**Zigzag door Bach**

*De Zes Brandenburgse Concerten*ontstond uit een dubbel verlangen van Anne Teresa De Keersmaeker: iets doen met een grote groep dansers, en een volgende stap zetten in haar choreografische *pas de deux* met Bach. Na Bachs cellosuites in *Mitten wir im Leben sind* – intimistisch, klein ensemble, donker en contemplatief – koos De Keersmaeker nu voor de Brandenburgse concerten: triomfantelijk, lumineus, groots, joyeus. ‘Het is jeugdige muziek, de energie ervan is opwaarts en omhoog,’ zegt De Keersmaeker.

Bach experimenteert er op ongeziene wijze met de verhouding tussen *ripieno* –de geijkte term voor het begeleidend orkest – en solist, tussen groep en individu, voorgrond en achtergrond. Opnieuw schreef De Keersmaeker een choreografie die maat per maat op de muziek is toegesneden. Maar hoe dicht ze de muziek ook op de voet volgt, de vertaalslag gebeurt nooit letterlijk. Noem het een contrapuntische ontmoeting tussen een muzikale en een dansante logica, tussen de weelde van barok en een hedendaagse, en tegelijk oneigentijdse poging tot een streng soort schoonheid. Streng, want niet behaagzuchtig, en in de wetenschap dat vrijheid enkel gedijt tussen de regels van een strak systeem – akelei die opschiet tussen de tegels door…

Vijf maal voerde De Keersmaeker inmiddels een choreografisch onderzoek naar en via Bach. Dat ze nog niet op de even strenge als frivole Duitser is uitgekeken hoeft niet te verbazen: Bach combineert een dansant karakter – veel van zijn muziek vertrekt vanuit oude dansvormen – met een hoge graad van abstractie. Uit een thema van vier noten laat hij een muzikale kathedraal oprijzen, via processen van variatie, omkering, doorwerking. Van eenvoud naar complexiteit, in het spanningsveld tussen orde en chaos. Het is vergelijkbaar met hoe Steve Reich uit een simpel muzikaal rifje complex ritmisch en harmonisch contrapunt puurt in bijvoorbeeld *Violin Phase* (voetnoot: tijdens het maken van haar choreografie van *Violin Phase* luisterde De Keersmaeker onafgebroken naar het vijfde Brandenburgse concert). Die aanpak typeert ook het werk van De Keersmaeker: met heldere spelregels, geometrische basisvormen en eenvoudig bewegingsmateriaal een complexe organisatie van lichamen in tijd en ruimte uitbouwen.

Het is de grootste groep dansers die De Keersmaeker ooit in tijd en ruimte mocht organiseren. Zestien dansers uit drie tijdperken leggen getuigenis af van het vermogen van De Keersmaeker om oninwisselbaar talent rond zich te verzamelen: een oudere garde wier lichamen het fysieke geheugen vormen van drie decennia Rosas-repertoire, onder wie Cynthia Loemij en Samantha van Wissen, beiden sinds de vroege jaren ’90 – ruim een kwarteeuw geleden – vaste waarden in het gezelschap. Een middengeneratie met wie De Keersmaeker de voorbije tien jaar haar werk creëerde – denk aan Michaël Pomero

en Marie Goudot, en een jonge generatie die met *Zeitigung*, *A Love Supreme* en *Achterland* op het voorplan trad.

‘We waren op zoek naar materiaal dat goed staat bij mannen en vrouwen, materiaal met helderheid, detail, en het gecontroleerde raffinement dat ik ook bij Bach aantref. Maar zo’n materiaal gedijt alleen binnen een sterke en duidelijke architectuur. Dat heb je nodig om met zoveel dansers het contrapunt van zo’n complexe partituur helder te krijgen. Het is niet eenvoudig zo veel mensen in de ruimte te organiseren zonder dat het zwaar wordt. De assen van wat verticaal en horizontaal is, wat voor- en achtergrond is, dat alles moet zeer helder zijn. In de muziek van Bach is dat eigenlijk ook zo: zijn taal is altijd duidelijk afgetekend in de grote lijnen, maar bevat in de concrete uitwerking heel veel verfijning en weelderige elaboratie.’ De Keersmaeker zette opnieuw een geometrisch grondplan uit – spiralende pentagrammen – met daarbovenop drie geometrische basisvormen: een rechte lijn – de rij –, een vlechtende beweging – de zigzag –, en de cirkel.

**De rij (my walking is my dancing)**

Op één rij, frontaal naar het publiek, stappen de zestien dansers van *The Six Brandenburg Concertos* de baslijn af van het eerste van de Brandenburgse concerten. De muziek is joyeus en triomfantelijk, het (ongebruikelijke) gebruik van de natuurhoorns suggereert aristocratische jachttaferelen. Ook wandelen kan een krijgsdans zijn, zeker als zestien dansers het frontaal en synchroon doen (denk: *Riverdance*).

