



DANSA

CECILIA ZILLIACUS violin LENA WILLEMARCK voice
BACH HENRYSON SANDSTRÖM

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

PARTITA NO. 2 IN D MINOR for solo violin, BWV 1004, with Chorales 32'16

Ciaccona performed in a version based on the research of Prof. Dr h.c. Helga Thoene, Düsseldorf, Germany

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allemanda | 4'57 |
| 2 | Chorale: <i>Befiehl du deine Wege</i> (melody by Johann Crüger, 1598–1662) | 1'11 |
| 3 | II. Corrente | 2'35 |
| 4 | Chorale: <i>Wo soll ich fliehen hin</i> (melody by Jacob Regnart, 1540–99) | 0'46 |
| 5 | III. Sarabanda | 3'47 |
| 6 | IV. Giga | 4'21 |
| 7 | V. Ciaccona, with chorale quotations | 14'35 |

HENRYSON, SVANTE (b. 1963)

SONATA FOR SOLO VIOLIN for Cecilia Zilliacus (2009) *(Manuscript)* 20'41

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | I. <i>Lento</i> | 1'41 |
| 9 | II. <i>Andante largo</i> | 3'25 |
| 10 | III. <i>Moderato misterioso</i> | 3'34 |
| 11 | IV. The Three-headed Ostrich. <i>Allegro moderato</i> | 3'19 |
| 12 | V. Siciliano | 2'49 |
| 13 | VI. <i>Presto</i> | 2'59 |
| 14 | VII. <i>Lento</i> | 2'33 |

SANDSTRÖM, SVEN-DAVID (b. 1942)

DANSA (2011) for voice and violin (*Gehrmans*)

23'44

Text: Maria Wine

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | I. före (gömt) · before (hidden) | 5'22 |
| 16 | II. Dansa · Dance | 3'35 |
| 17 | III. mellan 1 (öppet) · between I (open) | 2'22 |
| 18 | IV. o dansa · oh dance | 3'33 |
| 19 | V. mellan 2 (bredvid) · between II (side by side) | 3'39 |
| 20 | VI. dansa grymheten · dance cruelty | 3'11 |
| 21 | VII. efter (glömt) · after (forgotten) | 1'45 |

TT: 77'35

CECILIA ZILLIACUS *violin*

LENA WILLEMARK *voice (and violin, track 19)*

INSTRUMENTARIUM:

Cecilia Zilliacus: Violin by N. Gagliano (on loan from the Järnåker Foundation); bows by Simon and Tourte

Lena Willemark: Violin bought from a fiddler in Orsa 1976, possibly German-made. Goes by the name of 'Judo'



OH DANCE...

Dance is one of man's oldest modes of expression: hunter-gatherers and after them agricultural peoples danced to propitiate gods and spirits, for good hunting and rich harvests. Dancing was also a means for passing on creation myths and legends across the generations, and an outlet for strong emotions – throughout the millennia man danced to attain ecstasy, for war and for peace, at deaths and at births. Gradually dance lost its central role, however – its ability to create strong bonds between participants and to induce trance-like states scared secular and religious rulers alike. In Europe this occurred at an early stage, especially among the higher social classes, where dance became a stylized ritual better suited for displaying costly costumes than for emotional release.

When **Johann Sebastian Bach** composed his **Partita in D minor** for solo violin around 1720, dance had already been tamed. The partita is a suite of dances of which many by this time were already past their heyday or had been 'domesticated' – its two slower movements, the sarabande and chaconne, were originally fast renaissance dances described in early accounts as provocative and even indecorous, but which during the baroque grew ever slower and more solemn. Paradoxically, the essence of dance was more present in the instrumental suites, by Bach and other composers, that were never intended to be used as dance music: the dancers at the princely courts were weighed down by gold embroideries and strict conventions and when composers were free not to adhere to their movement patterns, the gigue became more whirling, the courante more sparkingly energetic and the sarabande more expressive than anything one might find in a royal ballroom.

Thus far, Bach is in the good company of Handel, Couperin and many others – but in the closing movement of the partita, a monumental *Ciaccona*, he is suddenly on his own: with nothing but a single violin he creates one of the most magnificent and yet touching pieces in all of Western music – a towering cathedral that in its side chapels offers space for the most intimate confessions. The work has occupied generations of musicians and

researchers, and one of these is the German violin pedagogue and professor Helga Thoene, author of the book *Ciaccona – Tanz oder Tombeau?* In it she proposes the theory that Bach's partita, and the chaconne in particular, was written in response to the unexpected death of Maria Barbara, the composer's first wife, in the summer of 1720. To support this hypothesis she presents numerological analyses and examples of musical symbolism, but also the discovery of quotations from various chorale melodies that are woven into the violin part. The chorales in question are primarily ones that are associated with Easter, and in Thoene's analysis the entire chaconne is framed by quotes from Martin Luther's *Christ lag in Todesbanden* (*Christ lay in death's bonds*). But all is not death and despair: the quoted chorales, as well as Bach's music, also express faith ('Thy will be done') and the hope that that there will be a way 'out of our need'.

It was the Norwegian violinist Terje Tønnesen who introduced Lena Willemark to the research of Helga Thoene, and from the material she has selected chorale quotations, combining them into a single vocal part. Between the movements in the partita that lead up to the chaconne Lena also sings complete verses from two of the chorales – *Befiehl du deine Wege* and *Wo soll ich fliehen hin* – and in these, as in the chaconne, she draws on the strong tradition of chorale singing in Swedish folk music. Together with Cecilia Zilliacus's violin, the clear attacks and straight-toned and direct style of singing create a kind of monodrama; an account of a final farewell to a loved companion, which is by turns dramatic and serene.

Music for solo violin is still being written 300 years after Bach's partita – for instance the **Sonata** from 2009 by the Swedish multi-instrumentalist and composer **Svante Henryson**. The work is in seven movements, of which the fifth (*Siciliano*) makes reference to Bach's time both through its title and its typical, rocking rhythm, while the fourth proved itself as dance music already before it was completed – the three-headed ostrich of its title is a description of how the composer's children translated the music into movement as it was being written. Svante Henryson has a background in classical music (as a double bass player), heavy metal (on the electric bass) and as a cellist, arranger and composer in genre-

crossing collaborations with various musicians. For Cecilia Zilliacus and himself he has tailor-made an arrangement of Cole Porter's *Night and Day*, but the two have also performed Bach inventions in duo versions. That Henryson is fluent in many musical dialects can be heard in the solo sonata, which was written for Cecilia: throughout the piece there is a musical flow reminiscent of Bach's works for solo instruments, while the explosive central section of the second movement brings to mind headbanging rockers as well as Bartók, and the *Siciliano* has a wistful air, which might have blown in from the Scottish Highlands. Henryson's liberal use of *pizzicato* – both normal and left-hand – serves as a reminder of his own career as a performer who plucks strings as often as he bows them.

The first time Cecilia Zilliacus and Lena Willemark worked together was in 2010, with Bach's Chaconne. With very little written for voice and violin, they shortly thereafter contacted the composer **Sven-David Sandström** in order to expand their repertoire. The text to *Dansa*, a poem by the Danish-born poet Maria Wine, was suggested by Lena. In it, the poet restores to the dance all those functions and meanings that it sometimes appears to have lost – it is caressing and tender, hard and cruel, resigned and life-affirming. With this text Sandström, who has written several operas, creates a scene in seven parts in which both voice and violin speak, sing, whisper and shout. Having collaborated previously with both performers, the composer knows very well who he is writing for, and shows his trust in them by including improvisatory passages – and even though *Dansa* is notated in a traditional manner, Sandström's writing and his open attitude create rich opportunities for the folk musician Lena Willemark to make her imprint on the music. (That he also asks for her to change over to the fiddle in one movement came as a surprise to both musicians.)

