

# DIVINA

SACRED MUSIC  
BY BIBER AND SCHMELZER

deutsche  
harmonia  
mundi



LES PASSIONS DE L'AME  
MERET LÜTHI

# D I V I N A Sacred music by Biber and Schmelzer

**Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)**

**Partia II**

from *Harmonia Artificiosa-Ariosa*

for two violins and b.c., in B minor

(scordatura: both violins tuned b, f-sharp', b', d'')

- |   |                      |      |
|---|----------------------|------|
| 1 | Praeludium           | 1.29 |
| 2 | Allamande & Variatio | 3.15 |
| 3 | Balletto             | 1.02 |
| 4 | Aria                 | 0.47 |
| 5 | Gigue                | 1.18 |

**Johann Heinrich Schmelzer (c. 1623–1680)**

- |   |                        |      |
|---|------------------------|------|
| 6 | <b>Sonata VIII a 5</b> | 3.44 |
|---|------------------------|------|

from *Sacro-Profanus Conventus*

*Musicus* for two violins, two violas

and b.c., in G major

**Heinrich Ignaz Franz Biber**

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 7 | <b>Nisi Dominus aedificaverit Domum (Psalm 127)</b> | 10.00 |
|---|---|-------|

for bass solo, violin solo,

violone and organ, in G major [C. 10]

**Heinrich Ignaz Franz Biber**

- |   |                                       |      |
|---|---------------------------------------|------|
| 8 | <b>Passacaglia <i>Schutzengel</i></b> | 9.17 |
|---|---------------------------------------|------|

No. 16 from *Rosenkranzsonaten*

for violin solo, in G minor [C. 105]

**Heinrich Ignaz Franz Biber**

**Partia VII** from *Harmonia Artificiosa-Ariosa*

for two violas d'amore and b.c., in C minor

(scordatura: both violas d'amore

tuned c, g, c', e-flat', g', c'')

- |    |                 |      |
|----|-----------------|------|
| 9  | Praeludium      | 3.06 |
| 10 | Allamande       | 2.04 |
| 11 | Sarabande       | 1.05 |
| 12 | Gigue           | 1.04 |
| 13 | Aria            | 1.47 |
| 14 | Trezza          | 0.50 |
| 15 | Arietta variata | 6.45 |

**Johann Heinrich Schmelzer**

- |    |                       |      |
|----|-----------------------|------|
| 16 | <b>Sonata VII a 5</b> | 4.05 |
|----|-----------------------|------|

from *Sacro-Profanus Conventus*

*Musicus* for two violins, two violas

and b.c., in A major

17 **Heinrich Ignaz Franz Biber**  
**Laetatus sum a 7 (Psalm 122)** 10.19  
for two basses, violin solo,  
three violas and b.c., in D major [C. 9]

**JONATHAN SELLS** bass

**LISANDRO ABADIE** bass

**LES PASSIONS DE L'AME**

**MERET LÜTHI**

violin & direction

**LES  
PASSIONS  
DE L'AME**  
ORCHESTER  
FÜR ALTE  
MUSIK BERN



Recording: September 17–20, 2019, Radio Studio Zürich  
Recording producer, edits & balance engineer:  
Michaela Wiesbeck  
Total time: 62.05  
Design & booklet editing: Christine Schweitzer, Cologne  
Cover photos: © Es75/shutterstock (lilies)  
© pixelparticle/shutterstock (background)  
Booklet photos: Guillaume Perret · www.guillaumeperret.com  
Digipack & p. 32: The guardian angel, image adorning  
Biber's passacaglia C. 105 (c. 1678)

[www.lespassions.ch](http://www.lespassions.ch)

Visit us also on facebook: [lespassionsdelame](https://www.facebook.com/lespassionsdelame)  
and on Instagram @lespassions

A coproduction with Radio SRF 2 Kultur  
© & © 2020 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH



# LES PASSIONS DE L'AME

<b>Meret Lüthi</b>	violin & direction (Jacobus Stainer, Absam, 1659) viola d'amore (Ferdinand Wenger, Augsburg, 1763)
<b>Sabine Stoffer*</b>	violin (Jacobus Stainer, Absam, 1659) viola (Matthias Wolff, Brienz, 2010) viola d'amore (Jean-Baptiste Salomon, Paris, 1748)
<b>Anja-Regine Graewel**</b>	viola (Johann Christoph Leidolff, Vienna, 1748)
<b>Sonoko Asabuki**</b>	viola (Daniel Frisch after Guarneri, Zell im Wiesental, 2014)
<b>Alexandre Foster***</b>	violoncello (Jacobus Stainer, Absam, 1673)
<b>Love Persson****</b>	violone (Josephus Laske, Praha, 1770) basse de violon (Jan Pawlikowski, Cracow, 1993)
<b>Ieva Saliete****</b>	harpsichord (Markus Krebs after Mietke, Schaffhausen, 2007) organ (Henk Klop, Garderen)
<b>Julian Behr****</b>	baroque guitar (Julian Behr after Stradivari, Wyhlen, 2006) theorbo (Andreas von Holst after Tieffenbrucker, Munich, 2002) 9 course lute (Julian Behr, Wyhlen, 2004)
<b>Margit Übellacker***</b>	salterio (anonymous, Italy, early 18 <sup>th</sup> century) dulcimer (Alfred Pichlmaier, Fraunberg, 2009)
<b>Jonathan Sells*****</b>	bass
<b>Lisandro Abadie*****</b>	bass
*	Partia II + VII, Sonata VII + VIII, Laetatus sum
**	Sonata VII + VIII, Laetatus sum
***	except Schutzengel and Nisi Dominus
****	except Schutzengel
*****	Nisi Dominus, Laetatus sum
*****	Laetatus sum

The instruments by Jacobus Stainer are provided by the Musikkollegium Winterthur  
Pitch: A=415 Hz, Temperament: Werckmeister III

# DIVINA

DIVINA – der Titel führt zum Leitgedanken des Albums: Die Musik hat die Kraft, Irdisches mit Himmlischem zu verbinden. Die Werke von Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1623–1680) und Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) ebnen den Weg zu diesem Verständnis. Beide Musiker haben einiges gemeinsam: Sie sind grundlegend für die Entwicklung der österreichisch-süddeutschen Musik, man weiß wenig über ihre Jugend- und Lehrjahre, sie fanden ihre Lebensstellung an wichtigen weltlichen und geistlichen Höfen. Der jüngere Schmelzer spielt bereits 1635/36 als Geiger und Zinkenist in der Wiener Hofkapelle und wird 1649 unter Ferdinand III. und dann von Kaiser Leopold I. mit dem ansehnlichen Gehalt von monatlich 50 fl. fest angestellt. Es folgten 1665 die Ernennung zum offiziellen Ballettkomponisten und 1679 – als erster Nicht-Italiener – die Stelle als Wiener Hofkapellmeister. Im selben Jahr floh Schmelzer vor der Pest in Wien nach Prag, wo er 1680 trotzdem dieser Krankheit zum Opfer fiel.

