

2005-2006

Anne Teresa De Keersmaeker . Salva Sanchis . Rosas

Raga for the Rainy Season / A Love Supreme

wo 14, do 15, vr 16, za 17 september 2005

Anne Teresa De Keersmaeker . Salva Sanchis . Rosas

Desh (het tweede deel van de nacht)

di 28, wo 29, do 30, vr 31 maart 2006





Raga for the Rainy Season © Herman Sorgeloos

redactie programmaboekje **deSingel**

druk **Godefroit**

Gelieve uw GSM uit te schakelen!



Foyer deSingel  

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur

kleine **koude of warme** gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens
pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengebouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

Anne Teresa De Keersmaeker & Salva Sanchis . Rosas

Raga for the Rainy Season / A Love Supreme
wo 14, do 15, vr 16, za 17 september 20

| | |
|----------------------|---|
| choreografie | Raga for the Rainy Season (65') Anne Teresa De Keersmaeker |
| dans | Marta Coronado, Fumiyo Ikeda, Kaya Kolodziejczyk, Elizaveta Penkova, Zsuzsa Rozsavölgyi, Taka Shamato, Clinton Stringer, Giulia Sugranyes, Rosalba Torres Guerrero |
| zang | Sulochana Brahaspati |
| pauze | |
| choreografie | A Love Supreme (35') Anne Teresa De Keersmaeker, Salva Sanchis |
| dans | Cynthia Loemij, Moya Michael, Salva Sanchis, Igor Shyshko |
| muziek | John Coltrane |
| scenografie, licht | Jan Versweyveld |
| assistentie | Christophe Ragg, Daan Verhaeghe |
| kostuums | Dries Van Noten |
| assistentie | Aouatif Boulaich, Anne-Catherine Kunz |
| artistieke | |
| productieassistentie | Anne Van Aerschot |
| repetitie | Lise Vachon |
| research | Sara Jansen |
| productiemanagement | Freek Boey |
| kostuumregie | Emma Zune, Valérie De Waele |
| lichttechniek | Tom Van Aken, Kristof Van Dijck |
| decortechniek | Joris Erven, Jan Herinckx, Koen Overloop |
| fotografie | Herman Sorgeloos |
| kinesitherapie | Evelyne Sax |
| productie | Rosas & De Munt |
| coproductie | Théâtre de la Ville (Parijs), Opéra de Rouen, Teatro Comunale di Ferrara |

De voorstelling duurt ongeveer twee uur, inclusief een pauze.

Anne Teresa De Keersmaeker & Salva Sanchis . Rosas

Desh (het tweede deel van de nacht)
di 28, wo 29, do 30, vr 31 maart 2006

| | |
|----------------------|--|
| choreografie | Anne Teresa De Keersmaeker, Salva Sanchis |
| dans | Marion Ballester, Anne Teresa De Keersmaeker, Salva Sanchis |
| muziek | Ustad Sayeeduddin Dagar (Raga Desh), Hariprasad Chaurasia (Raag Khamaj, Dhun), Haridwaramangalam A.K. Palanivel (Tavil Tani), John Coltrane (India) |
| scenografie, licht | Jan Joris Lamers |
| kostuums | Anke Loh |
| techniek | Clive Mitchell, Joris Erven, Jitske Vandenbussche |
| assistentie | kostuums Anne-Catherine Kunz |
| artistieke | |
| productieassistentie | Anne Van Aerschot |
| repetitie | Lise Vachon |
| productiemanagement | Freek Boey |
| productie | Rosas & De Munt |
| coproductie | Théâtre de la Ville (Parijs), Opéra de Rouen |

De voorstelling duurt ongeveer negentig minuten.
Er is geen pauze

Rosas

Algemeen Directeur **Kees Eijrond**

Artistiek Directeur **Anne Teresa De Keersmaeker**

Algemeen manager **Guy Gypens**

Van Volxemlaan 164, B-1190 Brussel, tel 02 344 55 98, fax 02 343 53 52,
www.rosas.be, mail@rosas.be

Rosas is het dansgezelschap in residentie van **De Munt** (directie Bernard Focroulle) en wordt gesubsidieerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

A Love Supreme

I will do all I can to be worthy of Thee O Lord.
It all has to do with it.
Thank you God.
Peace.
There is none other.
God is. It is so beautiful.
Thank you God. God is all.
Help us to resolve our fears and weaknesses.
Thank you god.
In you all things are possible. We know. God made us so.
Keep your eye on God.
God is. He always was. He always will be.
No matter what ... it is God.
He is gracious and merciful.
It is most important that I know Thee.
Words, sounds, speech, men, memory, thoughts,
fears and emotions – time – all related
all made from one ... all made in one.
Blessed be His name.
Thought waves – heat waves – all vibrations –
all paths lead to god. Thank you God.
His way ... it is so lovely ... it is gracious.
It is merciful – Thank you God.
One thought can produce millions of vibrations
and they all go back to God ... everything does.
Thank you God.
Have no fear ... believe ... Thank you God.
The universe has many wonders. God is all.
His way ... it is so wonderful.
Thoughts – deeds – vibrations etc.
They all go back to God and he cleanses all.
He is gracious and merciful ... Thank you God.

Glory to God ... God is so alive.
God is.
God loves.
May I be acceptable in Thy sight.
We are all one in His grace.
The fact that we exist is acknowledgement
of Thee O Lord.
Thank you God.
God will wash away all out tears ...
He always has ...
He always will.
Seek him everyday. In all ways seek God everyday.
Let us sing all songs to God.
To whom all praise is due ... praise God.
No road is an easy one, but they all
go back to God.
With all we share God.
It's all with God.
It is all with Thee.
Obey the Lord.
Blessed is He.
We are all from one thing ... the will of God.
Thank you God.
I have seen God – I have seen ungodly –
none can be greater – none can compare to God.
Thank you God.
He will remake us ... He always has and He always will.
It is true – blessed be His name – Thank you God.
God breathes through us so completely
so gently we hardly feel it ... yet,
it is our everything.
Thank you God.
ELATION-ELEGANCE-EXALTATION-
All from God.
Thank you God ... Amen.

