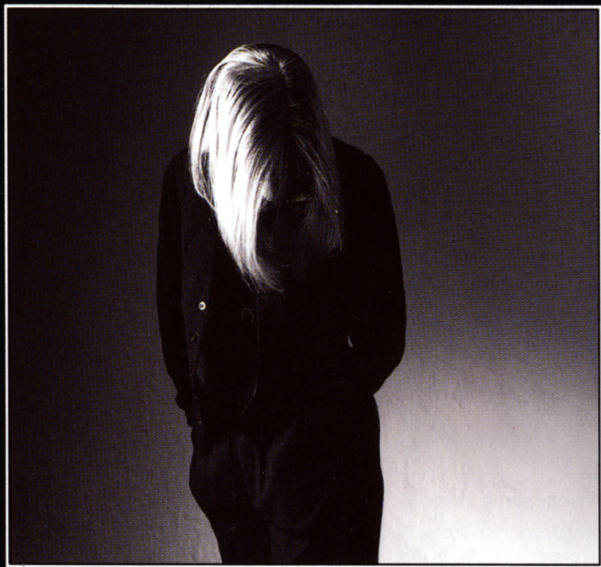




CD-608 STEREO

digital

ENSEMBLE SAGA
MARIA LINDAL



PLAYS
HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER

BIBER, Heinrich Ignaz Franz (1644-1704)**Partia III****10'38****from 'Harmonia Artificiosa-Ariosa'** (DTÖ, Vol.92)for 2 violins *scordatura* and basso continuo

[1] Præludium 1'24 — [2] Allemande 2'09 —

[3] Amener 1'10 — [4] Balletto 0'55 —

[5] Gigue 0'36 — [6] Ciacona 4'14

[7] Sonata VI (DTÖ, V/2 Band 11)**10'46**

for violin and basso continuo

[Einleitung] — Passacaglia — [Zwischenspiel] —

Gavotte — [Nachspiel] *Adagio* — *Allegro* — *Adagio*

[8] Sonata Representativa (Doblinger, Vienna)**9'36**

for violin and basso continuo

[*Allegro*] — Nachtigall — Cucu — Fresch —

Die Henn, der Hann — Die Wachtel — Die Katz —

Musquetir Mars — Allemande

Partia V**10'28****from 'Harmonia Artificiosa-Ariosa'** (DTÖ, Vol.92)for 2 violins *scordatura* and basso continuo

[9] Intrada 1'28 — [10] Aria 1'29 — [11] Balletto 0'36 —

[12] Gigue 1'03 — [13] Passacaglia 5'42

14 Sonata X **9'20**

from 'Rosenkranz Sonatas' (*Denkmäler der Musik in Salzburg*)

for violin *scordatura* and basso continuo

Præludium — Aria — Variatio I — Variatio II —

Variatio III — Variatio IV — Variatio V

15 Passacaglia XVI **8'24**

for violin solo (*Denkmäler der Musik in Salzburg*)

Maria Lindal, solo violin

Ensemble Saga

(**1-6**, **9-13**) **Barry Sargent**, violin

(**1-6**, **9-14**) **Mieneke van der Velden**, viola da gamba

(**7**, **8**) **Lucia Swarts**, cello

(**1-14**) **Etienne Siebens**, double bass

(**1-14**) **Miklós Spányi**, harpsichord

The only aspect of **Heinrich Ignaz Franz Biber's** early life that can be stated with any certainty is that he was born on 12th August 1644 in Wartenberg (Bohemia). In 1665 we find him employed at the court of Archbishop Karl Graf Lichtenstein Kastelkorn in Kremsier. In 1670 he is reported as having fled, *insalutato hospite*, to Salzburg where he was employed in the court band of Archbishop Maximilian Gandolf Graf Kuenberg. Biber married in 1672. He was appointed teacher of part singing with the boys' choir at the cathedral in Salzburg. In 1679 he was appointed vice-bandmaster at the court of the Archbishop. In 1684 he was made rector of the cathedral choir school and became principal bandmaster at the Archbishop's court. After a nine-year wait, Biber was raised to the nobility by the Emperor Leopold I in 1690. Biber died on 3rd May 1704, a highly esteemed citizen of Salzburg.