Biber erhielt im Jesuitengymnasium in Troppau eine humanistische Bildung; wo er das Geigenspiel erlernte, ist nicht bekannt. Um 1666 findet man ihn als Geiger und Gambist in der Kapelle von Bischof Carl Liechtenstein-Castelcorn in Olmütz/Kremsier. 1670 kehrte er von einer Dienstreise zu Jacobus Stainer in Absam sehr zum Ärger seines Brotherrn nicht nach Kremsier zurück, sondern fand in Salzburg eine neue Wirkungsstätte. 1684 wurde er Dom-Kapellmeister und blieb bis zum Lebensende als Komponist und Violinvirtuose in Diensten der Fürstbischöfe von Salzburg. Briefe und einige Werke im Musikarchiv von Kremsier beweisen, dass auch Schmelzer Kontakte nach Olmütz hatte. Schmelzer und Biber wurden beide für ihre musikalischen Verdienste von Leopold I. in den Adelsstand erhoben. Schmelzer konnte sich *von Ehrenruef*, Biber *von Bibern* nennen.

Die Verbindung von Weltlichem und Geistlichem klingt im Titel von Schmelzers zwölf sowohl für die Kirche als auch für den Hof gedachten Sonaten *Sacro-Profanus Concertus*



ALEXANDRE FOSTER

*Musicus* (Nürnberg 1662) an. Mit Schmelzers Violinsonaten *Unarum Fidium* gehören sie zu den ersten Werken der österreichischen Violinmusik. Im Gegensatz zu den Violinsonaten sind die in der im 17. Jahrhundert beliebten Fünfstimmigkeit gesetzten Werke weniger virtuos. Schmelzer setzt darin die hellen Farben der Geigen den Klangfarben der tiefen Streicher entgegen und spielt in barocker Art mit rasch wechselnden Affekten. Auch Biber schrieb mit *Fidicinium Sacro-Profanum* eine vergleichbare Sammlung (1683). Biber baut auf der Schmelzers auf, er entwickelt aber sehr bald eine ganz persönliche geigerische Sprache und Virtuosität, die wiederum zum Vor- und Leitbild für Geiger wie Johann Paul von Westhoff (1656–1705) und Johann Jakob Walther (ca. 1650–1717) wurde. Biber erweitert nicht nur die Virtuosität auf der Geige, er spielt auch mit dem Mittel der Skordatur, der „Verstimmung“ der Geigensaiten: Dafür sind diese nicht in Quinten, sondern je nach Tonart des Werks in dessen Akkord oder Haupttöne gestimmt. So ergeben sich neue Klangfarben, Resonanzen, ein anderes Spektrum der Obertöne sowie in Normalstimmung unspielbare Akkorde. Die Skordatur hat Wurzeln in der Volksmusik mit Geige (vor allem alpenländisch, schottisch sowie auf der norwegischen „Hardangerfele“), denn mit der akkordischen Stimmung kann man die Harmonien leicht mitspielen und Akkorde „durchziehen“. Sie reizte wohl auch die frühen Geiger zur Erkundung ihres Instruments und als Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten. Die Skordatur ist in einer Art Tabulatur notiert: Das Notenbild zeigt nicht die real klingenden, sondern die gegriffenen Töne, welche abgespielt werden, als wäre das Instrument in einer normalen Quintstimmung. Die bis ins 19. Jahrhundert anzutreffende Skordatur war besonders im 17. Jahrhundert weit verbreitet, niemand hat sie aber so eindrucklich und dem Affekt dienend eingesetzt wie Biber. Seine *Mysteriensonaten* bilden den Höhepunkt dieser Technik, aber auch die Triosonaten der *Harmonia Artificiosa-Ariosa* (Nürnberg 1696) verwenden (außer der *Partia VI*) für jedes Werk eine andere Skordatur.

Die das Album eröffnende *Partia II* steht im selten anzutreffenden h-Moll, das in der barocken Tonartencharakteristik eine besondere Bedeutung hat. So schreibt Johann



SABINE  
STOFFER

Mattheson (1713): H.moll. (15.) ist *bizarre, unlustig und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommet/ und mag solches vielleicht die Ursache seyn/ warum ihn die Alten aus ihren Clöstern und Zellen so gar verbannet haben/ daß sie sich auch seiner nicht einmahl erinnern mögen*. Auch werde der Tonarten-Charakter von Personen unterschiedlichen Temperaments verschieden empfunden und biete viel Diskussionsstoff! 1806 schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart, dass h-Moll sanft, Ton der Geduld sei – aber für alle Instrumente schwierig zu spielen. Der Affekt der *Partia II* ist denn auch trotz der Tanzsätze wie von einer anderen Welt, was auch durch die feine Instrumentierung des Continuo, vor allem mit dem Salterio, unterstrichen wird. Es sei hier an Bibers *Mysteriensonate III* in h-Moll, Christi Geburt, erinnert, in der die Geburt des Erlösers schon das kommende Leiden erahnen lässt.

