

## Dansen met muziek

Anne Teresa De Keersmaeker in dialoog met  
Bach, Schönberg, Webern en zichzelf

Kristel Crombé

Een centraal aspect in het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker is de dialoog tussen muziek en dans. Het gaat niet om dansen *op* een bepaalde muziek, evenmin om muziek die is gecomponeerd *voor* een specifieke dans. De relatie wordt beter omschreven als dansen *met* muziek, als twee parallelle werelden die naast elkaar bestaan. Dit past enerzijds in de filosofie van de postmoderne dans, die daarmee reageerde tegen het dans-expressionisme. Merce Cunningham bijvoorbeeld wijst op de beoogde onafhankelijkheid van beide media:

En coordonnant la danse et la musique aucune des deux ne devrait être submergée par l'autre, car cela rendrait l'une dépendante de l'autre. (Vaughan, Harris, Luccioni & Cunningham 61)

Anderzijds geeft De Keersmaeker een eigen invulling aan deze muziek-dans interactie, wat verder zal worden toegelicht in de tekst. Bovendien is zij continu blijven zoeken en evolueren gedurende de voorbije vijfendertig jaar. Toch waren een aantal van haar basisideeën voor de vertaling van de muzikale naar de choreografische structuur al aanwezig in *Fase*, haar eerste succes, dat in 1982 in première ging. In *A Choreographer's Score* wordt de constructie van de bewegingen uitgelegd:

In *Fase* (...) movements are organized in units called "cells." (...) A series is defined by an order of cells that changes (...). The syntax based on a series allows contrapoint whereby the same or different movements are distributed among the dancers in different tempi, qualities, and spatial disposition. The series also permits its own remontage, or cuttings, interpolations, stretchings, or compressions of the cells from within the series. (De Keersmaeker & Cvejić 16)

Deze beschrijving van motivische eenheidscellen als kernideeën, waarop wordt gevarieerd en die zo evolueren tot complexere en grotere delen, lijkt erg op

algemene compositorische technieken, zoals ook Bach die toepast, en zoals die in minimalistische muziek van o.a. Steve Reich, nog verder worden doorgedreven.

Het eerste deel van dit artikel zal zich concentreren op deze band tussen compositie en choreografie aan de hand van twee recente producties, *Mitten wir im Leben sind/Bach 6 Cellosuiten* en *Zeitigung*, met muziek van Bach, Schönberg en Webern. In het tweede deel zal het voorbeeld van *Zeitigung* verder worden gebruikt om aan te tonen dat De Keersmaeker verschillende manieren aanwendt om in dialoog te gaan met zichzelf, en om repertoire en schriftuur door te geven aan toekomstige generaties van dansers en choreografen.

### **I. De vertaling van muziek naar dans: een dialoog tussen muzikale compositie en choreografie**

Bij de voorstelling *Fase* valt het op dat de dans de muziek strikt volgt, wat noodzakelijk is om bijvoorbeeld de faseverschuiving die wiskundig is uitgewerkt in het deel *Piano Phase* zichtbaar te maken. Dit is niet meer zo in de recentere choreografieën zoals *Bach 6 Cellosuiten* en *Zeitigung*. Hoewel ze vaak als wiskundig worden omschreven, zijn Bachs composities toch vrijer opgevat dan de minimalistische werken. Met *Zeitigung*, de voorloper van *Zeitigung* uit 2008, legde De Keersmaeker een nieuw accent in haar dansen. Er werd bewust losser omgegaan met de muzikale bouwstenen. De strikt wiskundig choreografeerde opbouw, zoals die in *Fase* of *Rosas danst Rosas* werd toegepast, maakte plaats voor improvisatie (de Regt, “Rosas danst geen Rosas”). Deze verandering kwam er mede door een samenwerking met Deborah Hay. De vrijere omgang met het compositorisch materiaal loopt verder door in *Zeitigung* en *Bach 6 Cellosuiten*. Variaties in de motieven, of verandering in het aantal stemmen worden niet altijd op hetzelfde moment of door dezelfde techniek opgepikt in de dans. In het bijzonder in de solo's is er veel ruimte voor persoonlijke invulling en improvisatie, vertrekkend vanuit de manier waarop de danser de muziek ervaart.

De Keersmaekers methodologie wordt door Rudi Laermans omschreven als:

a peculiar mix of choreographic structuralism grafted onto the general principles underlying the musical score, and a genuine performative expressivity that produces a bodily narrativity (...). Implied is a particular form of body humanism that actually redefines the relationship between performance and choreography, the physical

reading of a 'dance text' and that score's status as an autonomous scriptural artefact. (Laermans 96)

De partituur legt de structuur van de dans vast, maar het is geen puur structuralisme, er is ruimte voor persoonlijke invulling door de dansers, voor *parole* boven op de muzikale en choreografische *langue*.<sup>1</sup> Het werk van De Keersmaecker gaat daarom verder dan de 'pure dance' of 'minimal dance'. Dat was volgens Laermans al het geval bij *Fase*, gebaseerd op de minimalistische composities van Steve Reich, maar geldt hier zeker voor *Bach 6 Cellosuites* en evenzeer voor *Zeit(ig)ung*. Daarnaast krijgen deze twee voorstellingen door de live uitvoering van de muziek door cellist Jean-Guihen Queyras en pianist Alain Franco een bijkomend performatief aspect. De persoonlijke emoties die zij in de werken leggen, in de vorm van accenten of kleine tempoveranderingen (rubato, accelerando...) in bepaalde passages, zullen immers een invloed hebben op de dansers en de ervaring van het publiek.

Aangezien De Keersmaecker graag werkt met de spiraal als geometrische figuur, zal deze analyse ook gebruik maken van een spiraalbenadering, waarbij steeds dieper wordt ingezoomd op de interactie tussen de muziek en de dans. Vooreerst is er de globale structuur. Hier ligt de nadruk op de keuze van de muzikale partituren, want deze leggen volgens Laermans immers de algemene principes vast.