Double-stopping is one of the original functions of the violin, an instrument which came into regular consort use throughout Europe shortly after 1500. Dance music was frequently the same as open-air music, and the loud tone of the violin led to its being regarded, to some extent disparagingly, as an instrument for 'professional musicians'. This use might also have influenced its tuning. In spite of being written off as an inferior instrument the violin soon found an enthusiastic audience, initially at the Italian courts of the sixteenth century. In Germany, too, the violin soon established itself as a municipal and court instrument. There is evidence of a unique German violin technique as early as the second quarter of the seventeenth century. In addition to the influence of dance music, its development was also affected by gamba technique (in the north, for instance, by William Brade and Thomas Simpson, in the south by William Young).

Unfortunately it remains impossible to ascertain with certainty who Biber's teachers were. He may have known the other great Austrian violinist J.H. Schmelzer (1623-1680), but it is highly doubtful that Schmelzer could have been Biber's teacher. Schmelzer himself apparently learned the violin from a wandering folk-violinist, and he retained links with folk-music throughout his life.

Understandably, he was responsible for dance music at the Imperial Court. In the case of Biber too we can observe such a connection, both aesthetically and technically.

Some of the pieces recorded here call for violins tuned in an unusual way (*scordatura*). The original tuning in fifths was less well-suited to polyphonic music-making than the gamba's tuning in thirds and fourths; it was better suited to the drone basses and supporting double-stops of dance music. By means of various methods of tuning the problems of playing in numerous parts were elegantly solved; the virtuoso left-hand runs, on the other hand, were rendered more difficult. The constant re-tuning (an inheritance from gamba technique) which was usual in Biber's area of activity was therefore used only by a few violinists and disappeared at around the end of the century. Count Lichtenstein-Kastelkorn seems to have been a devotee of such pieces, and he commissioned music featuring unusual tuning specially for use at court.

The so-called *Mystery Sonatas* are a cycle of sonatas in which (almost) all the pieces require *scordatura*. They are preserved in a splendid though undated manuscript. In Salzburg, as in many other places, there had been a Rosicrucian Brotherhood at least since the first half of the seventeenth century, and Maximilian Gandolf Graf Kuenberg, Archbishop of Salzburg from 1668 until his death in 1687, was an especially keen supporter. Biber's fifteen sonatas were composed for the services of this order.

The sixth of the so-called 'Great' sonatas published in 1681 begins in 'normal' tuning with an *Allabreve* followed by a *Passacaglia* on an ostinato bass in which sequences of chords alternate with virtuoso passagework. The regularly-recurring double stops have the function of a sort of refrain, like in the great French chaconnes, although the sequence of notes is not always identical.

The *scordatura* part of the sonata comes next, a sort of cadenza which begins with arpeggios and ends *ad libitum*. Next comes a *Gavotte*, followed by an *Adagio* in which we hear the tremolo (bow vibrato) which was hardly ever absent from German sonatas of the late seventeenth century. In this movement

we find hints of the alternation of many short sections which remained typical of German violin and gamba sonatas until well into the seventeenth century.

In seventeenth-century German violin music there is an especial tendency towards dramatic jokes with a moralistic background. This tendency can also be seen in Biber's case. In particular it was apparently very common to imitate a great variety of noises, as can be seen from many compositions from the *Capriccio stravagante* (1627) of Carlo Farina (who emigrated to Dresden) right through to the striking cuckoo, cockerel and other 'bird' sonatas of Walther and Biber. Biber wrote several works in which this comic trait is important, and the *Sonata rappresentativa* is one of them.

Dance music can also be found in a collection of dance suites for two upper parts and bass entitled *Harmonia Artificiosa-Ariosa*, of which Biber's son arranged the posthumous publication in 1712.

From dance music and folk-music Biber acquired a certain predilection for the ostinato bass, which can be seen in both the suites recorded here.

The actual suites are preceded by an 'overture'. In the third suite this is a virtuoso *Praeludium* which consists of various short sections; in the fifth it is an *Intrada*, the dotted rhythm of which can be perceived to be a grand statement — rather like in a French overture. There follows a rather loose sequence of dances, no doubt determined by their function. In both cases a *Ciacona/Passacaglia* brings the suite to a close over an ostinato bass. At this period it was hard to tell the difference between a chaconne and a passacaille. In Biber's suite the *Chaconne* is a large-scale unison canon; the *Passacaille* is also by far the longest movement in its suite, with striking rhythmical and metrical freedom as well as some changes of tempo and character. Overall, however, the dance character is preserved, like in the great theatre chaconnes and passacailles. The division into large sections is also reminiscent of French chaconnes which Biber might have known via Muffat.