Dansa begins with a prelude, *before (hidden)*, with text fragments from the first section of the poem to a violin part consisting of whispered artificial harmonics and hoarse tremolos as well as melodic gestures. The whispers and fragments hint at the idea of dance as an expression for deep emotions ('the winds within you'), but also as liberation ('throw off your heavy shoes') and unity with nature and cosmos. In the movement that follows, the fragments are

heard in context, to a flowing and undulating melody, and accompanied by an equally sensual violin part based on parallel sixths. The movement slowly dies away on the word ‘listen’, and an improvised, almost inaudible whisper from Lena in *älvdalsmål*, her own native dialect.

The first interlude is actually rather a prelude to the next part of the poem – again the text is delivered in fragments, but there’s nothing ‘hidden’ about this movement – it is ‘open’, commanding. The musicians whip up an atmosphere, and the text (and dance) becomes ecstatic and triumphant: ‘rise up towards the sky – sing!’ The relationship between the dancer and the surrounding world also becomes more important: the earth, sky, deserts, ‘the eternity of the tree’ ... In the following movement the text once more runs freely, now in a waltz with a slower section on the words ‘stand still’ to a violin part that again is based on parallel sixths.

A second interlude is instrumental – the performers literally stand ‘side by side’ as Lena Willemark takes up her fiddle. She begins a slow *polska*, in which the notated violin part is a skeleton out of which she improvises a tune. It is woven together with passages from Bach’s Chaconne from Cecilia Zilliacus, and the composer’s choice of that particular piece isn’t accidental – Sven-David Sandström’s deep fascination for the music of Bach is well-known, but he also knew that the Chaconne was part of the performers’ duo repertoire. The sensuous *polska* and stricter chaconne stand side by side – and even though the rich ornamentation in the former seeps into the latter, the movement might be regarded as a watershed: the last part of Maria Wine’s poem, set in the sixth movement, is a bidding to admit cruelty and death into the dance. Sandström opens in an expressionistic idiom, with sharp accents and chromaticism in both parts, and chords like whip-cracks in the violin. But a calmer interlude breathes a certain resignation, and the poem’s final exhortation, to ‘dance towards death/defeat it/dance/LIFE’, is heard in *ritardando* and *pianissimo* – as if the defeating of death is actually a matter of how we approach it; as if death, too, is life.

Sven-David Sandström’s *Dansa* ends with an epilogue without words: *after (forgotten)* – a vague, shadowy reminiscence of what has been. In the violin part we hear the double-stopped minor seconds that were so prominent in the beginning of the piece, while long,

sustained notes from the voice grow from nothing only to fade away. The violin's closing gesture is a series of hushed figures in an upward motion – a last breath, perhaps... but it also a hint at a new beginning, a new dance.

© *Leif Hasselgren 2016*

Cecilia Zilliacus – studies at the Royal College of Music in Stockholm and Hochschule für Musik und Tanz in Cologne. Active as soloist and chamber musician in Sweden and across Europe. Member of the string trio ZilliacusPerssonRaitinen with its own concert series at the Stockholm Concert Hall. Has recorded a number of discs of which several have received the Swedish Grammis award as well as international acclaim. Member of the Royal Swedish Academy of Music and associate professor at the Royal College of Music in Stockholm.

www.zilliacus.se

Formative experience: I was nine, at a music course in Finnish Ostrobothnia. I refused to join the beginners and was allowed to play third violin (the viola part) in the C-orchestra. Sibelius's *Andante festivo* – it was like being in a wonderful bubble of sound. At home I practised hard on my part, hearing the complete score for my inner ear – those around me probably only heard the one note over and over again...

About Bach: Why play anything else, really? In his music there's something fundamental and all-encompassing – it's a religion of its own, if you like: the fifth evangelist! I always long to play and listen to Bach.

About dance: Euphoria is what dance can make me feel, dancing. Throughout my life I've always danced, more or less, and I often feel the urge to. Music is filled with dance, even the calmest music has a 'swing', which gives it life – *how* a note leads to another, that movement.

Collaborating with Lena: It is so enriching and inspiring to approach music from Lena's direction. To see things, the music – and therefore myself – from another angle. And so fantastic to be pulled in by her energy and urge to make music!

Lena Willemark – after an early initiation into the rich musical traditions in her native Älvdalen in Dalecarlia, she studied at the Royal College of Music in Stockholm. Active as a singer and fiddler in a number of collaborations with musicians from different genres, and also as a composer/arranger. An extensive discography has received awards such as the Swedish Grammis. Appointed *riksspelman* ('National Folk Musician of Sweden') and a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Formative experience: As a child, I spent a lot of time up in a birch tree outside our kitchen window. From there I could look across the blue mountains, towards the north-west. I have a special memory from there – I was perhaps four or five. My father was quite ill, and I had climbed the birch, and sat there 'meditation-singing', improvising. Suddenly it was as if I became part of something much greater... an 'immersion' into the singing, and into everything around me. That feeling is always there.

About Bach: I love Bach's music. That's it, quite simply.

About dance: At the risk of repeating myself... I love dancing. Movement – small or large – is always present in music. And to just let oneself go and dance, be absorbed – it's so life-giving.

Collaborating with Cecilia: Incredibly inspiring. We come from such different directions, Cecilia and I, and it has been – and is – a voyage of discovery to approach one another through music-making. Cecilia plays a wicked violin, and to bring what I have to that – with depth and curiosity at the same time – is simply great fun!



O DANSA...

Dansen är en av människans allra äldsta uttrycksformer: samlare, jägare och senare jordbrukare dansade för att beveka gudar och andar, för god jaktlycka och riklig skörd. Genom dansen förde man också vidare sina skapelseberättelser och myter över generationerna och fann utlopp för starka känslor – genom årtusenden dansade människan för att uppnå extas, för krig och fred, vid födselar och dödsfall. Men efter hand förlorade dansen sin centrala roll: dess förmåga att skapa en stark samhörighet mellan deltagarna och framkalla transliknande tillstånd skrämd världsliga och religiösa makthavare. I Europa skedde detta tidigt – särskilt bland ”fint folk”, där den blev till en stiliserad ritual, bättre ägnad till att visa upp påkostade dräkter än till känslöyttringar.

När **Johann Sebastian Bach** runt 1720 komponerade sin **Partita i d-moll** för soloviolin hade dansen redan tämjts. Partitan är en svit av danser som i många fall hade haft sin storhetstid eller gjorts rumsrena – dess två långsamma satser, sarabanden och chaconnen, var till exempel ursprungligen snabba renässansdanser som tidigt beskrevs som utmanande och till och med osedliga, men som under barocken blev allt långsammare och mer högtidliga. Själva dansens idé var paradoxalt nog mer närvarande i Bachs och andra kompositörers instrumentala sviter som aldrig var tänkta att faktiskt dansas till: de som dansade vid furstehoven var tyngda av både guldbroderier och stränga konventioner och när kompositörer inte behövde anpassa sig till deras rörelsemönster blev gigan mer virvlande, couranten mer energisk och sarabanden mer uttrycksfull än något som kunde skådas i en kunglig balsal.