John Coltrane, december 1964



Melancholie, passie en spiritualiteit doorheen raga en jazz

Twee jaar geleden verraste De Keersmaeker ons met 'Bitches Brew / Tacoma Narrows', een choreografie naar de gelijknamige compositie van jazz-legende Miles Davis. Niet voor niets exploreerde de choreografe bij deze muziek de mogelijkheden van de improvisatie en de wisselwerking met vaste structuren. Jazz is immers bij uitstek muziek waarin structuur en improvisatie op harmonische wijze hand in hand gaan.

'Bitches Brew' was de eerste productie van Rosas waarin improvisatie een intrinsiek deel uitmaakte van het artistieke produkt. De Keersmaeker vond tijdens dit proces steun en feedback bij Salva Sanchis, één van de eerste afgestudeerde dansers van P.A.R.T.S., die daarna een eigen parcours als choreograaf aflegde. Beide choreografen vonden elkaar terug in hun gezamenlijke fascinatie voor jazz-muziek en hun onderzoek naar improvisatie-mogelijkheden. De choreografische inbreng van Salva Sanchis werd groter, wat resulteerde in de co-choreografie 'Desh'. Voor het eerst in haar parcours als choreografe en danseres voelde De Keersmaeker het als een uitdaging aan om samen te choreograferen, om zelf materiaal te dansen dat een andere choreograaf mede voor haar schreef. Net als in 'Bitches Brew' worden in 'Desh' de mogelijkheden van improvisatie verder geëxploreerd, dit keer niet alleen op jazz, maar ook op Indische raga's. Ook in de raga's staat de verhouding centraal tussen compositie en improvisatie, het vertrouwde en het onbekende.

De voorstelling, 'Raga for the rainy season / A Love Supreme' bestaat uit twee delen:

'Raga for the rainy season' is een choreografie voor 9 dansers – acht vrouwen en een man - die een reeks variaties brengen op de muziek van een Indische raga voor het regenseizoen. 'A Love

Supreme' is een kwartet waarin twee mannen en twee vrouwen dansen op het gelijknamige legendarische muziekstuk van John Coltrane. Beide choreografieën ademen een totaal verschillende sfeer, maar tegelijk delen ze een gemeenschappelijke notie van spiritualiteit.

De Indische Raga Mian Malhar, 'Raga for the rainy season', gezongen door Sulochana Brahaspati, is een muzikaal gebed over de melancholie opgeroepen door de regen en het wachten. De verschillende stadia van het wachten, terwijl het buiten regent, vertalen zich in een horizontale tijdsbeleving, in uitgerokken tijd, in verstillend en meditatie. De bewegingen zijn langouereus, uitgevoerd in een stille, naar binnen gekeerde concentratie, lichamen dragen en worden gedragen, dansers bewegen in unisono die weer verbreekt, uit elkaar drijft, kleine rituelen uit het dagelijkse leven van de wachtende vrouwen zijn zichtbaar in het uitgerokken bewegingsmateriaal, dat af en toe wordt geïnjecteerd door een snelle staccato, een wanhopig vallen en opstaan, gevolgd door troost. Want het wachten roept weerstand op, de lineaire traagheid wordt verstoord door passioneel verzet. Elk individu breekt op haar manier uit de eindeloze stroom emoties en bewegingen. Het lineaire choreografische patroon wordt doorbroken door cirkels en spiralen, de dansers zijn als hemellichamen in het heelal, alleen en toch verbonden met elkaar in een perfect georganiseerde chaos.

Elke beweging ligt vast, in een obsessieel patroon van structuren en composities, ook al lijkt het niet zo. In het tweede deel, 'A Love Supreme', is daarentegen meer dan ooit plaats voor 'instant composition', voor het onverwachte, het onvoorzien. Terwijl er bij vorige producties als 'Bitches Brew' en 'Desh' nog steeds een duidelijk onderscheid bleef tussen vooraf gecomponeerde sequenties en improvisatie sequenties, wordt de uitdaging in 'A Love Supreme' nu om improvisatie en gecomponeerd materiaal elkaar werkelijk te laten ontmoeten, te verweven met elkaar, in elkaar te laten opgaan.

Hoe zet je de spanning tussen structuur en vrijheid, die zich als een evidentie manifesteert in jazz-muziek, hoe zet je die om in dans? Hoe organiseert een groep van dansers zich spontaan tijdens een voorstelling? En hoe verhoudt het individu zich tegenover de groep, in deze delicate verhouding tussen geplande structuur en 'instant decision making'? Hoe vertel je je verhaal, als groep, als individu? En hoe ondersteun je elkaars verhaal? Al deze vragen zijn voor beide choreografen, Sanchis en De Keersmaeker, het uitgangspunt in hun zoektocht naar improvisatie als een dansmaal. Improvisatie bestaat uit het evenwicht tussen 'making rules' en 'finding freedom'. Nu deze uitdaging van de improvisatie meer nog dan tevoren wordt aangegaan, wordt het belang van onderliggende structurende principes des te groter. De Keersmaeker is steeds gefascineerd geweest door patronen die ruimte en tijd organiseren, getallenreeksen of spiralen, die een eindeloze manier impliceren om de ruimte te construeren en weer te deconstrueren. Deze ankerpunten zijn meer dan ooit van belang met improvisatie als uitgangspunt.

De Keersmaeker en Sanchis dragen Coltranes 'A Love Supreme' al enkele jaren met zich mee, met enige schroom om het werkelijk te gebruiken als dansmuziek. In de kleine constellatie van vier dansers – Cynthia Loemij, Moya Michael, Salva Sanchis en Igor Shyshko – wordt de voorstelling tegelijk nadrukkelijk gedragen door de de dansers. 'A Love Supreme' is één van de hoogtepunten van de 20e eeuwse jazz en blinkt uit door de spanning tussen complexiteit en simpliciteit, een spanning die ook het choreografisch werk van De Keersmaeker steeds heeft gekenmerkt.

