers of visitors coming to look at the inmates for their own amusement. Particularly strong in England, the same fascination caused representations of madness to become a stock ingredient in the Restoration plays of the period, and many of these featured so-called Mad Songs, with famous forerunners such as Ophelia’s songs in *Hamlet*.

During the 17th century these songs became almost a genre of their own: embodying popular ideas about madness, they often consisted of several short sections, contrasting both musically and in terms of the text. Especially when intended for a female character they would often serve to illustrate that the main cause of madness was unrequited love, or ‘lovesick melancholy’, as **Henry Purcell’s** *Bess of Bedlam* puts it. Purcell composed some of the most famous Mad Songs, for instance *From rosy bow’rs*, written shortly before his death for a stage production of *Don Quixote*. *Bess of Bedlam*

was not written for a play, however – possibly it is too elaborate and complex in itself to fit comfortably into a larger dramatic concept. When Purcell wrote the music for *Don Quixote*, he did it in collaboration with **John Eccles**, another regular composer for the London theatres. Used in a play entitled *She Ventures and He Wins* in 1695, Eccles's *Restless in Thought* again illustrates the belief that love could bring women to the verge of nervous breakdown, if not to full-blown insanity.

A predecessor of the theatrical mad songs, *New Mad Tom of Bedlam* is a so-called broadside ballad. Printed cheaply on a single sheet of paper and often illustrated with a woodcut, such ballads had a wide circulation and were sung to familiar melodies in ale-houses and public places. The word 'New' in the title reflects the fact that 'Tom of Bedlam' had by this time become a common term for mentally ill beggars and vagrants, for instance used by Shakespeare in *King Lear*. Neither composer nor text writer is known, but it has been suggested that the tune, sometimes called *Gray's Inn Mask*, was written by John Coprario in the early 17th century, while the text may be by William Basse, otherwise best known for a eulogy to Shakespeare on the death of the playwright.

Of the three works listed as being by **Heinrich Ignaz Franz Biber**, only the famous *Battalia* can be proven to be from his pen. It has been suggested that *Sonata rappresentativa* was actually composed by Johann Heinrich Schmelzer, under whom Biber is thought to have studied, and as for *Sonata jucunda*, the general verdict is that it is by an unknown composer. There are several reasons for the attributions to Biber. For one, all three works have been preserved in the archive of Biber's one-time employer, the Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn of Olomouc. Situated in Kroměříž in what is now the Czech Republic, the archive is one of the most important sources of information regarding Central European music from the period.

The three works are also examples of a certain style of music which was characteristic for that particular area, a style that Biber was one of the leading exponents of. The *stylus phantasticus*, with its daring harmonies and abrupt transitions between brief and often highly contrasting sections, had its origins in Italy with composers such as

Frescobaldi but found a firm footing in the cultural centres of the Habsburg Empire. Here composers such as Biber and Schmelzer often combined it with an interest in popular music and extra-musical sounds, resulting in extrovert and sometimes burlesque or even comical works.

Finally, these three ‘Biber’ works are also interrelated. Originally for violin and basso continuo, *Sonata representativa* offers us imitations of the nightingale and the cuckoo – not unknown in music history – but also the dissonant croaking of frogs and a March of Musketeers in which the solo violin imitates a military fife and the accompaniment provides the drums. The ‘joking’ sonata, *Sonata jucunda* for string ensemble and continuo, features the dissonant ‘frog motif’ from *Sonata representativa*, as well as strikingly ‘folksy’ rhythms and violin flourishes above sack-pipe drones. The folk element is taken to extremes in the second section of *Battalia*, where eight different themes, probably all popular songs of the time, are played simultaneously: ‘here there is dissonance everywhere, for thus are drunks accustomed to holler different songs’ wrote Biber into the autograph score. The musketeer march also returns, with the instruction for the bass player to place a piece of paper under the string to create the desired snare drum sound.

The present arrangements – or reinterpretations – take these works to their (il-)logical extremes: A trio of Hungarian folk musicians and a Swedish *nyckelharpa* (‘keyed fiddle’) join in the fun of the *Sonata jucunda*, and in *Battalia* the Aria is provided with an eerie *da capo* which telescopes the listener into the gory battle, complete with the groans of the wounded. But the original scores themselves already testify to the spirit of freedom and unconventionality with which Biber and his colleagues went to work, featuring playing techniques (*col legno*, Bartók *pizzicati* etc) and harmonic and rhythmic devices which would come into regular use only centuries later.

If the musical world became a duller (and possibly ‘saner’) place after the death of Biber in 1704, **Georg Philipp Telemann** was one of the few major composers who consistently tried to make up for the loss. Hugely productive in most genres, Telemann was also a stylistic chameleon and a major exponent of what in Germany was called

‘der gemischte Stil’ – a mixture of musical styles from Italy, France, Germany and – emphasized by Telemann himself – Poland. In the beginning of his career, Telemann spent a short period as Kapellmeister at the court of Count Erdmann II of Promnitz at what is now Żary, in Poland. Here he had occasion to hear Polish music, performed by fiddlers and bagpipers both in ‘simple taverns’ and ‘more respectable places’, and this made a lasting impression: ‘In eight days an observant person could snap up enough ideas from them to last a lifetime.’

This influence, as well as a keen sense for the absurd and burlesque, comes to the fore in much of Telemann’s music, and is especially evident in some of his many *ouverture-suites*. Less given to direct imitations than Biber – although there is a striking duet for ‘concertizing Frogs and Crows’ in his Suite in F major, TWV 55:F11 – Telemann was nevertheless a master of musical characterization. In the *Ouverture burlesque de Quixotte* he sets the scene with a mock-heroic overture that perfectly captures the Don’s delusions of grandeur. Further on in the suite our hero alternates between making repeated and erratic attacks on windmills and sighing incessantly for his beloved Dulcinea – Telemann’s Quixote is as lovelorn as any mad woman that ever graced the London stage. Following the limping gallop of Rosinante, and that of Sancho Panza’s unwilling donkey, Quixote is finally allowed some rest, at least nominally: above a ‘Polish’ bagpipe drone his imagination runs wild and in his fantasies he is already coursing towards ever-new, and ever-mad adventures.

