



ROSAS
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Kinok
14 EN 15 DECEMBER 94

Toccata
21 TOT 23 DECEMBER 94

dans

KINOK

choreografie	Anne Teresa De Keersmaeker
muziek	Bela Bartók, Sonate voor viool Thierry De Mey, Kinok Ludwig Van Beethoven, Grosse Fuge Op. 133
assistent voor de compositie van Kinok	François Deppe
muzikale analyse	Georges Elie Octors
muzikale uitvoering van Sonate voor viool	George-Alexander Van Dam
Kinok	ICTUS Ensemble George Elie Octors, dirigent Dimitri Baeteman, hobo Gery Cambier, contrabas Paul De Clerck, altviool Dirk Descheemaeker, klarinet Jean-Paul Dessy, cello Jean-Luc Fafchamps, piano Jean-Luc Plouvier, piano Sabine Uytterhoeven, viool Piet Van Bockstal, hobo George-Alexander Van Dam, viool
Grosse Fuge	The Duke Quartet Louisa Fuller, viool Rick Koster, viool John Metcalfe, altviool Ivan McCready, cello
dansers	Marion Ballester, Franck Chartier, Misha Downey, Philipp Egli, Thomas Hauert, Kosi Hida-ma, Suman Hsu, Osman Kassen Khelili, Brice Leroux, Sarah Ludi, Samantha Van Wissen
repetitors	Fumiyo Ikeda Nordine Benchorf Bruce Campbell Vincent Dunoyer
decor	Herman Sorgeloos
lichtontwerp	Remon Fromont
kostuums	Nathalie Douxfils
techniek leiding	Luc Galle
technische ploeg	Alex Fostier, Guy Peeters, Frank Vandezande
productie	Rosas - La Monnaie/De Munt, Brussel
coproductie	Internationaal KunstenfestivaldesArts, Brussel
met de steun van	IRCAM en Belgacom

TOCCATA

choreografie	Anne Teresa De Keersmaeker
muziek	Johann Sebastian Bach Toccatina in e, BWV 914 Fantasie und Fuge in a, BWV 904 Französische Suite nr. 5 in G, BWV 816 Sonata nach der Violinsonate in d, BWV 964 Nun komm' der Heiden Heiland
piano	Jos van Immerseel
muzikale analyse	Georges Elie Octors
dans	Marion Ballester, Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer, Marion Levy, Johanne Saunier
advies barokdans	Irene Ginger
decor	Herman Sorgeloos
lichtontwerp	Remon Fromont
kostuums	Carine Lauwers
schoenen	Yvonne Hamstra
technische leiding	Luc Galle
technische ploeg	Alex Fostier, Guy Peeters, Frank Vandezande
kostuumregie	Nathalie Douxfils
productie	Rosas - La Monnaie/De Munt, Brussel
coproductie	Holland Festival, Amsterdam octobre en normandie, Rouen Theater am Turm, Frankfurt

Rosas wordt gesubsidieerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap - Administratie voor Kunst en wordt gesteund door de Nationale Loterij.

Rosas is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen sinds 1 januari 1993.

Tijdens deze voorstellingenreeks wordt in de wandelgangen van deSingel een tentoonstelling gewijd aan het fotografisch werk van Herman Sorgeloos, vaste scenograaf bij Rosas.

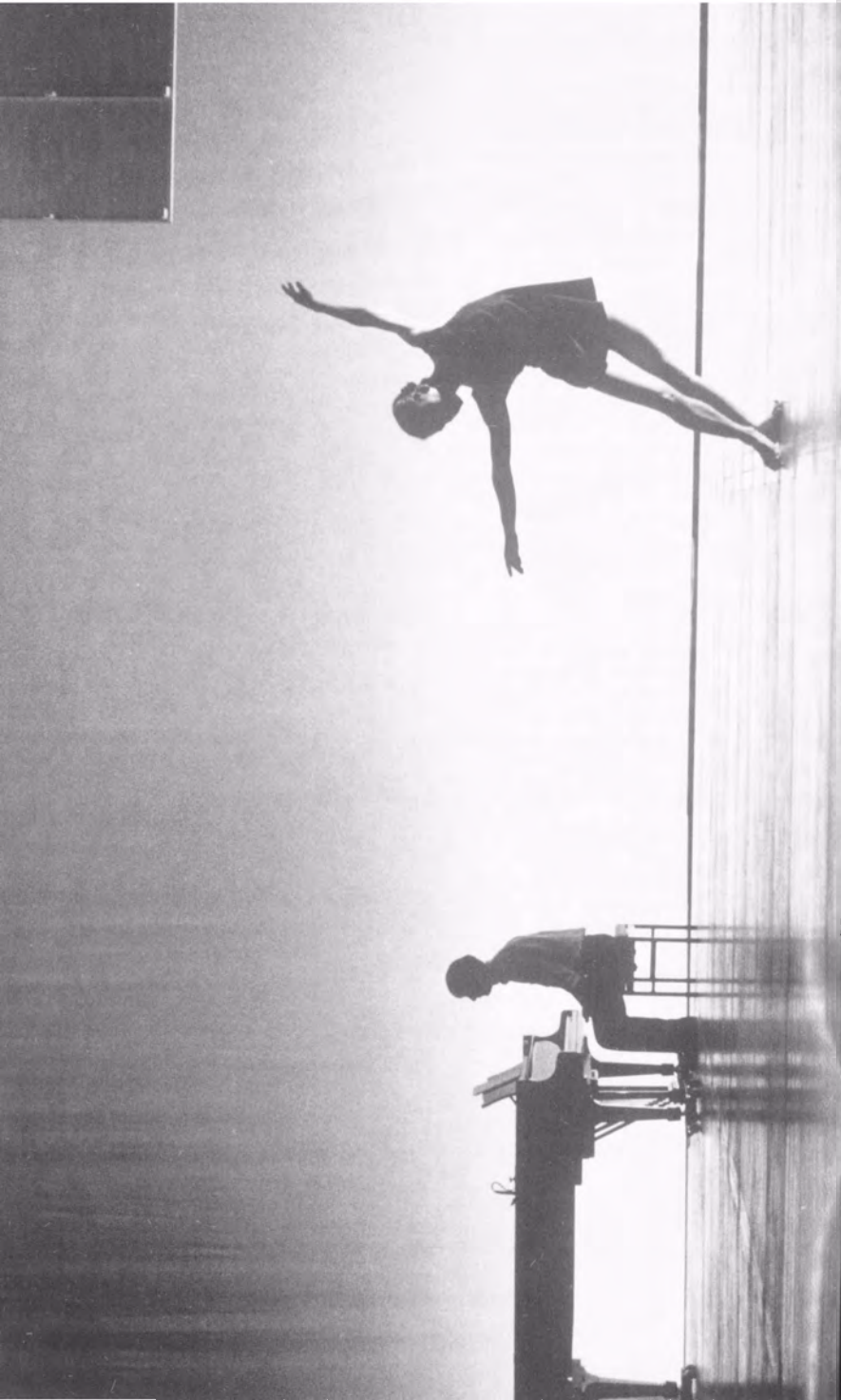
'Kinok' en 'Toccatina' duren elk ongeveer 65 minuten er is geen pauze



KINOK

Vertov had als voornaamste doel het bereiken of terugwinnen van het systeem van universele variatie, op zichzelf. Alle beelden variëren in functie van elkaar, in al hun facetten en delen. Vertov zelf definieerde het 'kino-oog' als volgt: dat wat "welk punt in het universum dan ook in welke orde van tijd dan ook verbindt". Alles staat ten dienste van variatie en interactie: langzame of snelle shots, superimpositie, fragmentatie, vermenigvuldiging, micro-opname. Dit is geen menselijk oog - zelfs geen geperfectioneerde versie ervan. Het toont een wereld zonder grenzen of afstanden, onafhankelijk van tijd.

Gilles Deleuze, Cinema 1



Het spel met de zwaartekracht of de verhouding tot de grond

'Kinok' is opgebouwd uit drie verschillende choreografieën. Een ervan anticipeert de volgende creatie, de twee andere voegen er zich in als sporen van voorgaande voorstellingen... een voorbeeld van de typische "verwantschapsstructuur" die de choreografieën van Anne Teresa De Keersmaeker onderling met elkaar verbindt. Zo leende 'ERTS' de tekst van 'Stella', waarin 'Achterland' reeds de Pianostudies van Ligeti vond; zo ook is het tweede kwartet van Bartók de spil van 'Bartók/Aantekeningen' en 'Mikrokosmos'...

Ditmaal is het op de kruising van 'ERTS', 'Rosa' en van 'Amor Constante mas alla de la Muerte' dat de voorstelling zich ontvouwt, gedanst op de muziek van drie componisten: Beethoven, Bartók en De Mey.

De titel 'Rosa' doet vooreerst denken aan een film van Peter Greenaway, waarin Fumiyo Ikeda en Nordine Benchorf de choreografie van Anne Teresa De Keersmaeker dansen op de twee laatste delen van de Sonate voor viool solo van Béla Bartók. Dit duo heeft men sindsdien enkel nog op het scherm kunnen bewonderen, hoewel het zowel voor het scherm als voor het podium bedoeld was. Deze cirkelbeweging mag men niet louter als een terug-naar-af beschouwen; bij haar terugkeer naar het podium kondigt 'Rosa' zich in de voorstelling van mei veeleer aan als een herontdekking dan als een eenvoudige herneming. Vanuit het perspectief van de sedertdien afgelegde weg en gewijzigd door de persoonlijkheid van de nieuwe uitvoerders biedt deze voorstelling zich ongedwongen aan vanuit een nieuwe invalshoek, als een nieuwe lezing door deze choreografie die haar oeuvre tracht verder te ontwikkelen door het te herwerken, door het misschien ook de ultieme beweging van de Sonate van Bartók te doen overstijgen.

Beethoven schreef op een dag de laatste beweging van een kwartet met een dusdanige spankracht dat ze het evenwicht van het gehele werk in gevaar bracht. Hij componeerde een andere finale en de Grosse Fuge maakt sedertdien carrière als

zelfstandige compositie. Een teken dat werken een lot zijn toebeschoren: sedert de creatie van 'ERTS' was het haast vanzelfsprekend dat een van de choreografieën van deze voorstelling ook op zich zou kunnen gebracht worden: en dit was precies de Grosse Fuge. Dit lot is niet moeilijk te verklaren: de Grosse Fuge is vooreerst gemakkelijk te isoleren daar ze, zoals de muziek die haar draagt, stevig verankerd is in de autonomie van een eigen discours. Bovendien is ze ongetwijfeld een van de krachtigste ensembles die tot dusver door Anne Teresa De Keersmaeker werden uitgewerkt. Terzelfdertijd is ze het verzamelpunt van het hele bewegingsvocabularium dat doorheen de voorgaande creaties werd gevormd. Ze is als het ware de eindsynthese van de diverse contrapuntische compositievormen voor beweging die door de choreografe reeds werden uitgewerkt (voordat het contrapunt op zijn beurt, in 'Toccatà', de weg baant voor andere bewegingsperspectieven).

