

Merce Cunningham
Dance Company

Ocean

VSB Fonds: het andere gezicht van de VSB Bank

De VSB Bank bestaat nog niet zo lang - althans in naam.

Want als het gaat om bancaire ervaring kan zij bogen op een ruime ervaring,
die zelfs teruggaat tot de vorige eeuw.

Vandaag de dag is de VSB Bank een moderne allround instelling,
waar zowel de particulier als het bedrijfsleven terecht kunnen.

Maar de VSB Bank is ook een bank die middenin de samenleving staat en
haar verantwoordelijkheid niet uit de weg gaat. Dat bewijst het VSB Fonds,
een van de grootste particuliere fondsen in Nederland.

Jaarlijks verleent het VSB Fonds financiële steun aan honderden initiatieven in de
Nederlandse samenleving. Cultuurbehoud is daaronder ruim vertegenwoordigd.



VSB FONDS
steunt **Holland Festival**

Inhoud

Ten geleide 9

Merce Cunningham
Ocean 11

Marsha Skinner over de
kostuums van Ocean 13

Jhim Lamoree
Panta Rhei.
Gesprek met Merce Cunningham 15

Lesley-Anne Sayers
*De grootste bevrijding is die
van de toeschouwer*.
Merce Cunningham's beheerste
kunstfilosofie 21

Maarten de Kroon
Geluiden uit de periferie van de oceaan. 3
*David Tudor's live
elektronische muziek* 27

Maarten de Kroon
112 solisten & 112 stopwatches
Andrew Culver's Ocean 1-95 31

Biografieën 34

Merce Cunningham Dance Company

27, 28, 29, 30 juni 1994, 20.15 uur
Het Muziektheater
einde circa 21.45 uur
Er is geen pauze.

coproductie Cunningham Dance
Foundation/Muntschouwburg/
Internationaal Kunstenfestival
Brussel/Holland Festival

randprogramma

Openbare repetitie van de Merce
Cunningham Dance Company op
woensdag 29 juni, 14.00 - 16.00 uur.
Het Muziektheater. Toegang f 7,50.

Ocean

concept:

John Cage en Merce Cunningham

choreografie:

Merce Cunningham

muziek:

Soundings: Ocean Diary

elektronische muziek door David Tudor

Ocean I-95

orchestrale muziek door Andrew Culver

dirigent:

Arturo Tamayo

repetitor:

Georges-Elie Octors

akoestische musici:

Het Nederlands Balletorkest met jonge

Belgische muzikanten

medewerking geluid

John D.S. Adams

elektronische musici

David Tudor, Takehisa Kosugi

dansers:

Kimberly Bartosik, Thomas Caley,

Michael Cole, Emma Diamond, Jean

Freebury, Frédéric Gafner, China

Laudisio, Matthew Mohr, Banu Ogan,

Jared Philips, Glen Rumsey, Jeannie

Steele, Robert Swinston, Cheryl Therrien,

Jenifer Weaver

design en licht:

Marsha Skinner

medewerking kostuums:

Suzanne Gallo

Merce Cunningham Dance Company

artistieke leiding:

Merce Cunningham

stichtend muziekdirecteur:

John Cage

muzikaal adviseur:

David Tudor

artistieke adviseurs:

William Anastasi, Dove Bradshaw

zakelijke leiding:

Art Becofsky

assistent artistieke leiding:

Chris Komar

assistentie choreografie:

Robert Swinston

produktiemanager:

Aaron Copp

supervisor kostuums/

coördinator ontwerp kostuums:

Suzanne Gallo

geluidsingenieur/

coördinator muziek:

John D.S. Adams

technisch directeur:

Webster Crittenden

archivist:

David Vaughan

manager gezelschap:

Eleanor Rouse

manager gezelschap:

Robert D.Russo

administratie Europa:

Bénédicte Pesle, Artservice International,
Parijs

Techniek Ocean:

Decor gebouwd door Center Line

Studios, Inc., Cornwall, New York.

Verhuurden of voorzagen geluidsmateri-
aal voor *Soundings: Ocean Diary*: Dr.