© BIS 2016

Performing works ranging from baroque to contemporary music, **Karin Dahlberg** (formerly Roman) is praised for her stage presence, sense of style and vocal timbre. Since her début in 2004, with the Gothenburg Symphony, she has appeared with numerous Swedish and international orchestras, collaborating with conductors such as Lars Ulrik Mortensen, Andrew Parrott and Paul McCreesh. In concert her reper-

toire includes oratorios and masses ranging from Bach's *St Matthew Passion* to Verdi's Requiem and Sven-David Sandström's *Messiah*, as well as secular works such as Mahler's *Rückert-Lieder*. A dedicated recitalist, Karin Dahlberg primarily collaborates with the pianist Bernt Wilhelmsson, in a wide-ranging repertoire. A highly versatile singer, she moves freely within the genres of musical and jazz, and has worked with big bands performing both jazz standards and Duke Ellington's Sacred Concert.

www.karindahlberg.com

Camerata Nordica was established in 1974 as the Oskarshamn Ensemble and forms part of the regional music organization in the county of Kalmar, in south-eastern Sweden. Performing standing up and without a conductor, the ensemble projects an energy and unanimity of musical purpose that has become part of its distinctive profile. It is at home in the entire repertoire for string orchestra, from the baroque to contemporary music. Depending on repertoire the number of musicians varies from 15 to 20, all selected from among the finest players in the Scandinavian countries and beyond.

Locally Camerata Nordica enjoys a strong rapport with its audiences and forms the backbone of a rich musical environment. Performing for children is a priority for the ensemble, and besides giving traditional concerts it has also performed with great success at rock festivals. Among its several recordings no less than three have been nominated to the Swedish Grammis Awards, and it regularly appears on Swedish radio and television. Besides touring in Sweden, Camerata Nordica has made numerous appearances throughout Europe and the USA, and tours to Mexico, Argentina and Brazil. In 2013 Camerata Nordica made its début at the BBC Proms.

www.camerata.se

Terje Tønnesen was born in Oslo, and made his début at the age of 17, an event described in the Norwegian press as 'so dazzling that it was almost unprecedented'. After studies with Max Rostal in Switzerland, he returned to Norway where he

founded the Norwegian Chamber Orchestra in 1977. He remains the artistic director of that orchestra, but is also the leader of the Oslo Philharmonic Orchestra, as well as artistic director of Camerata Nordica in Sweden.

Tønnesen has won numerous international prizes and has also received the Grieg Prize and the Norwegian Music Critics Award. Maintaining a flourishing international career as soloist and chamber musician, he has made numerous recordings and also given many premières of works written for him. Terje Tønnesen has also written music for various theatre productions. He enjoys collaborating with performers in different genres, such as jazz, rock and folk music, and also with actors. In 2013, he and the Norwegian Chamber Orchestra were awarded the prestigious Lindeman Prize and in 2015 Terje Tønnesen was made Knight of the Royal Norwegian Order of Saint Olav.

FROM THE SAME PERFORMERS:

VISIONS FUGITIVES (BIS-2126 SACD)

Bela Bartók: Divertimento for strings; Anton Webern: Fünf Sätze, Op. 5;

Paul Hindemith: Fünf Stücke, Op. 44/4; Sergei Prokofiev, arr. Rudolf Barshai: Visions fugitives, Op. 22

Opus d'or *OpusHD.net*

'An attractive programme, superbly performed and recorded with an ideal balance between detail and atmosphere...' *MusicWeb-International.com*

'[A] strongly flavoured SACD, which succeeds on every level... highly expressive and hard-hitting performances...' *International Record Review*

'A superb disc, defined throughout by brilliantly vivid and dramatic string sounds...' *Gramophone*

„Diese Musiker spielen mit einem begeisternden Impetus und Furor, der schlechterdings mitreißt ...“ *Fono Forum*

« Disons-le sans détour, ce SACD est un petit bijou musical, défendu par un ensemble de musiciens inspirés. » *OpusHD.net*





KARIN DAHLBERG

„Wir verdanken die Erfindung der Künste verwirrten Phantasien; die ‚Caprice‘ der Maler, Dichter und Musiker ist bloß eine höfliche Umschreibung ihres Wahnsinns.“
(Saint-Évremonde, *Sir Politik Would-be*, 5. Akt, 2. Szene)

Dieses Projekt wurde von dem französischen Philosophen Michel Foucault und seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* inspiriert. Darin beschreibt Foucault den Wahnsinn als natürlichen Gegenpart der Normalität. Im Laufe der Geschichte aber hat sich das Begriffsfeld des Wahnsinns verändert. Während des Mittelalters galten die Verrückten, wie auch die Aussätzigen, nicht einfach als krank, sondern als „das Andere“ – eine wichtige Rolle in einer Gesellschaft, die sich durch ihr Verhältnis zu dem definiert, was sie als fremd erachtet. Doch sie kündeten als heiliges Zeichen auch auf Gottes Zorn und erinnerten an seine Barmherzigkeit gegenüber den Bedürftigen. Im Laufe der Renaissance und des Barocks verlor der Geisteskranke diese spirituelle Bedeutung und wurde durch das Aufkommen psychiatrischer Anstalten im 17. Jahrhundert zu einem Unterhaltungsphänomen. Der Irrenanstalt („Bedlam“) kam als Ort der Aufregung und der Zerstreung dieselbe Funktion zu wie den zoologischen Gärten in unserer Zeit. Diese Entwicklung spiegelte sich in den Künsten wider – wie in Cervantes’ *Don Quijote* und den Mad Songs (Wahnsinnsliedern) der Restaurationszeit in England. Weder Bibers *Battalia* noch seine *Sonata rappresentativa* beschäftigen sich mit dem Wahnsinn als solchem, aber meiner Ansicht nach sind sie ähnlichen Geistes: barock, bursk und grotesk.

