

Verborgen intenties

Amor Constante van Rosas

Amor Constante: is het een gedicht, een muziekstuk, de titel van een voorstelling of een presentatie van werkprocessen die de relatie tussen dans en muziek tot het uiterste willen verkennen?

De coulissen van de produktie vertellen een verhaal dat in de voorstelling slechts met mondjesmaat vertaald wordt.
Véronique Rubens licht toe.

*De laatste schaduw, die mij van de witte dag
zal afsnijden, mag mijn ogen sluiten
en het uiterste uur mag mijn ziel
van haar koortsig verlangen bevrijden*

*maar neen, aan de overkant, op de andere oever,
zal de herinnering, waar ze brandde, niet verloren gaan
mijn vlam kan zwemmen in het koude water
en respect verliezen voor de strenge wet*

*ziel, door heel een god gevangen,
aders, die zo'n groot vuur met humor voedden,
merg, dat roemrijk brandde,*

*zij zullen een lichaam achterlaten, maar met zijn kwelling
zij zullen asse veranderen, maar hun gevoelens behouden
stof zullen zij zijn, maar stof vol hartstocht.*

F. Quevedo, Eeuwigdurende liefde over de dood heen
(vertaling Kristin Van Mol)

Dat *Amor Constante Más Allá de la Muerte* een werk van lange adem is, werd duidelijk met de aanzet tot de produktie in mei 1994. *Kinok* was een triptiek waarvan het begindeel, *Rosa*, en het sluitstuk, *Grosse Fuge*, min of meer trouwe bewerkingen waren van hoogtepunten uit vroeger werk. Het middendeel uit *Kinok* bestond uit volledig nieuw materiaal. Een voorstudie op *Amor Constante*, die reeds de contouren van de uiteindelijke, meer dan avondvullende, voorstelling uittekende. De fundamenteën van het choreografische en muzikale vocabularium voor de produktie die nog lang de naam *Creatie november 94* zou dragen, waren hiermee al gelegd. Het begrip 'Kinok' is één van de sleutelbegrippen die beide voorstellingen

aan mekaar linkt. *Kinok* ontleent zijn naam aan een begrip uit de Russische 'cinéma vérité' van de jaren twintig. Het verwijst naar het gelijktijdig volgen van verschillende beelden; met de ogen moet je als het ware sprongen maken om het geheel te kunnen volgen. In het middendeel van *Kinok* werd met het procédé druk geëxperimenteerd en op *Amor Constante* blijkt het niet minder toepasselijk.

Van Kinok naar Amor

De overbrugging tussen het voorbereidend werk en de definitieve versie is niet zo vanzelfsprekend. De nog harmonieuze complexiteit van *Kinok* wordt in *Amor Constante* ongrijpbaar en spant zich als een web rond de voorstelling. Dankzij haar

kleinschaligheid verdroeg *Kinok* de extreme concentratie van materiaal die *Amor Constante* over de grens van het verteerbare doet overhellen. *Amor Constante* heet een ambitieus project te zijn met een lange voorgeschiedenis. De interactie tussen dans en muziek, aangekondigd als dé grote uitdaging van het opzet, is op het eerste gezicht misleidend. In haast alle vroegere werkstukken ent de dans van Rosas zich naadloos op de muziek. Anders dan we van De Keersmaecker gewend zijn, groeien dans en muziek ogenschijnlijk meer dan ooit uit mekaar. Ook de experimenteersfeer die boven de de voorstelling hangt en de koele indruk die het formele spel nalaat, maken dat de verwachtingen niet helemaal worden ingelost. *Kinok* werd achteraf een vingeroefening genoemd, waarin geflirt werd met klassieke dansvormen. Maar krijgt het uitproberen in *Amor Constante* niet nog meer vrij spel?

Het beloofde een groots opgezette produktie te worden, zoals het een dansgezelschap van een gerenommeerd operahuis betaamt. De grote verhoudingen vertalen zich niet alleen in het aantal dansers en muzikanten van het Ictus-ensemble, maar ook en vooral in de conceptuele ballast die *Amor Constante* met zich meedraagt. Als toeschouwer ervaar je wel de aanwezigheid van een gesofisticeerd mechanisme dat zowel de choreografische als de muzikale inhoud schraagt. Maar hoe het systeem precies in de voorstelling vastzit, is moeilijk te achterhalen. De indruk van een grandioze etalage en ingewikkelde superposities blijft nazinderen. Maar mag het publiek ook meer dan zich vergapen aan het staaltje meesterschap dat choreografe en componist samen orkestreerden?