'A Love Supreme' is het ultieme spirituele statement van John Coltrane. Niemand is zo ver gegaan met de technische exploratie van een instrument met als doel "to go on spiritual heights". Het stuk bestaat uit vier delen: Acknowledgement, Resolution, Pursuance en Psalm. Het eindigt met een extatisch gedicht van



Coltrane - een ode aan de goddelijke liefde. Het stuk getuigt van een eenvoud en complexiteit, van een absolute schoonheid die overigens erg verbonden is aan de vertolkers (John Coltrane, McCoy Tyner, Jimmy Garrison en Elvin Jones).

Het contrast tussen de 'Raga for the rainy season' en 'A Love Supreme' is niet toevallig het contrast tussen het horizontale en het verticale, de vrouwelijke en de mannelijke stem, het een- en het veelstemmige. Deze 'balancing opposites' zijn steeds de dieperliggende drijfveer geweest van De Keersmaekers creatieve drive.

Beide stukken zijn complementair en tegengesteld tegelijk: de uitgesponnen energie, het horizontale rekken van de tijd in de raga contrasteert met de compactheid en de verticaliteit van Coltranes 'A Love Supreme', waarin de transcendente beweging naar steeds hoger zo aangrijpend is. De ingehouden melancholie van de traagheid in de Raga is even passioneel als de heftigheid van de vier individuen met hun uitgesproken drijfveren in 'A Love Supreme'.

Beide stukken vertonen een doorgedreven vormelijke logica die schoonheid en emoties willen genereren. Het is deze emotionele démarche die in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker het pure vormelijke choreografische onderzoek steeds opnieuw overstijgt, en elke betrokken danser zowel sterk als kwetsbaar maakt.

Sigrid Bousset



'A Love Supreme', tijdloos doorheen de tijd

Het waren de nadagen van enkele broeierige, spannende maanden. Lyndon B. Johnson was zich nog aan het inwerken in zijn pas geërfde job van president, Vietnam was nog steeds een ver-van-het-bed-serie schermutselingen, en Malcolm X leefde nog. Een vredeseconomie bloeide toen het rassencnflict opdoemde. De beweging voor burgerrechten die een jaar daarvoor een hoogtepunt had bereikt met 200.000 deelnemers aan de mars op Washington, leek te stagneren. Onlusten flakkerden op in Harlem en andere New Yorkse getto's en in New Jersey.

De Wereldtentoonstelling had plaats in New York City, en de meeste popmuziek kwam van Liverpool en Detroit. Terwijl de Beatles en Motown de charts beheersten, leverde Bob Dylan zijn derde LP af, 'The Times They Are A-Changin'. Binnen enkele maanden zou soulcrooner Sam Cooke antwoorden met het schrijven van zijn zelfverzekerde voorspelling 'A Change Is Gonna Come'.

Op het jazzfront was een funky neef van de hard-bop uit de jaren '50 hen aan het inhalen; formaties onder leiding van Cannonball Adderley, Ramsey Lewis en Chico Hamilton vormden de kruin van de 'soul jazz'-golf. De 'legends' – Duke, Count, Louis (wiens onwaarschijnlijke hit 'Hello Dolly' zopas alle pop charts had geslagen) – hielden de veterane fans gelukkig. Met de fakkel van de 'free' jazz, die slechts enkele jaren geleden ontstoken was door Ornette Coleman, Charles Mingus en Cecil Taylor, werd nu gezwaaid door een nieuwe avant-garde. Voor velen kwam hun gedreven, traditie tartende muziek aanzetten samen met de politiek geladen woede van die tijd. De broederschap van de 'New Thing' – Albert en Donald Ayler, Archie Shepp, Bill Dixon en anderen – stelde een leider voorop, een saxofonist wiens agressieve stijl hun eigen sound en zoekende geest inspireerde: John Coltrane.

"Ik denk niet dat men mij noodzakelijkerwijs kopieert", stelde Coltrane op het eind van die zomer. Voor hem was het een kwestie van timing. "In elke kunst kunnen bepaalde zaken op een bepaald tijdstip in de lucht hangen ... een aantal mensen kunnen hetzelfde eindpunt bereiken door tegelijkertijd iets gelijkaardigs te ontdekken". Wat Coltrane niet wist, was dat hij op het punt stond een uniek muzikaal statement te brengen dat hem een nog veel grotere faam zou verschaffen dan ooit tevoren; hij zou zijn vakgenoten en zijn tijd overstijgen.

Voor Coltrane was 1964 een periode geweest van ononderbroken werken. Zijn boekingskantoor, 'Shaw Artists', had hem met zijn kwartet voor bijna de ganse zomer in een stationwagen kriskras het land in gestuurd. Philadelphia, Chicago, New York, San Francisco. Terug naar New York. Hij had een paar weken vrij nodig, en hij had een perfect excuus. Op 26 augustus werd zijn eerste zoon geboren. John en Alice brachten hun John Jr. naar huis in hun nieuwe woning in Dix Hills, een rustige buurt op Long Island, New York. Voor Coltrane was het een uitzonderlijke gelegenheid om zijn sax neer te leggen, voeten omhoog, en om gewoon samen met zijn gezin te zijn.

Maar Coltranes obsessieve natuur zou hem geen rust gunnen. Vijf dagen lang had hij zich boven opgesloten met pen, papier en sax. "Het was nazomer, of begin van de herfst, want het was toen goed weer in New York", herinnert Alice zich. "Er was boven een lege kamer waar we bijna nooit kwamen, soms zou er iemand van de familie op bezoek komen en daar slapen. Daar wilde John zitten; hij nam af en toe wat hapjes mee naar boven, en de ganse tijd zat hij te piekeren over de muziek die hij binnen in zich hoorde."

Alice hield zich bezig met John Jr. en Michelle, haar dochtertje van vier uit het eerste huwelijk. Toen hij uiteindelijk terug verscheen, zag ze dat Coltrane – normaal diep in gedachten verzonken – ongewoon rustig was: "Het was als Mozes die van de berg kwam; het was zo mooi. Hij wandelde naar beneden en er was die vreugde, die vrede op zijn gezicht, rust. Dus ik zei: Vertel mij alles, we hebben je in vier, vijf dagen zo goed als niet gezien..."