De muziek van Bach die werd gekozen voor *Zeitigung*, bestaat uit een aantal preludes en fuga's uit de bundels van het *Wohltemperierte Klavier*, de *Fuga Ricercata a 6 voci* uit *Das Musikalische Opfer* en delen uit de tweede partita voor klavier. Deze werken zijn overwegend meerstemmig gecomponeerd. Ze worden live en in de originele versie vertolkt door Alain Franco op een moderne piano. Achteraan het podium is hij een constante performer doorheen de hele opvoering. Hij verdwijnt alleen even aan het einde van het eerste deel om een cesuur aan te duiden, het tweede deel is immers een nieuwe toevoeging, gemaakt door Louis Nam Le Van Ho. De werken van Bach worden afgewisseld met die van Schönberg en Webern. Er is geen chronologische opbouw, maar een voortdurend heen en weer slingeren tussen verschillende periodes in de muziekgeschiedenis om zo de continuïteit aan te tonen en de voortdurende hertalingen die eigenlijk ook in muzikale composities vervat zitten—maar daarover meer in het tweede deel.

De nieuwste voorstelling krijgt een dubbele titel, *Mitten wir im Leben sind* - naar een hymne uit de Lutherse liturgie, en *Bach 6 Cellosuiten*. De globale structuur zijn de zes suites (genummerd als BWV 1007 - 1012) voor *Violoncello Solo senza Basso*.<sup>2</sup> Ze bestaan elk nog eens uit zes verschillende delen, gebaseerd op barokdansen. De suites één tot vijf worden door verschillende dansers grotendeels<sup>3</sup> solo uitgevoerd, dit sluit mooi aan bij de composities voor cello als solo-instrument.<sup>4</sup> De Keersmaeker neemt zelf de vijfde suite voor haar rekening. Aan de laatste nemen alle dansers tegelijk deel. De hoofdtoonaarden waarin de suites zijn geschreven bepalen hun algemene karakter. Bij het koppelen van de dansers aan de suites werd rekening gehouden met hun persoonlijkheid.<sup>5</sup> De suites 1, 3, 4 en 6 staan in majeur en dat creëert een meer open klank. In de dans uit zich dat door een holle rug, het hoofd omhoog, meer verticaliteit, sprongen in de lucht. Een pirouette met een been dat steeds meer horizontaal wordt gehouden, beschrijft een spiraal in de ruimte die naar buiten draait. De nummers 2 en 5 zijn in mineur gecomponeerd en dragen een melancholisch, ingetogen affect, wat zich vertaalt in meer ingekrompen en horizontale houdingen, een bolle rug, alles is naar de aarde gericht. De spiraal wordt nu omgekeerd doorlopen.

Een volgende stap van de opvoeringsanalyse concentreert zich op de manier waarop de muziek en de dansen zijn geconstrueerd. In *Zeitigung* hebben alle composities, in het bijzonder die van Bach, een duidelijk structurele opbouw, ze vertrekken van één of verschillende thema's waarop wordt gevarieerd. Ze zijn meerstemmig uitgewerkt, tot zelfs "6 voci". Er zijn imitaties, contrapuntische uitwerkingen, in canon- of fugavorm. Er wordt voortdurend gespeeld met tonaliteit, ritme, decalages in de tijd, herhalingen, sommige motieven worden omgekeerd van richting (retrograde). Al deze muzikale technieken worden in de dans teruggevonden, niet noodzakelijk op exact hetzelfde moment als in de muziek, maar toch voldoende herkenbaar. Zo is er bijvoorbeeld een deel waarbij twee dansers unisono beginnen en daarna retrograde bewegingen maken. De ene blijft horizontaal gericht en verwijderd zich ruimtelijk van de andere, die zich nu focust op bewegingen rond de verticale as. Als een derde muzikale stem invalt, komt een derde danser zich mengen. Twee van hen gaan unisono bewegen terwijl de derde zich geleidelijk van hen verwijderd in afstand en ook in tijd, zijn ritme vertraagt. Even later gaan de drie in canon dansen, een letterlijke imitatie maar met een tijdsverschil, net zoals bij een estafette. Het cyclische karakter hiervan wordt nog versterkt doordat ze ondertussen rondlopen en een grote cirkel beschrijven. Het deel eindigt met de derde danser die verdwijnt van het podium, terwijl de andere twee contrapuntisch blijven bewegen tot de muziek stopt.

Elke “Cello Suite” begint met een *prelude*, een vrije inleiding, die ook diezelfde functie aanneemt in de dans.<sup>6</sup> Elke solist krijgt de gelegenheid om zichzelf voor te stellen door middel van een persoonlijke, vooraf ingestudeerde improvisatie. De Keersmaeker staat eveneens op het podium en toont, bij wijze van introductie, met haar handen een geometrische figuur, een vierkant, een driehoek of een cirkel, vooraleer de suite begint. Dit gebaar legt als het ware de randvoorwaarden vast, de grote geometrische contour die aan de basis ligt. De totale ruimte die de solodansers innemen op het podium wijzigt, de eerste verwijderd zich het verst van de cellist, de vierde blijft het dichtst bij hem. De spiraalbeweging terug, de cello is het middelpunt. De centripetale aantrekking vergroot van suite tot suite, waardoor de straal van de cirkel waarop de dansers bewegen, verkleint. De bewegingen zijn natuurlijk, perfect passend bij De Keersmaekers gekende motto: ‘my walking is my dancing’. Er is een afwisseling tussen liggen, kruipen, opstaan, stappen, gaan zitten, en steeds is er een sterke balans tussen de horizontale en verticale richtingen, een symbolische verwijzing naar het beginnen, het openen, het tot leven komen, het geboren worden.

Het tweede deel is een echte barokdans, de *allemande*. De muziek herneemt telkens elementen van de voorgaande prelude<sup>7</sup>, maar de manier waarop deze zijn uitgewerkt is erg verschillend, nu eens komt eenzelfde motief terug, dan weer is er eenzelfde ritmisch stuk, dan weer zijn er harmonische gelijkenissen.<sup>8</sup> In de dans wordt een extra verbondenheid gecreëerd tussen de verschillende *allemande* dansen. De Keersmaeker opent immers elke *allemande* met eenzelfde korte frase, die vooral verticaal is gericht, ze maakt daarbij bijvoorbeeld enkele sprongen achterwaarts. Daarop volgt een antwoord van de solist, die dat op haar of zijn persoonlijke manier doet, waardoor ook elementen van de voorgaande prelude terugkomen. De beginfrase zou kunnen worden gezien als een gegeven thema waarop telkens nieuwe variaties worden gemaakt. Even gaan de twee dansers in dialoog, net als twee stemmen in de muziek, ze dansen een paar maten in unisono, dan verwijderen ze zich geleidelijk van elkaar, waarbij eerst het onderlichaam nog gelijke passen maakt, maar er andere armbewegingen worden opgezet, om daarna volledig uit elkaar te gaan als twee stemmen in contrapunt. Op een bepaald moment in de *allemande* na een korte aanraking met de handen, wat verglijdt in een contact van enkel de vingertoppen, stapt De Keersmaeker uit de beweging en de andere danser gaat solo verder. De derde dans uit de suite is een *courante*. Afgeleid van het Franse *courir* of het Italiaanse *correre*, is het geen verrassing dat het lopen, opnieuw geënt op een spiraalvormige trajectorie, de basisbeweging vormt van deze dans. De maat is hier 3/4 (in tegenstelling tot de