Så här långt är Bach i gott sällskap med till exempel Couperin eller Händel – men i partitans avslutande sats, en monumental *Ciaccona*, står han plötsligt mol allena: Med en ensam fiol till hjälp skapar han något av det mest storslagna och samtidigt berörande inom västerländsk musik – en högrest katedral som i sina sidokapel ger plats för de mest intima bekännelser. Stycket har sysselsatt musiker och forskare i generationer, och en av dessa är den tyska violinpedagogen professor Helga Thoene som givit ut skriften *Ciaccona – Tanz*

oder Tombeau? ("dans eller klagosång"). Där presenterar hon teorin att Bachs partita, och i synnerhet chaconnen, är kompositörens reaktion på hustrun Maria Barbaras plötsliga död sommaren 1720. Som stöd för sin hypotes lägger hon fram numerologiska analyser och exempel på musikaliska symboler men även upptäckten av citat från olika koralmelodier invävda i fiolstämman. Koralerna i fråga är framförallt sådana som förknippas med påsken och i den analys som Helga Thoene gör inramas hela chaconnen av Martin Luthers *Christ lag in Todesbanden* (*I dödens bojor Kristus låg*). Men allt är inte bara död: både i de citerade koralerna och i Bachs musik ryms också förtröstan ("Ske din vilja") och hoppet om en väg "ut ur all nöd".

Det var den norske violinisten Terje Tønnesen som introducerade Lena Willemark för Helga Thoenes forskning, och ur materialet har hon valt ut citat och kombinerat dem i en enda vokalstämma. Mellan de satser i partitan som bygger upp till detta sjunger Lena också hela verser från två av de citerade koralerna – *Befehl du deine Wege* och *Wo soll ich fliehen hin* – och liksom i chaconnen lutar hon sig mot den starka traditionen av folklig koralsång inom svensk folkmusik. Det raka sångsättet och direkta tilltalet bildar tillsammans med Cecilia Zilliacus fiol ett slags monodrama; en både dramatisk och avklarnad gestaltning av ett sista avsked till en älskad livskamrat.

300 år efter Bach skrivs fortfarande sviter och sonater för ensam fiol – till exempel multiinstrumentalisten och kompositören **Svante Henrysons Sonat för soloviolin** från 2009. Verket är i sju satser, där den femte (*Siciliano*) refererar till Bachs tid både med sin titel och med den typiska vaggande rytmiken, medan den fjärde redan på kompositionsstadiet visade sig vara dansant – titelns trehövdade struts är en beskrivning av hur Henrysons barn översatte styckets rytmer i rörelse medan han skrev det. Svante Henryson har en bakgrund inom klassisk musik (som kontrabasist), hårdrock (på elbas) och sedan som cellist, arrangör och kompositör i en mängd gränsöverskridande samarbeten med musiker från olika genrer. Han har till exempel skraddarsytt ett arrangemang av Cole Porters *Night and Day* för Cecilia Zilliacus och sig själv, och de två har även spelat Bachs *Inventioner* i

duo-versioner. Att Henryson står med en fot i många läger avspeglas i solosonaten, som skrevs för Cecilia – genomgående kan det musikaliska flödet påminna om fader Bachs soloverk, den explosiva mellandelen i den andra satsen leder tankarna till både headbangande hårdrockare och till Bartók, och genom fjärde satsens *Siciliano* löper ett stråk av vemod som tycks ha blåst in från det skotska högländet. Det frikostiga bruket av *pizzicato* – både normalt och med vänsterhanden – kan möjligtvis härledas till att Henryson under sin musikerbana har knäppt på strängar nästan lika ofta som han använt stråken.

Det var 2010, i Bachs chaconne, som Lena Willemark och Cecilia Zilliacus arbetade tillsammans för första gången. För att utvidga sin repertoar kontaktade de kort därefter kompositören **Sven-David Sandström**, som de var för sig hade samarbetat med tidigare. Texten till ***Dansa***, en dikt av Maria Wine, föreslogs av Lena Willemark. I sin dikt återupprättar Wine dansen, och ger den tillbaka alla de betydelser som den ibland verkar ha förlorat – den är smeksam och öm, hård och grym, resignerad och livsbejakande. Med texten som utgångspunkt skapar musikdramatikern Sandström en sjudelad scen där både röst och violin talar, sjunger, viskar och ropar. Han vet vem han skriver för, och visar sina uttolkare förtroendet att bland annat lägga in improvisatoriska passager – och trots att *Dansa* följer en konventionell notering skapar hans skrivsätt och öppna attityd stort utrymme för folkmusikern Lena Willemark att sätta sin egen prägel på musiken. (Att han i en sats även låter henne växla till fiol kom som en överraskning för musikerna.)

Dansa börjar med ett förspel, *före (gömt)*, med text bestående av fragment från diktens första del medan fiolstämman viskar konstflageoletter och hesa tremolon men också gör melodiska ansatser. Med dessa viskningar och brottstycken ges vi en föraning om dansen som uttryck för inre känslor ("vindarna inom dig") men också frigörelse ("släng dina tunga skor") och en samklang med världsalltet och naturen. I den följande satsen hörs fragmenten i sammanhang, till en böljande och flödande melodi och en lika sugande sensuell fiolstämman, uppbyggd på parallella sexter. Satsen dör ut i ett utdraget intet på ordet "lyssna", och Lenas improviserade, knappt hörbara viskning på älvdalsmål.

Det första mellanspelet är egentligen snarare ett förspel till nästa del av dikten – återigen presenteras texten fragmentariskt, men denna gång inte ”gömt” utan ”öppet”, uppfordrande. Musikerna piskar upp en stämning, och dansen (och texten) blir extatisk och triumferande: ”høj dig mot himlen – sjung!” Dess relation till världen vi lever i blir också allt tydligare: jorden, himlen, öknar, trädets evighet ... I den följande satsen får texten ännu en gång flöda fritt, nu som en vals med ett lugnare mellanspel på texten ”stå stilla” – återigen med en fiolstämma dominerad av parallella sexter.

Det andra mellanspelet är instrumentalt – de två musikerna står bildligt talat ”bredvid” varandra när Lena Willemark tar upp sin fiol. Hon inleder en långsam polska där den nedtecknade stämman är ett skelett hon improviserar fram en låt kring. Den vävs samman med avsnitt från Bachs chaconne från Cecilia, och valet av citat är inte en slump – Sandströms djupa fascination för Bachs musik är välkänd, men han visste även att just detta stycke var en del av musikernas gemensamma repertoar. Den sugande polskan och den strängare chaconnen ställs sida vid sida – och även om den rika ornamentiken i den förra rinner över in i den senare kan satsen ses som en vattendelare: den sista delen av Maria Wines dikt, tonsatt i den sjätte satsen, uppmanar oss till att ta in grymheten och döden i dansen. Sandström inleder expressionistiskt, med skarpa accenter och kromatik i båda stämmorna och pisksnärtsackord i violinen, men ett stillsammare mellanspel andas en viss resignation, och satsens avslutande uppmaning ”dansa döden till mötes / besegra den / dansa / LIVET” hörs i *ritardando* och *pianissimo* – som om besegradet av döden i själva verket ligger i hur vi går den till mötes, som om döden också är livet.

Sandströms *Dansa* slutar med en ordlös epilög: *efter (glömt)* – en vag, skugglik reminiscens av det som varit. I fiolstämman återkommer de små sekunder i dubbelgrepp som var så framträdande i styckets öppning, medan rösten på långa, liggande toner växer från intet för att åter försvinna. Fiolens avslutande gest är en serie uppåtstigande viskningar – en sista utandning, kanske... men samtidigt en antydan om en ny början på en ny dans.

© Leif Hasselgren 2016

Cecilia Zilliacus – utbildad vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och Hochschule für Musik und Tanz i Köln. Verksam som solist och kammarmusiker i Sverige och runt om i Europa. Medlem av stråkkör ZilliacusPerssonRaitinen, med en egen konsertserie på Stockholms konserthus. Har spelat in ett antal skivor, varav flera vunnit Grammis och blivit internationellt uppmärksammade. Medlem av Kungliga Musikaliska Akademien och lektor vid Kungliga Musikhögskolan.

www.zilliacus.se

Formande musikupplevelse: 9 år var jag, på musikkurs i Österbottens slättlandskap. Jag vägrade sälla mig till nybörjarna och fick spela tredje-fiolstämman, dvs violastämman, i C-orkestern. Sibelius *Andante festivo*. Som att få befinna sig i en underbar bubbla av klang. Jag övade sedan flitigt hemma på min stämman, inom mig hörandes hela musiken – omgivningen hörde väl egentligen bara en enda ton upprepas...