Zegt hij: Dit is de eerste keer dat ik al de muziek heb gekregen die ik wil opnemen, in suitevorm. Dit is de eerste keer dat ik alles heb, alles klaar heb."

Drie maand later stapte Coltrane een opnamestudio binnen om het resultaat van zijn meditaties vorm te geven op een plaat, veelgelaagd met muziek en betekenis, totaal verschillend van al wat hij ooit had gemaakt. 'A Love Supreme' was de titel die hij reeds had gekozen voor dit ambitieuze project.

'A Love Supreme' is de vierdelige jazzsuite die John Coltrane opnam in de loop van één namiddag met pianist McCoy Tyner, bassist Jimmy Garrison en drummer Elvin Jones. Het betekende voor Coltrane een keerpunt in zijn creatieve traject: de kristallisatie van drie jaar met zijn vernieuwde kwartet, ogenblikken voor zijn wending naar de finale, meest besproken fase van zijn carrière.

Nadat in februari 1965 'A Love Supreme' in de platenzaken lag en op de radio te horen was, werd het in nog geen twee maand in jazzkringen een bestseller; het werd gedraaid op studentenkoten en in gettoflats, op straat in Harlem en Haight-Ashbury: een plaat die precies op tijd kwam en mensen bij elkaar bracht. " 'A Love Supreme' sprak aan en bracht iets teweeg bij de mensen die voor vrede waren", herinnerde Miles Davis zich. "Hippies en de mensen houden daar van".

Toen 'A Love Supreme' midden de jaren '60 verscheen, was het de neerslag van het centrale thema in die tijd: universele liefde en geestelijk bewustzijn. "In de jaren '60 zaten we in de tijd van Oosterse religies, nieuwe spiritualiteit en Hare Krishna; en dat was de voedingsbodem van Trane – hij sloot er perfect bij aan", merkt saxofonist Archie Shepp.

Toch is 'A Love Supreme' nooit gedateerd geweest, en doorheen de veranderende tijden, van rooskleurig optimisme tot vermoeide verzuring, is de betekenis van de muziek en van haar boodschap gelijk gebleven. "Ik weet dat er veel mensen zijn die nog niet willen luisteren naar muziek van vijf of tien jaar geleden", zegt Alice Coltrane. "Maar 'A Love Supreme' draagt zijn eigen

vernieuwende geest in zich... het is tijdloos, het is eeuwig". Vandaag is 'A Love' in zeldzaam goed gezelschap, als één van de weinige jazzplaten die geapprecieerd worden door een mix, over generaties heen, van rockers en ragers, hiphoppers en headbangers. " 'A Love Supreme' is waarschijnlijk één van de mooiste en subliemste platen van de twintigste eeuw", verklaarde techno-DJ Moby onlangs op televisie tijdens de uitreiking van rock-awards. Op de Grammy Awards 2001 riepen Carlos Santana en Joni Mitchell allebei de opname van Coltrane uit tot Plaat van het Jaar (waarna ze de enveloppe openden en rockgroep U2 lauwerden).

Elementen van de plaat – van de coverfoto met de peinzende saxofonist tot de opmerkelijke mantra-achtige baslijn – duiken regelmatig op in films, tijdschriften, en andere muziekopnamen. Coltranes sonoor psalmodiëren van de titel – voor het eerst mocht zijn stem op plaat gehoord worden – is zijn meest herinnerde, vaak geciteerde handelsmerk. De titel met zijn poëtische inversie, is ingebed in ons collectief idioom; in artikels wordt het vaak overgenomen om er een perfecte passie mee aan te duiden – spiritueel, sensueel, of als verkoopsargument.

Coltrane creëerde 'A Love Supreme' als een offergave aan de God. Jaren vòòr rocksterren hun respectieve goeroes eer bewezen op hun platen, tientallen jaren vòòr hiphop-CD's de nu obligate kreet aan de Almachtige behelzen, droeg Coltrane zonder schroom de plaat op, zoals hij zelf zei, als "een bescheiden offergave aan Hem".

Coltranes tweedelige hoestekst – een brief aan de 'Beste Luisteraar' en een gedicht gericht aan God – zijn de enige voorbeelden van een eigen tekst bij een plaat. Zijn woorden kwamen neer op een zich publiek bloot geven, een openlijke bekentenis van godsvrucht. Tal van luisteraars van toen, die meer open stonden voor de coole, ingehouden esthetiek van het jazzgebeuren, vonden die onverholen boodschap van herboren spitaaliteit ongewoon verwarrend.

Nog meer treffend dan andere elementen is de gepassioneerde sound van 'A Love Supreme': een coherente balans van

compositie en improvisatie, van vorm en kracht, als in geen enkele andere titel in Coltranes verzamelde werk. Een serie schijnbaar eenvoudige bluesstructuren in mineur werden opgebouwd, afgebroken en weer opgebouwd. De bondig maar memorabel geformuleerde melodieën openden deuren waardoor het kwartet een roetsjbaan van precies getimede dynamiek op gang bracht. De interactie van hun onderscheiden stijlen was krachtig: de spanning creërende toetsen van Tyner, het extatische drumwerk van Jones, de vloeiende baslijnen van Garrison. En dan Coltrane zelf, wiens onvermoeibare solo's wervelden van meditatief gefluister naar heftige, half gesmoorde kreten in het geoefende ritme van een zondagspredikant.

'A Love Supreme' mengde dat alles in een mix die de roots en invloeden van het kwartet verried: Het stuwende, opzwevende effect van de Afrikaanse polyritmiek. De slepende tempo's van modale jazz. Het weemoedige klagen van de etnische muziek uit het Verre Oosten. Het bezetene van free jazz. De onrust van bebop. Het vertrouwde gevoel van de blues. De orgastische ontlading van gospel.