4/4 van de *allemande*) en het tempo is hoger, wat het idee van lopen versterkt. Dan volgt de plechtige *sarabande*, dit is een “majestic triple-metered dance for the ballet stage” (Taruskin 339), opnieuw in 3/4, maar met een lagere tempo-aanduiding dan de *courante* en bovendien vaak langere notenwaarden. De muziek wordt vertraagd, de nadruk ligt op het lyrische, wat zich doortrekt in de langzame, meer vloeiende bewegingen van de dansers, die vaak vertrekken vanuit de handen. Het hele lichaam volgt in een gebogen lijn, met gedraaide wervelkolom. Er wordt ook dichter bij de grond gedanst. Deel vijf bestaat uit twee ‘moderne’ dansen, waarmee wordt bedoeld dat ze ‘modern’ waren in Bachs tijd, het *menuet* (in suite 1 en 2), de *bouurrée* (in suite 3 en 4) en de *gavotte* (in suite 5 en 6), de twee delen hebben telkens een contrasterend karakter door het gebruik van majeur- en mineurtoonbaar.<sup>9</sup> Tijdens de eerste dans verwijderd de danser zich van het publiek, hij stapt op een rechte lijn, diagonaal over het podium, weg van de cellist. Het idee van contrast komt hier dus in de dans terug via de verandering in locatie. Het laatste deel is een energieke snelle *gigue*, opnieuw in een ternaire maat, 6/8, 3/8 en 12/8, en met korte notenwaarden, vaak staccato gespeeld. De dansers volgen nu het ritme strikt en lopen met dezelfde korte, snelle passen in cirkelvormige bewegingen.

Tot slot worden een drietal specifieke effecten uit de opvoering gelicht die zijn aangewend om de band tussen dans- en muziekstructuur verder te versterken. Door de voortdurende afwisseling tussen barok en twintigste-eeuwse muziek in *Zeitigung* wordt de idee van een *cyclisch*, repetitief proces geïntroduceerd. Er ontstaat een zekere verbondenheid ondanks de afstand in tijd. Deze band en de cirkel als geometrisch patroon worden ook expliciet uitgedrukt. Er zijn twee momenten in de voorstelling waarop koppels van dansers zich zichtbaar met elkaar verbinden door een touwtje vast te houden. Eén van hen blijft stilstaan, terwijl de andere danser ronddraait, en zo wordt de cirkel letterlijk getekend in de ruimte, net als met een passer. Aangezien De Keersmaeker veel aandacht besteedt aan structuur en ruimtelijke compositie, is het niet onlogisch dat deze perfect symmetrische vorm steeds op de ene of andere manier aanwezig is. Reeds van bij het begin in *Fase* was dit zo. Bojana Cvejić schrijft hierover:

Of all the geometric shapes, the circle is all-pervasive. It appears in all four works, and later as well. The very first dance, De Keersmaeker's solo, Violin Phase, unfolds in circumference, embroidering in many straight and curving lines like a rosace, or rose window. (De Keersmaeker 17)

In *Bach 6 Cellosuites* voert ook de cellist een dans uit tijdens de voorstelling, eveneens gebaseerd op een cirkel- en spiraalbeweging. Elke suite wordt vanop een verschillende plaats op het podium gespeeld, en daarnaast verandert zijn houding tegenover het publiek, hij draait rond zijn as in zes fases. Tijdens een bepaalde suite zit hij dus met zijn rug naar de zaal. Dit heeft een gevolg voor de klank, doordat het evenwicht tussen directe en indirecte geluiden verschuift. Onrechtstreeks heeft een meer diffuse klank ook een betere versmelting van dans en muziek tot gevolg. Het cyclische zit eveneens in de opbouw van de suites vevat, meer bepaald in de keuze van de toonaarden. De zesde suite staat immers in re groot, wat de dominant is van sol, de toonaard van de eerste suite. Zo keert ook de opbouw van de muzikale toonaarden terug naar het begin.

Verder wordt een *wijziging* in de muzikale *sfeer* eveneens beantwoord door een verandering in de dans. In *Zeitigung* brengt bijvoorbeeld de overgang van Bach naar een Klavierstück van Schönberg een plotse verandering teweeg in de klank. Een danser zoekt naar een nieuwe bewegingstaal. Met het hoofd schuin worden de bewegingen onnatuurlijker, minder vloeiend. Hij beweegt als een robot. Dit wordt veroorzaakt door het gebruik van een meer schokkende bewegingskwaliteit ("attacked" i.p.v. "normal" of "suspension").<sup>10</sup> De verticale as is ontwricht. Een been trilt terwijl de rest van het lichaam stil blijft, wat verwijst naar de isolaties uit de cunninghamtechniek.<sup>11</sup> Kort daarna gaat de dans over in een horizontale beweging, gevolgd door een rollen over de vloer, en ze eindigt met het hoofd op de grond. Dit is een voorbeeld van een zeer vrije omgang met het compositorisch materiaal, maar je ervaart als toeschouwer dat er een drastische verandering is gebeurd in de bouwstenen van de dans en de muziek. Dit moment zou zelfs zonder het auditieve aspect aantoonbaar zijn. Een ander voorbeeld van het zoeken naar een nieuw evenwicht is het gebruik van contactimprovisatie.<sup>12</sup> De dansers gaan twee per twee op elkaar steunen, en daarbij glijden ze met hun rug en schouders over elkaar. Soms lijken ze te zweven in een gewichtloze toestand. Ondertussen klinken de ietwat bevreemdende klanken van Weberns orkestmuziek. Tegelijk verandert de belichting, de kleur gaat over van wit naar paars, tot donkerblauw en rood.