Greta Haenen

In Germanic mythology Saga was a goddess whose exploits were recorded in the epics of gods and heroes. She lived in a castle past which the busy waters of

time flowed. In the Edda and in Icelandic mythology Saga was one of the two goddesses who daily imbibed wisdom from the brook of Sökvað together with Odin. Today the word saga denotes a fable rooted in history that has been passed down through the centuries. The **Ensemble Saga** seeks its origin, symbolically, in these various connotations.

Every composer has access to the instruments of his or her own time. The historical instruments that they play, with their typical timbres and dynamics, underlie Ensemble Saga's fascination with and insights into 'early' music. The members of the group are all musicians with international reputations and play with many of the best ensembles in Europe, including Concerto Armonico, The Consort of Musicke, Collegium Aureum, the Leonhardt Consort, The Royal Consort, La Chapelle Royale and Anima Eterna.

Maria Lindal was born in Stockholm in 1963. She studied the violin with Josef Grünfarb at the Royal College of Music in Stockholm from 1981-85. She continued her studies with Manoug Parikian and Andrew Watkinson and studied the baroque violin with Marc Destrué in London. She then moved to Cologne where she established herself as a chamber musician and a soloist and also made radio recordings. From 1987-89 she was a member of the contemporary music group Ensemble Köln, the Trio Marini Consort, Concerto Köln and Musiciens du Louvre. In 1990 Maria Lindal moved to Antwerp where she has a piano trio, Trio Saga, with the cellist Lucia Swarts and pianist Jos van Immerseel while continuing her international engagements as a chamber musician and soloist. She has been a member of the orchestra Anima Eterna since 1987 and became a violin lecturer at the Royal Conservatory in Antwerp in 1993.

Barry Sargent studied the violin with Sigmund Effron in Cincinnati and with Andor Toth at the Oberlin Conservatory. He moved to Paris and played with Christophe Coin and also studied the baroque violin with Monica Huggett. He was first violinist in Ayre Español and has played in ensembles directed by Jordi Savall, William Christie, Nikolaus Harnoncourt and René Clemencic.

Alles, was mit Sicherheit über das frühe Leben **Heinrich Ignaz Franz Biber**s gesagt werden kann ist, daß er am 12. August 1644 in Wartenberg geboren wurde. 1665 war er in Kremsier, am Hof von Erzbischof Karl Graf Lichtenstein Kastelkorn angestellt. Berichten zufolge floh er 1670 *insalutato hospite* nach Salzburg, wo er in der Hofkapelle des Erzbischofs Maximilian Gandolf Graf von Kuenberg spielte. Biber heiratete 1672. Man ernannte ihn zum Gesangslehrer des Knabenchors der Salzburger Kathedrale. 1684 wurde er zum Rektor der Chorschule befördert und wurde Hofkapellmeister am Hof des Erzbischofs. Nach neun Jahren Wartezeit wurde er 1690 von Kaiser Leopold I geadelt. Am 3. Mai 1704 starb Biber als hochangesehener Bürger von Salzburg.

Das Doppelgriffspiel dürfte mit der ursprünglichen Funktion der Geige einhergehen, die kurz nach 1500 in ganz Europa als Consort-instrument für die Tanzmusik heimisch wurde. In den meisten Fällen war Tanzmusik gleich Freiluftmusik, und die laut klingende Geige wurde abschätzend als Instrument für „Berufsmusiker“ gewertet. Diese Verwendung dürfte auch die Stimmung beeinflußt haben. Trotz der Abwertung als Unterschichtinstrument fand die Violine rasch begeisterte Zuhörer, zuerst an den italienischen Höfen des 16. Jahrhunderts. Aber auch in Deutschland etablierte sich die Geige relativ schnell als städtisches und höfisches Instrument. Schon im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ist eine eigene deutsche Technik bezeugt. Neben dem Einfluß aus der Tanzmusik gab es den Einfluß der Gambentechnik (im Norden u.a. William Brade und Thomas Simpson, im Süden William Young.)

