

Waarom Bach blijft inspireren



Bach Studies
Antwerpen vanaf 19 mei
Gent vanaf 2 juni

Twee composities van Johann Sebastian Bach vormen de muzikale basis van Benjamin Millepieds nieuwe avondvullende balletvoorstelling: de *Partita Nr. 2 in d* en de *Passacaglia en Fuga in c mineur*. Benjamin Millepied nam voor zijn *Bach Studies* (werktitel) Bachs compositietechnieken zorgvuldig onder de loep en geraakte helemaal in de ban van de complexe ritmes, canons, fuga's en het briljante contrapunt van de oude meester. Een gesprek met de Belgische sterpianist Jan Michiels over de inspirerende kracht van Bachs muziek.

Als pianist was je onlangs nog te gast in Opera Vlaanderen. Eind vorig seizoen speelde je bijvoorbeeld het middagconcert *Faites vos jeux* met muziek van Debussy, Prokofjev, Kurtág en Cage. Ook werkte je reeds samen met choreografen als Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer en Sen Hea Ha. Vanwaar die interesse voor de danswereld?

Jan Michiels: De vraag hoe men muziek omzet in beweging heeft me altijd al geboeid. Muziek komt voort uit beweging: instrumentalisten en zangers moeten hun spieren bewegen om tonen te produceren. Hoe dansers en choreografen vervolgens die geproduceerde tonen weer in beweging omzetten, is iets fascinerends. Anne Teresa De Keersmaeker laat muzikanten samen met dansers op scène bewegen. Ze zoekt echt naar een cohesie tussen die twee. Maar muziek en dans blijven natuurlijk twee gescheiden werelden. Wat men ziet en wat men hoort, is vaak iets totaal anders. De frictie tussen die twee componenten vind ik enorm spannend.

“Het moment van de grootste emotie is het moment van de grootste organisatie.”

De *Partita Nr. 2* en de *Passacaglia en Fuga*, de composities die Benjamin Millepied gebruikt in zijn balletvoorstelling, werden door Bach respectievelijk voor solo viool en voor orgel geschreven. Beide stukken werden echter ook voor piano getranscribeerd.

Michiels: Bachs *Passacaglia en Fuga* heb ik zelf nooit gespeeld. Ik herinner me wel nog de fenomenale interpretatie die de Poolse pianist Krystian Zimerman ooit in BOZAR afleverde: dat was iets om nooit te vergeten. Ook de *Chaconne*, het laatste deel van de *Partita Nr. 2*, is inderdaad verschillende keren voor piano bewerkt. Alleen voor de linkerhand door Brahms, voor de twee handen door Busoni en voor viool en piano zowel door Mendelssohn als door Schumann. Er bestaat dus een hele romantische traditie om die *Chaconne* door andere instrumenten dan de viool te laten spelen. Het is interessant om de pianotranscriptie van Brahms met die van Busoni te vergelijken: Brahms probeerde de moeilijkheidsgraad van de vioolpartituur te vertalen naar de pianoschriftuur door enkel voor de linkerhand te schrijven. Wat een violist op vier violsnaren met één oog moet spelen, moet een pianist volgens

Brahms' transcriptie met enkel de vijf vingers van de linkerhand voor elkaar krijgen. Dat op zich is een fenomenale vondst. Hij transposeert het stuk ook een octaaf naar beneden in het meest zingende register van de piano. Busoni daarentegen schrijft voor beide handen en maakt er bijna een orgelstuk van met zeer brede akkoorden en grote dynamische verschillen. Fascinerend is dat echter in alle bewerkingen die van de *Chaconne* gemaakt zijn, de essentie van Bachs compositie overeind blijft. Er zijn trouwens nogal wat elementen die erop wijzen dat de *Chaconne* voor Bach zelf zeer speciaal was. Er is een these dat de *Chaconne* een grafscript zou zijn voor Bachs eerste vrouw, Maria Barbara. Subtiële cryptogrammen, zoals het continu herhalen van de la (a) op het einde van de *Chaconne*, om de klinkers van Maria Barbara haar naam te imiteren, alsook de klagende lijn die wordt gecreëerd door de tweestemmigheid van de viool, ondersteunen deze these. Ik kan me intussen niet meer van dit beeld ontdoen: de *Chaconne* als een klaagzang, als een lamento voor Bachs eerste vrouw.

“Bach stond met beide voeten op de grond, maar was tegelijk met een fijn draadje verbonden met boven.”

Bachs muziek heeft de mysterieuze eigenschap dat ze hoogst onvoorspelbaar is, maar als je dieper gaat graven, in haar logica telkens weer onvermijdelijk blijkt te zijn. Hoe verklaar je dat?