Er worden twee tegengestelde suggesties aangereikt. De wonderde wereld van de spiraalbeweging en de slingerbeweging, natuurlijke verhoudingsmechanismen, blijken volgens de programmabrochure een inspiratiebron te zijn voor deze voorstelling. Twee gedichten die duidelijk hun stempel op de voorstelling drukken, een opener van E. E. Cummings en een afsluiter van F. de Quevedo, huldigen dan weer een heel andere houding: de allesoverwinnende liefde en de kracht van de natuur als ultiem antwoord op het rationele.

Nieuwe wegen

Een gesprek met Thierry De Mey over de achtergronden van *Amor Constante*



Amor constante más allá de la muerte, Rosas / Herman Sorgeloos

werpt een nieuw licht op de complexiteit van de voorstelling. De hernieuwde samenwerking tussen Anne Teresa De Keersmaeker en Thierry De Mey betekende een grote uitdaging. Gezien de evolutie die beide artiesten hadden doorgemaakt, was een tweede *Rosas danst Rosas*, de productie die hen in 1983 voor het eerst samenbracht, uitgesloten. Door vooraf beperkende spelregels in te lassen, verlichtte het creatieve duo de opdracht allerminst. De Keersmaeker zou komaf maken met haar beroemde unisono's in duo's, trio's of kwartetten van dansers die simultaan dezelfde bewegingen uitvoeren. Alleen onconventionele configuraties van unisono's mochten nog. Bijvoorbeeld wanneer het bovenlichaam van een danser een unisono vormt met het bovenlichaam van een tweede danser en zijn benenspel met dat van een derde. Thierry De Mey zou nieuwe muzikale wegen bewandelen. Zijn ervaringen als componist van dansmuziek bij zus Michèle-Anne en bij Wim Vandekeybus zouden in deze productie niet meespelen. Anne Teresa De Keersmaeker doet in haar recent werk meer beroep op het oeuvre van dode dan van levende componisten. Van Bartok tot Bach over Mozart en Beethoven heen, grijpt ze steeds verder in de tijd. Nu echter vertrekt de choreografe van zeer recent, zelfs onbestaand materiaal en kan ze haar uitstekend analytisch vermogen op de partituur niet door-

drijven. Een gloednieuwe taal, weg van de verworvenheden, die consequent de raakpunten tussen dans en muziek moest exploreren, was de premisse volgens De Mey.

Op zoek naar een houvast

De historisch gegroeide interactie tussen muziek en dans in vraag stellen en een poging ondernemen om deze opnieuw uit te vinden voor slechts één voorstelling, heeft iets overmoedigs. De productie wil zich hiermee ook onderscheiden van bestaande relatiemogelijkheden tussen dans en muziek. De traditionele extremen worden gevormd door enerzijds de illustratieve relatie in het klassiek ballet, met de dans als -flauw- afkooksel van een verhaal, en anderzijds de radicale aanpak van Merce Cunningham en John Cage, waarbij beide componenten zich volkomen onafhankelijk van mekaar ontspinnen. Voor De Keersmaeker/De Mey bestaat er nog een andere as. De gelijkwaardigheid van de disciplines staat buiten kijf, maar daarmee is de opdracht niet geklaard. De makers gaan op zoek naar extra materiaal dat de reflectie over de nieuwe dans- en muziktaal moet voeden. Ieder van de zeven delen van *Amor Constante* verwijst naar één van de zeven planeten, de dagen die ermee verbonden zijn en de symboliek die daarmee samenhangt. Deze behoefte aan materiaal van buitenaf, zou kunnen wijzen op een laten-

te beperking van de interactie dans-muziek. Het is immers zo dat beide disciplines spontaan naar abstractie neigen en door een uitsluitend interne dialoog moeilijk tot grote, overspannende structuren kunnen komen. Ze nemen des te liever toevlucht tot een extern houvast, dat dan naar het eigen vocabularium een persoonlijke vertaling krijgt.