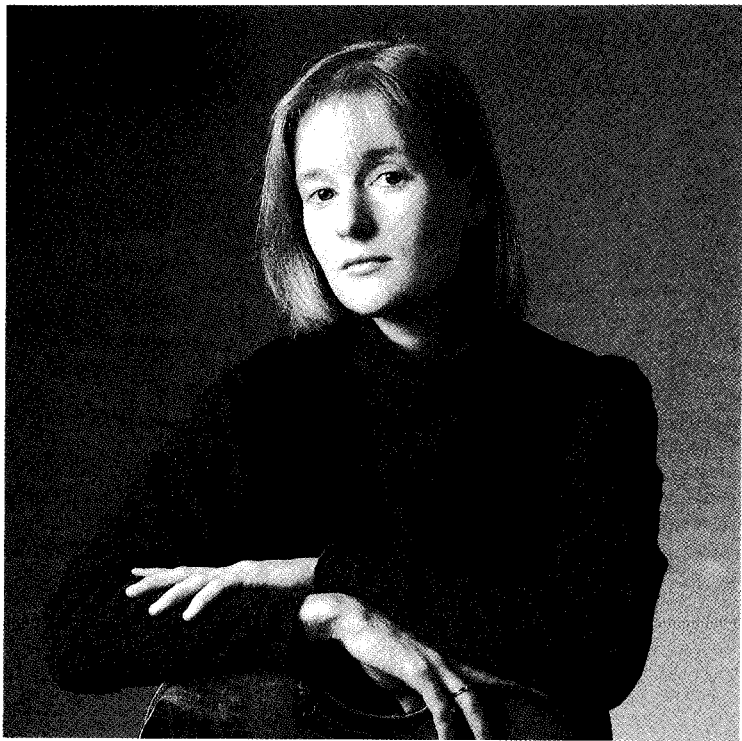
Leider war es bis auf heute nicht möglich, den Lehrer von Biber einwandfrei zu bestimmen. Vielleicht hat er den anderen großen österreichischen Geiger, J.H. Schmelzer (1623-1680) gekannt, aber es ist höchst unsicher, ob dieser auch sein Lehrer gewesen sein kann. Schmelzer selbst lernte angeblich bei einem umherreisenden Volksgeiger, und seine Verbundenheit mit der Volksmusik behielt er sein ganzes Leben bei. Verständlicherweise war er am kaiserlichen Hof für die Tanzmusik verantwortlich. Auch bei Biber ist eine solche Verbindung merkbar, sowohl ästhetisch als auch technisch.

Unter den hier eingespielten Stücken gibt es einige mit verstimmten (skordierten) Geigen. Die ursprüngliche Quintenstimmung war für das polyphone Spiel weniger geeignet als die Terzquartstimmung der Gamben; sie eignete sich besser für die Bourdonbässe und lautverstärkenden Doppelgriffe der Tanzmusik. Mit verschiedenartigen Verstimmungen löste man das Problem des mehrstimmigen Spielens auf elegante Art; die virtuellen Läufe der linken Hand wurden hingegen etwas schwieriger. Das viele Umstimmen, das in Bibers Umgebung wohl noch von der Gambenpraxis her gebräuchlich war, wurde daher nur von sehr wenigen Geigern verwendet und verschwand gegen Ende des Jahrhunderts aus der Praxis. Der Graf Lichtenstein-Kastelkorn scheint ein Liebhaber solcher Stücke gewesen zu sein, denn er bestellte eigens für den Hofgebrauch „verstimbte“ Sachen.

Ein Sonatenzyklus, in dem (fast) alle Stücke skordiert sind, sind die sogenannten *Mysteriensonaten*; sie sind in einer undatierten Prachthandschrift erhalten. In Salzburg gab es, wie an vielen anderen Orten, eine Rosenkranzbruderschaft spätestens seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Maximilian Gandolph Graf Kuenberg, Erzbischof in Salzburg von 1668 bis zu seinem Tod 1687, förderte sie ganz besonders. Für ihre Andachten sind wohl Bibers 15 Sonaten komponiert.

Die sechste aus den 1681 verlegten sogenannten „großen“ Sonaten fängt in normaler Stimmung an, mit einem *Allabreve*, gefolgt von einer *Passacaglia* auf ostinatem Baß, in der Akkordfolgen mit virtuosem Passagenwerk abwechseln. Die regelmäßig wiederkehrenden Doppelgriffen haben eine Art Refrainfunktion, wie bei den großen französischen Chaconnes, obwohl es nicht immer die gleichen Notenfolgen sind.