'Kinok', opnieuw een naam die verwijst naar film - ditmaal naar de Russische film, meer bepaald naar de 'filmgekken' onder de bezieling van Dziga Vertov, de gangmaker van een cinéma-vérité. Thierry De Mey gaf enkele stukken van een recente compositie, 'Récidives', reeds de titel 'Kinoks'. Hierin vindt men reeds een aantal basiselementen en werkwijzen die eigen zijn aan de muziek die hij nu voor Rosas componeert: multifone klanken van de blazers, ritmische lijnen die naar het model van de harmonische progressie worden georganiseerd... Deze trekjes van zijn componeerstijl gaan nu hand in hand met de schrijfwijze voor de beweging. Buiten de filmgeschiedenis duidt het Russische woord "kinok" op de beweging van het oog, op het vermogen om haast simultaan, door sprongen in het kijken, de evolutie van vele verschillende beelden te volgen. Hier duidt het meer in het bijzonder op het spel van verdeeld worden tussen de verschillende lichaamsdelen, of tussen verschillende instrumentale groepen.

Het is één van de rijkste elementen in de werkwijze van een componist die voor de dans schrijft, en die zich dus bewust is van zijn taak om "de tijdsduur van de beweging te componeren". In plaats van het ritmische maaswerk dat doorgaans,

haast instinctmatig, geassocieerd wordt met een muziek die de beweging van het lichaam begeleidt, in plaats van de nauwkeurig afgemeten lichtbakens die traditioneel door de musicus voorzien worden om de danser de cadens aan te geven, richt hij zich op het élan zelf, niet om er de vertrekpunten en de val van te markeren, maar om er de lijn van te tekenen. Het metrum heeft minder te maken met de gemesureerde slag dan met een uitnodiging aan de soepelheid van een prosodie van het lichaam, waarvan het overeenstemmen met de muziek veeleer een organische gelijkvormigheid tot uiting brengt dan een suite van toevallig samenvallende accenten.

Kortom, de nieuwe creatie van Anne Teresa De Keersmaeker en Thierry De Mey maakt de vraag naar de verbanden tussen muziek en dans opnieuw actueel. Vandaar is het niet verwonderlijk dat de volledige voorstelling van 'Kinok' zich aandient in al zijn eenvoud, wat een onderzoek naar de basisprincipes van de dansante beweging suggereert: het spel met de zwaartekracht, of met andere woorden de verhouding tot de grond...

Jean-Louis Libert
(vertaling Koen Van Caekenberghe)



Kinok / foto: Herman Sorgeloo

*Bewegingsantwoorden op compositievragen
- een duo aan het woord -*

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER: Toen ik Thierry leerde kennen, speelde hij elektrische gitaar en had hij heel lang haar. Ik liep lyceum in Maria Boodschap in Brussel en volgde 's avonds privé-lessen in een kleine balletschool waar Michèle Anne De Mey ook kwam. Zij had een grote broer, en dat was dus Thierry. Hij gaf ons feed-back voor ons eerste dansstukje bij Mudra en later voor 'Fase'. Hij leerde me trouwens de muziek van Steve Reich kennen die we voor 'Fase' gebruikt hebben. Na 'Fase' heb ik hem gevraagd om de muziek te schrijven voor 'Rosas danst Rosas'. Hij had op dat moment nog nooit muziek geschreven, wel films gemaakt. We hebben toen zowel de choreografische als de muzikale structuur totaal parallel ontwikkeld. Dat heb ik toen voor het eerste gedaan en nadien nooit meer, tot voor 'Kinok', opnieuw met Thierry. Natuurlijk zijn er wel eens momenten van spanning, maar meestal werken we complementair. We komen er allebei wel, zij het op verschillende manieren. Op dat vlak is Thierry misschien het koppigst; ik zal sneller een tijdelijk compromis aanvaarden, wetende dat ik het toch weer in mijn richting ombuig.

De tijd van 'Rosas danst Rosas' was toch wel een uitzonderlijke situatie met een hele mooie groep mensen: Fumiyo, Michèle Anne, Adriana,... We hadden toen een mooie ruimte gevonden in de Brabantstraat waar de dansstudio boven was en de muziekstudio beneden. Via Josse De Pauw is Peter Vermeersch erbij gekomen. Toen ook nog Eric Sleichim, Walter Hus en Dirk Descheemaeker gingen meedoen, hadden we de basisgroep voor de muziek. Het was een heel intense tijd. Nu, tien jaar later, werken we terug samen en is het natuurlijk helemaal anders. Niet dat er minder energie is, maar er worden andere klemtonen gelegd. Er is veel meer savoir-faire, de energie manifesteert zich anders. Er is nog altijd veel warmte, ik zou over liefde willen spreken, maar ik ben bang dat dat te eng geïnterpreteerd wordt. Voor een aantal dingen kunnen we sneller werken dan toen, maar de

complexiteit, de structuur waarmee we werken, is groter geworden. Dat neemt meer tijd en meer energie in beslag. Thierry's invloed op de choreografie is nog altijd heel direct, via de manier waarop hij tijd organiseert in muziek en naar een manier zoekt om die muziek om te zetten in ruimtelijke patronen. We spelen elkaar constant vormen en structuren door, maar vergeleken met wat we nu doen, was 'Rosas danst Rosas' een soort guerillatraining in totale overgave. Alles wat toen op de scène kwam, ging door de filter van mijn eigen lichaam: een beweging die ik niet kon doen, werd ook niet gebruikt. Nu kijk ik veel meer naar de eigenheid van de mensen. Het vocabularium is daardoor veel breder en rijker geworden. Maar het verandert je discours natuurlijk. Het grote verschil blijft dat Thierry alleen werkt, terwijl ik de leiding heb over een groep dansers. Dat vraagt veel van mezelf, waardoor ik minder gaan dansen ben. En dat ben ik in de loop van de jaren wel sterk beginnen missen.

Als componist heeft Thierry beweging altijd als een essentieel onderdeel van zijn muziek beschouwd. Hij benadert muziek vanuit die bewegingen, maar het anker van de meest complexe structuren en strategieën ligt in de menselijke ervaringen. Dat is voor hem het belangrijkste. Ik benader net als Thierry de dingen op een structurele wijze en met een fascinatie voor sterke, vormelijke constructies. Maar door mijn angsten heb ik een natuurlijke neiging om de dingen strakker bijeen te houden. Misschien brengt Thierry mij wel de notie van vrijheid bij.

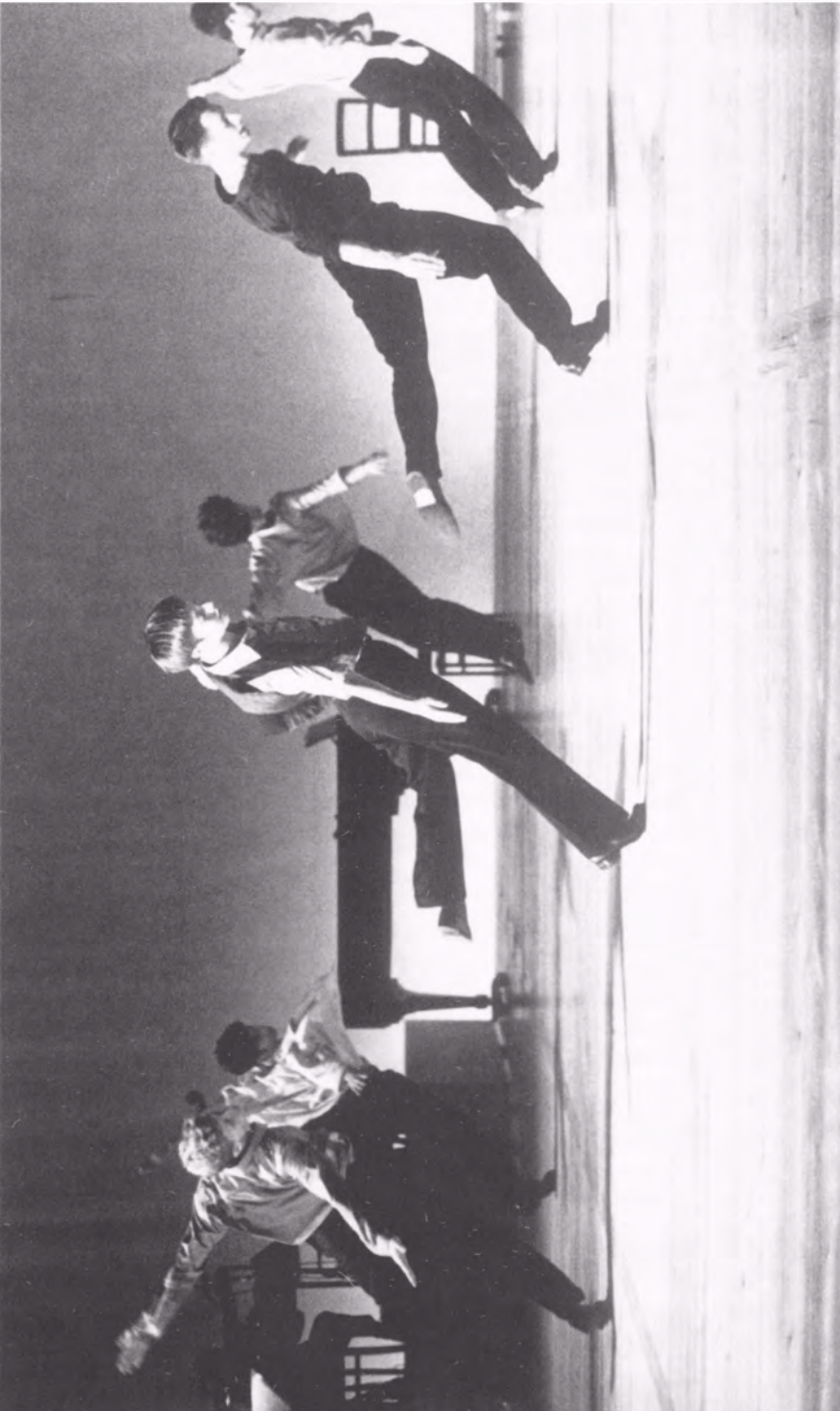
THIERRY DE MEY: Het is mijn zus die ons aan elkaar heeft voorgesteld. Het was een echte adolescentierelatie. De hele Mudraperiode zijn Michèle Anne en Anne Teresa vriendinnen gebleven en omdat ik ook naar Mudra ging voor percussie onder leiding van Fernand Shirren, zagen we elkaar constant. Later heeft Anne Teresa 'Fase' gemaakt met mijn zus. Ik ging naar de repetities. We discussieerden over muziek, concerten, de eerste minimalisten. Een groot gedeelte van 'Fase' heeft ze voorbereid in New York, in haar keuken van drie vierkante meter. Vandaar die korte, gebalde bewegingen op die stoelen, daar was niet meer plaats, zie je.