Unser Arbeitstitel für dieses Projekt lautete „Barock-Barock“ – was auf unser Ziel anspielte, diese barocken Werke auf eine aus heutiger Sicht barocke Weise (also im eigentlichen Wortsinne, d.h.: bizarr, exzentrisch) zu spielen. Als Biber und Telemann diese Musik komponierten, war sie selbstverständlich neu und unerhört; Authentizität aber besteht für meine Begriffe nicht im Versuch der Nachbildung dessen, wie die Werke bei ihren Uraufführungen unserer Ansicht nach geklungen haben mögen, sondern vielmehr in der Suche nach ihrem Wesen – und dem Ziel, ebendieses in unsere Zeit zu

übertragen. Und dabei mag uns, wenn wir Glück haben, ein kurzer Einblick in den dahinter verborgenen schöpferischen Akt vergönnt sein.

Terje Tønnesen

Über die Musik:

Zwischen die hier eingespielten Werken sind drei Trommelsoli eingefügt, die das dramatische Element unterstreichen und uns mit „auf die Straße“ nehmen, zu den Jongleuren und Straßenmusikern. Sie alle sind Norweger, und auch die Trommel, die wir hören, ist ein norwegisches Volksinstrument: eine „slåttetromme“, die einer barocken Trommel sehr ähnlich ist. Die ersten beiden Soli sind Improvisationen über eine Hochzeitsweise (*bryllupsslått*) aus Hålandsdalen und ein Trommelwirbel (*kvervel*) aus Melhus. Die Trommel wurde auch vom Militär benutzt; das letzte Solo, „Spissrot“ (Spießrutenlauf), wurde während der körperlichen Züchtigung von Soldaten verwendet, „damit man ihre Schreie nicht zu sehr hört“:

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,

Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,

Ächzt dein Hintern unter meinen Hieben

Ächzt dein Hintern unter meinen Hieben

Bedlam war der volkstümliche Name für das Bethlehem Royal Hospital in London, eine 1247 gegründete religiöse Einrichtung, die um das Jahr 1400 begann, geistes- kranke Patienten aufzunehmen. Im 17. Jahrhundert war das Wort „Bedlam“ zu einem Synonym für den Wahnsinn geworden, und als die Faszination des Volkes für die Geisteskrankheit wuchs, zog das Krankenhaus eine Vielzahl von Besuchern an, die die Insassen zu ihrem Vergnügen anschauten. Dieselbe Faszination sorgte insbesondere im England der Restaurationszeit dafür, dass Darstellungen des Wahnsinns zum Kernbestand der Schauspiele gehörten; viele davon enthielten sogenannte „Mad Songs“, zu deren berühmten Vorläufern etwa Ophelias Lieder in *Hamlet* zählen.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts begründeten diese Lieder geradezu eine eigene Gat-

tung: Sie brachten volkstümliche Vorstellungen über den Wahnsinn zum Ausdruck und bestanden oft aus mehreren kurzen Abschnitten, die in musikalischer wie in textlicher Hinsicht einander kontrastierten. Insbesondere wenn eine weibliche Figur im Zentrum stand, wurde als Hauptursache des Wahnsinns oft unerwiderte Liebe oder „lovesick melancholy“ (Melancholie aus Liebeskummer, so **Henry Purcells** *Bess of Bedlam*) ausgemacht. Purcell komponierte einige der berühmtesten Mad Songs, u.a. *From rosy bow'rs*, das kurz vor seinem Tod für eine Bühnenproduktion von *Don Quijote* entstand. *Bess of Bedlam* jedoch wurde nicht für ein Schauspiel geschrieben – vielleicht ist es zu aufwändig und komplex, um sich problemlos in ein größeres dramatisches Konzept zu fügen. Als Purcell die Musik für *Don Quijote* schrieb, tat er es in Zusammenarbeit mit **John Eccles**, der ebenfalls regelmäßig für die Londoner Theater komponierte. Das 1695 in einem Stück mit dem Titel *She Ventures and He Wins* (*Sie wagt und er gewinnt*) verwendete *Restless in Thought* von Eccles vertritt wiederum die Ansicht, dass die Liebe Frauen an den Rand des Nervenzusammenbruchs bringen oder gar ganz in den Wahnsinn treiben kann.

New Mad Tom of Bedlam ist eine sogenannte „Flugblatt-Ballade“ und ein Vorläufer der Mad Songs auf der Bühne. Auf einem einzelnen Blatt Papier billig gedruckt und oft mit einem illustrativen Holzschnitt versehen, fanden diese Balladen weite Verbreitung und wurden in Wirtshäusern und an öffentlichen Orten auf bekannte Melodien gesungen. Das Wort „New“ im Titel spiegelt den Umstand wider, dass „Tom of Bedlam“ damals eine geläufige Bezeichnung für geistesranke Bettler und Vagabunden geworden war, die etwa auch von Shakespeare in *King Lear* verwendet wurde. Weder Komponist noch Textautor sind überliefert; man vermutet, dass die Melodie, die auch als *Gray's Inn Mask* begegnet, im frühen 17. Jahrhundert von John Coprario komponiert wurde, während der Text von William Basse stammen könnte, der ansonsten vor allem durch eine Eloge auf Shakespeare nach dessen Tod bekannt ist.

Von den drei hier unter **Heinrich Ignaz Franz Bibers** Namen angeführten Werken stammt nur die berühmte *Battalia* zweifelsfrei aus seiner Feder. Die *Sonata represen-*

tativa hat man mit Bibers vermutlichem Lehrer Johann Heinrich Schmelzer in Zusammenhang gebracht, während die *Sonata jucunda* gemeinhin einem unbekannten Komponisten zugeschrieben wird. Für die früheren Zuschreibungen an Biber gibt es mehrere Gründe: Zum einen werden alle drei Werke im Archiv von Bibers zeitweiligem Dienstherrn Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz aufbewahrt. Das Archiv, das sich im heutigen Tschechien in Kroměříž befindet, ist eine der wichtigsten Informationsquellen für die mitteleuropäische Musik dieser Zeit.