Om Bach: varför ska man egentligen spela någonting annat? I hans musik finns något fundamentalt och allomfattande – en egen religion om man så vill, den femte evangelisten! Jag längtar alltid efter att spela och lyssna till Bach.

Om dans: eufori kan jag känna av dans, av att dansa själv. Genom mitt liv har jag alltid dansat, mer eller mindre, och känner ofta hur det spritter i kroppen. Musiken är full av dans, även den mest stillsamma musik har "ett swing", där den får liv, *hur* en ton kommer till en annan, den rörelsen.

Om samarbetet med Lena: så berikande och inspirerande att komma nära musiken från Lenas håll. Att se saken, musiken, och därmed mig själv, från en annan sida. Och härligt att smittas av energin och lusten till musicerande!

Lena Willemark – tog tidigt del av den musikaliska traditionen i sin hembygd i Älvdalen och utbildade sig sedan vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Verksam som sångerska och spelman i en mängd samarbeten med musiker från olika genrer, och även som kompositör/arrangör. En lång rad skivor har belönats med bland annat Grammis-priser. Riksspelman och medlem av Kungliga Musikaliska Akademien, med mera.

Formande musikupplevelse: När jag var liten satt jag mycket uppe i en björk som fanns utanför vårt köksfönster. Därifrån kunde jag se åt nordväst, över de blå bergen. Jag har ett speciellt minne därifrån. Jag kan ha varit 4–5 år. Min pappa var väldigt sjuk och jag hade krupit upp i björken och satt och ”meditations-sjäng”, improviserade. Då plötsligt var det som att jag blev en del av något mycket större. Ett ”uppgående” i min sång och jag blev ett med allt. Den känslan är för alltid närvarande.

Om Bach: Jag älskar Bachs musik. Så är det bara.

Om dans: Med risk för att vara uppreparande... jag älskar att dansa. Rörelsen, den lilla eller stora, finns också alltid närvarande i musiken. Och att bara ge sig hän och dansa, uppslukas – så livgivande!

Om samarbetet med Cecilia: Otroligt inspirerande. Vi kommer från så olika håll, jag och Cecilia, och vilken upptäcktsfärd det har varit – och är – att ”nosa på” och närma sig varandra i ett musicerande. Cecilia spelar så rackarns bra och att få möta det med mitt eget, på djupet och med nyfikenhet, det är bara så kul!



OH, TANZE ...

Der Tanz ist eine der ältesten Ausdrucksformen des Menschen: Jäger, Sammler, dann die Bauernvölker tanzten um die Gunst der Götter und Geister für erfolgreiche Jagden und reiche Ernten. Schöpfungsmythen und Legenden wurden über Generationen hinweg mittels des Tanzes weitergegeben, der ein Ventil für starke Emotionen war – die Jahrtausende hindurch tanzten Menschen bis zur Ekstase, für Krieg und für Frieden, bei Todesfällen und bei Geburten. Nach und nach aber verlor der Tanz seine zentrale Rolle – seine Fähigkeit, starke Bindungen zwischen den Mitwirkenden zu schaffen und tranceartige Zustände herbeizuführen, beunruhigte weltliche und geistliche Herrscher gleichermaßen. In Europa geschah dies bereits zu einem frühen Zeitpunkt, und das zumal in den sozialen Oberschichten: Der Tanz wurde zu einem stilisierten Ritual, das mehr der Zurschaustellung teurer Garderobe denn der emotionalen Katharsis diene.

Als **Johann Sebastian Bach** um 1720 seine **Partita in d-moll** für Violine solo komponierte, war der Tanz bereits gezähmt. Die Partita ist eine Folge von Tänzen, von denen viele damals bereits über ihre Blütezeit hinaus oder „domestiziert“ waren; ihre beiden langsamen Sätze – die Sarabande und die Chaconne – waren ursprünglich, in der Renaissance, schnelle Tänze, die seinerzeit als provokativ und sogar unschicklich galten, aber während des Barock zusehends langsamer und feierlicher wurden. Paradoxerweise traf man das Wesen des Tanzes eher in den nie zum Tanzen gedachten Instrumentalsuiten Bachs und anderer Komponisten an; die Tänzer an den Fürstenhöfen hatten unter der Last von Goldstickereien und gestrengem Regelwerk zu leiden. Wenn die Komponisten jedoch die starren Bewegungsmuster außer Acht lassen konnten, wirbelte die Gigue viel unbändiger, funkelte die Courante viel energiegeladener und klang die Sarabande viel expressiver als alles, was man etwa in einem königlichen Ballsaal finden mochte.

Bis hierhin befindet sich Bach in guter Gesellschaft mit Händel, Couperin und vielen anderen – im letzten Satz der Partita aber, einer monumentalen Ciaccona, steht er plötzlich

ganz allein da: Mit nichts als einer einzigen Geige erschafft er eines der großartigsten und dabei bewegendsten Stücke der gesamten westlichen Musik – eine hoch aufragende Kathedrale, die in ihren Seitenkapellen Raum für intimste Bekenntnisse bietet. Das Werk hat Generationen von Musikern und Wissenschaftlern beschäftigt, und zu ihnen gehört auch die deutsche Violinpädagogin und Professorin Helga Thoene, Autorin des Buches *Ciaccona – Tanz oder Tombeau?*. Dort stellt sie die Theorie auf, Bachs Partita – und insbesondere die Chaconne – sei als Reaktion auf den überraschenden Tod von Bachs erster Frau Maria Barbara im Sommer 1720 entstanden. Zur Untermauerung dieser Hypothese dienen numerologische Analysen und Beispiele für Tonsymbolik, aber auch der Nachweis etlicher Choralzitate, die in die Violinstimme verwoben sind. Diese Choräle stehen in erster Linie mit Ostern in Zusammenhang; Thoene zufolge wird die gesamte Chaconne von Zitaten aus Martin Luthers *Christ lag in Todesbanden* umrahmt. Doch nicht alles ist Tod und Verzweiflung: Die zitierten Choräle und Bachs Musik verleihen auch dem Glauben („Dein Will’ geschehe“) und der Hoffnung Ausdruck, dass es einen Weg „aus aller Not“ gebe.

Lena Willemark verdankt den Hinweis auf Helga Thoenes Forschungen dem norwegischen Geiger Terje Tønnesen; aus diesem Material hat sie Choralzitate ausgewählt, um sie zu einer einzigen Stimme zu verbinden. Zwischen den Sätzen der Partita, die zur Chaconne hinführen, singt Lena auch ganze Strophen aus zwei der zitierten Choräle – *Befiehl du deine Wege* und *Wo soll ich fliehen hin* – und stützt sich dabei, wie auch in der Chaconne, auf die große Tradition des Choralsingens in der schwedischen Volksmusik. Zusammen mit Cecilia Zilliacus’ Violine erzeugen der klare Stimmansatz und die reine, unmittelbare Art des Gesangs eine Art Monodrama; die Darstellung eines endgültigen Abschieds von einer geliebten Weggefährtin, der mal dramatisch, mal gefasst ist.