De sfeer van de vijfde "Cello Suite" is erg donker, de hoofdtonaard is do klein. Om dit gevoel te versterken wordt ook hier de belichting aangepast. Tot dan toe baadde het hele podium in een helder wit licht, met een extra spot op de cellist. In deze suite wordt dit vervangen door een zwak geel licht, dat zijwaarts is gericht.

De mineur toonaard is niet de enige reden voor het sombere karakter, een bijkomende techniek is het gebruik van de *scordatura*. Hierbij wordt één van de snaren van de cello, hier is dat de la snaar, een toon lager gestemd naar sol, met een heel nieuwe sonoriteit tot gevolg.<sup>13</sup> De bewegingen van De Keersmaeker zijn in alle dansen van deze suite erg rond zichzelf geconcentreerd. Soms is er zelfs geen beweging. De armen en rug worden naar binnen gebogen om het melancholische, donkere affect te benadrukken.

Een laatste punt is de *energie* van de muziek die wordt overgedragen op de dans. Het pianospel in *Zeitigung* wordt afgewisseld met opgenomen fragmenten die steeds orkestwerken van Webern zijn, o.a. dezelfde, de *Fuga Ricercata* van Bach maar gearrangeerd voor orkest,<sup>14</sup> op basis van zijn Klangfarbenmelodie.<sup>15</sup> Daarnaast worden delen uit het Opus 1, de *Passacaglia für Orchester*, gebaseerd op een barokdans, en enkele van de *Stücke für Orchester* gezet. Waar soms nog een poging wordt gedaan om verschillende instrumenten door verschillende dansers te laten interpreteren, is dit al snel niet meer vol te houden. Naarmate meer instrumenten te horen zijn, stijgt de energie van de dans, ook het tempo neemt toe. Het slaan op de pauken wordt beantwoord door wilde sprongen. Er is een moment waarop de dansers al stoppen met dansen vooraleer de muziek stopt. Ze beginnen zich vervolgens door middel van touwtjes met elkaar en met de grond te verbinden, alsof ze zoeken naar een houvast.

De laatste “Cello Suite” staat in re groot en is levendig van karakter. De belichting is opnieuw helder wit. Alle dansers nemen deel en de nadruk ligt op de hoge energie. Er wordt snel gelopen in cirkels, in het rond gesprongen, er zijn pirouettes en vele heftige bewegingen naar elkaar toe en van elkaar weg. De proxemiek wijzigt, soms wordt heel het podium gebruikt, even later dansen ze allemaal dicht bij elkaar. Het gevoel van een brede en complexe klank in deze zesde suite komt doordat ze enerzijds is geschreven voor een grote tessituur en doordat er ook meer dan in de andere suites akkoorden worden gebruikt, wat niet gemakkelijk is om te spelen op een eenstemmig instrument. Anderzijds was de suite vermoedelijk bedoeld voor een variant van de cello met vijf snaren uit Bachs tijd. Het is perfect mogelijk om dit op een moderne viersnarige cello te spelen, maar het blijft de meest virtuoze van de suites. In alle dansen komen elementen uit de eerste suite terug.<sup>16</sup> Ook de dansers gebruiken delen van hun respectievelijke solodansen in deze meerstemmige choreografie.



Hier eindigt de analysespiraal, waarmee werd geprobeerd om de specifieke band tussen de muzikale compositie en de choreografie, kenmerkend voor de schriftuur van De Keersmaeker, toe te lichten aan de hand van twee recente producties. Er is een sterke connectie tussen beide uitdrukkingsvormen, maar het gaat hierbij niet om een strikte een-op-eenrelatie. De globale structuur komt overeen, maar daarnaast is er ruimte voor improvisatie en persoonlijke interpretatie. Muziek en beweging vertonen gemeenschappelijke bouwstenen, die op een gelijkaardige manier worden ingezet, gecombineerd en gevarieerd. Dit alles kan zowel eenstemmig als meerstemmig worden uitgewerkt. Veranderingen in muzikaal karakter en energie worden beantwoord in de dans. Op die manier vormen zich inderdaad twee werelden, maar anders dan in de postmoderne dans is geen duidelijke scheiding vooropgesteld. Ze lopen niet parallel naast elkaar, ze zijn eerder complementair, ze interageren en versterken elkaar. De manier waarop de twee media samenkomen is precies het DNA van De Keersmaekers choreografieën, wat ze zal trachten door te geven aan toekomstige generaties.

## **II. *Zeitigung*: De Keersmaeker gaat in dialoog met zichzelf en met een volgende generatie**

Het tweede deel concentreert zich op de dialoog die Anne Teresa De Keersmaeker met haar eigen werken aangaat, en op de manier waarop zij haar repertoire probeert te bewaren, verder te ontwikkelen en door te geven. Er zijn de letterlijke hernemingen, dit zijn de meest directe re-enactments, weliswaar vaak met andere dansers. Op de agenda van Rosas voor de komende maanden staan bijvoorbeeld *Rain* en *Rosas danst Rosas* (Rosas website). Daarnaast is er de dansschool P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios), waar nieuwe generaties dansers en choreografen worden opgeleid, o.a. aan de hand van vroegere choreografieën van De Keersmaeker zelf, die nu als lesmateriaal worden gebruikt, en waar continu verder onderzoek wordt gevoerd (De Belder, Van Rompay & Bergé). Er bestaan ondertussen ook talloze foto's, schetsen, teksten en video's, zoals de zeer gedetailleerde collectie van boeken en DVD's, "A Choreographer's Score", waarin De Keersmaeker stap voor stap uitlegt hoe choreografieën zijn opgebouwd, en dat ook zelf illustreert met bewegingen. In de boeken staan veel van haar schematische tekeningen, niet in Laban of andere bestaande systemen, maar in een eigen uitgevonden notatievorm, die didactisch en relatief duidelijk overkomt. De Keersmaeker gaf haar eigen visie over het behoud van repertoire tijdens de KASK-lezing en die luidt min of meer als volgt: Dans is intrinsiek een efemere kunstvorm. Er zijn andere lichamen nodig om een werk te creëren. We worden geconfronteerd met de tijd die voorbijgaat, zowel in

ons eigen lichaam, als in dat van anderen en ook in onze omgeving. De context, de wereld verandert. Toch is het mogelijk om een choreografie en een dansstijl te bewaren. Een werk dat goed is gemaakt laat zich doorgeven aan vele generaties, zonder afbraak te doen aan de originaliteit en authenticiteit, die zitten immers vervat in het onderliggende DNA van het werk en het is precies dat wat overblijft (De Keersmaeker, KASKlezing).