Darüber hinaus sind die drei Werke Vertreter eines bestimmten musikalischen Stils, der für diese Zeit charakteristisch ist – ein Stil, zu dessen führenden Exponenten Biber gehörte. Der *Stylus phantasticus* mit seinen kühnen Harmonien und abrupten Übergängen zwischen kurzen, oft stark kontrastierenden Abschnitten, hatte seinen Ursprung in Italien bei Komponisten wie Frescobaldi, fand aber starken Widerhall in den kulturellen Zentren des Habsburgerreiches. Hier verknüpften ihn Komponisten wie Biber und Schmelzer oft mit einem Faible für Volksmusik und außermusikalische Klänge, woraus extrovertierte, manchmal burleske oder gar komische Werke hervorgingen.

Zu guter Letzt weisen diese drei „Biber-Werke“ Beziehungen untereinander auf. Die *Sonata representativa*, ursprünglich für Violine und Basso continuo komponiert, präsentiert Imitationen von Nachtigall und Kuckuck – nicht unbekannt in der Musikgeschichte –, aber auch das dissonante Quaken von Fröschen und einen Musketiermarsch, in dem die Solovioline eine Militärpfeife imitiert und in der Begleitung Trommeln zu erklingen scheinen. Die „scherzende“ *Sonata jucunda* für Streichensemble und Basso continuo enthält das dissonante „Frosch-Motiv“ aus der *Sonata representativa* sowie demonstrativ volkstümliche Rhythmen und Violinfloskeln über dem Bordun des Dudelsacks. Im zweiten Teil der *Battalia* wird das folkloristische Element auf die Spitze getrieben, wenn acht verschiedene Themen – vermutlich alles populäre Lieder der Zeit – gleichzeitig erklingen: „hier ist es überall dissonant, denn derart pflegen Betrunkene verschiedene Lieder zu brüllen“, notierte Biber im Partitur-

manuskript. Auch der Marsch der Musketiere kehrt wieder; der Bassist ist angewiesen, ein Stück Papier unter die Saiten zu legen, um den gewünschten Schnarrtrommel-Effekt zu erzeugen.

Die hier eingespielten Arrangements – oder Neuinterpretationen – führen diese Werke bis an ihre (un-)logischen Grenzen: Ein Trio ungarischer Volksmusiker und eine schwedische Nyckelharpa („Schlüsselfiedel“ mit Tasten) lassen sich von der *Sonata jucunda* mitreißen, und in der *Battalia* erhält die Aria ein unheimliches *da capo*, das den Zuhörer in die blutige Schlacht versetzt – samt dem Stöhnen der Verwundeten.

Doch bereits die Originale bekunden den Geist der Freiheit und Unkonventionallität, mit dem Biber und seine Kollegen zu Werke gingen – u.a. mit Spieltechniken (*col legno*, Bartók-Pizzikati etc.) sowie harmonischen und rhythmischen Mitteln, die erst Jahrhunderte später gebräuchlich werden sollten.

Mochte die Musikwelt nach Bibers Tod im Jahr 1704 langweiliger (und vielleicht geistig „normaler“) geworden sein, so war **Georg Philipp Telemann** doch einer der wenigen großen Komponisten, die diesen Verlust immer wieder wettzumachen suchten. Der in fast allen Gattungen überaus fruchtbare Telemann war auch ein stilistisches Chamäleon und ein bedeutender Vertreter dessen, was in Deutschland der „gemischte Stil“ genannt wurde: eine Mischung von Musikstilen aus Italien, Frankreich, Deutschland und – was Telemann selber betonte – Polen. Zu Beginn seiner Karriere war Telemann für kurze Zeit als Kapellmeister am Hof des Grafen Erdmann II. von Promnitz im heutigen Żary in Polen tätig. Hier hatte er Gelegenheit, polnische Musik zu hören, die von Geigern und Dudelsackspielern sowohl „in gemeinen Wirtschaftshäusern“ als auch „an ansehnlichen Oertern“ gespielt wurde, und dies hinterließ bleibenden Eindruck: „Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen.“

Dieser Einfluss, dazu ein waches Gespür für das Absurde und Burleske, zeigt sich in vielen von Telemanns Kompositionen, insbesondere in einigen seiner zahlreichen Overture-Suiten. Auch wenn er an direkten Imitationen weniger Gefallen fand als

Biber – gleichwohl gibt es in seiner Suite in F-Dur TWV 55:F11 ein bemerkenswertes Duett für „concertierende Frösche und Krähen“ –, war Telemann nichtsdestotrotz ein Meister musikalischer Charakterisierung. In der *Ouverture burlesque de Quixotte* öffnet er den Vorhang in einer pseudo-heroischen Manier, die die Wahnvorstellungen des Don perfekt einfängt. Im weiteren Verlauf der Suite wechselt unser Held zwischen wiederholten, unberechenbaren Angriffen auf Windmühlen und dem unaufhörlichen Seufzen um seine angebetete Dulcinea – Telemanns Quijote schmachtet vor Liebe wie nur irgendeine Wahnsinnige, die je die Londoner Bühnen zierte. Nach dem humpelnden Galopp von Rosinante und dem des unwilligen Esels von Sancho Panza ist Quijote endlich etwas Ruhe vergönnt, zumindest im Prinzip: Über einem „polnischen“ Dudelsackbordun schießt seine Einbildungskraft ins Kraut – und in seinen Phantasien bricht er schon wieder zu so neuen wie verrückten Abenteuern auf.