Mijn eerste grote muzikale statement was 'Rosas danst Rosas'. Een soort mirakel. Ik ben mij zeer bewust van de naïviteit die erin zat, maar die werd op dat moment wel heel eerlijk en reëel beleefd. Misschien dat we precies daardoor ook een dergelijke concentratie van energie konden vrijmaken die in de loop der jaren onaangetaast is gebleven. Ik denk aan Maximalist!, de muziekgroep die op dat moment gevormd werd en ook aan de offspring ervan: Ictus, Blindman, Quadro, X-Legged Sally. Ik heb 'Rosas danst Rosas' deze zomer opnieuw gezien in Rouen en was er echt ondersteboven van, van die vierkante ritmes; ook al waren de dansers nu bijna te goed, te getraind en stonden ze anders en veel lichter tegenover de produktie. In de tijd van Rosas was het eerder een fysieke strijd; elke stap die gezet werd, was een overwinning. Vandaar ook die enorme uitputting op het einde.

Anne Teresa lanceert verschillende pistes en maakt van daaruit combinaties en weet heel goed wat ze zoekt. Ze kan trouwens met zeer weinig dingen een grootse voorstelling maken. Ze denkt ook veel op lange termijn. Zoals vrouwen ook eerst zwanger worden, broeden, op langere termijn leren denken en dat later ook vaak voortzetten.

Anne Teresa is een ondernemingshoofd dat op alle vlakken goed georganiseerd is. Enorm veeleisend, maar ook voor zichzelf. Ze is iemand die elke dag om zes uur, halfzeven opstaat - ik werk liever 's nachts - en die haar leven besteedt aan haar werk, en nu ook aan haar kind. Soms benijd ik haar voor dat volledig opgaan in haar werk. Ik pendel tussen film en muziek waardoor ik sneller doorga voor een 'touche-tout'. Anne Teresa realiseert de dingen bewust, regelmatig. Zij werkt natuurlijk ook met haar lichaam en het gevaar bestaat dat als je dat niet onder controle houdt, je om het even wat begint te doen.

Met de nieuwe produktie, 'Amor Constante mas alla de la Muerte', gaan we alle mogelijke manieren na waarop dans en muziek met elkaar kunnen communiceren. Muziek en dans zijn altijd al verbonden geweest. Tijdens de postmoderne dans heeft men ze volledig van elkaar willen losmaken, maar tegelijk bleef op andere podia het Mickey Mouse-effect bestaan, waarbij muziek en beweging niet één maatje van



Kinok / foto: Herman Sorgeloos

elkaar loskomen. Tussen die twee uitersten zitten enorm veel mogelijkheden. En die tasten we nu af in zeven delen, met 'Kinok' als centraal stuk. Er is maar één probleem: ons werkritme ligt anders. Dat geldt niet alleen voor Anne Teresa, maar voor alle choreografen. Muziek componeren neemt tijd in beslag, dans is teamwork waarbij je veel sneller materiaal kunt ontwikkelen. Die discrepantie is één van de belangrijkste uitdagingen van ons project: muziek en dans schrijven in een totale interactie. Real time composition is een risico maar ook iets heel moois, iets unieks, dicht bij de realiteit van het leven. Die uitdaging kan alleen aangepakt worden met het volste vertrouwen van Anne Teresa en haar dansers, maar ook van de muzikanten van Ictus en de orkestleider Georges Elie Octors. Het vraagt een enorme virtuositeit om je zulke ingewikkelde muziek op zo'n korte tijd eigen te kunnen maken. Anne Teresa en ik delen de regie, de opbouw van het hele stuk en ook al ben ik dit keer niet de hele tijd in de studio aanwezig, het is niet minder ons werk. Want elke beweging communiceert op een vormelijke manier, maar heeft ook een emotionele, filosofische, poëtische inhoud die we samen hebben ontwikkeld.

Ik voel nu wel dat Anne Teresa vooral gewerkt heeft met dode componisten - zeer goede componisten, maar daarom niet minder dood. Daardoor heeft ze ook een heel strikt werkschema ontwikkeld. Neem een werk van Bartók, van Bach, dat verandert niet meer. Voor 'Amor Constante mas alla de la Muerte' is het werken op drijfzand. Ze vraagt dan: "Wat gaan we daar doen?" En dan moet ik antwoorden: "Ik weet het eigenlijk nog niet."

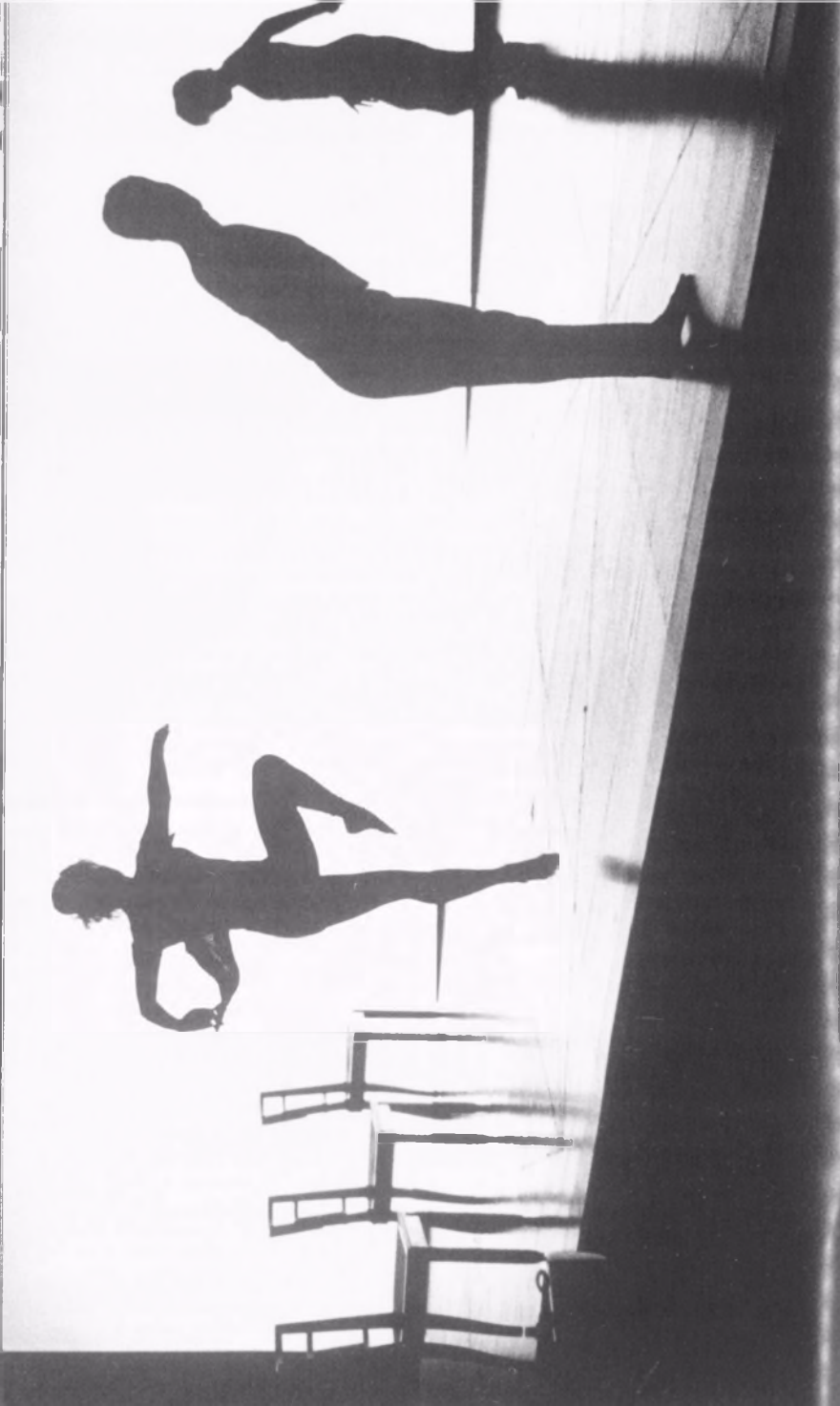
Uit: Marleen Wynants, 'Duo',
Knack-Weekend, december 1994

TOCCATA

Toccata's en fuga's: de stukken van Bach roepen in mijn oren de - naar ik zou willen - moderne betekenis op van de erkende en aangrijpende vreemdheid, omdat deze bezielde, lichtvoetig en wijdverbreid is, genoteerd in een nieuw spel in wording, zonder doel, zonder grens, zonder einde. Vreemdheid die, ternauwerdood beroerd, al weer vervaaagt.

Julia Kristeva, *De vreemdeling in onszelf*





Melancholische miniaturen

Idées reçues

Het dansgezelschap Rosas is sinds enkele jaren aanzienlijk uitgebreid, werkt met de beste live-muzikanten en geniet grote belangstelling vanuit instituten als de Munt of het Holland Festival. Met die 'belangstelling' zijn ook heel wat 'idées reçues' in omloop gekomen. "Anne Teresa De Keersmaeker hecht een groot belang aan een spanningsvolle relatie tussen de structuur van de muziek en die van de dans, zij is de choreografe die het publiek naar muziek heeft leren kijken". Maar dit soort omschrijvingen doen ze allerminst recht aan wat een publiek ooit gezien heeft, of aan de groei van zo'n gezelschap in expressiviteit. Het is wellicht het onvermijdelijk lot van iemand die zich beweegt in een vluchtig medium als dans.

Mutaties

Onder die zware last van stereotypen loopt ondertussen al jaren een tweede verhaal, dat van de voortdurende mutaties van het gezelschap. Het gaat er niet zozeer om dat het aantal leden van het gezelschap toenam, maar wel dat je in de loop van de jaren dansers hebt zien verschijnen, eerst vaak wat schuchter en op de achtergrond, die over de verschillende voorstellingen heen een steeds markantere aanwezigheid verwierven, er gingen staan met op de duur zeer eigen en herkenbare interpretaties van in wezen eerder eenvoudig basismateriaal. Het werk van Anne Teresa De Keersmaeker is er in veel opzichten om ons een frame te bieden waarin we konden leren kijken naar Fumiyo Ikeda, Johanne Saunier, Nathalie Million, Vincent Dunoyer, Marion Levy...