Getallen, gedichten en de stille kracht van structuren

Vooraf patronen die ontstaan zijn uit grafische of getallenstructuren betekenen voor *Amor Constante* vruchtbare uitgangspunten die dans en muziek ten goede komen. Banen van planeten, natuurlijke spiraalstructuren, verhoudingsmechanismen aan de architectuur ontleend en akoestische principes bieden tastbare en verrijkende aanknopingspunten. De keuze voor een bepaalde structuur heeft ook een artistieke verantwoording. Voor De Mey bezit elk proportiesysteem, behalve zijn numerieke eigenschappen, ook een gevoelsmatig aspect. Bepaalde verhoudingen in een architecturaal kunstwerk bijvoorbeeld, bezitten een specifiek karakter dat door de buitenstaander kan aangevoeld worden zonder dat hij die echt kan duiden. Een verantwoorde structuur in een voorstelling zal bij de toeschouwer positief overkomen zonder dat het onderliggende systeem ontbloot hoeft te zijn.

Toch duiken we even in de ingenieuze

gedachtenwereld waarin *Amor Constante* ingebed ligt. Zo is het hele derde deel van *Amor Constante*, *Kinok*, gebaseerd op de verhoudingen tussen de opeenvolgende frequenties van de natuurlijke boventonenreeks. Hoe verder in deze reeks, des te kleiner worden de verhoudingen. Ze worden dan omgezet naar ritmische eenheden met als gevolg enorme versnellingen en vertragingen, die op hun beurt onmiddellijk bruikbaar zijn als leidraad in de choreografie of bij het componeren.

Het melodische materiaal voor hetzelfde deel is gedistilleerd uit het fenomeen van de multiphonics bij de hobo. Dit zijn bijklanken die ongewild tot stand komen wanneer men verkeerd op het instrument blaast. Een analyse van die bijklanken leert dat ze steeds rond de kernklank zweven en naar die klank toe neigen. In de partituur worden die bijklanken uitgeschreven in een melodische lijn met de kernklank als rustpunt. Ook in de dans wordt de idee van de grilligheid van de bijklanken, in contrast met de sereniteit van het evenwichtspunt, uitgewerkt. Marion Ballester belichaamt in haar dans het spel van de hobosolo. Voor de andere dansers, die ieder zorgvuldig gelinkt zijn met één van de andere instrumenten, is zij het evenwichtspunt. Zoals de andere instrumenten in de schaduw staan van de hobo, staan ook de dansers perifeer tegenover de centrale figuur van Ballester. Ook tussen de verschillende lichaamsdelen van de danser alterneren evenwichtspunten met onstabielere posities.

Het laatste deel heeft dan weer tekst, het gedicht van F. de Quevedo, als uitgangspunt. Dans en muziek ontwerpen ieder een subjectief antwoord op de emoties die het gedicht losweekt. De wiegende, langzaam evoluerende groepsdans staat tegenover de uitgerekte klarinetsolo met een sobere begeleiding van de overige leden van het Ictus-ensemble.

Spelen en leren

De inzet van de produktie heeft op die manier minder te maken met het opbouwen van een 'spektakel' dan met het doordrijven van het spelplezier van de makers. Choreografe en componist zijn het er trouwens over eens dat nooit eerder een voorstelling zo leerrijk was. Het omgaan met een eerst onbestaande en daarna groeiende muzikale materie was voor de choreografe niet vanzelfsprekend. Het assimilatievermogen van Thierry De Mey en het gemak waarmee

hij externe gegevens in muzikale termen kan omzetten, komen bij dit project in de verf te staan.

De voorstellingen in Brussel en Antwerpen werden niet in dezelfde volgorde gebracht. Ook de verwisselbaarheid van sommige delen suggereert dat de kracht van ieder deel – of van iedere presentatie van een werkproces – voorrang heeft op de opbouw van het geheel.