De Keersmaeker neemt hiervoor de tijd: al wandelend introduceren de dansers hun belangrijkste materiaal: hun lichamen. Ze doen dit volgens het principe van *my walking is my dancing*. Het is dans uitgepuurd tot misschien wel het meest basale bewegingspatroon dat mensen eigen is, en mensen als mensen tekent: rechtop wandelen.

Dat wandelen *moet* ook tijd nemen: zestien dansers doen hetzelfde en onthullen juist daardoor hun eigenheid. Onze tred vat ons samen als een handschrift: de niet in de choreografie ingeschreven bewegingen, datgene wat niet in de partituur staat, het lichtjes voorover hellen, de knik van de linkerknie, de rechterpols die de heup raakt, één schouder die net iets uitgesprokener meebeweegt. Noem het onbedoelde ornamenten, onbewuste omspelingen. Overbodige bewegingen – niet strikt noodzakelijk om het doel te realiseren: vooruit geraken – maar bepalend voor de specifieke ‘sonoriteit’ van elk lichaam, en onmisbaar om als mens op een geloofwaardige manier datgene te doen wat we wandelen noemen. Onmisbaar, omdat ze de eigenheid van de wandelaar uitmaken: ‘Zo wandel ik, dit is mijn versie van wat mensen doen als ze wandelen.’

Het doet wat een ouverture moet doen: het bezwerend naar voor en terug naar achter wandelen is een uitnodiging. Het bespeelt de spiegelneuronen van de toeschouwer, die overhelt naar een verlangen om mee te bewegen: ‘ik kan dat ook’, ‘dat ben ik ook.’ In de mate dat dans *over* iets kan gaan, gaat het hier over ons.

**De zigzag (over doelmatigheid zonder doel)**

Veelheid vergt inperking, massa vraagt zwaartekracht. Bachs muziek heeft vaak de allure van een muzikaal vraagstuk dat hij zichzelf heeft gesteld – waar ligt mijn vrijheid binnen dit beperkte kader en met toepassing van enkele zeer rigide spelregels? De Keersmaeker zoekt op een gelijkaardige manier naar vrijheid binnen strenge kaders. Bovenop de zelf opgelegde beperking in ruimtegebruik door een beperkte selectie van geometrische vormen en een strak grondplan, past De Keersmaeker enkele organizerende principes toe die vreemd zijn aan de muziek, en een al te letterlijke vertaalslag van muziek naar beweging prettig verstoren. Zoals in *Golden Hours* de tekst van Shakespeare’s *As You Like It* subtekst gaf aan de bewegingen, confronteerde ze nu de logica van Bach’s muziek met het *abécédarium* van Gilles Deleuze, een TV-programma waarin de Franse filosoof improviseert op een door de journaliste Claire Parnet samengesteld abecedarium: van ‘a’ voor ‘animal’, over ‘j’ van ‘joie’ en ‘t’ van tennis, tot ‘z’ van zigzag. Deze begrippen vormden de voedingsbodem voor de gestes die de dansers in hun frases niet zozeer uitbeelden, dan wel aanraken. Ze flirten als het ware met de net-niet-uitbeelding, en maken de dans concreet zonder dat al te letterlijk betekenis wordt toegevoegd. De letter ‘d’ – désir – gaf aanleiding tot een smachtende pose, als op de extatische Spaanse barokschilderijen van El Greco of Zurbaran, maar de pose is net niet concreet genoeg om uit te nodigen tot een vorm van lectuur. ‘Wel geeft het interpunctie en ritme,’ zegt De Keersmaeker. ‘En een gevoel van intentionaliteit en precisie.’ Die aandacht voor verfijning en ornament, die ook bij Bach zeer sterk aanwezig is, zorgt voor zeggingskracht, zonder dat het iets concreets zegt. Het nodigt de toeschouwer uit om de beweging van de danser van buiten naar binnen te volgen, van het bewegende lichaam naar de intentie die tot die beweging aanleiding gaf. Het lichaam toont zich als iets wat niet louter lichaam is, maar ook een andere component heeft, iets wat we in een intussen tussen haakjes geplaatste mythe ‘geest’ zouden noemen. Begeestering dus. Het zorgt voor een gevoel van doelmatigheid, ook al is er geen doel. (Doelmatigheid zonder doel, dat is – tussen haakjes – hoe Immanuel Kant – Deleuze’s ‘k’ – kunst definieerde.)