Maar die mensen verdwijnen ook weer. Net zoals de danseres Anne Teresa De Keersmaeker op een bepaald ogenblik van het podium verdween en zich terugtrok in de rol van choreografe, ging ook Roxanne Huilmand, ging Michèle-Anne De Mey, ging Fumiyo Ikeda. Na zoveel jaren 'Rosas danst Rosas' weerzien wordt daarom een heel vreemde ervaring. Al herken je bijna letterlijk de hele opbouw van het

stuk, stap voor stap en scène voor scène - en dat bewijst de ijzersterke interne logica ervan - door de andere bezetting is ook op een nauwelijks nog aanwijsbare manier iets veranderd in de aard van de voorstelling. Er komt steeds iets anders in de plaats, een lichte verschuiving van sensibiliteit, maar er is ook steeds iets verloren gegaan. Het is zelfs desoriënterend om een stuk, waarvan je ooit dacht dat niemand anders dan de vier vrouwen die daar op het podium stonden het ooit zouden kunnen uitvoeren, haarscherp herhaald te zien door anderen. Maar op de plaats waar Rosas nu staat is het bijna onvermijdelijk dat er aan repertoire-opbouw moet gedaan worden, dat er dus dansers moeten kunnen omgewisseld worden na verloop van tijd. En naast de praktische problemen betekent dat ongetwijfeld ook een voortdurend gevecht om de inzet en de emotieve kracht van het oorspronkelijke stuk weer aan te boren.

Vervreemdingseffekt

De geschiedenis van een elftal grote produkties en van de mensen die er aan meegewerkt hebben, heeft ook op een andere manier sporen nagelaten. Sporen in de aard en de rijkdom van het bewegingsmateriaal, in de diversiteit van oplossingen die gegeven worden aan een simpel thema als een spiraalval-beweging, in het opbreken van een unisonodansen in meer complexe, fugatische danspartituren. In de eerste voorstellingen werd nog gewerkt met bewegingsmateriaal dat erg eenvoudig voorkwam, de choreografe 'uit het lijf gegrepen leek' en daarna als het ware over twee of vier dansers uitgesmeerd werd. Soms leek het zelfs alsof de samenstelling van het gezelschap, met danseressen als Nadine Ganase, een verveelvoudiging was van de fysieke verschijning en de bijzondere, nogal bruuske motoriek van de choreografe. Minstens vanaf 'Stella' spat die eenheid open in een verbluffende veelheid aan personages, een lijn die doorloopt in 'Achterland', waar de vrouwen met mannen geconfronteerd worden.

Anne Teresa De Keersmaecker heeft in haar werk het vervreemdingseffekt systematisch gehanteerd, in allerlei varianten. De eenvoudigste variant, en de meest dansante, is het

gebruik van voor de hand liggend, dagelijks handelen in de dans. Dat wordt onveranderlijk zodanig gestileerd, gepermutteerd en gewijzigd dat het op de duur gaat verschijnen als iets hoogst wonderlijks. Daarom niet altijd iets moois, vaker iets onzegers, gebrokens, twijfelends. De kleine, slepende pas, het strijken door de haren, het zijn jarenlange waarmerken geweest van haar choreografisch werk. Het is een soms genadeloze dissectie geweest, met 'Stella' als hoogtepunt. Maar omgekeerd spreekt De Keersmaecker in interviews steeds vaker over menselijke waardigheid. Iets dat in deze tijd teloor lijkt te gaan, maar waar ze toch terug naar verlangt. De muziek verschijnt in het werk niet alleen als een structurele ruggegraat, maar bijvoorbeeld bij 'Mozart' ook als een vertroosting over een grote en toenemende onzekerheid over de aard en de zin van het menselijk handelen. Van de start met hedendaagse modernen in 'Fase' heeft de muziek een kreeftbeweging gemaakt, die uiteindelijk, via Bartók en Webern, over Beethoven terugvoerde tot de achttiende eeuw, tot 'eeuwige' muziek als die van Mozart, en nu dus Bach.

Binnen de beperking

Deze bedenkingen kwamen bij me op bij het zien van de laatste Rosas-produktie 'Bach'. (later 'Toccatà' genoemd, nvdr) 'Bach' is een kleine voorstelling. Ze duurt slechts een uurtje, en er zijn slechts vijf dansers. In die beperking ontstaat desondanks een complex en intrigerend spel, dat geweven wordt rond de muziek van Bach. Nu eens vertonen de figuren en gebaren een afgewogen evenwicht dat heel dicht zit op de klassiek-heldere, maar complexe muziek, dan weer wordt de dans een grillige arabesk, even onbenoembaar als een plots opkomend gevoel, een schijnbaar spontane reactie op een toon. De esthetiek van Trisha Brown of Steve Paxton, met zijn grillige lichaamslogica die de klassieke positie laat voor wat ze is, lijkt dan zeer dichtbij. Maar contrasten kunnen ook ontstaan door het gebruik van een motoriek die meer met musical en video-clips te maken heeft dan met barokdans, terwijl het tempo en de globale figuur daar toch op geënt zijn. En met de regelmaat van de klok duiken ook gebaren op die

onmiskkenbaar verwijzen naar de eigen geschiedenis van het gezelschap, naar passages uit vroegere voorstellingen.

De eerste dans, nadat Jos Van Immerseel alleen 'Tocatta BWV 914' vertolkte, op 'Fantasie und Fuge BWV 904', opent Johanne Saunier alleen op het podium. Ze heft de armen in een sierlijke boog omhoog, en schrijdt rond een cirkel tot vooraan de scène met een klassieke, wat elegische elegantie. Plots schijnt alle kracht even weg te vlieden, in dat moment van controleverlies zijgt de vrouw neer en laat ze zich rollen over het scènevlak tot haar rollende lichaam zoveel momentum krijgt dat ze weer omhoog veert. Ze keert terug naar haar eerste positie, en brengt de armen weer omhoog, maar tegelijk zakt ze nu door de heup. In deze variant van de zelfbewuste openingspose is het gewicht verschoven van het bovenlichaam naar de heup, naar de grond toe. Dat motief wordt in de ontwikkeling van de muziek langs steeds grotere omtrekslijnen herhaald, maar eindig altijd weer op hetzelfde beginpunt. De herhaalde, maar groeiende looplijnen lijken ineen te passen in een evenwichtige proportie, parallel aan de muziek en de tekening van een gulden-snede-ontwikkeling op het podiumvlak.

Miniaturen

Als dan Marion Levy, Fumiyo Ikeda en Vincent Dunoyer opkomen gaat dit spel van in elkaar grijpende cirkels over in een fugatische dansstructuur, waarbij vier lichtcirkels op het grondvlak de vier uitgangsposities aangeven waar de dansers uiteindelijk ook op een lijn eindigen. Het hele fragment rond deze 'Fantasie und Fuge' is opgebouwd als een miniatuurtje, een proeve van een mogelijke benadering van deze muziek. Het ontleent veel aan de muzikale structuur - het spel met doorgeven van bewegingen dat in 'Erts' al uitgeprobeerd werd - en aan de klassieke voorstellingen van proportie en evenwicht het gebruik van cirkels en lijnen langs de gulden snede - maar voegt ook breukmomenten of aantekeningen toe, waardoor de schijnbaar onlichamelijke, abstracte helderheid van de muziek plots naar de grond toevalt.

Ook de verschillende dansen van de danssuite 'V, BWV 816', zijn even zoveel miniatuurtjes. De 'Allemande' begint als een

schaduwspel. Drie dansers, die staan op een lijn loodrecht op de scène-opening, tekenen zich af als een figuur tegen de oranje-geel oplichtende achterwand. Fumiyo Ikeda vormt een spil in de dans die zich ontwikkelt, met de strakke, bijna beeldhouwde pose die ze aanneemt tussen Marion Levy en Vincent Dunoyer, die met een flitsende breakdancemotoriek heen en weer uit de lijn wegschieten.

De historische citaten van de rijtjesdans en het schaduwspel gaan een vreemde verbinding aan met bewegingen die zo uit een videoclip zouden kunnen komen. Ondanks dat wordt de muziek ook met dit aan de muziek vreemde materiaal nauw gevolgd. De dans gaat daardoor werken als een kanttekening bij het gedoodverfd-ernstige karakter van Bachs muziek. Op die manier laat de hele suite zich verstaan als een reeks van vrije associaties op de spanning tussen oude muziek voor oude dansvormen en de eigen geschiedenis van de dansers als dansers.

En dan gaat het niet enkel om de totaal andere waarneming van het eigen lichaam nu en in de barok. Maar ook de modellen en voorbeelden waar deze dansers mee opgegroeid zijn staan zeer ver af van de oude dansen. En er is ook nog de geschiedenis van de dansers als groep, als dit gezelschap Rosas, waarin nu net de dansers die in 'Bach' staan een uitgesproken eigen plaats hebben gekregen. Een solo van Vincent Dunoyer bijvoorbeeld herneemt, met een stilering die zeer nauw tegen musical- en tapdansen esthetiek aanleunt, het fragment in 'Achterland' waar hij wat onhandig de aandacht van de vrouwen probeert te trekken. Maar zoals het in musicals hoort, wordt het plaatje hier een succes: de vrouwen gaan zich als een backing vocal koortje rond hem scharen.

Op zich kan je in al die voorbeelden de typische omgang van Anne Teresa De Keersmaecker met muziek herkennen: het grote respect, de nauwgezette aandacht voor de ontwikkeling van de partituur, het geduldig omzetten ervan in een structuur van bewegingen en looplijnen, het opbouwen van een spanning tussen deze twee analoge structuren, het inbouwen van verwijzingen naar het dagelijks bewegen en naar bestaande dansvormen in steeds wisselende permuta-



Toccata / foto: Herman Sorgeloos

ties, de grote aandacht voor het specifieke, eigene van elke danser... het is er allemaal. Het eigen belang van deze voorstelling binnen het oeuvre ligt dan ook niet onmiddellijk in deze kwaliteiten, hoe indrukwekkend ze ook mogen zijn. Wat echt specifiek is aan deze voorstelling is het miniatuurkarakter ervan: het feit dat er geen grote spanningsboog over de verschillende muziekstukken heen ontwikkeld wordt. In tegenstelling tot 'Mozart' bijvoorbeeld, waar je toch ook telkens op zich afgeronde partituren, en zelfs verhalen vindt binnen elke aria, maar waar de verbeelding van de ontmoeting en het afscheid als een choreografie doorlopen over de verschillende stukken.

