

Een spiraal van hemel naar aarde

“Een triomf van geest over materie”. Zo omschreef de grote Bach-biograaf Philipp Spitta de muziek voor solo-strijkers van Johann Sebastian Bach, waartoe naast de zes suites voor cello ook de sonates en partita’s voor viool behoren. In de zes suites demonstreert Bach niet alleen zijn grondige kennis van de technische mogelijkheden van de cello maar ook zijn vermogen om de polyfone en harmonische rijkdom van zijn muzikale taal te realiseren op een instrument dat in wezen eenstemmig is. Akkoorden of meerstemmig contrapunt zijn immers moeilijk te spelen op een cello. Binnen de beperkingen die Bach zichzelf oplegde, slaagt hij er echter in om muziek te schrijven die even rijk en vrij klinkt als zijn grote klavier- of koorwerken. Het maakt van de cellosuites mijlpalen van de westerse kunstmuziek.

De manier waarop Bach vertrekend vanuit uiterst beperkte middelen een monumentale cyclus creëert, fascineert Anne Teresa De Keersmaeker. Ook zij gaat bij haar werk als choreografe en danseres graag terug naar de essentie. Choreografie omschrijft ze stevast als “het organiseren van beweging in tijd en ruimte, op een horizontale en een verticale as”. De horizontale as is de sociale as waarop men iemand benadert of ontwijkt. De verticale as is de spirituele as tussen hemel en aarde, tussen geest en materie. Niet alleen het tijdsverloop maar ook het gebruik van de ruimte wordt in haar choreografie van de zes cellosuites bepaald door Bachs muziek. Op het speelveld is een kleurrijk geometrisch grondplan te zien met in elkaar hakende pentagrammen, cirkels en spiralen die schijnbaar tot in het oneindige uitdeinen. Bepalend voor de ruimtelijke organisatie van de dans was de beslissing om de cellist Jean-Guihen Queyras een plaats te geven in de dansruimte. Hij zit niet zoals bij een traditioneel concert frontaal tegenover het publiek maar wisselt aan het begin van elk van de zes suites van plaats op het speelveld. Naarmate de voorstelling vordert opent zich hierdoor de spiraal van het grondplan en vormen er zich steeds grotere pentagrammen. Zo krijgt men in elke suite een ander perspectief op de lichamelijke aanwezigheid van de muzikant en de dansers. Vanuit de grote structuur van Bachs zesdelige cyclus ontstaat het architectonische framework van de choreografie.

Als geen ander weet Anne Teresa De Keersmaeker muziek zichtbaar te maken. Tijdens het repetitieproces analyseerde ze samen met Jean-Guihen Queyras en haar dansers de fraseringen en de harmonische structuur waarop de architectuur en retoriek van de cellosuites geankerd zijn. Onder de melodische hoofdstem van de cello laat zich vaak een onhoorbare baslijn met de grondtonen van het harmonische verloop noteren. De Keersmaeker probeert de bewegingen van de dansers te enten op die harmonische structuur van Bachs muziek. Modulaties of wijzigingen van majeur naar mineur beïnvloeden de ontplooiing van de verticale as, die ontstaat vanuit de zich openende spiraal van de menselijke wervelkolom.

Qua vorm lijken de zes cellosuites op Bachs zogenaamde “Engelse suites” voor klavecimbel. Elk van de zes suites is zelf weer opgebouwd uit zes delen. De traditionele dansen van de barokke suite – allemande, courante, sarabande en gigue – worden voorafgegaan door een grootschalige prelude. Tussen de sarabandes en de giges voegt Bach telkens meer moderne “galanterieën” toe: menuetten, bourrées en gavottes. 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.

In de preludes van deze suites presenteert Anne Teresa De Keersmaeker het individuele karakter van elke danser, telkens vertrekkend vanuit de zich openende spiraalbeweging van de wervelkolom. Het choreografische materiaal van elke danser is gelinkt aan het karakter, de specifieke kleur en toonaard van elke suite. Iedere danser vertrekt vanuit dezelfde positie ten opzicht van Jean-Guihen Queyras, die voor elke suite een andere positie inneemt op de zich openende spiraal van het geometrische grondplan. In de loop van de cyclus wordt een dramaturgische strategie zichtbaar. Waar Michaël Pomero in de prelude van de eerste suite grote bogen over het geometrische grondplan trekt en in ritmisch opzicht een zekere afstand tot de muziek bewaart, bestaat de choreografie van Boštjan Antončič aan het begin van de vierde suite uit korte ritmische loops die heel dicht op de muziek geschreven zijn. Elke noot wordt hier gekoppeld aan een beweging of stap van de danser, volgens een principe dat De Keersmaeker "one note, one step" noemt. Naarmate de voorstelling vordert lijkt de toeschouwer daardoor steeds dieper in de muziek gezogen te worden.