Michiels: Je kunt het vergelijken met de hedendaagse fysica. Alles is perfect logisch te verklaren maar uiteindelijk stuit men toch op één groot mysterie. Wat was er bijvoorbeeld voor de *big bang*? Hoe logisch alles ook is, het einde staat er altijd een aan vraagt-eken en dat is bij Bach ook zo. De logica is zijn ambacht, dat heeft hij overgeërfd van zijn voorvaders. En voor de rest is Bach één van de weinige mensen die – zoals Philippe Herreweghe het ooit eens heeft geformuleerd – weliswaar met zijn twee voeten op de grond stond, maar tevens ook met een heel fijn draadje verbonden was met boven.

Benjamin Millepied

De *Partita Nr. 2* schreef Bach in d mineur, de *Passacaglia* en *Fuga* in c mineur. Wat steekt er achter de keuze van die toonaarden?

Michiels: Vandaag klinkt elke toonaard ongeveer hetzelfde, maar dan getransponeerd. In de tijd van Bach had elke toonaard een wezenlijk andere kleur. De tertsen hadden toen nog niet allemaal precies dezelfde grootte, omdat de manier van stemmen anders was dan vandaag. Eigenlijk is het pas sinds Bach – hij speelde daarin met zijn *Das wohltemperierte Klavier* een sleutelrol – dat de verschillen tussen de toonaarden telkens wat kleiner werden gemaakt. Zo konden componisten elke toonaard gaan gebruiken. Vroeger klonken de toonaarden die het verst verwijderd waren van de centrale toon behoorlijk vals en waren ze dus zo goed als onbruikbaar. Dat probleem heeft Bach mede opgelost. Maar toonaarden zoals d mineur worden vandaag, als een resultaat van die vroegere stemming nog steeds, als doods beschouwd. In *Schneewittchen* van Heinz Holliger bijvoorbeeld, een hedendaagse compositie, is d mineur de sneeuwtoonaard, omdat de tekst waarop Heinz Holliger zijn opera baseerde afkomstig is van de Duitstalige, Zwitserse schrijver Robert Walser, die tijdens een bergwandeling in de sneeuw stierf aan een hartinfarct. d mineur is de requiemtoonaard bij uitstek, wat dan weer klopt met de these dat de *Chaconne* uit de *Partita Nr. 2* een grafscript zou zijn voor Bachs eerste vrouw. Ook c mineur, de toonaard van de *Passacaglia en Fuga*, is een eerder tragische toonaard: van Mozart kent men bijvoorbeeld de mis in c mineur en het pianoconcerto in c mineur. Je mag ervan uitgaan dat Bach zijn toonaarden doelbewust uitkoos.

“Ik zou mijn hand er niet voor in het vuur durven steken Bach thuis daadwerkelijk een sarabande danste met zijn vrouw.”

De *Partita Nr. 2* bestaat uit vijf verschillende delen: de *Allemande*, de *Corrente*, de *Sarabande*, de *Gigue* en tot slot de *Chaconne* (die even lang duurt als alle andere delen samen). Deze delen zijn stuk voor stuk gebaseerd op oude hofdansen. Stonden die dansen Bach bij het componeren helder voor de geest of waren dat voor hem niets meer dan bepaalde ritmes?

Michiels: Ik kan natuurlijk niet in Bach zijn hoofd kijken, maar ik ben er quasi zeker van dat hij die dansen goed kende. Die dansen waren een gemeenschappelijke toonspraak van honderden componisten over heel Europa en iedereen gebruikte datzelfde vocabularium, diezelfde grammatica. Dat valt niet te vergelijken met de dag van vandaag. Nu leven we in een tijd van eclecticisme waarbij we werkelijk alles spelen, van Gregoriaans tot Stockhausen. In 1700 speelde men bij wijze van spreken enkel de muziek die gecomponeerd was tussen 1675 en 1700. Het kan niet anders dan dat Bach die dansen van binnenuit kende. Al zou ik er mijn hand niet voor in het vuur durven steken dat Bach thuis daadwerkelijk een sarabande danste met zijn vrouw.

Zoals reeds eerder aangehaald, heb jij in het verleden als pianist meermaals samengewerkt met choreografen. Zijn er uitdagingen aan zo'n samenwerking?

Michiels: De conditio sine qua non om zo'n samenwerking succesvol te laten verlopen, is dat de choreograaf een zeer duidelijk idee heeft van wat hij of zij wil. Dat was bij de mensen waar ik mee heb samengewerkt - Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer en Sen Hea Ha - geen probleem. Voor ons als uitvoerders blijft het bepalen van het juiste tempo de grootste uitdaging. Dansers hebben nood aan een continue puls. Ik herinner me dat Anne Teresa De Keersmaeker toen ik Ligeti's *Études* speelde – stukken die veel virtuositeit vragen – op bepaalde tempi stond waar ikzelf soms bijna het verschil niet meer van voelde. Maar de dansers wel, omdat ze erop moesten bewegen.

Mien Bogaert