Piano

Op zijn manier heeft 'Bach' daarmee een maniëristisch karakter. De attributen en middelen van het choreograferen worden in kleine schetsen één na één gepresenteerd, je herkent fragmenten en bewegingsmateriaal, je ziet de compositietechniek, er wordt verwezen naar andere choreografen als Paxton die ook met Bach in de weer geweest is... Nooit word je overdonderd, nooit krijgt de choreografische arbeid het dwingend karakter dat je de structuur doet vergeten als in 'Achterland'. Die karakteristiek komt overal terug. De belichting bijvoorbeeld is op een bijna precieuze manier uitgewerkt met een complexe afwisseling van patronen: het achtervlak licht in een zekere regelmaat op in oranje-gele en dan blauw-witte kleuren, waarna het weer zwart wordt. De eigenlijke scène-belichting wisselt ingenieus achter-, voor- en bovenuitlichting van de dansers om en dan wordt ook nog gespeeld met kleine lichtcirkels op een verduisterde scène. De choreografe legt haar attributen voor ter aanschouwing. Hetzelfde geldt voor de scène-opbouw: de constante aandacht voor de muziek en het plezier om met muzikanten samen te werken is bijna het embleem van de voorstelling geworden. Uit de rechthoekige scène is een enorme hap weggenomen waar de piano van Van Immerseel in past, zodat hij als het ware de meest prominente plaats in het gebeuren krijgt. De choreografe schuift de muziek naar voor als het belangrijkste waar zij schatplichtig aan is, alsof ze

zeggen wil dat ze er misschien niet zoveel aan toe te voegen heeft. Het dansvlak zelf heeft daardoor de vorm van een omgekeerde vleugel met een lange en een korte driehoek aan beide zijden van de piano. Wat daarbij dadelijk in het oog springt is dat dit vlak langs de twee driehoeken aanzienlijk afhelt naar het publiek toe, een opstelling die voor een dansvoorstelling zeer ongebruikelijk en moeilijk is. Maar het is wel het theatraal middel bij uitstek om dingen zo goed mogelijk te tonen, te etaleren bijna. Zeker als het zo zichtbare vlak dan nog dient om de allegorie van klassieke proportionaliteit bij uitstek, de ontwikkeling van de gulden snede, uit te zetten. Weer een teken van een diepgaand respect voor Bach, een excuus op voorhand bijna dat het belangrijkste er allemaal is, dat de dans alleen maar variaties kan bieden die niet echt hoeven. Op de rand van dit scène-vlak is een richel gebouwd, waar stoelen staan, en waar dansers regelmatig mee met het publiek kijken naar de dansers die zich vertonen op het plateau.

Treurnis

Er is nog iets bijzonders aan deze voorstelling: voor het eerst sinds lang danst Anne Teresa De Keersmaecker zelf weer mee. Zeker als de choreografe zelf over in de tweede helft van de voorstelling op het podium verschijnt lijkt het eigene van de voorstelling zich helemaal te openbaren. Ze staat er alleen, en haar bewegingen vatten aarzelend aan. Ze tolt rechtop rond haar as, met half geheven, wijd uitzwaaiende armen, maar de beweging valt soms bijna terug stil, alsof ze zoekt welke richting het uit moet, wat gestes uitprobeert. Dan huppelt ze plots de scène omhoog, en maakt met de voeten tegen elkaar enkele sprongen, waarna ze voorover buigt en op zichzelf teruggeplooid naar de grond toedraait. In het tempo en de relatieve onbeslistheid van de bewegingen zit een groot contrast met de perfect getrainde lichamen van Saunier, Levy en Dunoyer, die ook heel wat leniger zijn dan Ikeda.

In de dans die zich daarna samen met de anderen ontwikkelt, blijft De Keersmaecker alleen staan in contrapunt met de anderen die eerst twee per twee, dan drie tegen een en

tenslotte met vier tegelijk unisono dansen. Het karakter van deze dans roept herinneringen op aan de sierlijkste 'Mozart'-momenten. Op een bepaald moment gaat De Keersmaecker zelfs helemaal buiten de groep staan, en kijkt ze met de handen in de heupen toe naar wat zich voor haar afspeelt. Ik kon mij van dat ogenblik af niet meer ontdoen van het gevoel dat hier een verwondering geësceneerd werd over een weg die afgelegd werd met het ensemble, hoe daar bewegingsmateriaal uit ontstaan is dat zijn eigen leven is gaan leiden. Wat de dansers doen en kunnen is meer en anders dan wat de choreografe zelf misschien aanvankelijk had kunnen bedenken of kan doen, het is vreemder en groter dan haarzelf, en toch ook onlosmakelijk met haar naam verbonden.

In de voorstelling sluipt daarmee een soort melancholie, een treurnis om een verlies, dat in het etaleren van alle attributen van het choreograferen zijn duidelijkste uitdrukking vindt. De dans is haar niet meer op het lijf geschreven, de woorden en zinnen ervan zijn haar waarschijnlijk zelfs voor een groot deel door anderen toegeleverd, en bepalen mee de voorstelling, net als de muziek niet van haar hand maar toch constitutief voor het gebeuren is. Het grote podium, de grote organisatie die Rosas geworden is, vormen een groot en log gewaad van gevormde opinies en belangrijkheid, en dat ligt erg ver af van de springerige overmoed van de eerste jaren, toen het podium met risico en inzet van het eigen lijf veroverd moest worden. Ook de kracht en het élan van het dansen ligt anders dan bij de jongere dansers, en het is een afstand die alleen maar kan groeien. 'Bach' lijkt mij, naast zijn intrinsieke kwaliteit als dansvoorstelling, ook een opname van dat gevoel, een afweging over hoe het verder moet, hoe de originele inzet van het werk op een nieuwe manier kan ingevuld worden.

Uit: Pieter T'Jonck, Melancholische miniaturen, in Etcetera, jaargang 11, nr. 43, november 1993, p. 24-26.

(Dit artikel werd geschreven naar aanleiding van de eerste versie van 'Toccata', die in nuances licht verschilt met de huidige, waarin Marion Ballester Fumiyo Ikeda vervangt)



Thierry De Mey / foto: Octavio Iturbe

DE MUZIEK EN HAAR UITVOERDERS

In de voorbije jaren zijn muziekstukken altijd het vertrekpunt van mijn voorstellingen geweest. Repetities waren daarbij in de eerste plaats analyses van de partituren: structureel, compositorisch. Daarnaast is er het dramaturgische werk: waar die muziek zich historisch gezien situeert, hoe het komt dat die muziek op zo'n manier geschreven werd en wat er toen gebeurde op wereldvlak.

Er heerst vandaag een enorme muziekvervuiling. Dat heeft een nefaste invloed op onze perceptie van geluid en muziek. Muziek die iets complexer is qua tonaliteit en ritme, gaat er almaar moeilijker in bij de meeste mensen. Ik merk dat zelfs bij de dansers. Maar ik zie dansers in de loop der jaren anders denken, en dus ook anders dansen, door dat voortdurend bezig zijn met muziek.

Mensen via mijn werk dichterbij goede maar 'moeilijke' muziek brengen, dat is voor mij bijna een politiek gegeven. Mensen zijn altijd bang voor iets wat ze niet kennen, iets vreemds. Dat zien we jammer genoeg elke dag. In Antwerpen meer dan ooit.

Anne Teresa De Keersmaecker, interview

Béla Bartók/George-Alexander Van Dam

In september 1945 stierf Béla Bartók in New York, ver van zijn geliefde geboorteland, tragisch genoeg juist op het ogenblik dat hij overwoog zijn gedwongen ballingschap af te breken en naar Hongarije terug te keren. Pas na zijn dood kreeg hij, als componist én wetenschapper, de weerklank die hij verdiende en verwierf zijn muziek vrij snel een plaats op de concertpodia. Net als zijn illustere tijdgenoten, Stravinsky en Schönberg, behoort Béla Bartók (1881-1945) tot de absolute vernieuwers van de 20ste eeuw.

Uit die Newyorkse periode, die een verinnerlijking en vereenvoudiging van zijn werk markeerde, dateert de solosonate voor viool. In november 1943, een maand na de voltooiing van het Concerto voor orkest, speelde Yehudi Menuhin in New York zowel Bartóks tweede vioolconcerto als zijn eerste vioolsonate. Bartók was zo sterk onder de indruk dat hij met begeestering Menuhins opdracht aanvaardde voor een solosonate. Dit werk schreef Bartók in Asheville in 1944, het zowel op materieel als emotioneel vlak bijzonder lastige laatste jaar voor zijn dood.

De sonate is geënt op het enige echte model binnen het genre, met name de sonata's en partita's van Bach, maar dan met een eigentijdse notie over het verloop van de vorm.

Het eerste deel, 'Tempo di ciaconna', zet in alsof het formeel inderdaad een chaconne wordt. In de openingsmaten blijft echter enkel het statige ritme van het barokke genre behouden. Dit ritmische motto keert nog twee maal weer om de driedelige structuur te markeren, die de expositie, doorwerking en reprise van de klassieke sonatevorm suggereert. Nochtans is hier - in tegenstelling tot het het zesde strijkkwartet of het Concerto voor orkest - geen spoor meer van een welomlijnd thema. Bartók grijpt hier veel eerder terug naar de complexe stijl van zijn vroegere vioolsonates met pianobegeleiding.

Net zoals de 'Tempo di ciaconna' geen echte ciaconna is, is ook de daaropvolgende fuga geen fuga in strikte zin. De openingsmaten volgen nog alle regels van het spel, met een

fugatische inzetten op kwint-, octaaf en duodeciemaafstand. In tegenstelling met Bachs fuga's stort de constructie echter in elkaar zogauw de vierde stem geïntroduceerd wordt. Ook hier duikelt de strikte vorm in een vrije fantasie op de motieven, die zich sporadisch nog wel eens groeperen om bijvoorbeeld het fugathema als tweestemmige canon te laten terugkeren.

De derde beweging, 'Melodia', borduurt voort op het thema van de 'ciaconna'. In deze driedelige vorm zingt Bartók in brede bogen en met een onwaarschijnlijk rijk kleurenpalet op serene wijze zijn nostalgie uit. Dat de sonata in zijn geheel een compilatie is van speciale Bartók-effecten, blijkt in het bijzonder uit deze trage beweging, waarin Bartók ondermeer gelijktijdig natuurlijke en kunstmatige harmonieken voorschrijft. (Ijle fluittonen die ontstaan door de snaar niet volledig tot op de toets in te drukken; natuurlijke harmonieken - ook wel flageolettonen genoemd - worden geproduceerd op open snaren; artificiële harmonieken zijn harmonieken van reëel gespeelde noten, waarbij de snaar dus reeds tot op de toets ingedrukt is.)

