

*Het verleden dat leeft in het nu:
Rosas danst Bartók/Beethoven/Schönberg*

In juni brengt Rosas drie repertoirestukken op de planken in de samengestelde avond Bartók / Beethoven / Schönberg. De voorstelling zit als het ware vertakt over het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker, met wortels in de vroege jaren, maar ook verschillende transformaties over de jaren heen. Dans is een kunst in constante verandering, maar altijd aanwezig in het nu: dat is wat Bartók / Beethoven / Schönberg ons duidelijk maakt.

De herneming van *Bartók / Beethoven / Schönberg* kadert in de focus van Rosas op het repertoire. Op het moment dat deze voorstelling in 2006 voor het eerst werd opgevoerd, was ze eigenlijk al een terugblik op eerder werk - ze staat ook bekend onder de titel 'Repertoireavond'.

Ik zou het geen 'terugblikken' noemen, want dat is een contradictio in terminis tegenover de inherente hedendaagsheid van dans - de belichaming van die choreografie hier en nu op de scène. Het is wel zo dat elk van die drie stukken eerder al de kern vormde van andere samengestelde avonden. *Quator n°4* komt uit *Bartók/Aantekeningen* (1986) en *Bartók/Mikrokosmos* (1987), *Die Grosse Fuge* maakte eerst deel uit van *Erts* (1992), daarna van *Kinok* (1994), en *Verklärte Nacht* schreef ik voor een gecombineerde Schönbergavond in de Munt (*Erwartung/Verklärte Nacht*, 1995), waarna het werd opgenomen in *Woud* (1996). De stap om deze stukken met livemuziek te brengen, heeft het moment bepaald waarop we ze apart zijn gaan nemen, om ze dan later in de huidige vorm samen te brengen. Maar dat bleek niet het eindpunt te zijn, de choreografieën bleven vragen om nieuwe vormen en mij uitnodigen tot herschrijving. *Verklärte Nacht* werd in 2014 een stuk voor drie dansers, in plaats van veertien. En voor de komende herneming in juni voer ik bij *Die Grosse Fuge* dezelfde operatie uit: de oorspronkelijke bezetting van acht dansers breng ik terug tot vier. Uiteindelijk heeft alleen *Quator n°4* zijn originele schrijftuur behouden. Maar in zijn geheel heeft *Bartók / Beethoven / Schönberg* dus een uniek statuut, heel anders dan repertoirestukken als bijvoorbeeld *Rosas danst Rosas* of *Rain*.

Wat heeft u er dan in 2006 toe aangezet om die drie choreografieën samen te brengen? Was er voor u een complementariteit of samenhang die die stap logisch maakte?

Wel, Bartók en Beethoven componeerden een strijkkwartet, en Schönberg schreef *Verklärte Nacht* oorspronkelijk voor een sextet, waarna hij er weliswaar een werk voor orkest van maakte. Het vierde strijkkwartet van Bartók is geankerd in de populaire volksmuziek van de Balkan, wat voor een sterk dansant karakter zorgt. In zijn boogvormige structuur, met het langzame middendeel, is het ondanks de grote dissonantie erg emotioneel expressieve muziek. *Die Grosse Fuge* van Beethoven is wat mij betreft haast de ultieme vorm van *fuga writing*, gezien Beethoven met de 'bepaalde' middelen van een strijkkwartet zo'n complexe muziek wist te schrijven. *Verklärte Nacht* mag je beschouwen als een sleutelpunt in het traject van Schönberg, één van zijn laatste stukken voor hij de dodecafonie ontwikkelde. In zekere mate is het ook programmamuziek, gebaseerd op een gedicht van Richard Dehmel. Voor mij is het één van de grote composities van de twintigste eeuw, zoals *Le Sacre du Printemps* van Stravinsky. Kortom: de muziekeuze spant een boog van het begin van de 19e eeuw, over

het einde van die eeuw naar het begin van de 20e. Het samenbrengen en tegen elkaar uitspelen van die drie muzikale keuzes leek mij een pertinent iets.

En hoe hangen de drie delen van de avond samen in choreografisch opzicht?