Es folgt dann der skordierte Teil der Sonate, eine Art Kadenz, die mit Arpeggios anfängt und *ad libitum* endet, eine *Gavotte*, gefolgt von einem *Adagio* mit dem in deutschen Sonaten des späten 17. Jahrhunderts fast nie fehlenden Tremolo- (Bogenvibrato) satz. In diesem Satz findet man noch etwas von der Abwechslung vieler kurzer Abschnitte, die für die Violin- und Gambensonaten des 17. Jahrhunderts in Deutschland noch lange typisch war.



Maria Lindal, solo violin



Barry Sargent, violin



Mienieke van der Velden,
viola da gamba



Lucia Swarts, cello



Etienne Siebens, double bass



Miklós Spányi,
harpsichord

In der deutschen Violinmusik des 17. Jahrhunderts gibt es einen besonderen Hang zu darstellerischen Späßen mit moralischem Hintergrund. Dieser ist auch bei Biber vorhanden. Vor allem die Imitation der verschiedensten Geräusche war anscheinend sehr beliebt, wie aus vielen Werken, von dem *Capriccio stravagante* des nach Dresden emigrierten Carlo Farina (1627) bis hin zu den einschlägigen Kuckucks-, Hahn- und anderen Vögelsonaten Walthers und Bibers, ersichtlich ist. Biber schrieb einige Werke, in dem dieser komödiantische Zug wichtig ist, darunter die *Sonata Representativa*.

Tanzmusik findet sich u.a. in der posthum, 1712, von Bibers Sohn veröffentlichten Sammlung *Harmonia Artificiosa-Ariosa*, Tanzsuiten für zwei Oberstimmen und Baß.

Aus der Tanzmusik und der Volksmusik übernahm Biber eine gewisse Vorliebe für den Ostinatobaß, der auch in den beiden hier eingespielten Suiten vertreten ist.

Den eigentlichen Suiten geht eine *Ouverture* voran. In der dritten ist dies ein virtuoses *Praeludium*, das aus verschiedenen kurzen Abschnitten besteht, in der fünften eine *Intrada*, deren punktierter Rhythmus als herrschaftliches Statement verstanden werden kann – etwa wie in der französischen „Ouverture“. Es folgt dann eine ziemlich lose Aneinanderreihung von Tänzen, die wohl zweckbedingt ist. In beiden Fällen bildet eine *Ciacona/Passacaglia* über einem Ostinatobaß den Abschluß. *Chaconne* und *Passacaille* lassen sich in dieser Zeit nicht leicht voneinander unterscheiden. Die *Chaconne* in unisono; auch die *Passacaille* ist der bei weitem längste Satz der Suite, mit auffälligen rhythmischen und metrischen Freiheiten sowie gewissen Temporückungen bzw. Charakteränderungen. Bei alledem bleibt der Tanzcharakter im großen ganzen erhalten, ähnlich wie bei den großen Theaterchaconnes und -passacailles.

Die Aufteilung in größere Abschnitte erinnert ebenfalls an die französischen Chaconnes, die Biber über Muffat kennengelernt haben könnte.

Greta Haenen

Saga war eine Göttin der germanischen Mythologie, deren kühne Taten im Epos der Götter und Helden niedergeschrieben wurden. Sie wohnte in einem Schloß hinter dem das Wasser der Zeit floß. In der Edda und der Isländischen Mythologie war Saga eine von zwei Göttinnen, die täglich zusammen mit Odin am Bach von Sökvabäck Weisheit in sich aufnahm. Heute bezeichnet das Wort Saga (Sage) eine Fabel, die ihren Ursprung in der Geschichte hat und Jahrhunderte hindurch überliefert wurde. Die **Ensemble Saga** sucht ihren Ursprung symbolisch in diesen verschiedenartigen Hintergründen.

Jeder Komponist hat Zugang zu den Instrumenten seiner Zeit. Die historischen Instrumente die sie spielen, mit ihrer typischen Klangfarbe und Dynamik, unterliegen der Faszination der Ensemble Saga und bieten einen Einblick in die „frühe“ Musik. Die Mitglieder der Gruppe sind alle Musiker mit internationalem Ruf und spielen in vielen der bekanntesten Ensembles in Europa. Darunter auch Concerto Armonico, The Consort of Musicke, Collegium Aureum, Leonhardt Consort, The Royal Consort, Chapelle Royale und Anima Eterna.