Musik für Violine solo wird auch 300 Jahre nach Bachs Partita komponiert – zum Beispiel die **Sonate** des schwedischen Multi-Instrumentalisten und Komponisten **Svante Henryson** aus dem Jahr 2009. Die Sonate hat sieben Sätze, von denen der fünfte (*Siciliano*) sowohl durch seinen Titel wie auch durch den typisch schaukelnden Rhythmus auf Bachs

Zeit verweist, während sich der vierte bereits vor seiner Fertigstellung als Tanzmusik bewährte – der dreiköpfige Strauß des Titels beschreibt, wie die Kinder des Komponisten die Musik bei der Entstehung in Bewegung übersetzten. Svante Henrysons musikalische Wurzeln liegen in der Klassik (Kontrabass) und im Heavy Metal (E-Bass); darüber hinaus ist er Cellist, Arrangeur und Komponist in genreübergreifenden Zusammenarbeit mit verschiedenen Musikern: Für Cecilia Zilliacus und sich selber hat er ein maßgeschneidertes Arrangement von Cole Porters *Night and Day* vorgelegt, doch haben die beiden auch Bachs Inventionen in Duo-Fassungen gespielt. Dass Henryson viele musikalische Dialekte fließend beherrscht, ist der für Cecilia komponierten Solosonate anzumerken – das Stück ist von einem musikalischen Fließen geprägt, das an Bachs Werke für Soloinstrumente erinnert, während der explosive Mittelteil des zweiten Satzes ebenso an das Headbanging wie an Bartók denken lässt und das *Siciliano* eine wehmütige Weise anstimmt, die aus dem schottischen Hochland hereingeweht sein könnte. Henrysons freigiebiger Gebrauch des Pizzicato – mit der rechten wie auch der linken Hand – verweist auf seine eigene Karriere als Musiker, der die Saiten ebenso zupfte wie strich.

Mit Bachs Chaconne begann 2010 die Zusammenarbeit von Cecilia Zilliacus und Lena Willemark. Angesichts des Mangels an Kompositionen für Gesang und Violine nahmen sie schon bald darauf Kontakt zu dem Komponisten **Sven-David Sandström** auf, um ihr Repertoire zu erweitern. Den Text zu ***Dansa***, ein Gedicht der dänischstämmigen Dichterin Maria Wine, schlug Lena vor. Darin versieht die Autorin den Tanz mit all jenen Funktionen und Bedeutungen, die er mitunter verloren zu haben scheint – zärtlich und sanft ist er, hart und grausam, resigniert und lebensbejahend. Diesen Text überführt Sandström, der mehrere Opern geschrieben hat, in eine siebenteilige Szene, in der sowohl Stimme wie auch Violine sprechen, singen, flüstern und schreien. Dass der Komponist, der bereits zuvor mit den beiden Musikerinnen zusammengearbeitet hat, sehr genau weiß, für wen er schreibt, zeigen einige improvisatorische Passagen, deren Ausgestaltung er vertrauensvoll den Interpretinnen überlässt; und obwohl *Dansa* in traditioneller Weise notiert ist, lassen Sandströms Stil und

sein offener Ansatz Lena Willemark viel Freiraum, der Musik ihren folkloristischen Stempel aufzudrücken. (Dass er sie in einem Satz auch auffordert, die Fiedel einzusetzen, war eine Überraschung für beide Musikerinnen.)

Dansa beginnt mit einem Vorspiel – zuvor (*versteckt*) (*före [gömt]*) –, in dem Textfragmente aus dem ersten Gedichtteil zu einem Violinpart erklingen, der aus geflüsterten künstlichen Flageolets, heiseren Tremoli und melodischen Gesten besteht. Flüstern und Fragmente weisen auf die Idee des Tanzes als Ausdruck tiefer Emotionen („die Winde in dir“/„vindarna inom dig“), aber auch als ein Akt der Befreiung („wirf deine schweren Schuhe von dir“/„släng dina tunga skor“) und der Vereinigung mit Natur und Kosmos. Im darauffolgenden Satz erklingen die Fragmente zusammenhängend, auf eine fließende, wellenförmige Melodie, die von einem ebenso sinnlichen, auf Sextparallelen basierenden Violinpart begleitet wird. Der Satz verebbt langsam zu dem Wort „hören“ („lyssna“) und einem improvisierten, fast unhörbaren Flüstern in Lenas Heimatdialekt Älvdalisch.

Das erste Zwischenspiel ist eigentlich eher ein Vorspiel zum nächsten Teil des Gedichts – wieder wird der Text fragmentiert, doch gibt es nichts „Verstecktes“ in diesem Satz – er ist „offen“, gebieterisch. Die Musikerinnen schüren die Grundstimmung, der Text (und der Tanz) wird ekstatisch und triumphal („steige auf in den Himmel – singe!“/„höj dig mot himlen – sjung!“). Auch gewinnt die Beziehung zwischen Tänzer und Außenwelt an Bedeutung: Erde, Himmel, Wüsten („die Ewigkeit des Baumes“/„trädets evighet“) ... Im nächsten Satz fließt der Text wieder frei, nun als Walzer mit einem langsameren Teil zu den Worten „stehe still“ („stå stilla“) und einem Violinpart, der wiederum auf Sextparallelen basiert.

Ein zweites Zwischenspiel ist instrumental – die Spielerinnen stehen buchstäblich Seite an Seite, wenn Lena Willemark zu ihrer Fiedel greift. Sie stimmt eine langsame Polska an, deren notierter Violinpart ein Gerüst ist, aus dem heraus sie eine Melodie improvisiert. Sie wird von Cecilia Zilliacus mit Passagen aus Bachs Chaconne verwoben, und die Wahl dieses besonderen Stücks ist nicht zufällig: Sven-David Sandströms tiefe Verehrung der

Musik Bachs ist bekannt, aber er wusste auch, dass die Chaconne zum Repertoire des Duos gehört. Die sinnenfrohe Polska und die strengere Chaconne stehen nebeneinander – und wenngleich die reichen Verzierungen der ersteren in letztere hineinströmen, könnte man den Satz als einen Wendepunkt betrachten: Der letzte Teil von Maria Wines Gedicht, der im sechsten Satz vertont wird, ist eine Aufforderung, Grausamkeit und Tod im Tanz zuzulassen. Sandström beginnt in einem expressionistischen Idiom, mit scharfen Akzenten und Chromatik auf beiden Seiten und akkordischen Peitschenhieben in der Violine. Ein ruhigeres Zwischenspiel hingegen atmet eine gewisse Resignation, und die finale Mahnung des Gedichts – „tanze gen Tod/bezwinge ihn/tanze/LEBEN“ („dansa döden tillmötes/besegra den/dansa/LIVET“) – erklingt *ritardando* und *pianissimo*, als sei das Bezwingen des Todes eigentlich eine Frage der Sichtweise; als sei der Tod auch Leben.

Sven-David Sandströms *Dansa* endet mit einem Epilog ohne Worte: *danach* (*vergessen*) (*efter [glömt]*) – eine vage, schemenhafte Reminiszenz an das, was war. Die Violine spielt in Doppelgriffen Kleinsekundklänge, wie sie zu Beginn des Stückes so markant waren, während lange Haltetöne der Gesangsstimme aus dem Nichts entstehen, nur um wieder zu verklingen. Die Schlussgeste der Violine besteht aus einer Reihe leiser Figuren in Aufwärtsbewegung – der letzte Atemzug, vielleicht ... aber sie deutet auch auf einen Neubeginn, einen neuen Tanz.

© *Leif Hasselgren* 2016

Cecilia Zilliacus – Studium an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. Als Solistin und Kammermusikerin in Schweden und ganz Europa aktiv. Mitglied des Streichtrios ZilliacusPerssonRaitinen mit einer eigenen Konzertreihe im Stockholmer Konserthuset. Hat eine Reihe von Einspielungen vorgelegt, von denen mehrere mit dem schwedischen Grammis ausgezeichnet wurden und international Anerkennung erhalten haben. Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und Privatdozentin an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm.

www.zilliacus.se

Prägendes Erlebnis: Ich war neun, bei einem Musikkurs in der finnischen Region Österbotten. Ich weigerte mich, den Anfängern zugeteilt zu werden, und durfte 3. Geige (die Bratschenstimme) im C-Orchester spielen. Sibelius' *Andante festivo* – es war, als befände man sich in einer wunderbaren Klangblase. Zu Hause übte ich hart, hörte die komplette Partitur vor meinem inneren Ohr – meine Umwelt hörte vermutlich nur den einen Ton immer und immer wieder...