Die *Partia VII* ist das erste gedruckte Werk für Viola d’amore, die laut Leopold Mozart „eine besondere Art der Geigen“ ist. Die Herkunft der meist gambenförmigen, am Arm und ohne Bünde gespielten „Liebesgeige“ ist nicht gesichert, 1645 wird sie erstmals schriftlich erwähnt. Sie kann fünf, sechs oder sieben Spielsaiten und gleichviel, weniger, mehr oder auch gar keine unter den gegriffenen Saiten laufende Resonanzsaiten haben und kennt keine feste Stimmung. Mit den vielen Saiten und wechselnden Stimmakkorden ist sie nicht leicht zu spielen und blieb bis heute ein solistisches Instrument. Bibers *Partia VII* lässt beide in den c-Moll Akkord gestimmten Instrumente virtuos miteinander in Wettstreit treten. C-Moll/Dur wird noch von Mattheson (1713) als eine Art Grundstimmung beschrieben. Die hohen technischen Ansprüche wie Doppelgriffe, schnelle Passagen, besondere Stricharten (z.B. eine Art Ricochet in der abschließenden *Arietta variata*), die Ausnützung der sechs Saiten bis zum tiefsten Ton sowie die Notation auf neun Notenlinien zeugen von Bibers Vertrautheit mit diesem Instrument. Er selbst musizierte die *Partia* mit seiner in das Kloster Nonnberg (Salzburg) eingetretenen Tochter, wo sie Regens chori war. Die früheste bildliche Darstellung dieses Instruments findet sich auch in Salzburg:

Johann Michael Rottmayr malte 1698 im Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche einen musizierenden Engel mit einer schön verzierten Viola d'amore.

Bibers geistliche Werke entstanden vorwiegend in Salzburg, so auch diejenigen mit virtuoser Geige, ganz besondere Kostbarkeiten. Wieder zeigt Biber seine Meisterschaft auf der Violine wie in der Komposition. Im Psalm 127 *Nisi Dominus* (um 1700) verbindet sich der sehr tief hinuntersteigende Bass mit den virtuoson Passagen der Geige zu einem strahlenden Duett, gestützt von der Continuogruppe. Tonmalerisch wirken vor allem die weichen Stellen des *manducatis* und die rasanten Pfeile des *sicut sagittae*. Der Psalm endet mit einer Art Amen-Fuge.

Das Album schließt mit dem prächtigen Psalm 122 *Lætatus sum* (1676), in dem die Solo-Geige wiederum virtuos hervortritt. Das Autograph und eine Abschrift von Bibers Nachfolger Pavel Vejvanovsky befinden sich in Kremsier. Bemerkenswert ist ein über drei ganze Noten gehaltenes  $a^2$  mit der Bezeichnung *tremolo lungo*. Zu diesem strahlend überhöhen- den Geigenton singen die zwei Bässe den Text *et nunc et semper in sæcula sæculorum*, die weiteren Instrumente haben eine tänzerische Bewegung. Ein langer Triller ist fraglich, Biber bezeichnet den Triller stets mit „t“. Das *tremolo lungo* kann nur als *langes Zittern*, als Vibrato der linken Hand gedeutet werden, wie es hier auch sehr behutsam und ausdrucksvoll eingesetzt wird. Schon 1695 beschreibt Daniel Merck das Vibrato, das er mit „m“ bezeichnet. Biber wendet es in zwei Sonaten auf kurzen Tönen an.

Die Verbindung von Himmel und Erde konzentriert sich in Bibers *Passacaglia zum Schutzengel*, dem größten, tiefsten Werk für Violine solo vor J. S. Bach. Sie beschließt das Manuskript der 15 *Mysteriensonaten*. Die Bindung der Papierbogen ließ nach den 15 Sonaten noch Seiten frei, die Biber mit der *Passacaglia* ausfüllte. Das Thema der absteigenden Quart lässt an die Schritte des vom Himmel zur Erde niedersteigenden Erzengels Gabriel denken, die Variationen darüber an die persönlichen Gedanken des Menschen. Wie die erste *Mysteriensonate* hat die *Passacaglia* keine Skordatur. Drücken „Solo“ und Normalstimmung quasi das Irdische des Menschen aus? Mit der *Passacaglia* hat das



Manuskript 80 Seiten, die *Kreuzigung* beginnt genau in der Mitte auf Seite 41 (Jesus war 40 Tage in der Wüste – 40 Tage bis zur Himmelfahrt) – ist es eine den humanistisch Gebildeten jener Zeit vertraute Zahlensymbolik? Die 15 *Mysterien* enden mit der *Passacaglia* und einem Schlussornament, in dem Bibers Initialen verborgen sind – auch ein verstecktes Symbol?

Marianne Rônez, 2020



# DIVINA

DIVINA – our title acts as a guide to the principal idea behind our present album inasmuch as this music has the power to bring together the earthly and the divine. These works by Johann Heinrich Schmelzer (c. 1623–80) and Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) prepare the way for this understanding. Both musicians have a number of features in common: both played an essential role in the development of Austrian and south German music; we know little about their respective childhoods and years of apprenticeship; and both found lifetime appointments at important secular and spiritual courts. The younger of the two, Johann Heinrich Schmelzer, was already employed as a violinist and as a cornettist in the Vienna Court Chapel by 1635–36. By 1649 he was working for Ferdinand II and, later, Emperor Leopold I on a salary of fifty florins a month, a

handsome sum at that time. In 1665 he was officially appointed the court's ballet composer and in 1679 he became the first non-Italian to be given the title of Court Kapellmeister in Vienna. That same year an outbreak of the plague in Vienna persuaded him to seek refuge in Prague, but his respite was short-lived, for in the meantime the plague had reached Prague and he died there in 1680.

Biber received a classical education at the Jesuit Grammar School in Troppau. However, we do not know where he learnt to play the violin. By around 1666 he was working as a violinist and viol player in the chapel of Bishop Karl Liechtenstein-Castelcorno in Olmütz and Kremsier (modern Olomouc and Kroměříž respectively). In 1670, much to his employer's annoyance, he failed to return from a business trip to see Jacob



SONOKO ASABUKI

Stainer in Absam and instead entered the service of the archbishop of Salzburg. He was appointed Kapellmeister of Salzburg Cathedral in 1684 and continued to serve the town's archbishops as a composer and virtuoso violinist until his death in 1704. A number of letters and works in the music archives at Kroměříž indicate that Schmelzer was also in contact with Olomouc. For their services to music, both Schmelzer and Biber were raised to the nobility by Leopold I. From then on, Schmelzer was entitled to call himself “von Ehrenruef”, while Biber added “von Bibern” to his name.