De 'jazzeraai' van toen hebben nooit een omschrijving gevonden voor Coltranes klankmenagerie; 'spiritual jazz' is nog steeds het beste dat ze kunnen verzinnen. Maar zoals bij de uitzonderlijkste artistieke prestaties – of doek, papier of vinyl – beperkt elk etiket in plaats van te omschrijven, en is het ver van duidelijk. " 'A Love Supreme' was geen jazzopname", stelt Johns zoon Ravi Coltrane. "Ze probeerden alleen muzikaal iets te zeggen".

"Muziek", zegt Evin Jones. "Zo noem ik het".

Vandaag is Coltranes fragiele, vibratoloze klank en rusteloze frasering één van meest overheersende, herkenbare sounds in de moderne jazz; in andere muziekstijlen – rhythm & blues, soul, en rock – is het alsof de huidige saxofonisten hun instrument niet meer kunnen aanraken zonder te citeren uit zijn aparte, stemachtige bogen, schreeuwtonen en snelvuurloopjes. Het feit dat zoveel tenorsaxofonisten vandaag ook de sopraan bespelen is uitsluitend aan Coltrane te danken. Voor velen betekende zijn muziek de laatste grote innovatiesprong in de jazz. "Vaak lijkt



Raga for the rainy season / A Love Supreme © Herman Sorgeloo

het alsof het boek van de jazz dichtgeslagen was omtrent de tijd dat Coltrane stierf", kloeg onlangs een schrijver.

Al wat tot de canonisatie van Coltrane bijdraagt – zijn sound, zijn legende, zijn invloedsspoor – blijft 'A Love Supreme' de hoogte in tillen. De plaat is voor Coltrane wat een toespraak op Washington Mall was voor Martin Luther King Jr., wat een bergrede was voor Jezus Christus.

Het is lastig te schrijven over Coltrane, en niet onbeholpen te klinken.

Zo aanlokkelijk de onvermijdelijke Trane/'train'-metaforen kunnen zijn, zo zijn ook de Christusparallellellen. Het leven van zelfopoffering van de saxofonist, zijn boodschap van wereldomvattende liefde, zijn dood op jonge leeftijd – zelfs zijn initialen – vergroten de verleiding.

Velen die in nauw contact kwamen met Coltrane, steunen op de taal van de godsdienst om hun gevoelens voor de man en de plaat uit te drukken. "John Coltrane: John/Johannes de Doper, John de spiritualist, John de schepper", merkt trombonist Curtis Fuller op. "John was al deze dingen, het alziende oog, de Rattenvanger. In 'A Love Supreme' kwam elk van deze Johns aan bod". Bassist Reggie Workman gaat door: "Je zal de boodschap [van 'A Love Supreme'] begrijpen als je er klaar voor bent, zoals de Hindoefilosofie ons leert. Als je er niet klaar voor bent, moet je terugkeren en je klaar maken en de weg opnieuw afleggen."

Uit: **Ashley Kahn**, *A Love Supreme, the story of John Coltrane's Signature Album*, Penguin, Londen, 2000, pp. xiv-xix (vertaling Frans Redant)

De betekenis van Raga

Raga is zo'n vaag woord met een vertrouwde klank, overgenomen en aangepast in tal van talen. Het woord is van oorsprong Sanskriet, en het betekent 'dat wat de geest kleurt'. Het is het basisprincipe en melodische schema van de muzieksystemen zowel van Hindoestan (Noord-Indië) als van Karnataka (Zuid-Indië). In het zuiden heet het dan ragam. Raga is een enorm complex systeem van scala-achtige melodische patronen en hun diverse variaties. Er zijn zo'n tweehonderd hoofdraga's, elk gekenmerkt door de unieke combinatie van het scalapatroon en dominante noten, door de specifieke regels voor stijgen en dalen, en door bepaalde melodische frasen die er mee samenhangen. De Hindoestaanse en Karnatische systemen delen een voorliefde voor melodische creativiteit binnen de paden en perken die elke raga oplegt. En dit gaat samen met plezier in de complexiteit van de ritmiek. De muziek van Karnataka bijvoorbeeld, mag zich in thaalam beroemen op de meest gesofistikeerde ritmiek ter wereld. De tegenhanger uit het Noorden voor dergelijke ritmische cyclus heet er tala. Allebei combineren ze wiskundeknobbels met brute spierkracht. Kenmerkend voor de twee systemen van de klassieke muziek van dit subcontinent is de strikte behandeling van melodie en ritme in raga en tala, ragam en thalaam. Bij een concert is het gebruikelijk (dankzij Ravi Shankar) dat de eerste solist de benaming van de raga aankondigt en er wat uitleg over geeft, over de tala of de thala die zullen gespeeld worden. Het belangrijkste in een uitvoering is de manier waarop de muzikanten de raga of ragam bezielen met hun eigen persoonlijkheid terwijl ze toch strikt de vastgelegde regels respecteren. Improvisatie is een vanzelfsprekendheid. Grote musici weten hun tijdsgeest te vatten zoals bepaalde raga's de stemming van het seizoen. De kunst bestaat er niet zozeer in een stemming te beschrijven, dan wel deze op te roepen en te