De voorstelling *Zeitigung* is echter een verhaal apart, zoals De Keersmaeker zelf zegt:

Na de originele schriftuur van oudere stukken te hebben “gerestaureerd”, denk aan *Rain* en *Rosas danst Rosas*, of volledig te hebben herschreven, zoals *Verklärte Nacht* en *A Love Supreme*, wou ik nu mijn schriftuur confronteren met die van een andere choreograaf (...). Er zijn stukken die ik niet wens te hernemen, andere wil ik niet uit handen geven, maar sommige stukken lenen zich bijzonder tot verdere variatie en transformatie. *Zeitigung*, denk ik, behoort tot die laatste categorie. *Zeitigung* werd gemaakt op een scharniermoment: het was de eerste creatie na onze residentie bij de Munt en na mijn werk met Ann Veronica Janssens, en de “less is more”- esthetiek die zij met zich meebracht. Er rezen vragen over de aard van de verhouding tussen dans en muziek, over de identiteit van beweging, de relatie tussen improvisatie en compositie, de manier waarop beweging ontstaat in het lichaam ... (“MMM in gesprek met De Keersmaeker...”)

*Zeitigung* verwijst naar de woorden ‘tijd’ en ‘tijding’. Een basisconcept van muziek en van dans is immers het indelen van de tijd en het creëren van tijdingen, bewegingen die zowel voorwaarts als achterwaarts kunnen zijn gericht. Eén van de essentiële vragen waarop toen een antwoord werd gezocht was precies hoe beweging ontstaat (De Keersmaeker & Cvejić 35). Met *Zeitigung* gaat dit proces verder. Het is geen re-enactment, geen letterlijke herneming door nieuwe dansers, maar het denkt de vragen verder door. De woordspeling is afgeleid van het werkwoord ‘zeitigen’. Het kan daarom verwijzen naar het voortbrengen, het verderzetten, het rijpen van het basismateriaal uit 2008.<sup>17</sup>

In *Zeitigung* zijn tenminste drie verschillende vormen van heropvoering, of beter gezegd, vormen van hertaling, in een ruime zin, te herkennen. Ten eerste zijn er de identieke stukken, zoals het duet bij de inzet van de centrale compositie *Fuga*

*Ricercata a 6 voci* uit *Das musikalische Opfer* van Bach, toen uitgevoerd door Moya Michael en Elizaveta Penkova, en nu door Thomas Van Tuycom en Frank Gyzicki (T'Jonck, "Zeitigung"). Natuurlijk is zelfs dit geen letterlijke kopie. Hetzelfde duet wordt immers belichaamd door andere dansers van een jongere generatie, en in dit geval zijn het twee mannen in plaats van twee vrouwen.

Daarnaast zijn er de geïmproviseerde delen, die door de nieuwe groep van dansers anders worden ingevuld. Net zoals bij *Zeitigung* zijn deze improvisaties niet zuiver aleatoir, ze worden niet uitgevonden op het moment zelf, maar zijn ontstaan tijdens de repetities en op een bepaald moment vastgelegd. Zo is er de openingsscène, die begint in stilte, zonder muziek, en waarin de verschillende performers zichzelf voorstellen in korte improvisatiesolo's, perfect te vergelijken met de *prelude* delen uit de "Cello Suites". Zeven van de acht dansers zijn recent afgestudeerd aan P.A.R.T.S. en de handtekening van De Keersmaeker is onmiskenbaar aanwezig in hun bewegingen. De trajectorie van de eerste danser beschrijft bijvoorbeeld een spiraal. Bewegingen beginnen nu eens vanuit het hoofd en de schouders, dan weer vanuit de plexus solaris, dan weer vanuit het bekken. De romp plooit doormidden, als gevolg van de afwisseling tussen "contraction" en "release". Een tweede danser legt veel nadruk op armbewegingen. Die zijn echter niet vloeiend, maar komen gebroken, hoekig over, een bewegingskwaliteit die door De Keersmaeker als "attacked" (*qualité attaquée*) wordt omschreven (De Keersmaeker 48), en die vergelijkbaar is met het spelen van staccato of pizzicato in de muziek. In een volgende solo is er een wisselwerking tussen het rollen over de vloer (het horizontale) en het rechtop gaan staan (het verticale). Een andere danser gaat zelfs op zijn hoofd staan en keert hierdoor de verticaliteit volledig om. De plaats op het podium waar de verschillende solo's worden uitgevoerd varieert, nu eens vooraan rechts, dan weer centraal, dan weer achteraan links. Alles is evenwichtig verdeeld, een kenmerk van De Keersmaekers gestructureerde indeling van de ruimte. De laatste twee dansers, waaronder Louis Nam Le Van Ho, beginnen in unisono, maar verwijderen zich van elkaar wanneer de muziek begint. Dit past in de basisformule van de oorspronkelijke *Zeitigung*, muziek en dans zijn als twee parallelle werelden die nu eens samenkomen, dan weer van elkaar weggaan.