Door de eerste vier suites telkens aan een bepaalde danser te koppelen, ontstaat een choreografische schriftuur die net als Bachs muziek hoofdzakelijk eenstemmig lijkt. Slechts met grote terughoudendheid probeerde Anne Teresa De Keersmaeker de choreografie ook meerstemmig te maken. In de allemandes, die uit de preludes voortvloeien, vervoegt ze daarom haar dansers en danst ze telkens exact dezelfde choreografische frase. De dansers antwoorden elk op hun manier. Ten opzichte van de steeds identieke frase van De Keersmaeker ontstaan steeds nieuwe combinaties. "Er ontstaat een vloeibaar contrapunt waarbij de dansers het materiaal van mijn frase overnemen, maar met lichte verschuivingen", zegt ze. Er ontstaat een continuüm tussen unisono en contrapunt.

Ook in de andere dansen van de suites proberen De Keersmaeker en haar dansers met hedendaags bewegingsmateriaal een antwoord te geven op de historische dansvormen die aan de basis liggen van Bachs muziek. In de courantes vormt 'lopen' het uitgangspunt van de choreografie. De naam van deze snelle dans komt van het Franse woord courir, wat rennen betekent. Op de cirkels van het geometrische grondplan lijken de dansers de muziek letterlijk te lopen: in wijzerszin in de A-delen, in tegenwijzerszin in de B-delen; voorwaarts in de majeur-passages, achterwaarts in de mineur-passages.

Het langzame tempo van de plechtstatige sarabandes nodigt dan weer uit tot meer sculpturale poses. De dansers keren hier terug naar het hart van het ruimtelijke grondplan, naar het hart van de zich openende spiraal die verbonden is aan een zich verschuivend pentagram. Net als in de preludes vertrekt de choreografie vanuit de verticale as die geankerd is op de harmonische structuur van de muziek.

In de menuetten, bourrées of gavottes, die de vijfde beweging vormen van de suites, verplaatst de dans zich naar de diagonale lijn die in het grondplan de tangens op de zich openende spiraal vormt. Het basisprincipe is hier wat Anne Teresa De Keersmaeker 'my walking is my dancing' noemt. De dansers lopen hier de onderliggende baslijn, het doorgaans onhoorbare muzikale skelet van de cellosuites. Het circulaire grondplan keert

terug in de gigues, waarin de choreografie een antwoord formuleert op het briljante, virtuoze karakter van deze snelle afsluitende dansen.

Het is typerend voor Bachs systematische geest dat hij de zes suites duidelijk als een cyclus plande. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat de voorlaatste delen menuetten zijn in de eerste twee suites, bourrées in de derde en vierde suite en gavottes in laatste twee suites. Terwijl Anne Teresa De Keersmaeker de menuetten door één danser laat dansen, worden de bourrées respectievelijk door twee danseressen en door drie dansers gedanst en de gavotte door vijf.

Vanaf de vijfde suite lijkt Bach een nieuwe weg in te slaan. De grootschalige prelude bestaat uit twee delen en refereert aan de zogenaamde Franse ouverture, waarin een langzame statige introductie voorafgaat aan een fuga. Hier lijkt een nieuw hoofdstuk in de zesdelige cyclus te beginnen. Dat Bach een fuga schreef – dé meerstemmige vorm bij uitstek – voor een in wezen eenstemmig instrument, is een ware krachttoer. De hele Suite in do-klein baadt in een heel eigen sonoriteit doordat Bach voorschreef om de *la*-snaar om te stemmen naar *sol*. Dit liet Bach toe om andere samenklanken en resonanties te genereren dan bij de gebruikelijke stemming. De melancholische sarabande vormt niet alleen het donkere hart van de vijfde suite, maar ook van de hele cyclus van zes suites. Voor Anne Teresa De Keersmaeker, in wier werk wiskundige proporties altijd een belangrijke rol spelen, is het van groot belang dat deze sarabande vlak na de gulden snede van de om en bij twee uur durende cyclus klinkt. De choreografie wordt hier gekenmerkt door duisternis, leegte en afwezigheid.

Des te stralender klinkt daarna de zesde Suite in re-groot, die Bach duidelijk concipieerde als bekroning van de hele cyclus. Hoewel hij voortbouwt op de modellen die ook aan de basis van de andere suites liggen, drijft hij de expressiviteit en de technische moeilijkheden van de muziek gevoelig op. Voor de zesde suite is een cello nodig met een vijfde snaar die op de hoge *mi* is gestemd. Van bij het begin klinkt de suite als een bruisend feest. Vanuit vier dansende *re*'s springen de *fa kruis*, de *la* en het octaaf *re* als vonken op. Met deze symboliek van het opstijgen, voelt de zesde suite aan als een verrijzenis na het donkere “De Profundis” van de vijfde suite. Bachs triomf van geest over materie lijkt een triomf van leven over dood te worden. De zesde suite wordt bij Anne Teresa De Keersmaeker een collectieve dans, waarbij alle zes de performers – vijf dansers en één cellist – samen op de scène te zien zijn. “Het genie van Bach schuilt voor mij in het feit dat hij niet alleen een groot musicus was, maar ook een architect, een schilder en een dichter”, zegt ze. “In een cyclus als die van de zes cellosuites is een onderliggend verhaal merkbaar van existentiële gevoelens en menselijke ervaringen. Het is het voor iedereen herkenbare verhaal van de condition humaine.”

Jan Vandenhouwe