The link between the secular and the spiritual is already contained in the title of Schmelzer's twelve sonatas, *Sacro-Profanus Concentus Musicus*, which were published in Nuremberg in 1662 and intended to be performed both in church and at court. Together with his *Sonatae Unarum Fidium* for violin and continuo (1664), they are among the earliest examples of Austrian violin music. The five-part writing of the 1662 collection is a feature popular in seventeenth-century music. They are less virtuosic than the violin sonatas of two years later. In them, Schmelzer compares and contrasts the brighter colours of the violins with the tone colours of the lower strings, exploiting rapidly changing affects in a manner typical of the Baroque in general. Biber's *Fidicinium Sacro-Profanum* of 1683 is entirely comparable as a collection, his artistry taking Schmelzer's as its starting point but very quickly developing an entirely personal violinistic language and a degree of virtuosity that in turn became the model and inspiration for violinists such as Johann Paul von Westhoff (1656–1705) and Johann Jakob Walther (c. 1650–1717). Biber not only increased the number of virtuoso effects attainable on the violin, he also played with devices such as *scordatura*, which involved the retuning of the instrument's strings: they were no longer tuned in fifths but were altered according to the key of the work in question and tuned to its main chord or principal notes, resulting in new tone colours, new resonances, a different spectrum of overtones and chords that would be unplayable if the instrument were tuned in the normal way. Scordatura has its roots in folk music scored for the violin, above all Alpine and Scottish folk music and the music associated with the Norwegian Hardanger fiddle.

This type of tuning makes it easier to play the harmonies and chords. It no doubt also encouraged early violinists to experiment with their instruments and extend their timbral range. Scordatura is notated using a kind of tablature: the notation indicates not the notes as they actually sound but as they are played as if the instrument were tuned, as usual, in fifths. The device is found well into the nineteenth century but was particularly widespread in the seventeenth. No one used it as impressively as Biber, and no one placed it in the service of the affect as spectacularly as he did. His *Mystery* (or *Rosary*) *Sonatas* represent the *ne plus ultra* of this technique, while each of the trio sonatas that make up his *Harmonia Artificiosa-Ariosa* and that were published in Nuremberg in 1696 employs a different scordatura, the only exception being *Partia VI*.

The present album opens with *Partia II* in the rarely encountered key of B minor. According to Baroque writers on the characteristics of the various keys, B minor enjoyed a special significance. Writing in 1713, for example, Johann Mattheson described the key as “bizarre, morose and melancholy, which is why it is rarely found, this probably being an additional reason why the ancients banished it from their monasteries and cells, so little did they wish to be reminded of it”. Key characteristics were also experienced differently by people of differing temperaments, which gave rise to much discussion. In 1806 Christian Friedrich Daniel Schubart argued that B minor was gentle and that as a key it was associated with patience, albeit very difficult to perform on every instrument. In spite of the fact that it includes dance movements, the affect created by *Partia II* is one that seems to come from another world, an illusion underlined by the subtle way in which the continuo is instrumented: note, in particular, the inclusion of a psalter. The listener will recall Biber’s *Mystery Sonata* no. 3 in B minor (“The Nativity”), in which the birth of our Redeemer already adumbrates the sufferings that He will endure in His later life.

*Partia VII* is the first printed work for a viola d’amore, which according to Leopold Mozart was “a particular kind of fiddle”. The origins of the instrument are unclear. Generally viol-shaped, it was unfretted and held under the chin. The first written mention occurs in



1645. It may have five, six or seven playing strings and, beneath them, a variable number of sympathetic (resonating) strings – there may be the same number or more or fewer or in some cases none at all. It has no fixed tuning. On account of its multiple strings and altered tunings, it is not an easy instrument to play and has always been a solo instrument. Biber's *Partia VII* is scored for two such instruments, both of them tuned to the chord of C minor and both of them engaged in virtuosic rivalry with one another. In 1713 Mattheson described C major/C minor as providing a kind of basic tuning. The extreme technical demands include multiple stopping, rapid passagework, particular types of bowing such as a kind of *ricochet* effect in the final *Arietta variata*, the use of all six strings reaching down to the very lowest note and the notation on a nine-line staff. All attest to Biber's familiarity with this instrument. He himself performed his *Partia VII* with his daughter, who entered the Benedictine convent of Nonnberg in 1696 and later became its *regens chori*. The earliest illustration of a viola d'amore is also found in Salzburg: in 1698 Johann Michael Rottmayr painted an angel playing a beautifully embellished viola d'amore as part of a fresco in the dome of the Church of the Holy Trinity.

The majority of Biber's sacred works were written in Salzburg. The ones that include a part for virtuoso violin are among his most delightful. Once again Biber demonstrates his mastery not only of his instrument but also as a composer. In his setting of Psalm CXXVII (*Nisi Dominus*) of around 1700, the vocal bass part, descending to the singer's lowest register, combines with virtuoso passagework in the violin to create a dazzling duet supported by the continuo group. The note of tenderness that enters with the word "manducatis" and the whirring arrows at "sicut sagittae" create an onomatopoeic effect. The setting ends with an *Amen* fugato.

Our album concludes with the magnificent Psalm CXXII, *Laetatus sum*, of 1676, with its virtuoso writing for solo violin. The autograph score and a copy in the hand of Biber's successor in Kroměříž, Pavel Vejvanovský, are both kept in Kroměříž. Particularly remarkable is the note a" sustained over three semibreves and marked "tremolo lungo". While

this note is played in the violin's radiant upper register, the two basses sing the words "et nunc et semper in saecula saeculorum". Meanwhile the other instruments provide a dance-like accompaniment. A long trill at this point is questionable as Biber always marks his trills with the letter "t". And so the performance marking must mean a sustained trembling and, as such, indicates a vibrato in the left hand, as is employed in the present recording, where it is carefully used as an expressive device. Daniel Merck first described the use of vibrato in 1695, indicating it with the letter "m". Biber uses it on short notes in two of his sonatas.