Tot slot is ook ruimte gecreëerd voor nieuwe aanvullingen. Voor het tweede deel van *Zeitigung* kreeg Louis Nam Le Van Ho van De Keersmaeker de vrijheid om zelf aan de slag te gaan. Dit is een duidelijke cesuur in de voorstelling, het tweede deel begint op het moment van de "gouden snede",<sup>18</sup> na iets minder dan twee

derde van de totale duur. Voor Nam Le Van Ho was het niet de bedoeling dat hij zich zou baseren op de bestaande choreografie, maar veeleer op de vragen die De Keersmaecker zich zelf had gesteld bij de originele productie. Op die manier komt het dus tot een gedeeltelijke dialoog tussen de twee schriften ("MMM in gesprek met..."). Het gaat niet om een zuivere dialoog, er is immers een decalage in de tijd, een tijdsverschil van bijna tien jaar, en daarnaast kent Nam Le Van Ho de invulling van De Keersmaecker al. Het moet dus eerder als een antwoord op een antwoord worden gezien. Het grote verschil is dat Nam Le Van Ho de nadruk legt op zijn interactie als danser met de andere dansers. Het dansen als groep en in de groep staat centraal, eerder dan het dansen in afzonderlijke constellaties. Dus misschien is de schriftuur van Nam Le Van Ho beter te vergelijken met de eerdere, niet op improvisatie gebaseerde werken van De Keersmaecker, waarbij de structuur van de groep als geheel nadrukkelijk bekeken werd. Toch is de choreografie van Nam Le Van Ho lang niet zo uitgepuurd. Hij blijft de groep dansers van binnenuit bekijken, dat is het vertrekpunt van zijn choreografie. De Keersmaecker daarentegen overschouwt het podium als buitenstaander, ze denkt meer abstract, en richt zich steeds op het grote geheel, zelfs wanneer ze zelf meedanst. Welke benadering de betere manier is om een beweging in een choreografie te genereren, is moeilijk te beoordelen, beide keuzes zijn in feite complementair en bieden mogelijke antwoorden. Louis Nam Le Van Ho omschrijft het als volgt:

Choreografie, of dans, is geen tastbaar "ding", aangezien het steeds verandert, en die transformatie is eigen aan de dans van zodra anderen ermee aan de slag gaan. In het geval van *Zeitigung* ligt die continuïteit in de kern van het werk zelf. De vragen die Anne Teresa aanhaalde, blijven relevant, en er zijn een oneindig aantal antwoorden mogelijk. Het werk eindigt nooit, elke herneming opent nieuwe betekenislagen. ("MMM in gesprek met...")

Om terug te koppelen naar deel I van deze analyse is het interessant om te kijken naar de muziekeuze van Nam Le Van Ho, gemaakt in samenspraak met pianist Alain Franco. Ze kiezen voor het vierde deel ("allegro energico e passionato") uit Brahms' vierde symfonie (*Opus 98*). Op die manier vullen ze de periode in die *Zeitung* oversloeg, de romantische negentiende eeuw, *Zeitung* wordt *Zeit-ig-ung*. Oorspronkelijk was de grote sprong van de barok naar de atonale ontwikkelingen van de twintigste eeuw net bedoeld om de negentiende eeuw te laten opvallen door afwezigheid. Toch werden de twee verafgelegen muzikale werelden ook in

*Zeitung* al mooi verzoend doordat het centrale muzikale werk, de zesstemmige Fuga Ricercata van Bach, terugkwam in een orkestversie van Webern. Webern was hierbij uitgegaan van de timbres van de instrumenten. Waar het bij Bach in de eerste plaats ging om de structuur en de verbanden tussen de verschillende stemmen in hun contrapuntisch verloop en het spelen met een thema, staan bij Webern de kleuren van de instrumenten centraal. Dit is te vergelijken met de individuele eigenschappen van de dansers in de grotere structuur. Door de instrumentatie ontstaan nieuwe accenten, de compositie krijgt een extra gelaagdheid. Ook dit is een vorm van heropvoering, de orkestversie kan worden gezien als een hertaling van Bachs compositie door de oren van Webern, twee eeuwen later. Voor Nam Le Van Ho is het werk van De Keersmaecker eveneens een gekend deel van zijn eigen dansgeschiedenis. Het tijdsverschil is weliswaar kleiner, maar ook hij geeft een nieuwe interpretatie aan bestaand werk. Dit idee om elementen van vroeger te hernemen (cf Bach die ook stukken muziek hergebruikte) en verder te laten evolueren, loopt nog verder door. Het vierde deel van Brahms is immers gebaseerd op een barokdans, een passacaglia. Die oude dansvorm werd door Brahms symfonisch uitgewerkt, de basis van de compositie zijn variaties op een ostinato bas.<sup>19</sup> Ideaal materiaal dus voor een choreografie in de geest van De Keersmaecker. Het thema zelf is bovendien vermoedelijk gebaseerd op een cantate van Bach (Grout, Burkholder & Palisca 727). Zo keert alles terug waar het begon, maar toch klinkt het anders.<sup>20</sup> Een bijkomend interessant aspect is dat Franco de symfonische partituur van Brahms heeft gearrangeerd voor piano en daardoor de kleur van de instrumenten deels opgeeft, die Webern net centraal stelde. Hierdoor gaat er opnieuw meer aandacht naar de structuur van de compositie, net als bij de werken van Bach.

Wat doet Nam Le Van Ho hier nu mee? Hij brengt inderdaad het energetische karakter duidelijk naar voor, de bewegingen zijn intens, de dansers springen in het rond. Net als in een symfonie zijn veel instrumenten tegelijk in actie en ook alle acht performers nemen deel, maar in het begin dansen ze niet als groep. Ieder vertelt een eigen verhaal, soms in duet. De bouwstenen van de dans lijken soms uiteen te vallen, maar doen dat dan toch weer niet. De muzikale variaties zijn te herkennen als nieuwe elementen in de dans die worden doorgegeven van de ene danser naar de andere. De snelheid en intensiteit van de bewegingen volgen de opbouw van de muziek en nemen toe naar de finale. De groep komt ook meer samen, maar een precies vastgelegd centrum is niet terug te vinden. Het lijkt alsof het middelpunt en daarom ook onze focus als toeschouwer voortdurend verschuift of verspringt. Nooit is er een sterke aantrekkingskracht

vanuit een centraal punt. Cunninghams vijfde credo, dat iedere danser als solist kan optreden, is hier duidelijk van toepassing (Utrecht 288). Dit kan eveneens begrepen worden vanuit de harmonische evolutie die aan de gang was in de romantiek. De overgang van tonale naar atonale muziek was immers geen plotse breuk, maar een geleidelijke verschuiving, een verwijding van de harmonie en tonale verbanden. Waar de barok nog sterk rond het tonale centrum was gericht, is in romantische composities het centrum moeilijker aan te duiden, er zijn vaak vele snelle overgangen tussen toonaarden, het zwaartepunt is net als bij deze dans voortdurend in beweging.