verkennen met hernieuwde gevoelens en inspiratie. Alle raga's gaan terug op 72 moederraga's die gekend zijn als de janaka- of melakartaraga's. Elk is zo ontwikkeld en zo apart dat een geoefend oor de stemming of stemmingen van de raga kan onderscheiden. De raga identificeren of benoemen zou langer duren – zoiets als wanneer wij in de Europese muziek een naam moeten plakken op een bepaalde polka of een bepaald concerto. Raga's hebben pendants, ragini's genaamd. Hun binding met een primaire raga weerspiegelt de relatie van een Hindoegodheid met zijn gemalin. Men heeft uitgerekend dat liefst 34.776 ragavariaties kunnen ontwikkeld worden uit dit ruwe melakartha-materiaal. Ook al worden er doorgaans slechts een honderdtal uitgevoerd, de nachtmerrie wordt groter door alle mogelijke varianten. Een raga moet minimum vijf tonen hebben in een vaste volgorde, in stijgen en dalen. Deze volgorde kan niet veranderd worden. In elke raga zijn bepaalde noten beklemtoond, en in een muziek zonder harmonie is het de relatie van de tonen van de raga tot elkaar en tot de grondtoon 'sa', die zijn stemming bepaalt. Traditioneel hebben veel raga's een vast uur van de dag om gespeeld te worden, een gevolg van eeuwenlange studie en onderzoek, vooral in het Zuiden. Zo omvat bijvoorbeeld de ochtendruga 'Marwa' een reeks stemmingen: hij gaat over vroomheid, vrede en heldhaftigheid. De psychologische waarden van bepaalde tonen gaan een karakter ontwikkelen – een vrouwenblos op de wangen misschien, een blauwe hemel of een opstekend gevoel. Ook de seizoenen krijgen in de raga culturele weerklank. 'Megh' betekent wolk, en vandaar dat Raga Megh bij het moessonseizoen hoort. Een andere populaire raga, 'Hemant', betekent dan weer gewoon winter. Door de eeuwen heen werd de betekenis van een raga – behorend tot een bepaald uur of seizoen - vastgelegd.

Uit: **Simon Broughton** en **Mark Ellingham** (eds.), *World Music Volume 2, Rough Guides*, Londen, 2000, pp. 65-66 (vertaling Frans Redant)

Raga en gevoel

Indien we weten welke raga er gespeeld wordt en welke stemming daarbij hoort, kunnen we ons daarvoor openstellen, met als gevolg dat de bedoelde stemming ook inderdaad tot stand komt. Het komt echter ook voor dat we niet weten welke raga er gespeeld wordt en wellicht daardoor ook geen duidelijke stemming herkennen. Blijkbaar komt de bedoelde stemming niet automatisch tot stand, door de fysieke werking van de muziek. Terwijl de raga's toch verondersteld worden gevoels uit te beelden? Dat is inderdaad zo, alleen de door een raga opgeroepen stemming ontstaat niet zozeer door de fysieke werking van de muziek, maar veeleer door de traditioneel bepaalde associaties van een bepaalde toonladder met een bepaalde stemming. We kennen in het westen iets dergelijks met betrekking tot kleuren. De kleur rood wordt geassocieerd met warme, heftige en agressieve emoties, vanwege de relatie met vuur. Blauw wordt als koud en rustgevend ervaren, vanwege de associatie met water. Iemand die niet weet dat rood met vuur wordt geassocieerd, zal die kleur waarschijnlijk ook heel anders ervaren. Ook in westerse klassieke muziek kennen we een dergelijk verschijnsel, zij het dat dit niet algemeen wordt geaccepteerd. Zo schrijven een aantal componisten verschillende gevoelswaarden toe aan de verschillende toonsoorten. 'Des groot' en 'f klein' worden als somber en zwaarmoedig beschouwd, terwijl 'D groot' en 'G groot' als blijmoedig en feestelijk worden gezien. 'D klein' en 'Es groot' worden bij uitstek geschikt geacht voor lyrische en hartstochtelijke muziek. In die zin dient ook de relatie tussen raga en stemming opgevat te worden. Traditioneel wordt een bepaalde raga met een bepaalde stemming geassocieerd, en de voorschriften omtrent de uitvoering van die raga zullen daar ook het nodige toe bijdragen. Zo wordt raga 'Dipak' traditioneel met vuur geassocieerd. Volgens de overlevering moest de beroemde zanger Tansen in



Desh (het tweede deel van de nacht) © Herman Sorgeloos

opdracht van de koning de raga Dipak vertolken. Bij wijze van voorzorg was hij middenin de rivier gaan staan, maar desondanks vloog hij op het hoogtepunt van de raga in brand. De fysieke werking van de muziek speelt een grotere rol bij westerse klassieke muziek, die veel meer dan de Indiase muziek in staat is om lichamelijke en emotionele effecten teweeg te brengen. Westerse muziek beïnvloedt aantoonbaar de hartslag, de ademhaling en zelfs de spierspanning. Dit geldt het sterkst voor romantische, ritmische en sfeerscheppende muziek. Indiase muziek doet dit niet, of in veel minder sterke mate. Indiase muziek staat wat dit betreft nog het dichtst bij de abstracte en absolute muziek van J.S. Bach, die op de eerste plaats tot het verstand spreekt.

Uit: **Ger Storms**, Muziek en dans uit India, Servire Uitgeverij, Katwijk, 1985, p. 38



Desh (het tweede deel van de nacht)

In de loop van de jaren is het artistieke gezelschap rond Anne Teresa De Keersmaecker uitgegroeid tot een muzikaal landschap met vage omtrekken. Van Steve Reich tot Béla Bartók, van Thierry de Mey tot Wolfgang Amadeus Mozart, van György Ligeti tot Schönberg, van Miles Davis tot Joan Baez... de choreografe van het gezelschap Rosas bleef haar creatieve grenzen verleggen. Ze concipieerde dansconcerten en regisseerde zelfs opera's ('De burcht van Blauwbaard', 'I due Foscari', 'Hanjo'): Anne Teresa De Keersmaecker rust niet voordat ze erin geslaagd is ons te laten luisteren door naar haar dans te kijken. Dit indrukwekkende 'muzieksalon' krijgt er nog een grote naam bij: John Coltrane, de held van de jazz, die hij van alle regels bevrijdde en wonderwel wist te verweven met Afrikaanse polyritmiek, folk, gospel maar ook spirituele Indische muziek. Als afspiegeling – of misschien beter nog als echo – van het weelderige 'India', in 1961 door Coltrane opgenomen in de Village Vanguard, koos Anne Teresa De Keersmaecker voor de raga 'Desh', uitgevoerd door Ustad Sayeeduddin Dagar; een duo van fluiten, 'Raag Khamaj' van Hariprasad Chaurasia; 'Tavil Tani', slagwerk door Haridwaramangalam A.K. Palavinel en tot slot 'Dhun' van Hariprasad Chaurasia. Stuk voor stuk doordrenkt van een bezieling, ontleend aan de klassieke Indiase muziek. "Maar ik zag er in de eerste plaats twee grote tradities van de geïmproviseerde muziek in. John Coltrane was zelf een groot bewonderaar van de Indiase muziek – en met name van Ravi Shankar – en deinsde er niet voor terug om een aantal van diens voorschriften op te nemen in een compositie als India", vat Anne Teresa De Keersmaecker samen. Dit muzikale 'gewelf' moest dan ook alleen nog worden omgevormd tot choreografische hemel. 'Desh' bestaat uit 5 momenten: een duo aan het begin en aan het eind, een trio in het midden en twee solo's daartussenin. "Ik hou nogal van het idee dat dit gedanst geheel een boog vormt".