Christopher Clark, Ms. Connie Gordon

(Cornell University); Dr.Christopher Fox

(NOAA); Dr. Khashrow Kasaki (Monterey

Bay Research Institute); Dr.Philip Lobel,

Dr.Williams Watkins, Maryjo Wheatly,

Catherine Norton en Judy Ashmore

(Wood's Hole Oceanographic

Institution); Paul Matzner, Jason Ranier

(CA Library of Natural Sounds); Dr. Clyde

Nishimura (NRL); Jonathan Storm; Lars

Thiele (Odengaard & Danneskiold-

Sampsoe, Kopenhagen, Denemarken);

NAVSTAD, U.S. Navy; Julie Martin

(E.A.T.); Dr.Andrew Ogielski (Bellcore);

Bruno Seeman en Ruth Waldhauer.

productie Holland Festival:

Monica van Steen

Antien van Mierlo

De Europese tournee van de Merce

Cunningham Dance Company is mede

mogelijk gemaakt door het Lila Wallace-

Reader's Digest Fund.

De composities zijn mede gefinancierd door

de Mary Flagler Charitable Trust.

Het Nederlands Balletorkest

Chefdirigent: Roelof van Driesten

Productie Balletorkest:

Julia Bastiaanse

Maurits Haenen

eerste viool

Jan Opsitos

Roseline Stegenga-Piveteau

Marten Boeken

Bob Bruyn

Robert Cekov

Michiel Eekhof

Monica Germino

Christian Höfer

Katharina Schönberg

Arthur Neele

Miroslava Pasic

Gijs van der Grinten

Erna Sommer

6 Alena Tsoi

tweede viool

Marshall Willox

Evelyn Smith

Pamela Blau

Attila Gozon

Dick de Graaff

Jefke van Kerkwijk

Peter de Leeuw

Atanas Petrov

Tatjana Shirkin

Eileen Stevens

Rosemary Tyldesley

Caroline van de Watering

Liesbeth Kok

Sylvia Tentori Montalto *

altviool

Carine Blanken

Naima van Dijk

Albertine Engelkes

Maria Ferschtman

Lex Luynenburg

Brian Marcus

Marjolein Schut

Charley Senecal

Monique Sytsma-Laanen

Andrea Veenhuysen

Tjitte de Vries

Manuela Bucher *

Wim de Cock*

Bjorn Dobbelaere *

Helena Raeymakers *

cello

Jaap Sytsma

Iseut Chuat

Izuru Saita

Susanne Degerfors

Jan Insinger

Anneke Knappstein

Tobias Prenen

Xandra Rotteveel

Judith van Swaay

Willemiek Tavenier

Juan Liang *

Mladin Nastic *

Marleen Nastic-Baeyens *

contrabas

Jaap Branderhorst

Marjan Damsté

Michiel van Dinteren

Pieter van Lier

Vladimir Shirkin

Rob Zeelenberg

fluit

Janneke Speckmann

Peter Dieleman

Paul Monville *

Martin Skamletz *

Marie-Cécile de Wit

(piccolo/fluit)