In de finale, een uitbundig scherzo-rondo, scheidt Bartók zijn specifieke kleuren door de inzet van vierde tonen. Deze 'zoemende' passages worden afgewisseld door exuberante melodische strofen, die opnieuw Bartóks heimwee naar zijn voor eeuwig verloren vaderland verklanken. Aan Menuhin liet Bartók de vrijheid om de kwarttonen - ook in de eerste druk - te vervangen door halve tonen. Hij zou bij vergelijken de beluistering dan een definitieve beslissing nemen. Door Bartóks vroegtijdige dood bleven echter beide alternatieven open.

George-Alexander van Dam studeerde viool bij Nicola Petrovitch aan het Conservatorium van Namibië, nadien aan de Universiteit van Kaapstad, bij Jacques Israelievitch aan de International Arts Academy van Michigan en aan de Scuola d'Estate Santa-Cecilia in Portogruaro. Aan het Conservato-

Thierry De Mey/Ictus Ensemble

rium van Brussel studeerde hij bij Georges Elie Octors. Hij volgde master-classes bij Dorothy DeLay, Zinaïda Gilels, Pavel Vernikov, Albert Markov, Aaron Rosand en Irvine Arditti en studeerde klavecimbel bij Boudewijn Scholten, kamermuziek bij Lamar Crowson en orkestdirectie bij Villaurda. In 1984 was hij lid van de International Chamber Players Paris en later klavecïnist van het James Bowman Ensemble. Als violist trad hij op in talrijke theaterwerken en dansvoorstellinge, zoals in 'Le Cocu Magnifique' in de KVS te Brussel, 'Le poids de la main' van Wim Vandekeybus en als pianist in 'Trio in Mi-Bémol' (Kaaithheater, Jan Ritsema). In 1991 verzorgde hij de première van het concerto voor viool 'For a leather jacket' van Walter Hus. George-Alexander van Dam speelde ook bij het Lucero Ensemble Paris, Aquarius, Louise Avenue, Ebony Trio, Ensemble Musique Nouvelle Liège, Champ d'Action, het Ictus Ensemble, het Quadro Kwartet en het Ensemble Modern Frankfurt.

In 1993 schreef hij muziek voor strijkkwartet (compositieopdracht van Plateau). Sedert 1994 speelt hij regelmatig als violist bij het Prometheus Ensemble. George-Alexander van Dam schreef ook muziek voor de dansvoorstelling 'Mountains made of barking' van Wim Vandekeybus die in mei 1994 in première ging.

Als componist heeft Thierry De Mey een ongewone weg afgelegd. Aanvankelijk muzikaal gevormd door veel te luisteren en zelf te musiceren, daarbij intuïtief een eigen weg volgend, heeft Thierry De Mey zijn scholing opgebouwd door een intense samenwerking met choreografen (Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Michèle Anne De Mey) en muzikanten (waaronder Peter Vermeersch, Walter Hus, Eric Schleichim, Irvine Arditti en François Deppe, zijn huidige assistent).

Van in het begin gefascineerd door de beweging, nodigt dit hem uit om zijn composities steeds subtieler te structureren en dieper in de klankstructuren door te dringen. Dit brengt hem in 1993 in het IRCAM in Parijs, waar hij de technologie leert gebruiken om zijn muzikale ideeën directer uit te werken. Zo had hij nog in 1991 voor de realisatie van 'Mouvements' voor strijkkwartet zijn hele appartement volgehangen met millimeterpapier om de muzikale mogelijkheden van zijn basismateriaal in kaart te brengen. Nu kan hij vlugger en vooral met een grotere keuzemogelijkheid werken...

In zijn onderzoek naar nieuwe klankmogelijkheden en door zijn samenwerking met klankingenieurs in functie van de compositie, is hij een erfgenaam van de Franse componist Edgar Varèse die in 1930 verklaarde: "Alle nieuwe wegen zijn open door de nieuwe middelen; elektrische apparaten, golven,... Deze middelen moeten niet aangevoerd worden om oude klanken te reproduceren, maar om nieuwe concepten voor te stellen. Het getemperd systeem is te beperkt om onze huidige emoties en gedachten uit te drukken. De nieuwe middelen bieden ons een enorm aantal mogelijkheden in akoestische en logische wegen."

Terwijl deze gedachte voor Varèse de weg naar de elektronische muziek opende, keert Thierry De Mey altijd terug naar akoestische instrumenten. Hij gebruikt de elektronische middelen om de klankmogelijkheden te verruimen, bijvoorbeeld bij het versterken van zeer stille geluiden die zo met krachtige klanken gecombineerd kunnen worden.

Thierry De Mey omschrijft ritme als organisatie van de beweging. Een opvatting die hij overneemt van zijn leraar Fernand Schirren aan de Mudra-school. Die beweging kan de vorm hebben van een golf, of van een stap. In iedere stap die gezet wordt, schuilt al de volgende die voorbereid wordt. Ieder golf die omslaat, kweekt al een nieuwe golf die zal ontstaan. Thierry De Mey spreekt ook over de afgelegde weg tussen twee punten (tussen twee hoorbare slagen) en vergelijkt die met de sprong van een danser die tussen afstoot en aankomst vorm krijgt door zijn bewegingsboog. Vele van zijn muzikale motieven blijven de benaming van de concrete beweging houden zoals: 'chutes des chats', 'blocage', 'mélting snowball', 'desequilibre', 'het opspringen van een steen die lang het wateroppervlak geworpen wordt'...

Sinds het begin van zijn carrière heeft de muzikale taal van Thierry De Mey echter een diepe verandering ondergaan. Zijn specifieke aandacht voor het timbre heeft hem blijkbaar naar de harmonische structuur van de klank geleid. Stilaan worden melodieën gebruikt naast klankvelden. Terwijl hij vroeger concrete bewegingen als uitgangspunt gebruikte, zijn deze nu vervangen door abstracte bewegingen die de compositie zelf lijkt voort te brengen.

De grote vorm komt echter pas tot stand als Thierry De Mey een eigen compositiemethode ontwikkelt vanuit families van samenklanken. De basis hiervoor is het akoestische feit dat wanneer men twee tonen samenbrengt, een derde toon wordt voortgebracht: hun resultante, waarvan de hoogte gedefinieerd is door de twee originele frequenties. Er zijn echter verschillende akkoorden met dezelfde resultante en die neemt hij samen tot een familie. Wanneer die akkoorden met elkaar verbonden worden, ontstaat er een samenhang op basis van de frequenties. Op de piano wordt de overeenkomst tussen die akkoorden duidelijk. In die zin is de aaneenschakeling van akkoorden van eenzelfde familie hoorbaar en concreet en voor Thierry De Mey dus fundamenteel.

Langzaam wil de componist tot een synthese komen van multifone klanken in de blaasinstrumenten en een traditioneel gebruik van instrumenten (de ongewone timbres inclusief), wat zeer verrassende klankresultaten met zich mee-

brengt. Onder andere 'Kinok' situeert zich binnen deze compositieruimte. Terwijl in stukken als 'Rosas danst Rosas' (1983) het compositieproces nog goed te volgen is, wordt de luisteraar in 'Kinok' opgenomen in één lange continue beweging, die zich zonder haar hoofdrichting - dikwijls aangegeven door lang aangehouden tonen - te verliezen, in een enorme verscheidenheid van dynamieken ontplooit. ('Kinok' betekent oogbeweging in het Russisch. De titel van de compositie beschrijft een fenomeen waarbij in eenzelfde waarnemingsgebied bepaalde zaken versnellen, terwijl andere vertragen.)

De nooit aflatende ketting van bewegingen heeft geen van buiten opgelegde tijdsorganisatie meer nodig. Het ritme is van karakter veranderd: zonder zijn kracht te verliezen is het minder (fysiek) dansant, maar meer fysisch (intern muzikaal) onderbouwd. De grote vorm, de spanningsboog samengesteld uit een veelvoud van in en door elkaar verweven muzikale flecties, is tot stand gekomen. (Martine Huvenne)

Ictus is de - recent gekozen - naam van de groep muzikanten die voor het eerst bijeenkwam om de muziek van Thierry De Mey en Peter Vermeersch voor Wim Vandekeybus' voorstelling 'Le poids de la main' (1990) live uit te voeren. De muzikanten kwamen uit verschillende richtingen: jazz, rock, improvisatie, barokmuziek, compositie, enz. Sindsdien traden zij o.m. op onder de naam van 'Les 17 musiciens Belges'. Het Ictus Ensemble staat onder leiding van George Elie Octors.

Ictus betekent in de muziektaal 'een sterke tijd'; in de terminologie van de Gregoriaanse gezangen is ictus het punt (het zenith) waarop een opgaande toon omkeert in een neergaande. In het Frans betekent het woord ook een ziekteaanval, een beroerte; en bovendien geeft Le Petit Robert als definitie voor ictus: "obscurement momentané de la conscience sous l'effet d'une émotion forte" !

Wat de muzikanten van Ictus aan elkaar bindt is een gemeenschappelijke geest, een soort intern élan én een artistieke affiniteit die reeds zeer sterk aanwezig was bij de formatie Maximalist! waarvan o.a. Walter Hus, Eric Sleichim, Peter

Ludwig van Beethoven/The Duke Quartet

Vermeersch en Thierry De Mey deel uitmaakten. Maximalist! bestaat ondertussen niet meer en heel wat nieuwe muzikanten vervoegden ondertussen het Ictus Ensemble, maar het bijzondere engagement van de 'begingroep' bleef verder bestaan. Het ensemble verruimde echter zijn horizon: enerzijds heeft het zijn samenspel en klankkleur verfijnd door de studie van de klassiek-modernen en anderzijds is het begonnen aan de verkenning van alle grensgebieden van de hedendaagse muziek.

In hun 1993-project om het complete oeuvre van Webern uit te voeren werd ook de groep van Georges Elie Octors betrokken; voor een formatie bestaande uit o.m. niet-klassiek getrainde muzikanten betekende de confrontatie met de uitvoering van Weberns oeuvre omgeven door meer recente composities van Del Puerto, Libert en Francesconi een regelrechte uitdaging. Het succes van deze uitvoeringen maakte meteen duidelijk dat dit ensemble naast het spelen van nieuwe creaties ook grote kwaliteit kon bieden in het 'herlezen' van werk uit het modern klassiek repertoire. Door probleemloos over te schakelen van De Mey naar Webern en door zich zowel aan meesters als aan avonturiers te wijden, geeft het orkest zich rekenschap van de explosie van esthetische vormen die onze cultuur ondoorzichtig maken maar er ook de rijkdom van zijn.