© **BIS 2016**

Karin Dahlberg (ehemals: Roman) verfügt über ein Repertoire, das vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik reicht, und wird für ihre Bühnenpräsenz, ihr Stilgefühl und ihr Timbre gefeiert. Seit ihrem Debüt 2004 mit den Göteborger Symphonikern ist sie mit zahlreichen schwedischen und internationalen Orchestern aufgetreten und hat mit Dirigenten wie Lars Ulrik Mortensen, Andrew Parrott und Paul McCreeh zusammengearbeitet. Im Konzertfach singt sie Oratorien und Messen – von Bachs *Matthäus-Passion* bis zu Verdis Requiem und Sven-David Sandströms *Messias* – sowie weltliche Werke wie Mahlers *Rückert-Lieder*. Als passionierte Liedersängerin mit umfangreichem Repertoire arbeitet Karin Dahlberg in erster Linie mit dem Pianisten Bernt Wilhelmsson zusammen. Darüber hinaus ist die vielseitige Sängerin auch in Musical und Jazz zu Hause und hat mit Big Bands Jazz-Standards und Duke Ellingtons Sacred Concert aufgeführt.

www.karindahlberg.com

Camerata Nordica wurde 1974 als Oskarshamn Ensemble gegründet und bildet einen Teil der regionalen Musikorganisation der Provinz Kalmar im Südosten Schwedens. Das dirigentenlose Ensemble spielt im Stehen und vermittelt eine Energie und Einmütigkeit der musikalischen Zielsetzung, die Teil seines unverwechselbaren Profils geworden sind. Die Camerata Nordica ist im gesamten Repertoire für Streichorchester – vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik – zuhause. Je nach Bedarf beträgt die Anzahl der Musiker 15 bis 20, alle aus dem Kreis der besten Spieler in den skandinavischen Ländern und darüber hinaus ausgewählt.

In der Region verfügt die Camerata Nordica über eine starke Beziehung zu seinem Publikum und bildet das Rückgrat eines reichen musikalischen Umfelds. Aufführungen für Kinder bilden eine Priorität für das Ensemble, und neben traditionellen Konzerten tritt es auch mit großem Erfolg bei Rock-Festivals auf. Von den zahlreichen Aufnahmen des Ensembles sind nicht weniger als drei für den schwedischen Grammis Award nominiert worden; regelmäßig erscheint es im schwedischen Radio und Fernsehen. Über seine Auftritte in Schweden hinaus hat Camerata Nordica zahlreiche Konzerte in ganz Europa und den USA gegeben und Konzertreisen nach Mexiko, Argentinien und Brasilien unternommen. Im Jahr 2013 debütierte das Ensemble bei den BBC Proms.

www.camerata.se

Terje Tønnesen wurde in Oslo geboren und debütierte im Alter von 17 Jahren – ein Ereignis, das in der norwegischen Presse als „so umwerfend, dass es fast beispiellos war“, bezeichnet wurde. Nach Studien bei Max Rostal in der Schweiz kehrte er nach Norwegen zurück und gründete 1977 das Norwegische Kammerorchester, dessen Künstlerischer Leiter er seither ist. Außerdem ist er Konzertmeister des Oslo Philharmonic Orchestra sowie Künstlerischer Leiter der Camerata Nordica in Schweden.

Tønnesen wurde mit zahlreichen internationalen Preisen sowie dem Grieg-Preis und dem Preis der norwegischen Musikkritiker ausgezeichnet. Er konzertiert als Solist und Kammermusiker in der ganzen Welt, hat zahlreiche Aufnahmen eingespielt und

viele für ihn geschriebene Werke uraufgeführt. Außerdem hat Terje Tønnesen Musik für verschiedene Theaterproduktionen komponiert. Er genießt die Zusammenarbeit mit Musikern unterschiedlicher Genres (u.a. Jazz, Rock und Folk) und Schauspielern. Im Jahr 2013 wurden er und das Norwegische Kammerorchester mit dem renommierten Lindeman-Preis ausgezeichnet; 2015 wurde Terje Tønnesen zum Ritter des Königlich Norwegischen Ordens des Heiligen Olav geschlagen.

«C'est aux imaginations dérégées que nous devons l'invention des arts ; le Caprice des Peintres, des Poètes et des Musiciens n'est qu'un nom civilement adouci pour exprimer leur Folie.»

(Saint-Évremonde, *Sir Politik Would-be*, acte V, scène II)

Ce projet a été inspiré par le philosophe français Michel Foucault et son livre *Folie et Dérison : histoire de la folie à l'âge classique*. Foucault y décrit la folie comme le contraire naturel de la normalité. Mais la signification de la folie a changé au cours de l'histoire. Au moyen âge, les fous, comme les lépreux, n'étaient pas seulement malades : on leur assignait le rôle de «l'Autre», si nécessaire à une société qui se définit en relation à ce qu'elle considère être étranger. Mais ils étaient aussi le signe sacré de la colère de Dieu ainsi qu'un rappel de Sa miséricorde envers les pauvres. Au cours de la Renaissance et du baroque, les fous perdirent cette signification spirituelle et, avec le développement des instituts mentaux au cours du 17^e siècle, ils devinrent un divertissement. L'asile d'aliénés – «Bedlam» – remplit la même fonction comme source d'excitation et de distraction que les jardins zoologiques d'aujourd'hui. Ce développement se refléta dans les arts comme dans *Don Quixotte* de Cervantes et les folles chansons de la restauration en Angleterre. Ni *Battalia* de Biber ni *Sonata rappresentativa* traitent de la folie comme telle mais, à mon avis, elles ont quelque chose de cette attitude – baroque, burlesque et grotesque.

«Baroque-Baroque» était le titre de travail de notre projet – faisant allusion à notre but de jouer ces œuvres du baroque de manière «baroque» informée par notre propre époque. Quand Biber et Telemann ont composé cette musique, elle était évidemment nouvelle et inconnue et je ne crois pas que l'authenticité réside dans quelque essai de reproduire la sonorité des œuvres à leurs premières exécutions, mais plutôt dans une recherche de leur essence et du but de la recréer à notre heure. Ce faisant, nous pourrions, si nous sommes chanceux, capter un bref aperçu de l'acte qui les a créées.