Über Bach: Allen Ernstes – warum etwas Anderes spielen? Seine Musik hat etwas Fundamentales, Allumfassendes – sie ist eine Religion eigener Art, wenn man so will: der fünfte Evangelist! Immerzu will ich Bach spielen und hören.

Über Tanz: Euphorie – das kann Tanz, kann Tanzen mich fühlen lassen. Mein ganzes Leben hindurch habe ich getanzt, mehr oder weniger, und oft fühle dich das Verlangen danach. Musik ist voller Tanz, selbst die ruhigste Musik hat „Swing“, der ihr Leben verleiht – wie ein Ton zum anderen führt, genau diese Bewegung.

Zusammenarbeit mit Lena: Es ist so bereichernd und inspirierend, sich der Musik aus Lenas Richtung zu nähern. Die Dinge, die Musik – und also mich – aus einem anderen Blickwinkel zu sehen. Und es ist so fantastisch, von ihrer Energie und ihrem musikalischen Gestaltungswillen erfasst zu werden!

Lena Willemark – nach früher Einführung in die reichen musikalischen Traditionen ihrer Heimat Älvdalen in Dalarna studierte sie an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Als Sängerin und Fiedelspielerin in einer Reihe von Kooperationen mit Musikern verschiedener Genres und als Komponistin/Arrangeurin aktiv. Ihre umfangreiche Diskographie hat Auszeichnungen wie den schwedischen Grammis erhalten. Zum *riksspelman* („Nationale Volksmusikerin Schwedens“) ernannt und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Prägendes Erlebnis: Als Kind verbrachte ich viel Zeit in einem Birkenbaum vor unserem Küchenfenster. Von dort aus konnte ich auf die blauen Berge sehen, in Richtung Nordwesten. Ich habe eine besondere Erinnerung von dort – ich war vielleicht vier oder fünf. Mein Vater war ziemlich krank; ich war auf die Birke geklettert und saß dort, versonnen singend und improvisierend. Plötzlich war es, als ob ich Teil von etwas viel Größerem wurde... ein „Eintauchen“ in das Singen und in alles um mich herum. Dieses Gefühl ist immer da.

Über Bach: Ich liebe Bachs Musik. Nicht mehr und nicht weniger.

Über Tanz: Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: Ich liebe es, zu tanzen. Bewegung – klein oder groß – ist in der Musik immer gegenwärtig. Und sich gehenzulassen, zu tanzen, ganz darin zu versinken – es ist so lebensspendend.

Zusammenarbeit mit Cecilia: Unglaublich inspirierend. Cecilia und ich kommen aus so unterschiedlichen Richtungen; musizierend aufeinander zuzugehen war – und ist – eine Reise voller Entdeckungen. Cecilia ist eine fantastische Violinistin; mich dabei mit Intensität und Neugier einzubringen, macht einfach großen Spaß!



Ô DANSER...

La danse est l'une des plus anciennes formes d'expression de l'homme : chasseurs-cueilleurs et ensuite cultivateurs dansaient pour adoucir les dieux et les esprits, pour une bonne chasse et une récolte abondante. Grâce à la danse, on transmettait ses récits de la création et des mythes de génération en génération et on pouvait exprimer des sentiments forts – au cours des millénaires, les gens ont dansé pour atteindre l'extase, en temps de guerre et de paix, lors de naissances et de décès. La danse perdit par la suite son rôle central : son pouvoir de créer une unité entre les participants et de causer des états de transe apeurait les puissances civiles et religieuses. Cela se produisit tôt en Europe – surtout parmi les « gens bien » où elle devint un rituel stylisé qui convenait mieux à exhiber des tenues luxueuses que des passions.

Quand **Johann Sebastian Bach** composa sa **Partita en ré mineur** pour violon solo vers 1720, la danse avait déjà été apprivoisée. La partita est une suite de danses qui, dans de nombreux cas, avaient passé leur âge d'or ou étaient devenues familières – ses deux mouvements lents, la sarabande et la chaconne, étaient à l'origine des danses rapides de la Renaissance qui ont d'abord été qualifiées de provocantes et même d'impudiques mais qui, sous le baroque, devinrent de plus en plus lentes et solennelles. L'idée même de la danse était paradoxalement plus présente dans les suites instrumentales de Bach et d'autres compositeurs, suites sur lesquelles on n'avait jamais pensé danser : ceux qui dansaient aux cours princières étaient alourdis par des broderies d'or et des conventions strictes et quand les compositeurs n'eurent plus besoin de s'adapter à leurs mouvements, la gigue devint plus tournoyante, la courante plus énergique et la sarabande plus expressive que ce qu'on pouvait voir dans une salle de bal royale.

Jusqu'ici Bach est en bonne compagnie avec Couperin et Haendel par exemple – mais dans le mouvement final de la partita, une *Ciaccona* monumentale, il reste soudainement tout seul : à l'aide d'un violon solitaire, il crée quelque chose de ce qu'il y a de plus

grandiose et touchant en même temps en musique occidentale – une cathédrale monumentale dont les chapelles latérales favorisent les aveux les plus intimes. Des générations de musiciens et de chercheurs se sont penchés sur ce morceau ; l'un d'eux est le professeur de violon allemand Helga Thoene qui a édité la publication *Ciaccona – Tanz oder Tombeau?* (danse ou tombeau). Elle y présente la théorie que la partita de Bach, et surtout la chaconne, est la réaction du compositeur au décès subit de sa femme Maria Barbara en été 1720. Elle appuie son hypothèse sur des analyses numériques et des exemples de symboles musicaux mais aussi sur la découverte de citations de diverses mélodies de chorals tissées dans la voix du violon. Les chorals en question sont surtout ceux qui sont associés à Pâques et, dans son analyse, Helga Thoene voit la chaconne en entier encadrée par *Christ lag i Todesbanden* (*Christ retenu par les liens de la mort*) de Martin Luther. Mais tout n'est pas que funèbre : la confiance (« Que ton règne vienne ») et l'espoir d'une issue « hors de toute détresse » planent dans les chorals cités et dans la musique de Bach.

C'est le violoniste norvégien Terje Tønnesen qui a présenté la recherche de Helga Thoene à Lena Willemark et, à partir du matériel, elle a choisi des citations et les a assemblées pour en faire une partie vocale. Entre les mouvements de la partita précédant la chaconne, Lena chante aussi des versets complets de deux des chorals cités – *Befiehl du deine Wege* (*Remets à Dieu ta route*) et *Wo soll ich fliehen hin* (*Où pourrais-je m'enfuir ?*) et, comme dans la chaconne, elle s'appuie sur la forte tradition de chant choral populaire dans la musique folklorique suédoise. Le chant clair et l'élocution directe forment une sorte de monodrame avec le violon de Cecilia Zilliacus ; une représentation dramatique et effacée d'un dernier adieu à une compagne de vie bien-aimée.