hobo

Willem Luijt

Willy Streefkerk

Sigrid Borghs *

Erwin van Troyen *

althobo/hobo

Hans Knijff

klarinet

Ernst Karten

Diede Brantjes

Hans van Hulle *

Peter Merckx *

Wim Voet *

Hilde van de Weyer *

basklarinet/klarinet

Hens Otter

fagot

Janet Morgan

Maud van Daal

Richard Soudant

Benoît Goovaerts *

contrafagot/fagot

Peter de Wit

hoorn

Marcel Helmer

Tiny Postma

Rina Rijzenga

Lenno de Ruyter

Leo Verreijt

trompet

Hendrik Jan Lindhout

Huub Robeerts

Jaap van Veen

Dick Radstake

Philippe Lambert *

trombone

Jeremy Loysen

John Pasmans

Philippe Massart *

Alain Palizeul *

bastrombone/trombone

Harry Tazelaar

tuba

Michael Pietersen

Rudi De Bouw *

saxofoon

Véronique Delmelle *

Vincent Dujardin *

Jean-Marc Lissens *

Michel Mergny *

pauken

Bouwe de Jong

slagwerk

Jacob Goud

Arthur Cune

Peter Laheij

Rogier van der Tweel

Gabriel Laufer *

Wim Leo *

*) student-musici



John Cage en Merce Cunningham in 1983. Foto Steven Mark Needham

Ten geleide

Ocean is een creatie die het Holland Festival nauw aan het hart ligt. Het is een project naar een idee van wijlen John Cage en Merce Cunningham. Het is dankzij een coproductie tussen de Cunningham Foundation, De Munt, Holland Festival en het Internationaal Kunstenfestival Brussel dat *Ocean* nu gerealiseerd kan worden. Het festival kondigt niet zonder enige trots de première aan van een werk dat de creatieve krachten bundelt van twee artiesten die intussen een haast legendarische status verworven hebben.

Zowel het werk van John Cage als dat van Merce Cunningham vertrekt vanuit de nood om elke evidentie in de muziek en de dans ter discussie te stellen.

John Cage (1912-1992) heeft het gegeven van de muziek en van onze perceptie van wat wij als muziek ervaren fundamenteel ter discussie gesteld, waarbij hij de traditionele scheidingslijn tussen muziek en niet-muziek voorgoed heeft opgebroken. Hij is steeds blijven zoeken naar alternatieve manieren om klanken te concipiëren als gegevens op zich, niet belemmerd door kennis van muziekstructuur of intentionaliteit. Hij heeft zeer veel alternatieve principes om klanken en geluiden in de tijd te ordenen bedacht, bijvoorbeeld door toevalsprocedures of door strikt artificiële patronen. En bovendien heeft hij zijn kennis doorgegeven in een lange serie van composities, lezingen en teksten.

Merce Cunningham die nu al meer dan een halve eeuw choreografeert en zo een haast massief choreografisch oeuvre heeft opgebouwd, heeft steeds weer elke evidentie van dans en choreografie in vraag gesteld. De mogelijkheden van het lichaam van de danser, de combinaties ervan, de relatie tussen de dansers in een choreografie, de manier waarop de dans relateert aan tijd en ruimte, al deze (en nog meer) elementen worden fundamenteel herdacht in de loop van de vele en invloedrijke stukken die Cunningham in de loop van de tijd gecreëerd heeft.

Samen hebben Cage en Cunningham een relatie tussen muziek en dans ontwikkeld die paradoxaal van aard is, omdat ze gebaseerd is op de totale onafhankelijkheid van de twee disciplines. En net die onafhankelijkheid is productief gebleken. Omdat geen van de twee kunsten onderworpen was aan de andere, hebben zowel muziek als dans waarlijk de eigen taal en de wederzijdse grenzen kunnen exploreren: de relatie tussen muziek en dans is nooit ontstaan vanuit de zoektocht naar een illusiore eenheid, maar vanuit een gemeenschappelijke instelling die voortdurend gericht is op het experimenteren met nieuwe ideeën.

Precies in deze geest wordt er verder gewerkt door componist David Tudor, waarmee John Cage gedurende vele jaren samenwerkte, en door

componist Andrew Culver. Zoals voorzien door John Cage zal Tudors elektronische geluidsbeeld beweeglijk zijn. (Tudor voert zijn compositie live uit.) Andrew Culver is verantwoordelijk voor de orkestcompositie die uitgevoerd wordt door het Nederlands Balletorkest samen met Belgische studenten en jonge muzikanten, gecoacht door Arturo Tamayo en George-Elie Octors.