Maria Lindal wurde 1963 in Stockholm geboren. Von 1981-1985 studierte sie Violine bei Josef Grünfarb an der Königlichen Hochschule für Musik in Stockholm. Sie setzte ihre Ausbildung unter Manoug Parikian und Andrew Watkinson fort und studierte Barock-Violine bei Marc Destrubé in London. Danach zog sie nach Köln, wo sie sich mit Radioaufnahmen als Kammermusikerin und Solistin etablierte. In der Zeit von 1987-89 war sie Mitglied des zeitgenössischen Kölner Ensembles, Trio Marini Consort, Concerto Köln und Musiciens du Louvre. 1990 zog Maria Lindal nach Antwerpen, um mit der Cellistin Lucia Swarts und dem Pianisten Jos van Immerseel das Trio Saga zu bilden und weiterhin ihre Ziele als internationale Kammermusikerin und Solistin zu verfolgen. Sie ist Mitglied des Orchesters Anima Eterna seit 1987 und ist 1993 Dozent am Königlichen Konservatorium in Antwerpen.

Barry Sargent studierte Violine bei Sigmund Efron in Cincinnati und bei Andor Toch am Oberlin Konservatorium. Er zog nach Paris, spielte mit

Christophe Coin und studierte Barock-Violine bei Monica Huggett. Er spielte die Erste Geige im Ayre Español und spielte in Ensembles, die von Jordi Savall, William Christie, Nikolaus Harnoncourt und René Clemencic dirigiert wurden.

Le seul fait connu avec certitude des premières années de la vie de **Heinrich Ignaz Franz Biber** est qu'il est né le 12 août 1644 à Wartenberg. En 1665, il était employé à la cour de l'archevêque Karl, landgrave Lichstenstein Kastelborn à Kremsier. En 1670, il se serait enfui, *insalutato hospite*, à Salzbourg où il trouva un emploi à la cour de l'archevêque Maximilian Gandolf, landgrave Kuenberg. Biber se maria en 1672. Il devint répétiteur des petits chanteurs de la cathédrale de Salzbourg. En 1679, il était nommé chef d'orchestre assistant à la cour de l'archevêque. En 1684, il devint recteur de la manécanterie de la cathédrale et principal chef d'orchestre à la cour de l'archevêque. En 1690, soit après une attente de neuf ans, Biber fut annobli par l'empereur Léopold I^{er}. A sa mort le 3 mai 1704, il était un citoyen très estimé à Salzbourg.

La double corde est une des fonctions originales du violon, un instrument qui fut régulièrement utilisé dans les consorts partout en Europe peu après 1500. Musique de danse voulait le plus souvent dire musique de plein air et, à cause de ses sons pénétrants, le violon était un peu considéré de façon désobligeante comme un instrument pour "musiciens professionnels". Cet emploi pourrait aussi avoir influencé l'accord. Même s'il avait passé pour être un instrument inférieur, le violon se trouva vite un public enthousiaste, d'abord aux cours italiennes du 16^e siècle. En Allemagne aussi, le violon s'établit rapidement comme un instrument de ville et de cour. On a la preuve d'une technique allemande unique de violon déjà dans le second quart du 17^e siècle. Son développement fut affecté par l'influence de la musique de danse et par la technique de la viole de gambe (dans le nord par exemple, par William Brade et Thomas Simpson, dans le sud par William Young).

Il est malheureusement impossible de s'assurer du nom des professeurs de Biber. Il aurait peut-être connu l'autre grand violoniste autrichien, J.H. Schmelzer (1623-1680), mais il est peu probable que ce dernier ait été son maître. Il semblerait que Schmelzer aurait lui-même appris le violon d'un ménétrier ambulant et il garda toute sa vie des liens avec la musique de folklore. Il est donc compréhensible qu'il fût responsable de la musique de danse à la cour impériale. On peut aussi observer un lien semblable, esthétique et technique, chez Biber.

Certaines des pièces enregistrées ici exigent un changement dans l'accord ordinaire des violons (*scordatura*). L'accord original en quintes convenait moins bien à la musique polyphonique que l'accord en tierces et quarts de la gambe; il était mieux approprié aux bourdons et au support des doubles cordes de la musique de danse. Au moyen d'accords différents, le problème du jeu en parties fut résolu avec élégance; d'un autre côté, les passages virtuoses à la main gauche devinrent plus difficiles. Le changement continu de l'accord (un héritage de la technique de la viole de gambe), commun dans l'entourage de Biber, ne fut donc utilisé que par quelques violonistes et disparut vers la fin du siècle. Le comte Lichtenstein-Kastelkorn semble avoir été un passionné de telles pièces et il commanda de la musique "désaccordée" spécialement pour usage à la cour.