The link between heaven and earth finds its most concentrated expression in Biber's *Passacaglia* ("The Guardian Angel"), the greatest and most profound work for unaccompanied violin before Bach. It is the final piece in the manuscript score of the fifteen *Mystery Sonatas*. The way in which the pages of these fifteen sonatas have been folded and bound means that a number of pages were left blank at the end and Biber used these for his *Passacaglia*. Its theme descends stepwise through the interval of a fourth, putting the listener in mind of the steps of the Archangel Gabriel descending from heaven to earth, while the variations on it appear to be man's private thoughts. Like the first of the *Mystery Sonatas*, the *Passacaglia* does not use scordatura, making one wonder if the word "solo" and the normal tuning are meant to express man's temporal aspect. Including the *Passacaglia*, the manuscript runs to eighty pages. "The Crucifixion" begins on page forty-one at exactly the halfway point – Jesus spent forty days in the wilderness, while another forty passed before His Ascension. This numerological symbolism will certainly have been familiar to listeners versed in the humanities. The fifteen *Mystery Sonatas* end with the *Passacaglia* and with a final ornament in which Biber's initials are concealed – could this be yet another hidden symbol?

Marianne Rônez, 2020

MARGIT  
ÜBELACKER



# DIVINA

Le titre DIVINA renvoie à l'idée maîtresse de ce disque : la musique a le pouvoir d'unir le terrestre au divin. Les œuvres de Johann Heinrich Schmelzer (vers 1623–1680) et d'Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) permettent de l'illustrer. Plusieurs choses rapprochent ces deux musiciens, dont la jeunesse et les années de formation nous sont guère connues : ils ont joué un rôle fondamental dans le développement de la musique en Autriche–Tchéquie–Allemagne du Sud et ils trouvèrent l'emploi de leur vie dans un centre profane ou religieux important. Dès 1635–1636, le jeune Schmelzer est employé à la cour de Vienne comme violoniste et joueur de cornet à bouquin et en 1649 il est engagé de manière définitive par l'empereur Ferdinand III, puis confirmé par Léopold Ier, au salaire mensuel conséquent de 50 florins. En 1665, il est nommé compositeur de ballet officiel et en 1679 il est le premier non-Italien à se voir attribuer le poste de maître de chapelle à la cour de Vienne. La même année, il fuit la peste qui sévit dans la ville pour se réfugier à Prague, mais la maladie l'emporte l'année suivante.

Biber reçoit une formation humaniste au collège jésuite d'Opava (actuelle République tchèque). Nous ignorons où il apprit le violon, mais nous le trouvons en 1666 employé comme violoniste et gambiste dans la chapelle de Carl Liechtenstein-Castelcorn, évêque d'Olomouc/Kroměříž. En 1670, après s'être rendu en voyage d'affaires chez Jacobus Stainer, à Absam (Autriche), il ne retourne pas à Kroměříž, au grand dam de son employeur, mais s'installe à Salzbourg. En 1684, il est nommé maître de chapelle de la cathédrale et demeure jusqu'à la fin de ses jours au service des princes-évêques de la ville comme compositeur et violoniste virtuose. Des lettres et quelques œuvres conservées dans les archives musicales de Kroměříž montrent que Schmelzer avait lui aussi des contacts à Olomouc. Schmelzer et Biber furent tous les deux récompensés pour leurs mérites par Léopold Ier et anoblis. Schmelzer put ainsi porter le titre « von Ehrenruef », Biber ajouter à son nom « von Bibern ».



LOVE PERSSON

Le lien entre profane et spirituel est manifeste dans le *Sacro-Profanus Conventus Musicus* (Nuremberg, 1662) de Schmelzer, douze sonates conçues à la fois pour l'église et la cour. Elles font partie, avec ses sonates pour violon d'*Unarum Fidium*, des premiers exemples de musique pour violon autrichienne. Adoptant la polyphonie à cinq voix très prisée au XVII<sup>e</sup> siècle, elles sont moins virtuoses que celles d'*Unarum Fidium*. Schmelzer y oppose les couleurs claires des violons aux timbres des cordes graves et joue d'une manière typiquement baroque sur de brusques changements d'affect. Biber a donné naissance à un recueil comparable, le *Fidicinium Sacro-Profanum* (1683). S'il s'est appuyé sur l'art de Schmelzer, il n'a pas tardé à développer une écriture pour violon et une virtuosité très personnelles qui deviendront à leur tour un modèle pour des violonistes comme Johann Paul von Westhoff (1656–1705) et Johann Jakob Walther (vers 1650–1717). Biber ne se contente pas d'élargir le vocabulaire virtuose du violon, il fait appel à la *scordatura*, c'est-à-dire à la modification de l'accord de l'instrument : au lieu des quintes, on prend comme base les notes de l'accord de tonique de la tonalité de la pièce. Cela crée un nouveau spectre de couleurs sonores, de résonances et d'harmoniques et permet d'exécuter des harmonies qui seraient injouables avec l'accord standard. La *scordatura* a ses racines dans la musique populaire pour violon (notamment des pays alpins, d'Écosse et de Norvège, avec le violon Hardanger) où elle est utilisée parce qu'elle permet de jouer facilement les harmonies d'une tonalité donnée et d'enchaîner les accords. Elle a probablement aussi séduit les premiers violonistes qui sondaient les possibilités de l'instrument et cherchaient à élargir sa palette sonore. Sa notation ressemble à une tablature : ce ne sont pas les notes réelles qui sont indiquées mais celles qui résonneraient si l'instrument était accordé par quintes. Si l'usage de la *scordatura*, qui perdurera jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, était répandu au XVII<sup>e</sup> siècle, personne n'en a tiré des effets aussi puissants et émouvants que Biber. Ses *Sonates du Mystère* représentent un sommet dans l'utilisation de ce procédé, que l'on trouve également dans les sonates en trio de l'*Harmonia Artificiosa-Ariosa* (Nuremberg, 1696) où chaque œuvre, à l'exception de la *Partia VI*, est jouée avec une *scordatura* particulière.