Merce Cunningham. Foto Lois Greenfield

Ocean

Door Merce Cunningham

Ocean is een groot project dat ik voor zijn dood met John Cage heb besproken. Het zou oorspronkelijk worden uitgevoerd in juni 1991 op het James Joyce/John Cage Festival in Zürich, maar werd afgelast omdat er geen geschikte zaal te vinden was. De titel *Ocean* is ontleend aan het idee van Joseph Campbell dat het volgende werk dat James Joyce zou hebben geschreven (na *Finnegans Wake*) over water en zee zou zijn gegaan.¹

Cage vond dat het ballet moet worden uitgevoerd in het midden van een ronde ruimte, waarbij het publiek de dansers omringt en de musici weer aan alle kanten het publiek omringen, zodat het geluid uit verscheidene richtingen komt, want de 112 musici worden over de ruimte verdeeld. Er is geen dirigent. John Cage had het project besproken met Andrew Culver, die deze ideeën in de computer had gestopt en daaruit de overtuiging had geput dat het stuk met gebruikmaking van Johns ideeën kon worden voltooid. Het elektronische deel van de muziek is van de hand van David Tudor, die daarbij werkt met onderwaterklanken.

Het is een stuk in negentien delen, met vijftien dansers. In beginsel heb ik me bediend van het toevalsproces dat berust op de *I-Ching*, waarbij gebruik wordt gemaakt van vierenzestig figuren, met dien verstande dat ik dat aantal hier heb verdubbeld, zodat er ruim honderd mogelijke figuren zijn. Het ballet duurt anderhalf uur - even lang als een van onze *Events*. *Roaratorio* en *Enter* duurden allebei een uur.

De verscheidenheid van mogelijkheden brengt met zich mee dat het maken van de choreografie meer tijd kost; ik doe ongeveer een uur over vijftien seconden. Ik ben er afgelopen november aan begonnen, met de bedoeling een half uur af te hebben voor we in januari naar Japan vertrokken, een tweede half uur bij het begin van het City Center-seizoen (in maart), en nog eens een half uur als we begin mei naar Berkeley zouden gaan.

De vorm van het werk biedt de mogelijkheid voor solo's, duetten, trio's, quartetten en groepsdans, dat wil zeggen dat elk aantal dansers tussen vijf en maximaal vijftien wordt ingezet. Het podium van Het Muziektheater heeft vier in- en uitgangen, aan één zijde van de cirkel. Ik heb ze aangeduid met #1, #2, #3, #4, en vervolgens bepaald, door middel van toevalsoperaties, welke doorgang elke danser moet gaan gebruiken bij het opkomen of weggaan.

Telkens als ik nog eens bekijk wat ik gedaan heb, zie ik gemiste kansen; door middel van toevalsoperaties probeer ik die dan alsnog te benutten.

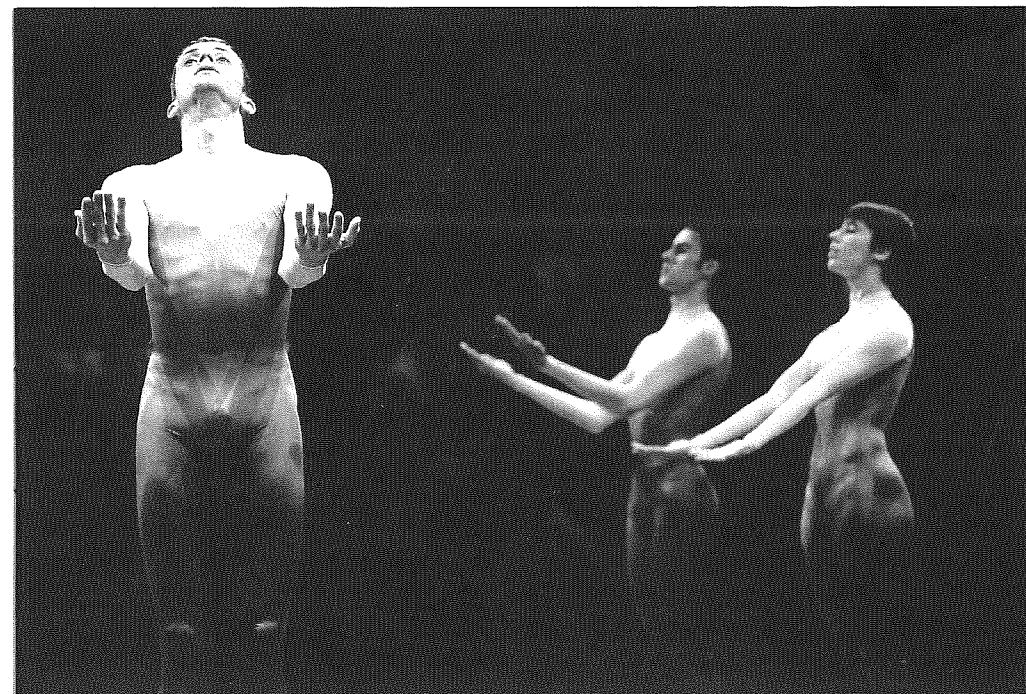
Het is provocerend om in een cirkel te werken, in referentie tot de ruimte. Ze doet me denken aan wat Einstein zei over de kromming van de ruimte - wij denken meestal plat. Ik houd de dansers telkens de gedachte voor: 'Je zit in een draaimolen die de hele tijd maar rondgaat.' Ik gooi dobbelstenen om uit te maken tegenover welke plek ze op welk moment tijdens een figuur staan. Het is moeilijk, maar wel boeiend.