Anne Teresa De Keersmaeker, de antropologe van het gebaar, ging opnieuw op zoek naar een nieuw vocabulaire, samen met Salva Sanchis. Vanaf het openingsduo met Marion Ballester en Anne Teresa De Keersmaeker vallen de handbewegingen, slingerende armen en geplooiden benen op, een ingewikkeld staaltje evenwichtskunst waarbij het lichaam zijn evenwichtspunt lijkt te verleggen. De twee vrouwen spelen met een lichte verschuiving, alsof ze de dans onmiddellijk aan elkaar doorgeven, nemen elke centimeter van het podium in beslag, brengen wrijving teweeg – uit een hoekig lichaam ontstaat een ronde beweging. “Marion bevindt zich op een bepaalde manier ver van mij, ze is iemand anders”, aldus Anne Teresa De Keersmaeker. “Ze draagt een ander formalisme in zich dan ik, dat me helpt om de passen met elkaar te verbinden, maar ze heeft ook duidelijk een eigen lyriek”.

De dialoog tussen Salva Sanchis en Anne Teresa De Keersmaeker is weer anders. Deze jonge Spaanse danser en choreograaf was al opgevallen tijdens zijn improvisaties in ‘Bitches Brew’ in het Théâtre de la Ville. “Hij is de eerste persoon aan wie ik heb gevraagd om een vocabulaire te creëren”, vertelt de choreografe. “Ik hou van het resultaat: een combinatie van twee stemmen”. Tijdens haar solo lijkt Anne Teresa De Keersmaeker alle vrouwen samen te zijn, de godheid van de dans, doordrongen van de klank van de fluit die haar omhult, een onlichamelijke spiraal.

Het slagwerk van Tavil Tani daagt het trio uit, een vorm die Anne Teresa De Keersmaeker als dusdanig, geïsoleerd, nog niet vaak beoefend heeft. De energie wordt compacter en zelfs tastbaar in de choreografische frases waarmee de dansers elkaar beantwoorden. Deze sensuele, precieze en tegelijkertijd poëtische wiskunde lijkt op een rollenspel tussen diagonalen, geschreven regels en andere wonderlijke combinaties voor tengere lichamen. Anne Teresa De Keersmaeker roept de devotie op van de muziek die ze heeft uitgekozen: het is dan ook moeilijk om geen oog te hebben voor die andere verheffing, die van het lichaam. Daarop verschijnt Salva Sanchis weer op het podium, gedragen door de muziek van Coltrane.

Hij lijkt niet zozeer de beweging uit elkaar te halen, dan wel ze opnieuw uit te denken, waarbij hij zich een beeld vormt van wat voorafging en van wat volgt. Een in perspectief plaatsen van de beweging, een nieuwe lezing die tot uitdrukking komt in de opmerkelijke beweeglijkheid van zijn voeten of in zijn lichaam dat samengebald lijkt. Toch is hier slechts sprake van lichtheid, die van het parfum van de noten van John Coltrane. “De fluit en de saxofoon zijn stemmen voor mij, het verlengde van een woord”, vat Anne Teresa De Keersmaeker samen. “Deze stem synthetiseert het materiële en het spirituele, zoals bij Coltrane of in de raga’s”.

In een laatste – vrouwelijk – duo, wilde de choreografe vertragen, tegen de tijd ingaan, de vanzelfsprekendheid omkeren in een beweging van voor naar achter. Gekleed in witte kostuums van Anke Loh, na het oranje van daarvoor, liggen de danseressen neer op de grond van poederachtige klei, een decor van Jan Joris Lamers. Vervolgens, wanneer ze met hun voeten beginnen te stampen, stijgt onopvallend een wolk op naar de nok van de zaal. In ‘Desh’ houdt alles uiteindelijk verband met de adem. De uitvoerders dansen dan ook zoals ze ademen.

Philippe Noisette, in: Journal du Théâtre de la Ville, april-juni 2005, pp16-17 (vertaling Charlotte Klima)



Desh (het tweede deel van de nacht) © Herman Sorgeloos

Een historisch overzicht van de Indiase muziek

Indiase muziek behoort tot de oudste ter wereld. Zij kent een ononderbroken ontwikkelingsperiode van tenminste 3000 jaar. Muziektheoretische verhandelingen, die getuigen van een hoge graad van ontwikkeling, verschijnen voor het eerst in de veda's, de oudste religieuze geschriften van India (1500 - 500 voor Christus). Er is zelfs aanzienlijk bewijsmateriaal voor de aanwezigheid van een relatief hoog ontwikkelde muziekcultuur vóór de tijd van de Arische invasies, die rond 1500 voor Christus begonnen. In de veda's wordt de geleidelijke ontwikkeling beschreven van twee- en drietonige melodieën naar de zeventonige toonladder. Ook in Griekenland werd de zeventonige ladder pas 'officieel' vanaf 650 voor Christus in gebruik genomen door een zevende snaar aan de cithara toe te voegen. De relatieve notennamen in Indiase muziek (sa - re - ga - ma - pa - da - ni - sa) stammen in ieder geval reeds uit 600 voor Christus. Er zijn aanwijzingen voor de veronderstelling dat de muziektheorie van de oude Grieken in sterke mate beïnvloed is door hun contact met Aziatische, en met name Noordindiaanse muziek. Pythagoras, de voornaamste grondlegger van de Griekse muziektheorie (vierde eeuw voor Christus) beweert zijn kennis voornamelijk in Egypte en Babylonië opgedaan te hebben. Hij wordt echter verondersteld ook door Perzië en India gereisd te hebben. Sommige Indiase musicologen gaan er daarentegen vanuit dat zijn muziektheoretische studies al in een vroeg stadium als basis voor de Indiase muziektheorie gebruikt werden. Andere bronnen zoeken de oorsprong van Indiase muziek echter in het oude Soemerië.