La *Partia II* qui ouvre le programme est dans un rare si mineur, tonalité qui a un caractère particulier dans la conception baroque. Johann Mattheson écrit en 1713 : « Si mineur (15) est bizarre, sans joie et mélancolique ; c'est pourquoi il apparaît rarement, et c'est peut-être la raison pour laquelle les anciens l'ont même banni de leurs monastères et cellules, à tel point qu'ils ne pouvaient même plus se souvenir de lui. » Il ajoute que le caractère tonal de personnes de tempéraments différents est perçu de diverses manières et offre matière à discussion ! En 1806, Christian Friedrich Daniel Schubart indique que si mineur est doux – c'est la tonalité de la patience – mais qu'il est difficile à jouer sur tous les instruments. Ainsi donc la *Partia II*, malgré ses mouvements de danses, se distingue par un affect qui semble d'un autre monde, ce qui est souligné par l'instrumentation raffinée du continuo qui comprend notamment un psaltérion. L'on songe à une autre partition de Biber, la troisième des *Sonates du Mystère*, « La Naissance du Christ », en si mineur aussi, dans laquelle la venue du Sauveur laisse déjà présager les souffrances à venir.

La *Partia VII* est la première partition pour viole d'amour – « sorte de violon particulier » selon Léopold Mozart – à avoir été publiée. Les origines de cet instrument le plus souvent en forme de gambe, sans frettes et joué au menton sont inconnues, le premier document à en faire mention date de 1645. Il peut avoir cinq, six ou sept cordes et autant de cordes de résonance (ou plus, ou moins, voire aucune), placées sous les cordes jouées. En outre, son accord est variable. Tout ceci fait qu'il n'est pas facile à manier, ce qui explique qu'il soit demeuré jusqu'à aujourd'hui un instrument soliste. Dans sa *Partia VII*, Biber fait rivaliser de virtuosité deux violes d'amour accordées en ut mineur. Ut mineur/majeur est décrit par Mattheson (1713) comme une sorte d'ambiance générale. Les difficultés techniques – doubles cordes, passages rapides, jeu d'archet particulier (par exemple un genre de ricochet dans l'*Arietta variata* finale), exploitation de toute la tessiture jusqu'au son le plus grave – et la notation sur neuf lignes montrent que le compositeur était familier de l'instrument. Il joua lui-même cette partition avec sa fille, qui était entrée à l'abbaye de Nonnberg, à Salzbourg, où elle dirigeait le chœur. La première représentation



ANJA-REGINE GRAEWEL

de la viole d'amour se trouve aussi à Salzbourg : en 1698, Johann Michael Rottmayr peint dans la fresque ornant la coupole de l'église de la Trinité un ange musicien avec une viole d'amour joliment décorée.

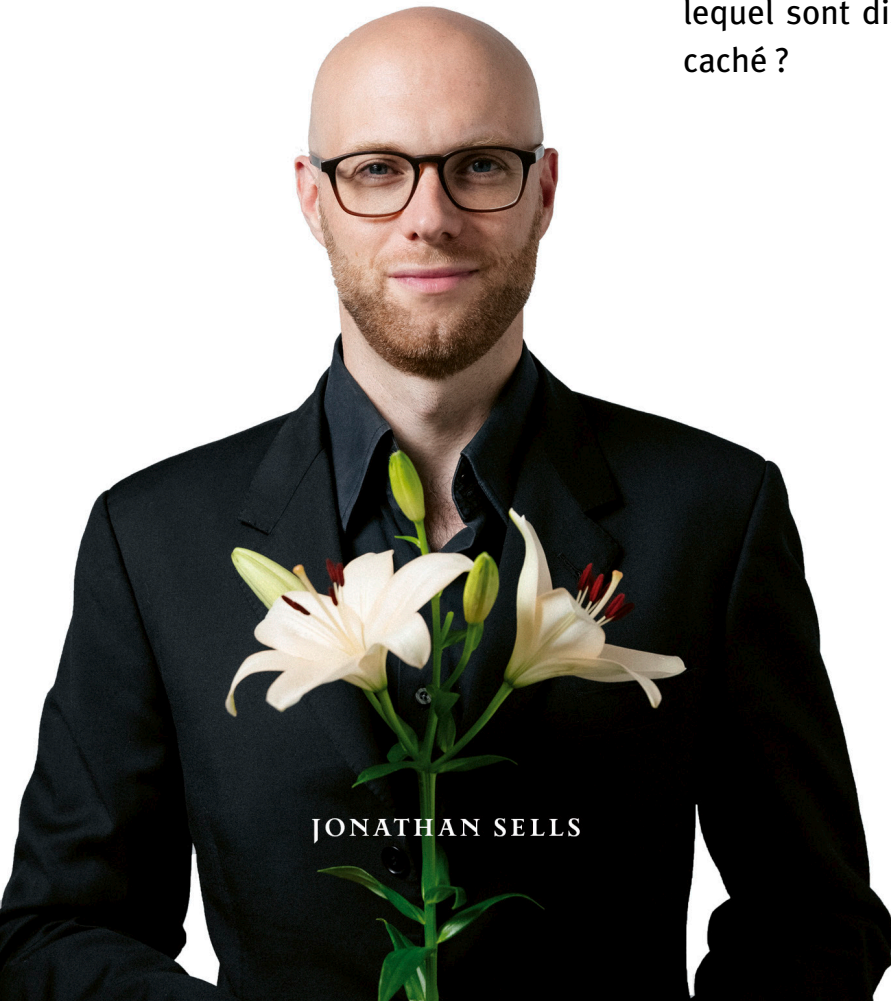
Biber composa la plupart de ses œuvres sacrées à Salzbourg, dont celles avec violon virtuose, joyaux tout à fait particuliers où il montre à nouveau sa maîtrise du violon et de l'art de la composition. Dans le Psaume 127 *Nisi Dominus* (vers 1700), la basse s'aventure dans l'extrême grave et forme avec le violon virtuose un duo rayonnant soutenu par le continuo. Le compositeur met certains mots du texte en valeur de manière figuraliste, notamment « manducatis », où la musique se fait douce, et « sicut sagittae » où fusent les flèches. Une sorte de fugue sur *Amen* conclut le Psaume.

Le programme s'achève sur le somptueux Psaume 122 *Laetatus sum* (1676) dans lequel le violon solo s'impose à nouveau au premier plan de manière virtuose. Le manuscrit autographe et une copie faite par le successeur de Biber, Pavel Vejvanovsky, sont conservés à Kromeríz. Un *la*<sup>2</sup> tenu pendant trois rondes et surmonté de l'indication *tremolo lungo* retient particulièrement l'attention. Sur cette note aiguë rayonnante du violon, les deux basses chantent le texte « et nunc et semper in saecula saeculorum » tandis que les autres instruments esquissent un mouvement de danse. Il paraît improbable que ce *tremolo lungo* soit un long trille parce que Biber note toujours les trilles par un « t ». Il ne peut s'agir ici que d'un long « tremblement » – d'un vibrato de la main gauche, exécuté de manière délicate et expressive dans cet enregistrement, une manière de vibrer déjà décrite en 1695 par Daniel Merck, qui l'indiqué par un « m ». Biber l'utilise sur des notes courtes dans deux sonates.