Ocean kreeg zijn eerste uitvoering op 18 mei in het Koninklijk Circus in Brussel tijdens het kunstenFESTIVALdesArts. In Amsterdam hebben we drie repetitiedagen om het stuk aan te passen aan Het Muziektheater. Het podium is uit te bouwen tot in de zaal, met het publiek min of meer aan drie kanten, en ook zal er publiek op het podium zitten, op tribunes. De musici zitten eveneens op tribunes op het podium, en tevens rondom in de zaal. Daarnaast zullen er extra opkomst- en afgangsmogelijkheden zijn.

Merce Cunningham

vertaling: Rien Verhoef

1 Toen *Ocean* in 1991 moest worden afgelast, werd het vervangen door het ballet *Beach Birds*, waarvan het motto luidt: 'Between the river and the ocean, beach birds.'



Marsha Skinner over de kostuums van *Ocean*

Om aan te sluiten bij James Joyce heb ik voor de kostuums als lichtend voorbeeld *Moby Dick* gekozen en inspiratie gezocht bij de 'wijnkleurige zee' van Homerus. Een literair ontwerp voor Merce.

De warme golven flonkeren als wijn.

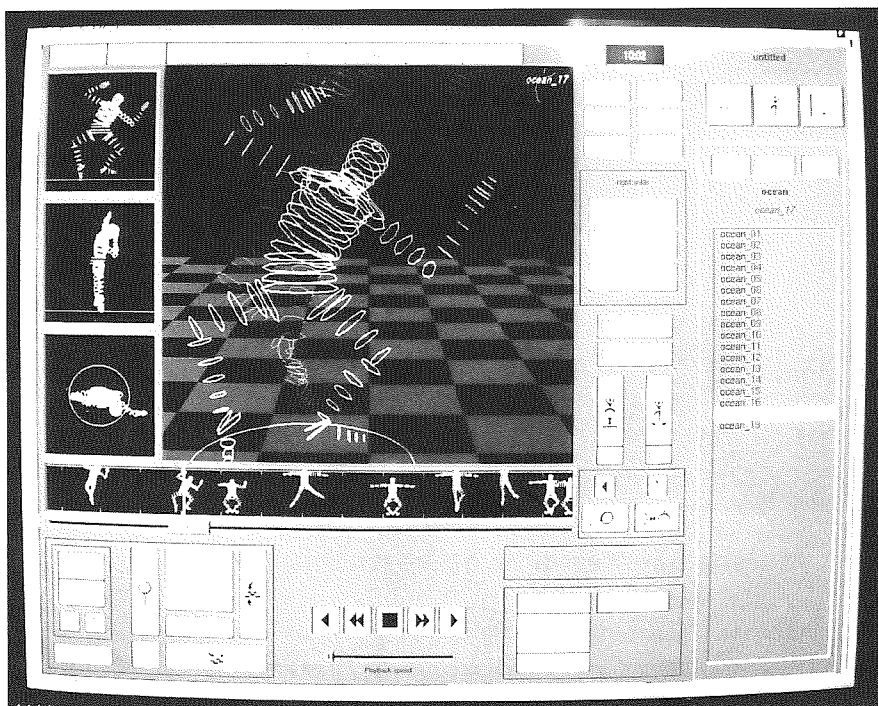
De gouden steven klieft het blauw.