De grondbeginselen van de huidige Indiase muziektheorie worden voor het eerst uitgebreid beschreven in de 'Naty Shastra' van Bharata, een zeer gedetailleerde studie uit het begin van onze jaartelling. Het is een religieus-wetenschappelijke verhandeling over dans, theater en muziek, waarin onder andere uitgebreid wordt ingegaan op de in die tijd bekende toonladders,

intervallen en tussentonen. Ook de instrumenten worden behandeld; zo worden er bijvoorbeeld 14 verschillende soorten vina's beschreven, elk met de bijbehorende speltechnieken. Veel aandacht wordt besteed aan de beschrijving van religieuze dansen, die in die tijd al een hoge graad van verfijning hadden bereikt. Indiase muziekgeschiedenis is door de aard van de muziek niet zozeer de historie van componisten en stijlen, maar meer de ontwikkeling van de instrumenten, toonladders en speltechnieken. Met name het concept van de raga zoals dat nu bestaat, is het eindpunt van een zeer lange en geleidelijke evolutie. De kern van het huidige ragaconcept is al duidelijk aanwezig in de Natya Shastra. Het woord raga duikt voor het eerst op in de achtste eeuw: letterlijk betekent het 'geluksbrenger'. Men associeerde namelijk het bewuste gebruik van bepaalde toonladders met het vermogen om een geluksgevoel op te roepen. De huidige benamingen en classificaties van raga's komen we voor het eerst tegen in de twaalfde eeuw, waarbij ook de bij de diverse raga's horende stemmingen werden omschreven. In de periode tussen de twaalfde en de achttiende eeuw wordt het ragaconcept verder verfijnd en uitgebreid; de verschillende vormen die een raga kan aannemen (dhrupad, dhamar, khyal, thumri) worden duidelijk onderscheiden van elkaar, en de instrumenten worden verder geperfectioneerd. Uit die tijd stammen talrijke nieuwe raga's, liederen en composities.

Men onderscheidt tegenwoordig twee stromingen in Indiase muziek: Zuidindiase (Karnatische) en Noordindiase (Hindoestaanse) muziek. Beide hebben een gemeenschappelijke basis in de oudindiase muziek van vóór de moslim-invasies. Zuidindiase muziek is de voortzetting van deze oudindiase muziek. De moslim-invasies hebben het zuiden nauwelijks beroerd, en ook verder hebben daar gedurende de laatste 2000 jaar geen dramatische veranderingen plaatsgevonden. Hindoestaanse muziek is het resultaat van 2 soorten invloeden op deze oudindiase muziek; enerzijds waren dit de moslim-

invasies die vanaf de twaalfde eeuw het noorden teisterden, en die geconsolideerd werden in de Mogulheerschappij. Hierdoor kregen voor het eerst muzikale invloeden uit Perzië, Mongolië en Turkije de kans om India binnen te dringen. Anderzijds was er sprake van een plaatselijke ontwikkeling van nieuwe instrumenten en speltechnieken die beperkt bleven tot het noorden. De voornaamste van deze Hindoestaanse 'nieuwigheden' waren de sitar (ontwikkeld uit de oudindiase vina) en de tabla (ontwikkeld uit de oudindiase pakhawaj). Beide instrumenten worden volgens de overlevering toegeschreven aan Amir Khusrao, een beroemd musicus-componist uit de dertiende eeuw. Na Khusrao is Mian Tansen de bekendste figuur uit de Indiase muziekgeschiedenis. Tansen leefde in de zeventiende eeuw en was hofmusicus van koning Akbar. Hij heeft een enorme bijdrage geleverd aan vernieuwing en ontwikkeling van de Hindoestaanse muziek, dankzij de schepping van nieuwe raga's, stijlen en liederen. De Noordindiase, Hindoestaanse muziek heeft altijd veel meer open gestaan voor culturele uitwisseling met de omliggende landen, en kan daardoor beschouwd worden als een vrijere interpretatie van dezelfde voor heel India geldende muzikale principes. Verreweg het grootste deel van alle Indiase muziek die het westen bereikt is Hindoestaans. Dit komt voornamelijk doordat dit cultuurgebied vele malen groter is: het omvat de hele noordelijke helft van India, inclusief Pakistan en Bangla Desh, terwijl de Zuidindiase muziekcultuur slechts 4 provincies omvat: Tamil Nadu, Kerala, Karnataka en een deel van Andhra Pradesh. Bovendien waren het Hindoestaanse muzikanten (Ravi Shankar, Ali Akbar Khan en anderen) die voor het eerst naar het westen gingen; het waren derhalve hun stijl en hun instrumenten waarmee het westers publiek vertrouwd raakte. De verschillen tussen beide systemen, afgezien van de instrumenten, zullen een westers luisteraar aanvankelijk nauwelijks opvallen. Want alle basisprincipes in beide systemen zijn hetzelfde. Het gaat voornamelijk om een ander instrumentarium, en om betrekkelijk subtiele verschillen in interpretaties en speltechnieken.



Desh (het tweede deel van de nacht) © Herman Sorgeloos

www.desingel.be



ABONNEMENTEN

TICKETS

tickets | hoofdingang

Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen

www.desingel.be . tickets@desingel.be

T +32 (0)3 248 28 28 . F +32 (0)3 248 28 00

openingsuren: ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

administratie v.z.w

Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen

T +32 (0)3 244 19 20 . F +32 (0)3 244 19 59

info@desingel.be

deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van