De 25 letters/poses worden geleidelijk aan over de verschillende concerti en delen binnen de concerti gespreid, om ook op die manier verloop te organizeren. Dit gebeurt telkens in zigzaggende, vlechtende patronen, zowel langs een rechte als op de rand van een denkbeeldige cirkel.

‘In Bach heb je dat formalisme, een hoge graad van abstractie, zijn spel met numerologie en getallensymboliek. Maar wat zijn muziek zo des hemels én des mensen maakt, is hoe hij dat combineert met heldere narratieven en herkenbare affecten. Bachs muziek is tegelijk een helder uitgewerkt betoog, én boordevol mysterieuze geheimtaal. Het abécédaire van Deleuze is onze interne keuken, je hoeft dat niet te herkennen. Zoals Bach wiskundige figuren in zijn muziek verstopte, zo hebben ook wij onze geheimtaal. Het zijn binnenpretjes, die je dansen kleur en richting geven.’

**Muzikaal intermezzo: de *weirdness* van Bach**

Een mens haalt zich wat op de hals als je met Bach aan de haal gaat. Het grootste probleem met Bach is zijn bedrieglijke vertrouwdheid. Anders gesteld: de grootste uitdaging is om opnieuw bloot te leggen hoe *raar* – eigen-aardig – Bach eigenlijk is. Zeker de Brandenburgse concerten behoren inmiddels al zo lang tot het standaardrepertoire, dat hun *weirdness* – dixit muziekhistoricus Richard Taruskin – niet meer direct in het oog springt. Ofschoon Bach vertrekt vanuit de vorm die Vivaldi populair maakte – een *concerto grosso* bestaande uit een snel, een traag-melancholisch en opnieuw een snel deel – deed Bach ook met deze vorm wat hij met elke muzikale vorm, en het muzikaal systeem in het algemeen deed: de grenzen ervan oprekken en verleggen. Dat deed hij vaak op een paradoxale manier: experimentele vernieuwing doorvoeren door terug te grijpen naar inmiddels verouderde muzikale praktijken. Geen wonder dat modernisten als Stravinsky, Schönberg of Hindemith op hun beurt, en met gelijkaardige oogmerken en effecten naar Bach teruggrepen. *Reculer pour mieux sauter.*

Wat is er precies zo *weird* aan die bedrieglijk vertrouwde concerti? We zwijgen nog even over de structuur – zes concerti die niet in opdracht geschreven zijn, nooit als groep zijn opgevoerd, geschreven zijn over een tijdspanne van ruim tien jaar in wat Bach de gelukkigste periode uit zijn leven noemde, maar die toch op zo’n manier door de systeembouwer Bach zijn samengebracht dat hun schikking, volgorde, opbouw en onderlinge harmonische en sonore verhoudingen toch blijk geven van een duidelijke globale en doortimmerde architectuur. Tot daaraan toe.

Wat de concerten voor tijdgenoten echt bevreemdend maakte, is hoe Bach omging met zijn instrumentarium, en nog preciezer de solistische rolverdeling. Kort gezegd: de klassieke hiërarchieën binnen het orkest worden door Bach volledig omgegooid. Klassiek begeleidende instrumenten als de viola da gamba, de blokfluit (!) en de klavecimbel krijgen belangrijke en uitgebreide solistische ruimte. In het vierde concerto doet de concerterende viool een soort troonsafstand om als *bassetto* de solerende blokfluiten te ondersteunen.

In het slotconcerto speelt Bach twee lagen strijktrio’s tegen elkaar uit – één bestaande uit nieuwe strijkinstrumenten, en één uit oudere zoals de viola da gamba en de toen eigenlijk al obsolete *violone*: het hele idee van groep versus individueel solerend instrument lijkt hier te vervallen, traditie en vernieuwing gaan hier sonoor in dialoog. Het concert heft zichzelf als vorm op.

Het meest in het oog springende geval is hoe de klavecimbel – doorgaans een betrouwbaar, discreet begeleidend instrument – in het vijfde concerto vanuit een gestaag verdichtende begeleiding vanuit de achtergrond het volledige concerto overneemt (sommige commentatoren spreken over een ‘hijacking’ – een kaping), om los te barsten in een duizelingwekkend snelle, grotesk lange, improvisatorisch aandoende *cadenza*: het eerste klavierconcerto uit de muziekgeschiedenis, *en passant*.

Ook het verloop lijkt betekenisvol: refereert het eerste concerto met zijn natuurhoorns nog naar aristocratische jachttaferelen en de gevestigde maatschappelijke hiërarchieën, in het slotdeel is elke hiërarchie opgeheven.