De heldere hemel was staalblauw. De uitspansels van lucht en zee waren nauwelijks van elkaar te onderscheiden in dat alom aanwezige azuur...

de bedachtzame lucht was doorschijnend zuiver en zacht... de tegenstelling (tussen zee en hemel) was alleen merkbaar aan schimmen en schaduwen.

Wazig in het volle ochtendlicht was de onzichtbare zon alleen herkenbaar aan de uitgedijde felheid van zijn plaats, waar zijn bajonetstralen in rotten oprukten. Blazoenen, als van gekroonde Babylonische koningen en koninginnen, beheersten alles. De zee was als een smeltkroes met gesmolten goud dat bruisend opspat van licht en goud.

Herman Melville



Bernd Auers

Panta Rhei

Gesprek met Merce Cunningham

Door Jhim Lamoree

Tijdens de repetitie in het Newyorkse City Centre Theatre is het stil, muisstil. Alleen het zachte ruisen van de oude verwarmingsinstallatie is te horen en af en toe natuurlijk: plof. Dan belandt een van de dansers na een sprong met zijn blote voeten op het plankier. Merce Cunningham zit roerloos op een stoel vooran het toneel met op de grond wat paperassen om hem heen gespreid. Heel af en toe maakt hij een opmerking, zonder overigens zijn stem te verheffen. Zijn gezag is evident; aan een half woord hebben de dansers genoeg. De Amerikaanse choreograaf is dit jaar 75 jaar oud geworden en dat is aan zijn gang te zien want elke stap die hij zet doet hem pijn. Hij heeft reuma, maar dat verhindert hem niet om tijdens de voorstelling van die avond op het toneel als danser zijn opwachting te maken en nog enige passen uit te voeren. Cunningham heeft immers nog steeds de gestalte van een jeugdige circusartiest, ook al zijn zijn karakteristieke krullen grijs en uitgedund, lijken zijn wenkbrauwen nog het meest op verweerde borstels en vertoont zijn gelaat diepe plooiën. In de jaren vijftig deed Cunningham voor de moderne dans wat Jackson Pollock voor de schilderkunst deed: hij schiep een nieuw en ongekend abstract-expressionistisch vocabulaire. Er klinkt geen muziek tijdens de repetities van Cunninghams choreografieën. Muziek, dans, decor en kostuums ontstaan immers bij elk werk, en dus ook bij zijn nieuwste werk *Ocean*, onafhankelijk van elkaar, omdat Cunningham ze afzonderlijk behandelt en presenteert als autonome kunstvormen. De legende wil dat Cunningham, net als het publiek, tijdens de première van zijn eigen choreografie voor het eerst de muziek hoort en het decor en de kostuums ziet. Hij laat zich graag verrassen, hij deelt immers de mening van Marcel Duchamp die net als Cunningham de opvatting over wat kunst is op revolutionaire wijze verbreedde: 'Het publiek maakt het kunstwerk zelf af.'

Wat was de reden voor deze onorthodoxe presentatie?

Merce Cunningham: 'Waarom zouden er niet verschillende dingen tegelijkertijd kunnen plaatsgrijpen? Ik houd nu eenmaal van complexiteit, ons leven is ermee gevuld, dus waarom zouden we dat element op het toneel achterwege laten! Zet een nieuwsstation op de tv aan: dan zie je bepaalde beelden, je luistert naar commentaar en onderaan het beeld flitsen de koersen van Wall Street of het weerbericht voorbij, of beide. Als je vroeger iets dergelijks in het theater deed, zeiden mensen dat je het fout deed.' Cunningham zelf moet er hartelijk om lachen. 'In mijn werk bestaan

dans, muziek en aankleding onafhankelijk van elkaar, maar kunnen als ze bij elkaar worden gebracht iets nieuws voortbrengen waar elk onderdeel op zich niet toe instaat is. Dat maakt een voorstelling zo levendig, speels en onvoorspelbaar, terwijl tegelijkertijd elk onderdeel zeer helder en precies is uitgewerkt. In het theater moeten onverwachte dingen kunnen gebeuren. Ik ga niet naar het theater om naar dingen te kijken die ik al ken. Als het doek open gaat, en je weet vervolgens niet wat je ziet of hoort, dat zijn de ervaringen die mij zijn bijgebleven. Zoals Jasper Johns [de Amerikaanse schilder die vele decors voor Cunningham heeft ontworpen, JL] zei: "Art is either a complaint or you do something about it." Wat mij betreft gaat kunst niet over ideeën, niet over behagen.'