In de context van heropvoering en hertaling, kan ook over de toekomst van *Bach 6 Cellosuites* worden gespeculeerd. Zal deze voorstelling een nieuwe *Zeitigung* worden, die het concept van re-enactment vrij interpreteert? Of zal het aan het vaste Rosasrepertoire worden toegevoegd? Beide oplossingen zijn mogelijk, maar aangezien ze deels op improvisatie en persoonlijkheid van de dansers is gebaseerd, is er al ruimte geschapen voor alternatieve invullingen. Door een interessant voorval werd deze vraag recent zelfs enigszins beantwoord. Omwille van een schouderblessure was Anne Teresa De Keersmaeker genoodzaakt om zich tijdens twee internationale dansfestivals, Julidans in Amsterdam<sup>21</sup> en Montpellier Danse,<sup>22</sup> te laten vervangen door haar assistente Femke Gyselinck. In haar recensie schrijft Fransien van der Putt hierover treffend:

Klein en scherp is Gyselinck, als een Schrijvertje op het water. Uit haar bewegen spreekt een fiere bescheidenheid. Als stand-in brengt zij aan de ene kant het optreden van De Keersmaeker in herinnering, maar laat ook zien dat de maestro vervangbaar is, wat een prachtig vanitas-motief aan Mitten wir im Leben sind meegeeft. (Van der Putt, “Existentiële conversaties”)

Bovendien kan worden nagedacht over andere structurele bouwstenen. De *preludes* kunnen heel anders worden gedanst, ook zal een nieuwe beginfrase bij de *allemande* tot andere antwoorden leiden. Wat zou er gebeuren mochten de dansen niet vanuit solo's maar vanuit duetten of trio's worden opgebouwd?

Net zoals de muziek van Bach aanleiding geeft tot vele vormen van herwerking en interpretaties, zijn ook De Keersmaekers choreografieën opgebouwd uit krachtige elementen die op verschillende manieren verder kunnen evolueren. Dit sluit aan bij haar persoonlijke visie over het doorgeven van een werk aan nieuwe dansers.

## Bibliografie

“Agenda”. Rosas website. <http://www.rosas.be/nl/agenda/>. Laatst geraadpleegd 17 november 2017.

Bach, Anna Magdalena. “6 Suites à Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J.S. Bach, Maître de Chapelle”. Manuscript. Notes, Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ms.Bach. [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001200](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200). Laatst geraadpleegd 17 december 2017.

Carpenter, Alexander. *Anton Webern: Fuga (Ricerca) a 6 voci for orchestra (arr. from Bach's Musical Offering)*. <https://www.allmusic.com/composition/fuga-ricerca-a-6-voci-for-orchestra-arr-from-bachs-musical-offering-mc0002427484>. Laatst geraadpleegd 17 december 2017.

De Belder, Steven, Theo Van Rompay, and David Bergé. “PARTS: Documenting Ten Years of Contemporary Dance Education”. Brussel: PARTS, 2006.

De Keersmaeker, Anne Teresa, en Bojana Cvejić. “A Choreographer’s Score, En Atendant & Cesena”. Brussel: Mercatorfonds, 2013.

De Keersmaeker, Anne Teresa, en Bojana Cvejić. “A Choreographer’s Score, Fase, Rosas danst Rosas, Elena’s Aria, Bartok”. Brussel: Mercatorfonds, 2012.

De Keersmaeker, Anne Teresa. “KASKlezing: Anne Teresa De Keersmaeker in gesprek met Frederik Le Roy”. Miry concertzaal Gent, 30 november 2017.

de Regt, Danielle. Recensie: “Rosas danst geen Rosas”. *De Standaard*, 14 januari 2008.

Grout, Donald Jay J., Peter Burkholder, en Claude V. Palisca. “A History of Western Music”. 9th ed. New York (N.Y.): Norton, 2014.

“Julidans”. International Festival Julidans 2018, July 2 - 15, International Festival for Contemporary Dance. <https://julidans.nl/>. Laatst geraadpleegd 19 augustus 2018.

Keersmaekers, Floor. “MMM in gesprek met De Keersmaeker, Franco & Le Van Ho”. <https://www.kaaitheater.be/nl/duiding/mmm-in-gesprek-met-de-keersmaeker-franco-le-van-ho>. Laatst geraadpleegd 17 december 2017.

Laermans, Rudi. “Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance”. Amsterdam: Valiz, 2015.

Ledbetter, David. “Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works”. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.

Mäckelmann, Michael. "Johannes Brahms, IV. Symphonie e-Moll op. 98". München: Fink, 1991.

"Montpellier Danse". 22 Juin - 07 Juillet 2018, 38e Festival. <http://www.montpellierdanse.com/>. Laatst geraadpleegd 19 augustus 2018.

"Re:Zeitung on tour". P.A.R.T.S. website, September 2013. <http://www.parts.be/en/archive>. Laatst geraadpleegd 17 december 2017.

Taruskin, Richard. "The Oxford History of Western Music". Oxford: Oxford University Press, 2004.

T'Jonck, Pieter. Recensie: "'Zeitigung' van Anne Teresa De Keersmaeker: diepte in overvloed". *De Morgen*, 11 november 2017.

Utrecht, Luuk. "Van hofballet tot postmoderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans". Den Haag: Walburg Pers, 1988.

van der Putt, Fransien. Recensie: "Existentiële conversaties tussen cellist en dansers". *Theaterkrant*, 11 juli 2018.

Vandenhoutte, Jan. "Een spiraal van hemel naar aarde". Website Rosas. <http://www.rosas.be/nl/news/596-eeen-spiraal-van-hemel-naar-aarde>. Laatst geraadpleegd 17 december 2017.

Vaughan, David, Melissa Harris, Denise Luccioni, en Merce Cunningham. "Merce Cunningham: Un Demi Siècle De Danse". Paris: Plume, 1997.

### **Partituren**

Bach, J.S., Cello Suites (1717–23), BWV 1007 - 1012.

Bach, J.S., Das Wohltemperierte Klavier, deel I (1722) en deel II (1740/42), BWV 846–893.

Bach, J.S., Fuga Ricercata a 6 voci, Das Musikalische Opfer (1747), BWV 1079.

Bach, J.S., Partita Nr.2 in c-moll (1726-1731), BWV 826.

Brahms, J., Symfonie Nr. 4 in e moll, 4de deel: Allegro energico e passionato (1885), Opus 98.

Schönberg, A., kleine Klavierstücke (1911), Opus 19.