Les dites *Sonates des mystères* sont un cycle de sonates où (presque) toutes les pièces requièrent la *scordatura*. Elles sont conservées dans un manuscrit splendide mais non daté. Il existait à Salzbourg, ainsi que dans plusieurs autres villes, au moins depuis la première moitié du 17^e siècle, la Confrérie du rosaire dont Maximilian Gandolf landgrave/comte de Kuenberg, archevêque de Salzbourg à partir de 1668, fut un fervent partisan jusqu'à sa mort en 1687. Les 15 sonates de Biber furent composées pour les offices de cet ordre.

La sixième des dites "Grandes" sonates publiées en 1681 commence dans un accord "normal" avec un *Allabreve* suivi d'une *Passacaglia* sur une basse ostinato où des suites d'accords alternent avec des passages courant avec virtuosité. Les doubles cordes revenant régulièrement font fonction de refrain

comme dans les grandes chaconnes françaises, quoique la suite des notes ne soit pas toujours la même. Suit la partie *scordatura* de la sonate, une sorte de cadence qui commence avec des arpèges et finit *ad libitum*.

Viennent ensuite une *Gavotte* et un *Adagio* où on entend le trémolo (vibrato d'archet) qui s'absente à peine des sonates allemandes de la fin du 17^e siècle. Dans ce mouvement, l'alternance de plusieurs sections brèves rappelle un trait typique des sonates allemandes pour violon et pour viole de gambe jusque loin dans le 17^e siècle.

Dans la musique allemande pour violon au 17^e siècle, on découvre un goût particulier pour les farces dramatiques au fond moralisateur. Cette tendance se retrouve aussi chez Biber. Il était apparemment très courant d'imiter une grande variété de bruits ainsi que le montrent plusieurs compositions, du *Capriccio stravagante* (1627) de Carlo Farina (qui émigra à Dresde) jusqu'aux noms bien choisis de "coucou", "jeune coq" et autres sonates "des oiseaux" de Walther et de Biber. Biber écrivit plusieurs œuvres où ce trait comique est important et la *Sonata rappresentativa* en est une.

De la musique de danse peut aussi être trouvée dans une collection de suites de danses pour deux parties supérieures et basse intitulée *Harmonia Artificiosa-Ariosa* dont le fils de Biber arrangea une publication posthume en 1712.

Les suites actuelles sont précédées d'une "ouverture" qui, dans la 3^e suite, est un *Prælium* virtuose consistant en plusieurs petites sections; dans la 5^e, il s'agit d'une *Intrada* dont le rythme pointé peut être perçu comme à effet — assez à la manière d'une ouverture française. On entend ensuite une suite en vrac de danses, certainement déterminée par sa fonction. Dans les deux cas, une *Ciacona/Passacaglia* termine la suite sur une basse ostinato. Il était difficile à cette époque de distinguer une chaconne d'une passacaille. Dans la suite de Biber, la *Chaconne* est un grand canon à l'unisson; la *Passacaille* est également de loin le mouvement le plus long de sa suite, avec une liberté rythmique et métrique frappante ainsi que quelques changements de tempo et de caractère. Le caractère de danse cependant est gardé partout, comme dans

les grandes chaconnes et passacailles. La division en sections majeures rappelle aussi les chaconnes françaises que Biber aurait pu connaître grâce à Muffat.

Greta Haenen

Dans la mythologie germanique, Saga était une déesse dont les exploits étaient racontés dans les récits épiques des dieux et des héros. Elle vivait dans un château devant lequel coulaient les eaux agitées du temps. Dans l'*Edda* et la mythologie islandaise, Saga était une des deux déesses qui, avec Odin, buvait quotiennement la sagesse du ruisseau Sökvað. Aujourd'hui, le mot saga dénote une fable enracinée dans l'histoire et qui s'est perpétuée à travers les siècles. **L'Ensemble Saga** puise ses origines, symboliquement, dans ces connotations variées.

Chaque compositeur a accès aux instruments de son temps. Les instruments historiques qui sont joués, avec leurs timbres et nuances typiques, soulignent la fascination exercée par la musique "ancienne" sur les membres de l'Ensemble Saga et leur compréhension de cette dernière. Les musiciens du groupe jouissent tous d'une réputation internationale et jouent dans plusieurs des ensembles les plus réputés d'Europe dont le Concerto Armonico, The Consort of Musicke, Collegium Aureum, Leonhardt Consort, The Royal Consort, Chapelle Royale et Anima Eterna.