Voor het grote publiek is Beethoven vooral een symfonicus, maar in werkelijkheid is hij in de eerste plaats de man van het strijkkwartet. Het strijkkwartet was de muzikale vorm die het genie van Ludwig Van Beethoven (1770-1827) het best tot zijn recht liet komen. Ondanks de immense nieuwe mogelijkheden van de piano in Beethovens tijd en de talloze verleidingen in de symfonische klankkleuren van het orkest, was de ongelimiteerde vrijheid van de vier strijkers, met hun totale onafhankelijkheid en soepelheid, maar ook hun intimiteit en ontrafeling van de muziek tot op het bot, zijn middel bij uitstek om tot het uiterste te gaan.

Haydn en Mozart hadden de weg voor hem vrij gemaakt: zij schaaften aan de definitieve vorm in vier bewegingen en legden geleidelijk hun zeer eigen schrijfwijze voor kwartet op. Het werd een ware polyfonie, waarbij ieder van de instrumenten als een gelijke zingt met zijn drie partners. Wat men er ook van denkt, de late strijkkwartetten zijn het summum van Beethovens componeertalent. Het verbeterde schrijven van een armzalige, gebroken man. Impulsief op het gewelddadige af, maar ook perfectionist, doof en prikkelbaar.

Beethoven componeerde zijn Grosse Fuge in de zomer van 1825. Oorspronkelijk was ze gecomponeerd als de laatste beweging van het Kwartet in Bes groot, op. 130. De enorme uitstraling en de omvang van de fuga lijken evenwel de rest van het werk te hebben overschaduwd, zodat de Grosse Fuge afzonderlijk werd gepubliceerd.

Bovenaan het manuscript schreef Beethoven: "Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée". Dit korte zinnetje geeft enkele aanwijzingen die kunnen helpen om de mysteries van een werk te ontrafelen dat ons ook vandaag nog verbijstert door zijn complexiteit en zijn diepgang. Het is een kolos gecreëerd door een "reus".

Dat de Grosse Fuge "Groots" is, valt niet te ontkennen. Ze duurt ongeveer vijftien minuten; ze werd gecomponeerd in

741 maten, met een Overture en vier grote delen met elk variaties, onderverdelingen en tussenspelen. Hoewel de Grosse Fuge werd geschreven met veel strikt fugatische passages ("tantôt recherchée"), bevat ze ook passages (vooral in het "meno-mosso" - gedeelte) waarin de muzikale onderwerpen vrijelijk hun vleugels spreiden en omhoog zweven ("tantôt libre").

Een van de hoofdredenen waarom het stuk blijft fascineren is evenwel Beethovens verkenning van de mogelijkheden die inherent zijn aan het concept van een muzikale fuga. Een fuga (van het Italiaanse "fuga" - vlucht of ontsnapping) was traditioneel een muziekvorm waarin één of meer muzikale thema's voorkwamen en, in verschillende versies, boven of naast elkaar werden geplaatst. De etymologische connectie met vliegen en vluchten, verwijst naar het feit dat de muzikale thema's elkaar in de loop van een fuga soms lijker te achtervolgen.

Verschillende grote componisten hebben deze vorm gebruikt wegens de muzikale kracht en de esthetische implicaties die ervan uitgaan. Belangrijk hierbij is het feit (hoewel Beethoven zichzelf sommige uitzonderingen toestond) dat de compositie niet eenvoudig berust op de methode om harmonie toe te voegen aan een melodie, maar integendeel één of meer thema's de kans te geven met elkaar in interactie te treden om zo onderling, zowel melodie als begeleidende harmonie te vormen. Enerzijds vloeit dit voort uit het gebruik van het contrapunt - dit is een melodie gebruiken om een andere melodie te begeleiden. Anderzijds is dit één van de vele aspecten van de fuga die haar tot een vorm maken die Beethoven in staat stelt in zijn thema's verborgen en onverwachte facetten en diepgang te ontwikkelen.

Technisch doet Beethoven dit in de Grosse Fuge door deze melodieën aan te bieden met verschillende tempi en met een verscheidenheid aan ritmische structuren, dikwijls in verschillende onderlinge combinaties.

Door het gebruik van deze eenvoudig klinkende kunstgrepen belicht Beethoven progressief de persoonlijkheid en de essentie van het thematische materiaal; ten eerste door er een tegemelodie of een andere versie van het thema naast

te plaatsen (als hield hij het voor een spiegel); en ten tweede door de structuur en het uitzicht ervan te variëren door het thema te transformeren en te onderwerpen aan een reeks variaties om te gaan kijken tot in de diepste kern. Door dit te doen, is Beethoven de voorbode van een thematische techniek die een cruciaal element zou worden in de romantische muziek.

Wagners leidmotieven bijvoorbeeld verwijzen elk op zich naar een personage of element in het verhalende drama, of zijn er onverbreekbaar mee verbonden. Door het gebruik van variaties en contrapunt kan Wagner de interactie tussen de karakters beschrijven en hun de relaties alsook hun eigen ontwikkeling in de loop van de tijd uitspinnen tot ze hun eigen lotsbestemming naderen en voltrekken.

In de Grosse Fuge heeft Beethoven zich dezelfde mogelijkheden verschaft. Hij beschikt wel over geen goden, helden of verdoemde stervelingen, maar zijn muzikale handelingen werken op elkaar in, ontwikkelen zichzelf. Beethoven beschikt ook niet over een toneel, zijn onderwerpen hebben geen fysiek lichaam - en toch creëren ze een dramatisch verhaal - met een Overture, plotse intredes, onverwachte onderbrekingen en magische transformaties. (David Alberman)

The Duke Quartet is één van Englands belangrijkste ensembles en vertolkt een breed repertoire, gaande van Haydn tot Heavy Metal met een indrukwekkende kracht en een stijl, die reeds heel wat navolging kent.

The Duke Quartet werd ondermeer geschoold door het Lindsay en het Albarni Quartet, studeerde twee jaar met het wereldberoemde Amadeus Quartet, toerde reeds uitgebreid door Europa en is ook regelmatig te gast op zomerfestivals zoals dat van Greenwich, Malvern en Rydale.

De weigering om zich te specialiseren in één bepaald type van muziek biedt The Duke Quartet de mogelijkheid om in zeer verschillende domeinen te werken. Ze hebben muziek geschreven en uitgevoerd voor documentaires en hebben deel genomen aan jazz sessies voor kinderen op tv. In de sfeer van rock en pop werkte het kwartet samen met uiteen-

Johan Sebastian Bach/Jos van Immerseel

lopende muzikanten: plaatopnamen met Morrissey en met de heavy metal groep Little Angels en in 1992 stonden ze naast John Cale op het podium in The Royal Festival Hall.

Via de organisatie 'Live Music Now' heeft het kwartet een veel ruimer publiek kunnen bereiken: de daklozen, de fysisch en mentaal gehandicapten, schoolkinderen en gevangenen. Als aanvulling op hun werk in scholen, worden de residenties van het Duke Quartet in het Trinity College, Oxford steeds belangrijker. Deze residenties omvatten recitals, publieke repetities en coaching. In 1994 staat er, buiten een indrukwekkend aantal concerten in geheel Europa, ook de medewerking aan een film met Kevin Volans voor de BBC op hun agenda.

De samenwerking tussen Rosas en het Duke Quartet dateert van maart 1993 wanneer het kwartet voor het eerst de muziek van Van Beethoven, Webern en Schnittke speelde in de voorstellingen van 'Erts'. Later dat jaar werkten zij mee aan de herneming van de choreografie 'Mikrokosmos' uit 1987 met muziek van Bartók en Ligeti. In 'Kinok', de nieuwe creatie van Anne Teresa De Keersmaecker en Rosas die op 18 mei 1994 in première ging vertolkt het Duke Quartet de Grosse Fuge van Van Beethoven.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) is ongetwijfeld een van de grootste componisten, zonet de grootste. Zo denkt men er vandaag over. Tijdens zijn leven was het oordeel over hem echter veel minder duidelijk. Velen beschouwden hem als een virtuoos op het orgel en de clavecimbel, hoewel zijn faam beperkt bleef tot een klein deel van het toenmalige Duitsland. Zijn manier van orgelspelen riep overigens ook wel controversen op. Als componist was hij veel minder gevierd dan menige tijdgenoot, waardoor hij na zijn dood door het grote publiek snel vergeten werd. Pas een eeuw later kreeg hij de roem die hem toekwam.

Bach verloor als kind zijn ouders en hij trok in bij zijn oudste broer, Johann Christoph, die organist was aan de St.-Michaelskerk te Ohrdruf. Hier kreeg hij zijn eerste muzikaal onderwijs en zong er in het jongenskoor. In 1700 vertrok hij naar Lüneburg, waar hij in contact kwam met de beroemde organist Georg Böhm en zich verdiepte in de polyfone meesters. In het 'Klein Versailles' van het stadje Celle, ten zuiden van Lüneburg leerde hij als gelegenhedsmuzikant de Franse muziek kennen. Daarna trok hij naar Weimar, waar hij aan het hof van Johann Ernst eerst violist en kort daarop organist werd. Tijdens één van zijn studiereizen leerde hij zijn achternichtje Maria Barbara kennen. Toen Bach als organist verhuisde naar Mühlhausen, huwde hij er Maria Barbara die hem zeven kinderen schonk. Na een kerkelijke twist in Mühlhausen, keerde hij in 1708 terug naar het hof te Weimar, waar hij ook de Italiaanse muziek van ondermeer Vivaldi onder ogen kreeg. Negen jaar later kreeg hij een aantrekkelijker functie aangeboden, als hofkapelmeester te Köthen. Na het verlies van zijn vrouw, trouwde hij er met Anna Magdalena Wülcken, waarmee Bach nog eens dertien kinderen had. In 1723 zou Bach opnieuw verhuizen, ditmaal naar de universiteitsstad Leipzig, waar hij werd aangesteld als cantor-organist aan de Thomaskerk en -school. Vanaf nu zou hij zich voornamelijk op kerkelijke muziek toeleggen, waaronder zijn talrijke cantates. Zijn kunst steeg er tot haast bovenmenselij-

ke hoogten; ze was abstract en majesteitelijk tegelijkertijd. Zijn invloed op de na hem komende componisten was zeer groot - met uitzondering van de eerste drie vier generaties na hem. Zijn kunst vatte dan ook eeuwen Europese muziekcultuur samen: het contrapunt van de Vlamingen en Nederlanders, de rijke noblesse van de latere renaissancemuziek, de melodische rijkdom van de barok en de harmonische inventiviteit van de Italiaanse meesters.