Schönberg, A., Suite für Klavier (1921–1923), Opus 25.

Schönberg, A., Klavierstücke (1928-1929) Opus 33.

Webern, A., Passacaglia für Orchester (1908), Opus 1.

Webern, A., Sechs Stücke für großes Orchester (1913), Opus 6.

Webern, A., J. S. Bach: Fuga (Ricercata) a 6 voci aus dem Musikalischen Opfer, Bearbeitung für Orchester (1934-1935).



---

<sup>1</sup> Naar analogie met de terminologie van de Saussure uit de structuralistische taalkunde, Laermans, 92.

<sup>2</sup> De oorspronkelijke titel is “6 Suites à Violoncello Solo senza Basso”, Anna Magdalena Bach manuscript, Misc. Notes, Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ms.Bach, 269.

<sup>3</sup> In de allemande (i.e. het tweede deel van elke suite) is telkens een kort duet verwerkt waarbij De Keersmaeker een beginfrase aangeeft en de danser hierop een persoonlijk antwoord biedt.

<sup>4</sup> “Door de eerste vier suites telkens aan een bepaalde danser te koppelen, ontstaat een choreografische schriftuur die net als Bachs muziek hoofdzakelijk eenstemmig lijkt.” Jan Vandenhouwe, “Een spiraal van hemel naar aarde”, <http://www.rosas.be/nl/news/596-een-spiraal-van-hemel-naar-aarde>, laatst geraadpleegd op 17 december 2017.

<sup>5</sup> “Ondanks hun gelijkaardige opbouw, hebben alle suites hun eigen karakter en laten ze zich meteen van de andere onderscheiden. Daarom verbindt Anne Teresa De Keersmaeker de vier eerste suites van de cyclus telkens aan de persoonlijkheid van een van haar vier dansers: in de eerste suite staat Michaël Pomero centraal, in de tweede Julien Monty, in de derde Marie Goudot en in de vierde Boštjan Antončič.” Vandenhouwe, Jan, *ibid.*

<sup>6</sup> “One function of the prelude as a genre was as an improvisation to introduce composed music such as dances.” In: *Unaccompanied Bach. Performing the Solo Works*, David Ledbetter, New Haven, CT: Yale University Press, 2009, 176.

<sup>7</sup> “The Allemande uses much the same materials as the Prelude, yet provides a foil and complement to it.” Ledbetter, *ibid.*, 178.

<sup>8</sup> “Within the uniformity of genre in these Suites there is a great variety of treatments.” Ledbetter, *ibid.*, 206.

<sup>9</sup> Een uitzondering hierop zijn de bourrée I en II uit de vierde suite, zij staan beide in Eb groot. Het contrast ontstaat hier door de lagere tessituur en langere notenwaarden van bourrée II.

<sup>10</sup> Deze verschillende bewegingskwaliteiten kwamen al in Fase aan bod en worden uitgelegd in: De Keersmaeker, *ibid.*, 48 (DVD 1, title 7, Piano Phase).

<sup>11</sup> “isolaties; dit zijn geïsoleerde bewegingen van bepaalde lichaamsonderdelen”. Utrecht 288. In: Van hofballet tot postmoderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans, Luuk Utrecht, Den Haag, Walburg Pers, 1988, 288.

<sup>12</sup> “kontaktimprovisatie waarvan Steve Paxton de grondlegger is”, *ibid.* Utrecht, *ibid.*, 298.

<sup>13</sup> “Scordaturas were part of the quest for new instrumental sonorities at the time and were, for example, a leading feature of lute music in the 1620s and 30s.” Ledbetter, *ibid.*, 18.

<sup>14</sup> “Webern transforms a Baroque work into a pointillistic, modern piece, one that exemplifies the notion of Klangfarbenmelodie (...) as the fugue becomes a coterie of soloists.” Alexander Carpenter, <https://www.allmusic.com/composition/fuga-ricercata-a-6-voci-for-orchestra-arr-from-bachs-musical-offering-mc0002427484>, laatst geraadpleegd 17 december 2017.

<sup>15</sup> “Klangfarbenmelodie (tone-color melody), in which changes of tone color are perceived as parallel to changing pitches in a melody.” Grout, Burkholder & Palisca 829. In: *A history of Western Music*, Grout, Donald Jay, J. Peter Burkholder, and Claude V Palisca. 9th ed. New York (N.Y.): Norton, 2014, 829.

<sup>16</sup> “Whatever the order in which Bach wrote these Suites, there is a feeling that we have made a journey from the G major, and now return in the D major Suite to elements of that, but having arrived at a more advanced playing technique, greater variety of material, and a more elaborate way of (...) developing it.” Ledbetter, *ibid.*, 236.

<sup>17</sup> “In 2013 werd reeds Re:Zeitung gemaakt, eveneens geen pure herneming, eerder een soort antwoord op Zeitung. Re:Zeitung werd gebracht door zes jonge dansers (in tegenstelling tot de negen uit de originele opvoering), en de muziekeuze werd aangevuld met werk van o.a. Charles Ives, Kurt Weill en zelfs Einstürzende Neubauten.” In: “Re:Zeitung on tour”, September 2013, <http://www.parts.be/en/archive>, laatst geraadpleegd 17 december 2017.

<sup>18</sup> Dit concept van 'gouden snede' als moment van verandering is iets wat vaak terugkomt in de werken van De Keersmaecker. Meer precies is de gulden snede de verhouding 1.618 over 1, zodat  $1/1.618 = 0.618$ .

<sup>19</sup> “Der Hauptverlauf der Form des letzten Satzes der IV. Symphonie ist, (...), als Variationenreihe angelegt”, “Johannes Brahms, IV. Symphonie e-Moll op.98”, Michael Mäckelmann, München: Fink, 1991, 62.

<sup>20</sup> “What is most important is that by blending elements from the recent and the more distant past within a contemporary idiom, Brahms was able to create music that sounds wholly original, new, and individual.” Grout, Burkholder & Palisca, *ibid.*, 727.

<sup>21</sup> Meer informatie i.v.m. Julidans is te vinden op de website: <https://julidans.nl/>, laatst geraadpleegd 19 augustus 2018.

<sup>22</sup> Meer informatie i.v.m. Montpellier Danse is te vinden op de website: <http://www.montpellierdanse.com/>, laatst geraadpleegd 19 augustus 2018.