Le lien entre ciel et terre s'exprime de manière concentrée dans la *Passacaglia zum Schutzengel* (« Passacaille pour l'ange gardien ») de Biber, la partition pour violon solo la plus vaste et la plus profonde qui ait été écrite avant J.-S. Bach. Elle se trouve à la fin du manuscrit des quinze *Sonates du Mystère* – le compositeur a mis à profit les pages vierges qui lui restaient dans les feuillets reliés de son manuscrit pour la noter. Le thème,

une quarte descendante, fait songer aux pas de l'archange Gabriel qui descend sur terre, les variations qu'il suscite aux réflexions de l'homme. Comme la première des *Sonates du Mystère*, cette passacaille ne fait pas appel à la scordatura. L'accord standard et le fait qu'il s'agisse d'une pièce soliste expriment-ils le terrestre de la condition humaine ? Le manuscrit compte quatre-vingts pages, *Passacaglia* comprise, et la *Crucifixion* commence précisément au milieu, page 41 (Jésus passa 40 jours dans le désert, il s'est écoulé 40 jours entre Pâques et l'Ascension...) – y a-t-il là une symbolique des nombres bien connue des contemporains du compositeur imprégnés de culture humaniste ? Au bout du manuscrit des quinze *Sonates du Mystère* et de la *Passacaglia* figure un ornement dans lequel sont dissimulées les initiales du compositeur – s'agit-il là aussi d'un symbole caché ?

Marianne Rônez, 2020  
Traduction : Daniel Fesquet



JONATHAN SELLS

## Heinrich Ignaz Franz Biber: Nisi Dominus aedificaverit Domum (Psalm 127)

Nisi Dominus aedificaverit domum,  
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.  
Nisi Dominus custodierit civitatem,  
frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis  
ante lucem surgere:  
Surgite, postquam sederitis,  
qui manducatis panem doloris.  
Cum dederit dilectis suis somnum:

ecce hereditas Domini, filii;  
merces fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis:  
ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:  
non confundetur  
cum loquetur inimicis suis in porta.

Gloria Patri et Filio  
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio,  
et nunc et semper  
et in saecula saeculorum.

Amen.

Lest the Lord build the house,  
those who build it shall work in vain.  
Lest the Lord keep the city,  
He who keeps watch over it shall work in vain.

It is vain for you  
To wake before the light,  
To stay up late,  
Eating the bread of sorrow.  
For he gave rest to his beloved:

This is the inheritance of the Lord: children;  
The fruits of the womb are his rewards.

As arrows in the hand of the mighty:  
so are the children of the young.

Blessed is the man who fills his quiver with them:  
he shall not be confounded  
when he speaks to his enemies at the gate.

Glory be to the Father, and to the Son  
And to the Holy Ghost

As it was in the beginning,  
is now, and ever shall be  
world without end.

Amen.

Wenn nicht der Herr das Haus baut,  
so arbeiten umsonst, die daran bauen.  
Wenn der Herr nicht die Stadt behütet,  
so wacht der Wächter umsonst.

Es ist umsonst,  
dass ihr früh aufsteht  
und hernach lange sitztet  
und esset euer Brot mit Sorgen.  
Denn seinen Freunden gibt er es im Schlaf:

siehe, Kinder sind eine Gabe des Herrn;  
und Leibesfrucht ist ein Geschenk.

Wie Pfeile in der Hand eines Starken,  
so sind die Söhne der Jugendzeit.

Wohl dem, der seinen Köcher mit ihnen gefüllt hat:  
sie werden nicht zuschanden,  
wenn sie mit ihren Feinden verhandeln im Tor.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und dem heiligen Geist.

Wie es im Anfang war,  
und jetzt und immer  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen.

## Heinrich Ignaz Franz Biber: Laetatus sum (Psalm 122)

Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi:  
In domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem.  
Jerusalem, quae aedificatur  
ut civitas cuius participatio  
eius in id ipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus,  
tribus Domini  
testimonium Israel  
ad confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in iudicio,  
sedes super domum David.

Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem  
et abundantia diligentibus te.

Fiat pax in virtute tua  
et abundantia in turribus tuis.

Propter fratres meos et proximos meos  
loquebar pacem de te.

Propter domum Domini Dei nostri  
quaesivi bona tibi.

Gloria Patri et Filio  
et Spiritui Sancto,  
sicut erat in principio et nunc et semper  
et in saecula saeculorum, Amen.

I was glad when they said unto me:  
Let us go into the house of the Lord.

Our feet shall stand within thy gates,  
O Jerusalem.  
Jerusalem is builded as a city  
that is at unity in itself.

Whither the tribes go up,  
the tribes of the Lord,  
unto the testimony of Israel  
to give thanks unto the name of the Lord.

For there are set thrones of judgment,  
the thrones of the house of David.

Pray for the peace of Jerusalem,  
they shall prosper that love thee.

Peace be within thy walls,  
[and] prosperity within thy palaces.

For my brethren and companions' sakes  
I will now say, Peace [be] within thee.

Because of the house of the Lord our God  
I will seek thy good.

Glory be to the Father, and to the Son  
and to the Holy Ghost,  
as it was in the beginning, is now, and ever shall be,  
world without end. Amen.

Ich freute mich über die, die mir sagten:  
Lasset uns ziehen zum Hause des Herrn.

Nun stehen unsere Füße  
in deinen Toren, Jerusalem.  
Jerusalem ist gebaut als eine Stadt,  
in der man zusammenkommen soll.

Wohin die Stämme hinaufziehen,  
die Stämme des Herrn,  
wie es geboten ist dem Volke Israel,  
zu preisen den Namen des Herrn.

Denn dort stehen die Throne zum Gericht,  
die Throne des Hauses David.