Maria Lindal est née à Stockholm en 1963. Elle a travaillé le violon avec Josef Grünfarb au Collège Royal de Musique à Stockholm de 1981 à 85. Elle a poursuivi ses études avec Manoug Parikian et Andrew Watkinson et elle a étudié le violon baroque avec Marc Destrubé à Londres. Elle déménagea ensuite à Cologne où elle s'établit comme chambriste et soliste, faisant des enregistrements radiophoniques et de disques. De 1987 à 89, elle fut membre du groupe de musique contemporaine Ensemble Köln, du Trio Marini Consort, du Concerto Köln et des Musiciens du Louvre. En 1990, Maria Lindal se rendit à Anvers où elle forma un trio pour piano, le Trio Saga, avec la violoncelliste Lucia Swarts et le pianiste Jos van Immerseel, tout en continuant sa carrière internationale de chambriste et de soliste. Elle est membre de l'orchestre

Anima Eterna depuis 1987 et elle enseigne le violon au conservatoire Royal d'Anvers depuis 1993.

Barry Sargent a étudié le violon avec Sigmund Effron à Cincinnati et avec Andor Toth au conservatoire d'Oberlin. Il s'installa à Paris pour jouer avec Christophe Coin et étudier le violon baroque avec Monica Huggett. Il fut premier violon d'Ayre Español et il a joué dans des ensembles dirigés par Jordi Savall, William Christie, Nikolaus Harnoncourt et René Clemencic.

INSTRUMENTARIUM

Maria Lindal

Violin: J.B. Vuillaume, Paris 1852, after G.P. Maggini
Bow: R. Groppe, Metz 1990, after German model ca. 1729

Barry Sargent

Violin: J.B. Guadagnini, Cremona 1766

Mieneke van der Velden

Viola da gamba: R. Garmy, Aix-en-Provence 1984,
after Colichon

Lucia Swarts

Cello: German, anonymous, ca. 1780

Etienne Siebens

Double Bass: Brescia, anonymous, ca. 1680

Miklós Spányi

Harpsichord: M. Kaufmann, Brussels 1977
after Z. Hildebrandt 1745. With grateful thanks to the
instrument's owner, Guido Hoornaert

Recording data: 1993-02-04/06 at the Akademiezaal, Sint Truiden, Belgium

Recording engineer: Ingo Petry

2 Neumann KM140 and 4 Neumann KM130 microphones; microphone amplifier by

Didrik De Geer, Stockholm 1990; Technics SV260 DAT recorder

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Hans Kipfer

Cover text: Greta Haenen

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photographs of Maria Lindal: © Piet Roorda, Amsterdam

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1993, BIS Records AB

CELSISSIME AC REVERENDISSIME PRINCEPS,
DOMINE, DOMINE CLEMENTISSIME.

Et Sola interdum solatio esse poterunt: imò et Soli major virtus est, quia soli. Plurimum antea Musicalium Instrumentorum concentu, ut devotissimi servi facerem fidem, animari fides. Collegi nunc in unam Chelyn, atque selegi probatiores aliquot, ut videbantur, tonos ac sonos, Clementissimæ Celsitudinis Tuæ in obsequium ut resonarent, sic non pedibus dumtaxat, sed et manibus, ut ajunt, in humillimum iturus servitium. Non violabo promde hoc uno, ut vocant Violino, plenum, quem præmisi Chororum: nec minus valoris habiturum eor, si Arithmeticum non satis observari doci. nem, ubi, ut amplius valeat, unum pluribus numeris præmitti solet. Est enim in ipso meo Solo me. merus, qui, ut confido, varietate delectare possit. Solum hoc supponit Celssime ac Reverendiss^{me} Princeps, ut benivolis oculis, ac auribus digneris, atque humillimum servum diversis modis, et modis servare cupientem Clementissimè soras. Ego interim hoc meo Solo non annos solum plurimos, sed illos prosperis successibus felicissimos et longam valetudine modumes Clementiss^{me} Celss^{me} Tuæ non tam Voce solâ, quàm votis compunctibus appræcor.

Reverendissimæ Celsitudinis Tuæ

Servus humillimus
Henricus J. F. Biber.