Een dubbele voorstelling

Wat zich in *Amor Constante* voltrekt, is het ontwikkelen van twee verschillende, volwaardige discours waarin elke discipline tot haar recht komt vanuit een voorafgaande gemeenschappelijke dialoog. De compacte scenische ruimte kent bijgevolg een bijna dubbel gebruik. Deze combinatie van compositie en choreografie, als het ware twee voorstellingen die zich simultaan afspelen, werkt zeer opslopend. Omdat je als toeschouwer veel sneller betrokken wordt naar het visuele, kan de muzikale structuur zich maar met moeite een plaatsje verwerven in het globale scènebeeld. Of anders gesteld: kan muziek, die binnen een scenische produktie traditioneel vooral een ritmische en een sfeeroproepende functie bezit, aanspraak maken op een evenwaardige aandacht?

Soms dreigt het volhouden van de vooropgestelde ambitie van *Amor Constante* inderdaad ten koste van het uiteindelijk resultaat te gaan. De afstandelijkheid die ervan uitgaat, is hieraan zeker niet vreemd. Al is het natuurlijk afwachten hoe de voorstelling nog zal rijpen doorheen opvoeringsreeksen in zeer verschillende ruimtes. Dansers en muzikanten toonden tijdens de Antwerpse voorstellingen een veel grotere beheersing van het materiaal dan bij de Brusselse première. De voorstelling won daardoor aanzienlijk aan transparantie en overtuigingskracht. De nieuwe volgorde was ook strategischer. In deSingel kwamen de lichtere en komische fragmenten beter uit de verf binnen het verloop van de voorstelling.

Terug naar de vertrouwde technieken

Aan de ietwat dogmatische trekjes van *Amor Constante* beantwoorden gelukkig evenveel toegevingen. Hoewel de verschillende geleidingen van de voorstelling een specifiek karakter bezitten, komen de reeds vertrouwde voorliefdes en talenten van de auteurs haast onvermijdelijk bovendien.

De zeven partituren van De Mey tonen de intenties van een componist die steeds nieuwe ingrediënten zoekt om essentiële contrasten uit te vergroten. In het schrappen van overvloedige details herkent men nog de snedigheid van een vroegere filmmaker, de eerste roeping van de componist. De Keersmaeker hanteert meestal een tegengestelde, inductieve, werkwijze. Van bij de eerste zin van *Amor Constante* liggen de basiselementen, zoals de spiraal, de slingerbeweging en combinaties van beiden, vast. Door het materiaal behoedzaam maar ook gretig aan te wenden, puurt zij uit de eerste sequenzen de volledige voorstelling. Een werkwijze die ook in *Toccata* zeer prominent aanwezig was.

Verskillende delen uit *Amor Constante* zijn gebaseerd op reeds vroeger bestaande muziek van De Mey. Op de drie *Mouvements* voor strijkkwartet en *Amor Constante* (een vokaal kwartet herschreven voor instrumentaal ensemble) gaat De Keersmaeker volgens haar gekende en beproefde stramien te werk: de muzikale analyse dicteert de choreografische decoupage. In het middendeel van *Mouvements* verrast De Keersmaeker door aan muzikale effecten een komische noot mee te geven. De aangehouden pizzicato bij de strijkers, die herinnert aan soortgelijke passages in strijkkwartetten van Bartok, gebruikt in *Bartok Aantekeningen*, krijgt versterking in het vinnig en zenuwachtig benenspel van de dansers. De strakke verhoudingen volgens de boventonenreeks die De Mey gebruikt voor *Kinok*, worden zo vaak als nodig gewijzigd omwille van muzikale redenen of om beter op de dans in te spelen.

Het gevaar voor intellectualisme dat de voorstelling kan insluipen, wordt dus vermeden dankzij de veelvuldige afwijkingen van het initiële concept. In deze produktie gaat een rechtlijnig kader samen met een invulling die heel wat minder rechtlijnig maar des te fascinerender is. Het doorlichten van de achtergronden van de produktie biedt boeiende perspectieven, maar is slechts een manier om de complexiteit ervan te benaderen. Haar rijkdom laat zich niet in onbetwistbare termen vangen. Gezien het ondoorgronde-lijk karakter van deze produktie, leveren de twee gedichten, een lofzang op het mysterieuze, misschien nog de meest heldere sleutel tot *Amor Constante*.

Véronique Rubens