300 ans après Bach, on écrit encore des suites et des sonates pour violon seul – par exemple la **Sonate pour violon solo** de 2009 du multiinstrumentiste et compositeur **Svante Henryson**. L'œuvre compte sept mouvements dont le cinquième (*Siciliano*) se reporte au temps de Bach quant au titre et au rythme typiquement berçant tandis que le quatrième se montra être dansant déjà pendant sa composition – l'« autruche à trois têtes » du titre est

une description de la manière dont les enfants de Henryson traduisaient les rythmes du morceau en mouvements pendant que leur père l'écrivait. Svante Henryson vient de la musique classique (comme contrebassiste), du hard rock (sur la basse électrique); il a ensuite été violoncelliste, arrangeur et compositeur dans de nombreuses collaborations avec des musiciens dans des genres différents. Il a par exemple ajusté un arrangement de *Night and Day* de Cole Porter pour Cecilia Zilliacus et lui-même et les deux ont même joué les Inventions de Bach en version pour duettistes. Écrite pour Cecilia, la sonate solo exemplifie la polyvalence de Henryson – le flot musical rappelle partout les œuvres solos de papa Bach, la section médiane explosive dans le deuxième mouvement fait penser et aux mouvements saccadés des chanteurs de hard rock et à Bartók, et le quatrième mouvement de *Siciliano* abrite une veine de mélancolie qui semble émaner des Hautes Terres d'Écosse. L'ample emploi du *pizzicato* – autant normal qu'à la main gauche, pourrait provenir du fait que Henryson, dans sa carrière, a pincé des cordes presque aussi souvent qu'il a manié l'archet.

Lena Willemark et Cecilia Zilliacus ont travaillé ensemble pour la première fois en 2010, dans la chaconne de Bach. Pour élargir leur répertoire, elles ont pris contact peu après avec le compositeur **Sven-David Sandström** avec qui elles avaient déjà collaboré chacune de son côté. Lena Willemark suggéra le texte de ***Dansa***, un poème de Maria Wine. Dans son poème, Wine rétablit la danse et lui redonne toutes les significations qu'elle semble parfois avoir perdues – elle est caressante et affectueuse, dure et intransigeante, résignée et vivifiante. À partir du texte, le dramaturge musical Sandström crée une scène heptagonale où la voix et le violon parlent, chantent, murmurent et appellent. Il sait pour qui il écrit et il montre à ses interprètes la confiance de leur confier des passages improvisés entre autre – et quoique *Dansa* suive une notation conventionnelle, son écriture et son attitude ouverte laissent une grande place à la folkloriste Lena Willemark pour mettre son propre sceau sur la musique. (Qu'il la laisse même prendre le violon dans un mouvement a surpris les musiciennes.)

Dansa commence avec un prélude, *avant (caché)* au texte composé de fragments de la première partie du poème tandis que la partie de violon murmure des flageolets et des

trémolos rauques mais apporte aussi des contributions mélodiques. Mais ces murmures et fragments donnent une anticipation de la danse comme expression de sentiments intérieurs (« les souffles en toi ») mais aussi de libération (« Jette tes souliers lourds ») et une harmonie avec l'univers et la nature. Le mouvement suivant laisse entendre des fragments dans le contexte, sur une mélodie coulante et ondulante et une partie de violon tout aussi sensuellement aspirante, bâtie sur des sixtes parallèles. Le mouvement s'éteint sur un rien prolongé sur le mot « écoute » et le murmure improvisé, à peine audible, en langue *älvdal*, le dialecte de sa région natale.

Le premier interlude est en fait plutôt un prélude à la partie suivante du poème – le texte est de nouveau présenté en fragments mais cette fois il est provocant de manière non pas « cachée » mais « ouverte ». Les musiciennes fouettent une atmosphère et la danse (et le texte) devient extatique et triomphante (« élève-toi vers le ciel – chante ! ») Leur relation avec le monde dans lequel nous vivons devient de plus en plus claire : la terre, le ciel, les déserts, l'éternité de l'arbre... Le mouvement suivant voit encore une fois le texte couler librement, maintenant comme une valse avec un interlude plus calme sur le texte « stå stilla » (reste immobile) – toujours avec une voix de violon dominée par des sixtes parallèles.

Le second interlude est instrumental – les deux musiciennes se tiennent littéralement « l'une à côté » de l'autre quand Lena Willemark prend son violon. Elle entame une *polska* lente où la partie écrite est un squelette sur lequel elle improvise une chanson. Elle l'entrelace avec la section de la chaconne de Bach de Cecilia et le choix de la citation n'est pas un hasard – la profonde fascination de Sandström pour la musique de Bach est bien connue mais il savait aussi que juste ce morceau faisait partie du répertoire commun aux deux musiciennes. La *polska* aspirante et la chaconne plus sévère sont mises côte à côte – et même si la riche ornementation de la première déborde dans la deuxième, le mouvement peut être vu comme un tournant : la dernière partie du poème de Maria Wine mise en musique dans le sixième mouvement, nous encourage à accepter l'intransigeance et la mort dans la danse. Sandström commence en expressionniste avec de forts accents et du chro-

matisme dans les parties et les accords claqués au violon, mais un interlude ultérieur respire une certaine résignation et l'encouragement final du mouvement « dansa döden till mötes/besegra den/dansa/LIVET » (« va à la rencontre de la mort en dansant/triomphe d'elle/danse à la VIE ») s'entend maintenant en *ritardando* et *pianissimo* – comme si la victoire sur la mort reposait en fait dans la manière dont on va à sa rencontre, comme si la mort était aussi la vie.

Dansa de Sandström se termine avec un épilogue sans paroles : *après (oublié)* – une vague réminiscence ombragée de ce qui a été. La partie de violon présente de nouveau les petites secondes en doubles cordes qui étaient si prédominantes au début du morceau tandis que la voix sur de longs tons prolongés croissent de rien pour disparaître ensuite. Le dernier mouvement du violon est une série de murmures ascendants – un dernier souffle peut-être... mais en même temps une allusion à un nouveau début et une nouvelle danse.

© *Leif Hasselgren 2016*

Cecilia Zilliacus a étudié au Conservatoire royal de musique de Stockholm et à la Hochschule für Musik und Tanz à Cologne. Elle travaille comme soliste et chambriste en Suède et ailleurs en Europe et fait partie du trio à cordes ZilliacusPerssonRaidinen, avec sa propre série de concerts à la salle de concert de Stockholm. Elle a enregistré de nombreux disques dont plusieurs ont gagné des Grammis et ont été remarqués internationalement. Elle est membre de l'Académie royale de musique de Suède et elle enseigne au Conservatoire royal de Stockholm.

www.zilliacus.se

Expériences musicales formatrices : À neuf ans, j'ai participé à un cours de musique dans les plaines de l'Ostrobotnie. J'ai refusé de me joindre aux débutants et j'ai joué la troisième partie de violon, à savoir la partie d'alto dans l'orchestre C. *Andante festivo* de Sibelius.

Comme de se trouver dans une merveilleuse bulle de son. J'ai ensuite pratiqué assidûment à la maison entendant en moi toute la musique – mais les autres n'entendaient en fait qu'une note répétée...

Quant à Bach : pourquoi en fait jouer quelque chose d'autre ? Il se trouve quelque chose de fondamental et d'inclusif dans sa musique – une religion propre si on veut, le cinquième évangéliste ! J'ai toujours hâte de jouer et d'écouter Bach.

À propos de la danse : la danse, de danser moi-même, me rend euphorique. J'ai toujours plus ou moins dansé dans ma vie et je sens souvent des fourmis dans les jambes. La musique est remplie de danse, même la musique la plus paisible a « un swing » où elle prend vie, *comment* un son mène à un autre, le mouvement.

Sur la collaboration avec Lena : c'est si enrichissant et inspirant de se rapprocher de la musique du côté de Lena. De voir les choses, la musique et ainsi moi-même, d'un autre côté. Et c'est charmant de sentir de l'énergie et le goût de faire de la musique !