De voorstelling brengt inderdaad ook drie verschillende elementen uit het traject van mijn schriftuur bij elkaar, telkens een andere benadering van een muzikale partituur die me voor zeer specifieke vragen stelde. Na *Fase*, *Rosas danst Rosas* en *Elena's Aria* ging ik met *Quator n°4* de uitdaging aan om voor het eerst een zeer gearticuleerde, precieze choreografische structuur te schrijven op hedendaagse muziek uit de klassieke traditie. Ik moest een antwoord vinden op de manier waarop in een strijkkwartet het maximum wordt gehaald uit een minimum aan middelen. Er zijn geen uitvluchten mogelijk, geen uitwijkmogelijkheden naar breedvoerige orkestratie. In zekere zin was het een voortzetting van *Rosas danst Rosas*, maar dan compleet unisono. Dat was een enigszins vreemd statement tegenover de gelaagdheid van de muziek, maar zo kwam het dansante karakter van de muziek het best naar voren. De choreografie op *Die Grosse Fuge* deed eigenlijk het tegenovergestelde. Elke rol is geënt op een specifieke lijn in de muziek, zodat de dans het contrapunt in de muziek vertaalt. Afgezien van de rol van Cynthia Loemij dansen er overigens alleen mannen. In *Verklärte Nacht* werkte ik met de muzikale thema's en leidmotieven, en met de vraag hoe je een onderliggende narratieve lijn overbrengt naar dans.

Producties als *Fase* en *Rosas danst Rosas* zijn - weliswaar met tussenpozen - altijd gespeeld geweest, maar in 2006 was het met deze voorstelling de eerste keer dat u eerder werk samenbracht, heropvoerde en benoemde als 'repertoire'. Bent u toen beginnen nadenken over de omgang met de geschiedenis van uw oeuvre?

Eigenlijk is dat nadenken over repertoire al begonnen bij de creatie van *Rosas danst Rosas*, de tweede voorstelling. Want dan is de vraag hoe je met de eerste creatie omgaat al aan de orde, je begint al een groter geheel uit te bouwen. Maar dat je stukken niet *blijft* spelen, heeft uiteraard in de eerste plaats te maken met pragmatische, financiële en organisatorische redenen. Toen *Rosas* in 1992 in residentie ging bij de Munt, is dat wel geofficialiseerd. Onze opdracht was daar drievoudig en bestond uit het werken aan creatie, repertoire en educatie. Daar paste het samenstellen van een 'repertoire-avond' in.

U herwerkt voor deze herneming *Die Grosse Fuge* voor een kleinere bezetting, u kiest voor een eengemaakte set met een lege scène, en vereenvoudigt de belichting. Komt die neiging naar minimalisme voort uit de werkwijze die u de laatste jaren ook bij nieuwe creaties hanteert?

Ja, in zekere zin wel. Maar in het specifieke geval van *Die Grosse Fuge* lijkt dat minimalisme mij op dit moment juist als choreografische vertaling van de muzikale partituur.

De voorstelling wordt nu voor het eerst gedanst door de 'repertoiregroep' van Rosas. Deze jonge dansers zijn inmiddels vertrouwd met repertoirestukken als *Achterland*, *Fase*, *Rosas danst Rosas* ... die historisch gezien in de buurt liggen van de drie choreografieën uit *Bartók* / *Beethoven* / *Schönberg*. Wat denkt u dat voor hen nog de grootste verrassing of uitdaging vormt tijdens het repetitieproces?

Voor de dansers die *Fase*, *Rosas danst Rosas* en *Rain* hebben gedanst, is de uitdaging bij *Quator n°4* zeer specifiek. Die schriftuur is heel precies gearticuleerd op de muziek, echt op een microniveau, terwijl die relatie in *Rain* bijvoorbeeld niet zo exact 'één-op-één' is. Ook is de energie in *Quator n°4* erg gecondenseerd, tegenover *Rosas danst Rosas* waar twee uur lang de spanning wordt opgebouwd. De choreografie op Bartóks vierde strijkkwartet vraagt met andere woorden om een feilloze combinatie van snelheid en muzikale precisie. Voor *Die Grosse Fuge* geldt eigenlijk hetzelfde: ook daar is de articulatie op de muziek zeer precies, nog een stap verder dan bijvoorbeeld bij *Achterland*. In *Verklärte Nacht* moet je je als danser verhouden tegenover een onderliggende narratieve lijn, die op een meer traditionele manier aanknoopt bij de muziek. Het aanhoudende, aandringende karakter van die muziek moet lichamelijk worden vertaald.