Jos van Immerseel werd geboren te Antwerpen, de stad waar hij, ondanks zijn internationale activiteiten blijft wonen. Hij studeert er aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium en behaalt een eerste prijs voor drie verschillende instrumenten: piano (1963, klas Prof. E.Traey), orgel (1967, klas Prof. F.Peeters) en clavecimbel (1972, Prof. K.Gilbert). Bij Daniël Sternefeld studeert hij aan hetzelfde instituut orkestdirectie. In 1973 is Jos van Immerseel eerste laureaat van het eerste Clavecimbelconcours te Parijs. Hij bespeelt er bovendien als enige een historisch clavecimbel. Datzelfde jaar wordt hij ook professor clavecimbel aan het conservatorium van Antwerpen, waar hij zijn lessen geeft op het beroemde Antwerpse Dulckenclavecimbel uit 1747. De volgende twintig jaren groeit zijn cursus uit tot een absolute must, waarbij ongeveer tachtig clavecinisten uit de hele wereld bij hem komen studeren. Vanaf 1982 leidt van Immerseel ook de Zomeracademie in het Museum Vleeshuis in Antwerpen, waaraan elk jaar een twaalfstal geselecteerde clavecinisten uit de hele wereld deelnemen. Als klavierspeler maakt hij meer dan vijftig opnames die in de vaktijdschriften met vele superlatieven worden beschreven. De Belgische Muziekpers kent hem hiervoor herhaaldelijk de Caeciliaprijs toe, en driemaal de Snepvangers-prijs.

Van 1980 tot 1985 is van Immerseel artistiek directeur van het Sweelinck Conservatorium van Amsterdam, een taak die hij omruilt voor de artistieke leiding van het door hem opgerichte orkest Anima Eterna, dat beter gestalte kan geven aan zijn muzikale ideeën, dat de resultaten van zijn research beter kan realiseren maar ook een experimenteel instrument kan zijn. In het begin is het ensemble een kamermuziekgroep

waarmee onder meer de integrale concerten voor één, twee, drie en vier clavecimbel van J.S. Bach worden uitgevoerd. In 1986 is het ensemble een werkelijk orkest. Overrompelende perskritieken wereldwijd. In 1993 wordt Jos van Immerseel uitgeroepen tot Culturele Ambassadeur van de Vlaamse Gemeenschap.

In 1994 worden de twee basisdomeinen van de muziekgeschiedenis waarop het orkest zich baseert, sterk benadrukt. Aan de ene kant zijn er twee toernees waarbij de barokmuziek centraal staat, met onder meer cantates van Buxtehude, uitgevoerd in samenwerking met het Collegium Vocale en aan de andere kant worden klassiek en vooral romantische werken geprogrammeerd.

In 1994 tenslotte zijn naast de talloze concerten (waaronder een festival in Brussel met vier concerten specifiek rond hem opgebouwd) en een intense samenwerking met het dansensemble Rosas, ook nog opnames van Haydn en Fauré voorzien op pianoforte en piano.



DANS EN FOTOGRAFIE

Het onderzoek van Herman Sorgeloos

Niet over de choreografie maar over haar fotograaf. Niet over dans, decor en scènebeeld, maar over de grijze rechtehoekige vijvertjes van papier. Niet over beweging, muziek en drama, maar over de gestolen en gestolde fracties, zonder beweging, zonder klank, zonder kleur en zonder verhaal. Niet over het spektakel, maar over een afgeleide en private lectuur in een boek.

Deze fotograaf is geen reporter: iemand die de (onthullende of charmerende) keerzijde van een officieel gebeuren probeert te zien of dat desnoods met een ongewoon standpunt zelf creëert. Deze fotograaf is geen ironisch, geen sceptisch bewustzijn gekeerd tegen het spektakel dat zijn onderwerp is. De fotograaf geeft integendeel vorm aan het imago van de compagnie en van iedere voorstelling. Hij beschrijft van binnenuit de intenties, de bedoelde kwaliteiten. Zo wil het gezelschap, wil de choreografie gezien worden.

De fotograaf heeft geen eigen visie op het spektakel; hij zet niet dwingend een eigen artistiek standpunt haaks op de creatie van de dansers. Hij gebruikt hun materiaal niet om zijn eigen imago er tegenover te zetten. Hij is bijvoorbeeld geen studiofotograaf die de dansers meeneemt voor aparte sessies waarin hij zijn eigen stijl geheel onafhankelijk zou kunnen ontwikkelen.

Integendeel, hij is een fotograaf van de voorstelling, een fotograaf van het scènische gebeuren. De fotograaf maakt niet eens beelden van facetten rond dat gegeven zoals repetities, coulissen, pauzes en creëert evenmin fotografische poses, belichting of compositie.

Zijn materiaal is dus smal, kortstondig, oncontroleerbaar en kan niet door hemzelf gemanipuleerd worden. Het materiaal is niet zijn exclusieve voorrecht, maar een spektakel dat honderden toeschouwers samen met hem kunnen zien. Hij bekijkt het immers met hen vanuit de zaal. Deze fotograaf heeft noch de ambitie van de reporter, noch die van de kunstenaar, hij heeft de ambitie van de toeschouwer.

De goede theaterfotograaf is een intens, groot toeschouwer. Hij staat broederlijk naast de criticus, die in woorden uitdrukking geeft aan toeschouwerservaringen. De ideale toeschouwer-criticus probeert kijkend te begrijpen, probeert inzicht te verwerven in het zichtbare zelf, probeert het algemene aan te duiden in het concrete, het abstracte te zien in het detail, de filosofie in de fysieke gegevens. Wie beter dan de toeschouwer-fotograaf kan dan concrete, zichtbare detail begrijpen? Geen criticus doet hem dat na.

Maar welke fotograaf is in staat aan de hand van zijn gestolen moment ook een algemeenheid te suggereren, een inzicht zichtbaar te maken?

Misschien zijn woorden als "algemeenheid" en "inzicht" hier nochtans te snel gebruikt. Misschien moeten we even volstaan met de mogelijkheid de suggestie ervan die in een bepaalde fotografie wordt open gehouden. Herman Sorgeloos houdt die mogelijkheid open. Juist omdat hij zo consequent weerstaat aan een te uitgesproken persoonlijke stijl. Zijn signatuur ligt - zoals bij de allergrootsten - in de neutrale aanpak.

De goede toeschouwer, de aandachtige fotograaf laat zich niet afleiden door de nadrukkelijke originaliteit van een eigen standpunt, eigen licht, kader of compositie. Hij is dus niet bezig zijn eigen mooie beeld te bekijken, maar integendeel een beeld te maken dat hem (en ons!) toelaat te kijken naar iets anders.

Dat beeld is frontaal tegenover de scèneward opgesteld, het is breed en geeft een rijke panoramische kijk op de scène, het is gemaakt vanuit de hoogte van het parterre. Dit stabiele, rustige standpunt is zo onpersoonlijk mogelijk, het is het standpunt van iedere toeschouwer, het is dus het standpunt waarvoor de choreografie is geconcipieerd, het standpunt dat ook de dansers viseren. Sorgeloos gaat dus niet in een blinde hoek van de dansers of de scène staan, maar precies in het focalisatiepunt van de voorstelling.

De beelden mengen daardoor twee tonaliteiten: neutraliteit van het kader, intensiteit van de voorstelling. De fotograaf speelt niet mee, maar juist tegen, want hij kijkt alsof hij niet ontroerd wordt, maar integendeel koel analyseert. En wat hij

analyseert zijn de middelen waarmee de dansers en de choreografe de ontroering bewerken. Een indruk in deze beelden van feilloze observatie: daar, in dat gebaar, in de "knik" van het ritme, in die combinatie gebeurt iets.

Deze aandachtige, analyserende, neutrale, intense, maar daarom ook onnadrukkelijke aanwezigheid, schiet in haast iedere voorstelling een keer uit. De fotograaf glijdt weg van de scène, van het frontale, van de dansers en hun handelingen. Hij slaat met zijn kader een gat in de voorgaande beelden: hij slaat niet ergens op of tegenaan, maar langs en naast. Wat in de voorgaande beelden door het frontale en brede kader statisch en stabiel aanvoelde, wordt nu uiterst dynamisch en onstabiel. De rust die zijn strakke beeldvorming aan de ritmiek en motoriek van de dansers toevoegde, wordt opgehaakt.

Met een zuigende ademstoot stuikt het strakke bouwsel in. We voelen pure energie gevisualiseerd. Niet omdat we een figuur zien bewegen, maar omdat we het kader daarlangs zien zoeven. Als het suizen van een kogel scheert het beeld langs kled, voeten, een hand.

Voor het pure plezier van de fotografie. Maar dat "erlangs" en "ernaast" is tegelijk revelerend voor de esthetiek van de choreografie waar emoties als onwaarschijnlijke kometen, als sexeloze suggesties, als aberrante verschijningen oplichten doorheen de strakke repetitie.

Die vluchtbeweging is des te merkwaardiger, omdat ze zich losmaakt van die neutrale, krachtige aandacht waaraan je geen enkele magie, geen enkele suggestie lijkt te kunnen verkopen. En toch is het daar ineens: het instorten, verdwijnen, imploderen van de beheersing in haar tegendeel. In het beeld de komeetstaart van een emotie. Niet getoond, maar achterna gekeken als een projectiel sneller dan het geluid. Het is prachtig het minimale te zien omslaan in het extreme.

Dirk Lauwaert

DANS IN DESINGEL

Théâtre Jel/Josef Nadj

L'anatomie du fauve

12 tot 14 januari 95

Karas/Saburo Teshigawara

Noiject

1 tot 3 februari 95

Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker

Amor Constante mas alla de la Muerte

7 tot 11 februari 95

LaLaLa Human Steps/Edouard Lock

Nieuwe produktie

23 tot 25 maart 95

Pappa Tarahumara/Hiroshi Koike

The Bush of Ghosts

4 tot 6 april 95

Het Nationale Ballet/Jan Fabre

Nieuwe produktie

4 tot 6 mei 95

deSingel

bespreekbureau Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen . tel. 03/248 38 00
administratie Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen
tel. 03/248 28 00 . fax 03/248 28 28

Met steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Antwerpen,
Agfa-Gevaert, Gemeentekrediet, Knack, De Morgen, Nationale Loterij, Tractebel