Lena Willemark a pris tôt conscience de la tradition musicale de sa région natale dans l'Älvdalen et elle a fait ses études au Conservatoire royal de musique à Stockholm. Active comme chanteuse et violoniste folklorique dans maintes collaborations avec des musiciens de divers genres, elle compose et fait des arrangements. Nombre de ses disques ont reçu des prix dont des Grammis. Nommée *riksspelman* (musicienne folkloriste nationale de Suède) et membre de l'Académie royale de musique de Suède.

Expériences musicales formatrices : Quand j'étais petite, je m'asseyais souvent dans un bouleau devant notre fenêtre de cuisine. De là, je voyais le nord-ouest, au-dessus des montagnes bleues. J'en ai un souvenir spécial. J'avais peut-être quatre-cinq ans. Mon père était très malade et j'avais grimpé dans le bouleau; assise, je méditais-chantais en improvisant. Soudain, je sentis que je devenais une partie d'un tout beaucoup plus gros.

Sur Bach : J'aime beaucoup la musique de Bach. C'est comme cela.

Sur la danse : Au risque de me répéter... j'aime beaucoup danser. Le mouvement, petit ou grand, est aussi toujours présent dans la musique. On n'a qu'à s'abandonner et danser, se laisser engloutir – c'est si vivifiant !

De la collaboration avec Cecilia : incroyablement inspirant. Nous venons d'horizons si différents, Cecilia et moi, et quel voyage de découvertes nous avons fait – et faisons – de nous flâner et de nous rapprocher l'une de l'autre en faisant de la musique. Cecilia joue comme une déesse et de travailler ensemble, avec curiosité et de manière approfondie, c'est si plaisant !



J. S. BACH: PARTITA IN D MINOR WITH CHORALES

[2] Befiehl du deine Wege

Befiehl du deine Wege
und was dein Herze kränkt
der allertreusten Pflege
des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
gibt Wege, Lauf und Bahn,
der wird auch Wege finden,
da dein Fuß gehen kann.

Paul Gerhardt, 1653

[4] Wo soll ich fliehen hin

Wo soll ich fliehen hin,
weil ich beschweret bin
mit vielen grossen Sünden?
Wo kann ich Rettung finden?
Wann alle Welt herkäme,
mein Angst sie nicht wegnähme.

Johann Heermann, 1675

[7] Ciaccona

Den Tod niemand zwingen kunnt ...

...

Christ lag in Todesbanden ... Halleluja!

Martin Luther

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich.

Martin Luther, from 'Vater unser im Himmelreich'

Befiehl du deine Wege ...

Paul Gerhardt

Entrust your way

Entrust your way
And what grieves your heart
To the most faithful care
Of him who governs heaven!
He who gives to the clouds, air and winds
Their way, course and path
Will also find a way
Where your feet can go.

Where should I fly from here

Where should I fly from here
Since I am burdened
With many great sins?
Where can I find rescue?
If everybody in the world came to help,
They would not take away my anguish.

Chaconne

Nobody could overcome death...

...

Christ lay in death's bonds ... Alleluia

Thy will be done,
On earth as it is in heaven.

Entrust your way...

Wo soll ich fliehen hin ...

Johann Heermann

Halleluja

Jesu, meine Freude ...

Johann Franck

Befiehl du deine Wege ...

Auf meinen lieben Gott ...

Sigismund Weingärtner

Den Tod niemand zwingen kunnt ...

... Gib uns Geduld in Leidenszeit ...

Martin Luther, from 'Vater unser im Himmelreich'

Befiehl du deine Wege ...

Christ lag in Todesbanden ... Halleluja!

Vom Himmel hoch ...

Martin Luther

Wie soll ich dich empfangen ...

Paul Gerhardt

Jesu, deine Passion

Will ich jetzt bedenken ...

Sigismund von Birken

Vom Himmel hoch da komm ich her.

Wie soll ich dich empfangen ...

In meines Herzens Grunde

Dein Nam und Kreuz allein

Funkelt all Zeit und Stunde,

Drauf kann ich fröhlich sein.

Valerius Herberger, from 'Valet will ich dir geben'

Where should I fly from here ...

Alleluia

Jesu, my joy ...

Entrust your way ...

In my beloved God ...

Nobody could overcome death ...

... In pain give patience for relief ...

Entrust your way ...

Christ lay in death's bonds ... Alleluia

From heaven above ...

How shall I receive Thee ...

Jesus, Thy holy Passion

I will ponder now ...

From heaven above to earth I come

How shall I receive Thee ...

In the depths of my heart

Your name and cross

Shine at all seasons and hours

So that in this I am able to be joyful.

Nun Lob, mein Seel, den Herren ...

Johann Gramann

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich ...

Es ist der Herr Christ, unser Gott,
... aus aller Not ...
von allen Sünden Machen rein.

Martin Luther, from 'Vom Himmel hoch'

Christ lag in Todesbanden ... Halleluja!

Now praise, my soul, the Lord ...

Thy will be done,
On earth as it is in heaven.

It's Christ our God,
... out of our need ...
Will cleanse us of all sin.

Christ lay in death's bonds ... Alleluia

SVEN-DAVID SANDSTRÖM: DANSA

15–16 I. före (gömt) och II. Dansa

Dansa

lyssna till vindarna inom dig
böj dig mot öst mot väst
böj dig mot nord mot syd
släng dina tunga skor
dansa med nakna fötter
virvelvindarnas dans
befria stormarna i ditt hår
ta bort hasparna från dina fönster
öppna
lyssna till klockorna i dina öron
till vetekornets rytme

17–18 III. mellan 1 (öppet) och IV. o dansa

o dansa
böj dig mot jorden
drick!
höj dig mot himlen
sjung!

I. before (hidden) and II. Dance

Dance

listen to the winds within you
bow towards the east the west
bow towards the north the south
throw off your heavy shoes
dance with naked feet
the dance of the whirlwinds
set free the storms in your hair
rid your windows of their latches
open
listen to the bells in your ears
to the rhythm of the grain of wheat

III. between 1 (open) and IV. oh dance

oh dance
bow towards the earth
drink!
rise up towards the sky
sing!

sträck ut dina lemmar
som ett djur i flykt
dansa med sandkornens dans
över brinnande öknar
stå stilla
sekundstill
vila i trädets evighet
följ åter virvlarna i din kropp
dansa ut din morgon
med daggfriska läppar
med armarna höjda som en triumfbåge
o dansa lätt
på solens gyllene spindelnät

20 VI. dansa grymheten

dansa
grymheten med bloddroppande fåglar
i dina händer
dansa fiskarnas stumma död
i nätet tusenögda fångsel
dansa gummans väg mot döden
en skugga slickande den dammiga vägens
sista dagg
o dansa och krossa smärtan
i dina händers kvarn
plocka pärlan ur ögats sista gråt
dansa grymhet
stum död
dansa döden tillmötes
besegra den
dansa
LIVET

Maria Wine: 'Dansa', from 'Ring i ring', 1948

stretch out your limbs
like a fleeing beast
dance with the grains of sand
across burning deserts
stand still
moment-still
dwell in the eternity of the tree
then follow again the whirls in your body
dance out your morning
with dew-fresh lips
with arms raised like a triumphal arc
oh dance lightly
on the sun's golden cobweb

VI. dance cruelty

dance
cruelty with birds in your hands
dripping blood
dance the silent death of the fish
in the thousand-eyed trap of the net
dance the old woman's path towards death
a shadow licking the last dew
off the dusty road
oh dance and crush pain
in the mill of your hands
pluck the pearl from the eye's last tears
dance cruelty
mute death
dance towards death
defeat it
dance
LIFE

The music on BIS's Hybrid SACDs 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: April 2015 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
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 / 96 kHz
Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Leif Hasselgren 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Mia Marin www.miamarin.com
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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2159 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.