De choreografieën in Bartók / Beethoven / Schönberg zijn ook al door andere gezelschappen vertolkt. Het ballet van de Opera van Parijs bracht dit volledige programma twee keer, in 2015 en 2018. Die Grosse Fuge werd gedanst door het ballet van de Opera van Lyon en dat van de Nationale Opera in Lissabon. Beïnvloeden die ervaringen de manier waarop u daar nu mee omgaat? Heeft u bijvoorbeeld meer vertrouwen in het proces van herneming of overdracht, of in het materiaal op zich?

Het doet me wel heel erg nadenken over de relatie tussen de schriftuur en de vertolkers, tussen het heden en het verleden. Wat me intrigeert is de individuele 'nu-kracht' waarmee een danser zich die schriftuur eigen kan maken en er hedendaagsheid aan kan geven, ondanks het feit dat dans toch een hoge graad van abstractie heeft. Er is niets meer hedendaags dan het lichaam dat de dans in het hier en nu belichaamt.

Vindt u het dan een uitdaging om verleden en heden in balans te houden, om een hantering te vinden voor de verschillen daartussen?

Je stelt vooral een uitdaging aan anderen, aan jonge dansers. Zij moeten iets dat buiten hen zelf ligt, die schriftuur dus, letterlijk incorporeren en 'van hen' maken. Op die manier *veranderen* ze het ook, ondergaat het materiaal een transformatie. Bij muziek ligt dat anders. Daar is ook een grote graad van abstractie, maar onder de vorm van een partituur heb je wel een gecodeerde taal om het werk door te geven. Bij dans is dat niet het geval, en is er de moeilijkheid dat die schriftuur niet dezelfde objectieve vormelijkheid heeft. Dat maakt de transmissie moeilijker, maar ook ambachtelijker en misschien ook hedendaagser, omdat de overdracht in de eerste fase gebeurt door het materiaal te tonen, het 'voor te doen', het met andere woorden tot leven te brengen in het hier en nu. Voor de nieuwe danser is het eerste aspect dus dat van het *mimétisme*, 'nabootsing', om het framework te leren. Maar daarnaast moet hij of zij ook beschikken over de capaciteit om dat materiaal te laten veranderen, door het zich toe te eigenen. De mate waarin dat mogelijk is zonder de kern te wijzigen, verschilt van stuk tot stuk en hangt af van de schriftuur zelf: bij sommige choreografieën is daar weinig ruimte voor, andere *vragen* erom dat de schriftuur beïnvloed wordt.

De noodzaak van het blijven opvoeren van dansrepertoire heeft niet alleen te maken met het ontbreken van een eenduidig, volledig en internationaal vaststaand notatiesysteem. Ook volgen generaties dansers elkaar relatief snel op en is het voor hen niet altijd mogelijk dezelfde rol decennialang te blijven dansen.

Ik geloof dat ik mag zeggen dat Rosas daar op dit ogenblik een aparte status in heeft. Bijvoorbeeld in grotere balletgezelschappen is een danser verplicht zijn of haar plaats afstaan aan iemand uit een jongere generatie, eens hij of zij 40 is geworden. Ik ben heel blij dat er in *The Six Brandenburg Concertos* dansers samen dansen waartussen het leeftijdsverschil soms bijna 30 jaar is. Dat we dansers niet alleen bij een herneming van repertoire, maar ook bij een nieuwe creatie laten samenwerken, is toch ergens een soort van *mission statement*. Ik ben groot voorstander van het idee dat verschillende generaties van elkaar kunnen leren, in beide richtingen trouwens. Maar uiteraard zijn sommige repertoirestukken zo geënt op het lichaam en het energetisch patroon van jonge mensen, dat het op een gegeven moment fysiek onmogelijk wordt om ze met dezelfde cast te blijven opvoeren. Maar dat is dus niet per definitie zo, en ook onze praktijk moet ernaar streven om dans een gedeelde ervaring te laten zijn tussen dansers met een verschillende achtergrond en een verschillend traject.

Floor Keersmaekers