Haalde de retoricus Bach het hier van de formalist? Anders gezegd: wilde Bach hier iets mee duidelijk maken? De vraag is niet uit de lucht gegrepen: ook in de achttiende eeuw gold het orkest als metaforische sociale microkosmos die maatschappelijke verhoudingen in het klein spiegelde. Musicologe Susan McLary waagde het om de machtsgreep van het klavecimbel in het vijfde concerto te vergelijken met een ‘symbolische bestorming van de Bastille’, op het moment dat verlichtingsdenkers het pad effenden voor een politieke revolutie, zeventig jaar later.

Het is een verleidelijke interpretatie, zij het dat Bach wellicht niet vertrouwd was met de revolutionaire politieke theorieën van zijn tijd. Michael Marissen brengt de intellectuele achtergrond van Bach wel in rekening en plaatst de concerti tegen Bachs Lutheraanse gezindheid: enerzijds gehecht aan het institutionele status quo, maar *in the end* – letterlijk: na het laatste oordeel (en dus ook: aan het slot van de reeks concerti) – op een subversieve manier egalitair. Alle hiërarchieën en privileges worden uiteindelijk opgeheven. Een seculier-orkestraal werk waarachter een diepreligieus wereldbeeld schuilt? *Weird* dus.

Maar ook niet, als je weet dat Bach nog steeds muziek schreef vanuit de pythagoreïsche visie dat de muzikale harmonie zich in het klein verhield tot de kosmische en dus goddelijke harmonie, en hij als componist mits het volgen van de harmonische regels aan die goddelijke orde uitdrukking kon geven.

**De cirkel (gerond)**

We ronden de cirkel. De Keersmaeker: ‘Een lijn in de ruimte heeft altijd een keerpunt. Die omkeer aan het einde van een lijn ritmeert beweging door zijn eindigheid. De cirkel heeft dat niet, die eindigt in principe nooit. Het is misschien de meest geslaagde poging om zoiets abstracts als oneindigheid concreet te maken. Dat gevoel van oneindigheid wekt ook Bach op in zijn Brandenburgse concerten. De terugkerende tempi zorgen voor een soort aanhoudende puls die doorheen de hele verzameling aanwezig is. Die er al was voor het begonnen is, en die erna onhoorbaar zal verder gaan, alsof je even *intuned* op een oneindige vibratie. Aan de ene kant wordt de muziek gedragen door de retorica, dat geeft het zijn zeggingskracht, daarnaast is het ook een *chant of infinity*.’

‘Wat is spiritualiteit?’ vraagt André Comte-Sponville in zijn boekje *De geest van het atheïsme. Inleiding tot spiritualiteit zonder God*. Zijn antwoord: het is onze eindige verhouding tot het oneindige, onze tijdelijke ervaring van de eeuwigheid, onze betrekkelijke toegang tot het absolute.’ Mensen zijn getekend door hun rechtop lopen, maar dat rechtop lopen is meer dan iets technisch. De mens richtte zich op, en keek naar boven. En in die blik omhoog ligt een vraag besloten naar zijn *condition humaine*: waarom dat tragisch (of komisch, alles hangt af van de belichting) geprangd-zijn tussen het eindige en het oneindige, het dierlijke en het goddelijke? Wat hiermee te doen, hoe het onbevattelijke te bevatten, het onverbeeldbare te verbeelden?

We gingen de cirkel ronden, terug dus naar het wandelen. Even technisch: de horizontale verplaatsing van de verticaliteit van onze ruggengraat, door ons zwaartepunt naar voor te doen overhellen waardoor het evenwicht van stilstand uit balans wordt gebracht, en voorwaarts op zoek moet gaan naar een nieuw, maar tijdelijk punt van hersteld equilibrium, dat meteen een scharnier blijkt voor een volgende situatie van onevenwicht. Wandelen blijkt gecontroleerd net-niet-voorover-vallen. Als je erbij stilstaat: niets moeilijker dan wandelen.

Dat is wellicht wat dansers, en bij uitstek dansende choreografen doen: stilstaan bij beweging, het vertrouwde arsenaal van bewegingen vervreemden, stileren en daardoor opnieuw bijzonder maken. Een vernieuwde kennismaking organiseren met onze lichamelijkheid, en hoe die via beweging uitdrukking vindt.

In zijn essay ‘Federer: both flesh and not’ – over het tennisspel van Federer – staat David Foster Wallace stil bij de *schoonheid* van diens bewegingen. Hij noemt het ‘kinetic beauty’: ‘What it seems to have to do with really, is human being’s reconciliation of having a body.’ Ook dat doet dans: beweging en lichamelijkheid stileren, en daardoor vreemd maken – vervreemden – waardoor het wonderlijke feit een lijf te hebben opnieuw kan opgloeien.

**Wannes Gyselinck**