Wünschet Jerusalem Glück,  
es möge wohlgehen denen, die dich lieben.

Es möge Friede sein in deinen Mauern  
und Glück in deinen Palästen.

Um meiner Brüder und Freunde willen  
will ich dir Frieden wünschen.

Um des Hauses des Herrn willen, unseres Gottes,  
will ich dein Bestes suchen.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und dem Heiligen Geist,  
wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit  
und in Ewigkeit. Amen.

## **MERET LÜTHI** violin & direction

Charismatic Bernese violinist Meret Lüthi knows how to inspire fellow musicians and audiences both musically and verbally. Since 2008, her unmistakable identity as artistic director, dramaturg and concertmaster has shaped the internationally-renowned period instrument orchestra of Bern, Les Passions de l'Ame. She has led the orchestra in guest appearances at the Lucerne Festival, the Tage Alter Musik Regensburg, the Schwetzingen Festspiele and the Musikfest Stuttgart, and has collaborated with artists such as Dorothee Oberlinger, Els Biesemans, Simone Kermes, Kristian Bezuidenhout and Nuria Rial.

Meret Lüthi received her training in her hometown with the violinists Monika Urbaniak-Lisik and Eva Zurbrügg, and achieved her teaching and concert diplomas with distinction. Her string quartet studies led her to Basel to Walter Levin, and she studied baroque violin with Anton Steck in Trossingen.

As a noted specialist in early music, Meret Lüthi is a regular guest at Radio SRF 2 Kultur and teaches baroque violin and historical performance practice at the Bern University of the Arts. In 2017 she was awarded the Music Prize of the Canton of Bern for her many years of outstanding musical achievements, and in 2020 the Culture Prize of the Bürgi Willert Foundation. Her artistic work is documented in recordings by Sony Music Switzerland and Ramée, which have twice been awarded the Diapason d'or.

## LES PASSIONS DE L'AME

Les Passions de l'Ame, Bern's resident early music ensemble directed by violinist Meret Lüthi, has been seeking to create fresh sounds since 2008. Lively interpretations on historical instruments are the trademark of this international orchestra that "brings fresh air to the occasionally stuffy classical music business" (Berner Zeitung 2010).

In recent years, highlights of "the most famous baroque ensemble of Switzerland" (24 heures 2016) have included concerts at the Händel-Festspiele Halle (2019), the Valletta International Baroque Festival (2019), the Musikfest Stuttgart (2018), Concentus Moraviae (2018), the Schwetzingen Festspiele (2018), the Internat. Bachfest Schaffhausen (2018), the Arolser Barock-Festspiele (2018), the performance of Monteverdi's *Vespers for the Blessed Virgin* in cooperation with the Luzerner Theater (2017), as well as concerts at the London Festival of Baroque Music (2017), the Tage Alter Musik Regensburg (2018 and 2016), the Lucerne Festival (2015), the London Handel Festival (2015), the Festival Oude Muziek Utrecht (2014), as part of the celebrations of Europe's Capital of Culture in Riga (2014), at the Concertgebouw Brugge (2015 and 2013) and collaborations with Kristian Bezuidenhout, Hana Blazíková, Simone Kermes, Nuria Rial, Carolyn Sampson, Dorothee Oberlinger, Hans-Christoph Rademann and Solomon's Knot.

The musicians of Les Passions de l'Ame are internationally renowned specialists in early music and work as soloists, chamber and orchestral musicians with ensembles such as the Freiburger Barockorchester and the Belgian Baroque Orchestra B'Rock. They also teach at the Antwerp Conservatoire and the Bern University of the Arts.

This "top class baroque ensemble" (Schaffhauser Nachrichten 2012) aims to arouse curiosity for both known and unknown 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century repertoire with its snappy and witty programs, such as "Passion Attacks", "The Seven Deadly Sins", or "Delirio Amoro-so" in its successful concert series in Bern, "Alte Musik? – Ganz neu!" (Ancient music? – Completely new!).

The orchestra's name refers to an essay written by René Descartes in 1649, in which the philosopher speaks of the passion which mediates between body and soul. The ensemble perceives music as having precisely this mediative role and aims to transmit "les passions" with immediacy in concert.

Les Passions de l'Ame's concerts are regularly broadcast by European radio stations (amongst others SRF 2 Kultur, Espace 2, Deutschlandfunk Kultur, BBC, BR, WDR, SWR, HR, Latvijas Radio, concertzender.nl). Two concerts, in Nuremberg and at the Händel-Festspiele in Halle, were broadcast online in 2019 by Bayerischer Rundfunk and Arte as videolivestream. The four albums *Spicy* (2013) and *Schabernack* (2017), both awarded a Diapason d'or, *Bewitched* (2014), honoured with the Supersonic Award, and *Variety* (2019) have been released by Sony Music Switzerland (dhm).





## LES PASSIONS DE L'AME WISHES TO THANK:

Les Amis des Passions (for their constant support), Amélie Bruderer, Birgitt Borkopp-Restle, Paul Burkhard, Cédric Fumeaux, Margrit Lüthi, Marc-Henri Jordan and Pierre-Yves Perrin, Bruno Müller and Franziska Moser, Helmut Salzgeber (for their generous financial support), Paul Burkhard, Sibyl Matter, Menk and Annagret Stähli, Ingo and Annegret Strauss (for hosting our musicians during the album production), Hochschule der Künste Bern (for offering the rehearsal space), Radiostudio Zürich (for the recording place and the hospitality), Marianne Rônez (for creating the booklet text), Daniel Fesquet (for the translation), Musikkollegium Winterthur (for providing the Stainer instruments), Markus Krebs (for providing the harpsichord), Orgel Gebrüder Bachmann (for providing and tuning the organ), Guillaume Perret (for his blossoming photo session), Christine Schweitzer (for the creative booklet design), Norbert Graf, Michael Brüggemann and Revna Karacabeyli (for being enthusiastic producers) and Michaela Wiesbeck (for being a great sound engineer).



A coproduction with Radio SRF 2 Kultur

Les Passions de l'Ame, Viktoriarain 12, 3013 Bern  
[www.lespassions.ch](http://www.lespassions.ch)



IEVA SALIETE

G010004277181F

deutsche  
harmonia  
mundi