Terje Tønnesen

La musique :

Les œuvres sur ce disque sont séparées par trois solos de tambour qui soulignent l'élément dramatique et nous mènent, ainsi que la musique, « dans la rue » parmi les jongleurs et les musiciens ambulants. Ils sont tous norvégiens et le tambour que nous entendons est un instrument folklorique norvégien, un *slåttetromme* [litt. tambour battu] qui ressemble plus ou moins à un tambour baroque. Les deux premiers solos sont des improvisations sur un air nuptial (*bryllupsslått*) de Hålandsdalen et un roulement de tambour (*kvervel*) de Melhus. Le tambour était aussi utilisé par les militaires et le dernier solo, *Spissrot* [le gantelet] servait pendant les punitions corporelles des soldats, « pour que leurs cris ne soient pas trop entendus » :

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Ein, to, tre, fir, fem, seks, sju

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

Men eg skal piske ryggjen på deg de rota-tjuv

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept

Mais je vais te fouetter le dos, mon scélérat

Mais je vais te fouetter le dos, mon scélérat

Bedlam était le nom populaire de l'Hôpital royal Bethlehem de Londres, à l'origine un institut religieux fondé en 1247 qui, autour de l'an 1400, commença à recevoir des patients mentaux. Au 17^e siècle, le mot « bedlam » était devenu synonyme de folie et, avec l'accroissement de la fascination populaire pour la folie, l'hôpital attira un grand nombre de visiteurs venus pour observer les résidents pour leur propre divertissement. Particulièrement forte en Angleterre, la même fascination est à l'origine des représentations de la folie dans les pièces de théâtre de la restauration de l'époque et plusieurs d'elles renfermaient ces dites « Chansons de folie » devancées par les chants d'Ophélie dans *Hamlet* par exemple.

Au cours du 17^e siècle, ces chansons formèrent presque un genre à elles seules : incarnant les idées populaires sur la folie, elles consistaient souvent en plusieurs sections brèves contrastantes quant à la musique et au texte. Surtout quand elles étaient destinées à des personnages féminins, elles servaient souvent à illustrer que la cause principale de la folie était l'amour non partagé ou la « mélancolie languissante »,

comme l'affirme *Bess of Bedlam* de **Henry Purcell**. Purcell composa quelques-unes des plus célèbres chansons de folie, par exemple *From rosy bow'rs*, écrite peu avant sa mort pour une production de scène de *Don Quixotte*. *Bess of Bedlam* n'a cependant pas été écrite pour une pièce – elle est peut-être trop détaillée et compliquée en elle-même pour se situer confortablement dans un grand concept dramatique. Quand Purcell écrivit la musique pour *Don Quixotte*, il le fit en collaboration avec **John Eccles**, un autre compositeur régulier des théâtres londoniens. Utilisée dans une pièce intitulée *She Ventures and He Wins* en 1695, *Restless in Thought* d'Eccles illustre encore la croyance que l'amour pouvait mener les femmes au bord de la dépression nerveuse sinon à la folie complète.

Un prédécesseur des chansons de folie du théâtre, *New Mad Tom of Bedlam* est une ballade dite à facettes. Imprimées à bon marché sur une seule feuille de papier et souvent illustrées avec une gravure sur bois, de telles ballades circulaient abondamment et étaient chantées sur des mélodies familières dans des auberges et places publiques. Le mot «New» du titre reflète le fait que «Tom of Bedlam» était alors devenu un nom commun pour des mendiants et vagabonds à la santé mentale déficiente, terme utilisé par exemple par Shakespeare dans *King Lear*. On n'en connaît ni le compositeur ni l'auteur mais il a été suggéré que la mélodie, appelée parfois *Gray's Inn Mask*, proviendrait de John Coprario au début du 17^e siècle tandis que le texte pourrait être de William Basse, autrement mieux connu pour un panégyrique de Shakespeare à la mort du dramaturge.

Des trois œuvres attribuées à **Heinrich Ignaz Franz Biber**, seule *Battalia* provient certainement de sa plume. On a suggéré que *Sonata rappresentativa* soit en fait composée par Johann Heinrich Schmelzer avec lequel on croit que Biber a étudié et, quant à *Sonata jucunda*, le verdict général est que son compositeur est inconnu. Plusieurs raisons motivent l'attribution à Biber. Premièrement, les trois œuvres ont été conservées dans les archives de son unique employeur, le prince-évêque Carl Liechtenstein-Castelcorn d'Olomouc. Situées à Kroměříž maintenant en République tchèque, les

archives sont l'une des plus importantes sources d'information sur la musique de l'Europe centrale de cette époque.

Les trois œuvres sont aussi des exemples d'un certain style de musique caractéristique d'une région particulière, un style dont Biber était l'un des principaux représentants. Avec ses harmonies audacieuses et ses transitions abruptes entre des sections brèves et souvent très contrastantes, le *stylus phantasticus* provient de l'Italie chez des compositeurs comme Frescobaldi mais il a trouvé un ancrage solide dans les centres culturels de l'empire des Habsbourg. C'est là que des compositeurs comme Biber et Schmelzer l'ont souvent associé à un intérêt pour la musique populaire et des sons extra-musicaux, ce qui donna lieu à des pièces parfois burlesques ou même comiques.

Finalement, ces trois œuvres de «Biber» sont aussi interdépendantes. À l'origine pour violon et basse continue, *Sonata representativa* nous offre des imitations du rossignol et du coucou – oiseaux bien connus dans l'histoire de la musique – mais aussi des croassements de grenouilles et une *Marche des mousquetaires* où le violon solo imite un fifre militaire sur un accompagnement de tambours. La sonate «de plaisanterie», *Sonata jucunda* pour ensemble de cordes et continuo, présente le «motif de grenouille» dissonant de *Sonata representativa* ainsi que des rythmes et ornements de violon folkloriques sur un bourdon de cornemuse. L'élément populaire est poussé à l'extrême dans la seconde section de *Battalia* où huit thèmes différents, probablement tous des chansons populaires de l'époque, sont joués simultanément : «il y a de la dissonance partout ici, car les ivrognes sont habitués à brailler des chansons différentes», écrivit Biber dans la partition autographe. La marche des mousquetaires revient elle aussi, et le contrebassiste est averti d'insérer un morceau de papier sous la corde pour créer une sonorité désirée de caisse claire.

Les arrangements présents – ou réinterprétations – mènent ces œuvres à leurs extrêmes (il)logiques : un trio de musiciens folkloriques hongrois et une *nyckelharpa* suédoise (un cousin de la vielle) se joignent au plaisir de la *Sonata jucunda* et, dans

Battalia, l'Aria est pourvue d'un sinistre *da capo* qui télescope l'auditeur dans la bataille sanglante, complétée par les gémissements des blessés. Mais les partions originales elles-mêmes témoignent déjà de l'esprit de liberté et d'originalité avec lequel Biber et ses collègues se mirent au travail, présentant des techniques (*col legno*, *pizzicatos* à la Bartók etc.) ainsi que des moyens harmoniques et rythmiques qui ne devaient être employés régulièrement que des siècles plus tard.

Si le monde musical est devenu un peu plus terne (et possiblement plus « sain ») après la mort de Biber en 1704, **Georg Philipp Telemann** est l'un des quelques grands compositeurs qui ont constamment essayé de compenser la perte. Extrêmement productif dans la plupart des genres, Telemann était aussi un caméléon stylistique et un interprète important de ce que les Allemands appelaient « *der gemischte Stil* » – un mélange de styles musicaux d'Italie, de France, d'Allemagne et, souligné par Telemann même – de Pologne. Au début de sa carrière, Telemann passa un peu de temps comme maître de chapelle à la cour du comte Erdmann II de Promnitz à ce qui est maintenant Żary en Pologne. Il y eut l'occasion d'entendre de la musique polonaise jouée par des violoneux et des joueurs de cornemuse dans de « simples tavernes » et dans des « endroits plus respectables » et cela laissa une impression durable : « En huit jours, une personne observatrice pouvait happen d'eux assez d'idées pour suffire à une vie entière. »

Cette influence, ajoutée à un sens aigu pour l'absurde et le burlesque, ressortit dans beaucoup de la musique de Telemann et est particulièrement évidente dans certaines de ses nombreuses suites-ouvertures. Moins porté aux imitations directes que Biber – sauf un étonnant duo pour « grenouilles et corbeaux concertants » dans sa Suite en fa majeur TWV 55 : F11 – Telemann était néanmoins un maître de la peinture musicale. Dans l'*Ouverture burlesque de Quixotte*, il prépare la scène avec une ouverture héroï-comique qui capte parfaitement la folie des grandeurs du Don. Plus loin dans la suite, notre héros alterne entre des attaques répétées et erratiques contre les moulins à vent et de constants soupirs à la pensée de sa bien-aimée Dulcinée – le Quixotte de Tele-

mann est aussi languissant que toute femme aliénée à avoir jamais honoré la scène londonienne. Suivant le galop boiteux de Rosinante et celui de l'âne rétif de Sancho Panza, Quixote s'accorde finalement un peu de répit, au moins en théorie : son imagination galope sur un bourdon de cornemuse « polonaise » et, dans ses fantasmes, il est déjà à la poursuite d'aventures toujours nouvelles et toujours folles.

© **BIS** 2016

Avec son répertoire d'œuvres passant du baroque à la musique contemporaine, **Karin Dahlberg** (autrefois Roman) est saluée pour sa présence sur scène, son sens du style et son timbre vocal. Depuis ses débuts en 2004 avec l'Orchestre symphonique de Göteborg, elle s'est produite avec de nombreux orchestres tant suédois qu'internationaux, travaillant avec les chefs Lars Ulrik Mortensen, Andrew Parrott et Paul McCreesh entre autres. Son répertoire de concert inclut des oratorios et messes, de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach au Requiem de Verdi et au *Messie* de Sven-David Sandström, ainsi que des œuvres profanes dont *Rückert-Lieder* de Mahler. Récitaliste dévouée, Karin Dahlberg collabore surtout avec le pianiste Bernt Wilhelmsson dans un vaste choix de pièces. Chanteuse aux nombreuses facettes, elle se meut aisément du musical au jazz et a travaillé avec des ensembles exécutant le jazz standard et les Sacred Concerts de Duke Ellington.

www.karindahlberg.com

Fondée en 1974 sous le nom d'Ensemble d'Oskarshamn, **Camerata Nordica** fait partie de l'organisation musicale régionale du comté de Kalmar au sud-est de la Suède. Jouant debout et sans chef, l'ensemble projette une énergie et une unanimité vers son but final qui font partie de son profil distinct. Il maîtrise tout le répertoire pour orchestre à cordes, de la musique baroque jusqu'à la musique contemporaine. Selon les pièces jouées, le nombre des musiciens varie de quinze à vingt, tous choisis parmi

les meilleurs instrumentistes des pays scandinaves et d'ailleurs.

Dans son milieu, Camerata Nordica jouit d'un lien solide avec son public et forme la base d'un riche environnement musical. Les concerts pour enfants sont une priorité pour l'ensemble et, en plus de donner des concerts traditionnels, il a remporté de grands succès lors de festivals consacrés à la musique rock. Parmi ses nombreux enregistrements, trois ont été mis en nomination pour un Grammis en Suède. Camerata Nordica se produit régulièrement à la radio et la télévision ; en plus de faire des tournées en Suède, la formation s'est produite un peu partout en Europe, aux États-Unis, au Mexique, en Argentine et au Brésil. Camerata Nordica a fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2013.

www.camerata.se

Né à Oslo, le violoniste **Terje Tønnesen** a fait ses débuts à dix-sept ans, un événement décrit dans la presse norvégienne comme «éblouissant au point d'en être pratiquement sans précédent». Après des études avec Max Rostal en Suisse, il retourna en Norvège où il fonda l'Orchestre de chambre de Norvège en 1977. Il en demeure le directeur artistique mais est également premier violon de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo ainsi que directeur artistique de Camerata Nordica en Suède.

Tønnesen a remporté de nombreux prix internationaux ainsi que le Prix Grieg et le Prix des Critiques musicaux norvégiens. Poursuivant une brillante carrière internationale de soliste et de chambriste, il réalise de nombreux enregistrements et assure la création de nombreuses oeuvres composées spécialement pour lui. Il a également composé de la musique pour diverses productions de théâtre. En 2013, Tønnesen et l'Orchestre de chambre norvégien ont gagné le prestigieux prix Lindeman et, en 2015, Terje Tønnesen fut fait Chevalier de l'Ordre Royal norvégien de Saint-Olaf.

☞ ANON: NEW MAD TOM OF BEDLAM

Forth from the dark and dismal cell,
Or from the deep abyss of Hell,
Mad Tom is come to view the world again,
To see if he can cure his distemper'd brain.

Fears and cares oppress my soul,
Hark how the angry Furies howl,
Pluto laughs and Prosperpine is glad,
To see poor angry Tom of Bedlam mad.

Through the world I wander night and day,
To find my straggling senses.
In an angry mood I met old Time,
With his Pentateuch of tenses.
When me he spies away he flies
For Time will stay for no man.
In vain with cries I rend the skies,
For pity is not common.
Cold and comfortless I lie,
Help, help, oh help or else I die.

Hark, I hear Apollo's team,
The carman 'gins to whistle.
Chaste Diana bends her bow,
The boar begins to bristle.

Come Vulcan with tools and with tackles,
To knock off my troublesome shackles,
Bid Charles make ready his wain,
To bring me my senses again.

Last night I heard the Dog Star bark,
Mars met Venus in the dark;
Limping Vulcan heat an iron bar,
And furiously made at the God of War.

Mars with his weapon laid about,
Limping Vulcan had got the gout,
His broad horns did hang so in his light,
That he could not aim his blows aright.

Mercury the nimble post of heaven,
Stood still to see the quarrel;
Gorrel-bellied Bacchus giant-like,
Bestrid a strong beer barrel.
To me he drank, I did him thank,
But I could drink no cider;
He drank whole butts
Till he burst his guts,
But mine was ne'er the wider.
Poor Tom is very dry:
A little drink for charity!

Hark I hear Actaeon's hounds,
The huntsman whoops and hallows;
Ringwood, Rockwood, Jowler, Bowman,
And all the chase doth follow.
The Man in the Moon drinks claret,
Eats powder'd-beef turnip and carrot,
But a cup of Malago Sack,
Will fire the bush at his back.

Text: Anon.

☞ JOHN ECCLES: RESTLESS IN THOUGHT

Restless in thought, disturbed in mind,
Short sleep's deep sighs, Ah! much I fear
The inevitable time assigned
By fate to Love's approaching near.

When the dear object present is,
My fluttering soul is all on fire;
His sight's a heaven of happiness
And, if he stays, I can't – no, no – retire.

Tell me, someone in Love well read,
If these be symptoms of that pain;
Alas, I fear, my heart is fled,
Enslaved to Love, and Love in vain.

Text: Anon.

15 HENRY PURCELL: BESS OF BEDLAM

From silent shades and the Elysian groves
Where sad departed spirits mourn their loves;
From crystal streams, and from that country where
Jove crowns the fields with flowers all the year,
Poor senseless Bess, cloth'd in her rags and folly,
Is come to cure her lovesick melancholy.

Bright Cynthia kept her revels late
While Mab, the Fairy Queen, did dance.
And Oberon did sit in state
When Mars at Venus ran his lance.

In yonder cowslip lies my dear,
Entomb'd in liquid gems of dew;
Each day I'll water it with a tear,
Its fading blossom to renew.

For since my love is dead
And all my joys are gone,
Poor Bess for his sake
A garland will make,
My music shall be a groan.

I'll lay me down and die
Within some hollow tree,
The rav'n and cat,
The owl and bat
Shall warble forth my elegy.

Did you not see my love as he pass'd by you?
His two flaming eyes, if he comes nigh you,
They will scorch up your hearts.
Ladies beware ye,
Lest he should dart a glance that may ensnare ye!

Hark! Hark! I hear old Charon bawl,
His boat he will no longer stay;
The furies lash their whips and call:
Come, come away, come, come away.

Poor Bess will return to the place whence she came,
Since the world is so mad she can hope for no cure;
For love's grown a bubble, a shadow, a name,
Which fools do admire and wise men endure.

Cold and hungry am I grown.
Ambrosia will I feed upon,
Drink nectar still and sing.
Who is content
Does all sorrow prevent
And Bess in her straw,
Whilst free from the law,
In her thoughts is as great as a king.

Text: Anon.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2006 (*Sonata jucunda*), October 2008 (*Battalia*), January 2012 (*Sonata representativa*) and January 2015 (other works) at Algotstrum kyrka, Öland, Sweden
Producer and sound engineer: Uli Schneider

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 44.1 kHz (*Sonata jucunda*, *Battalia*); 24-bit / 96 kHz (other works)

Post-production: Editing and mixing: Uli Schneider

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Terje Tønnesen and BIS 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover picture: detail from a 1562 oil-on-panel by Pieter Bruegel the Elder depicting Dulle Griet ('Dull Gret', also known as 'Mad Meg'), a figure of Flemish folklore who here leads an army of women to pillage Hell.
Photos of Terje Tønnesen and Camerata Nordica: © Jan Nordström
Photo of Karin Dahlberg: © The Studio
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2256 SACD ® & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

TERJE TØNNESEN



BIS-2256