Complexiteit is een constante in uw oeuvre.

'Mijn leven lang heb ik me op de complexiteit van dans geconcentreerd, ik heb me erin vastgebeten. Complexiteit is een onderdeel van ons leven, onvermijdelijk, of we willen of niet. Soms is zij verwarrend of schept onzekerheid, maar het is natuurlijk onzin om te geloven dat er zoiets als zekerheid zou bestaan. Ik heb in ieder geval getracht de conventie, zeg maar de zekerheden in de dans, aan de kaak te stellen. De orthodoxe manier waarop een ballet werd opgebouwd, heeft mij nooit kunnen bekoren. Die volgens het muzikale stamien van een symfonie bijvoorbeeld.

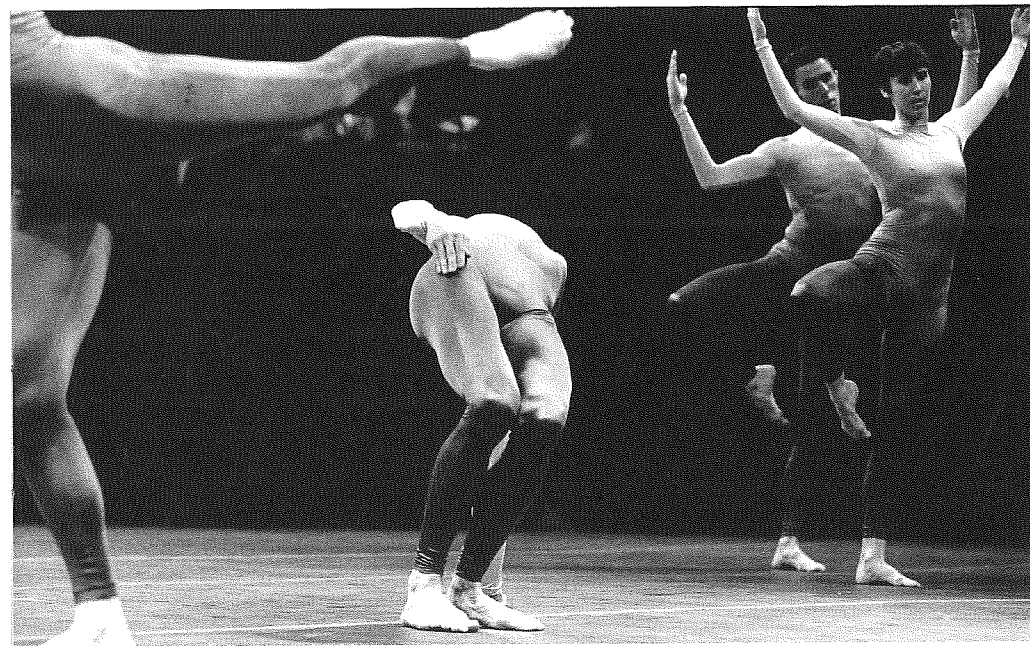
Eerst een sequentie van langzame dans, gevolgd door een van snellere passes: andante, allegro, etcetera. Uit mijn vroege moderne-dansdagen herinner ik me zelfs dat bepaalde passen snel en andere langzaam werden uitgevoerd, standaard. Onzin natuurlijk, want waarom zouden we niet een spontane tempowisseling kunnen uitvoeren: stilstaan, snel, langzaam. In mijn technische vocabulair tracht ik daar dus rekening mee te houden en laat ik al dat gehannes van "oh ja, nu doen we een adagio" achterwege.

'De enige overeenkomst tussen muziek en dans is de tijdsduur. Maar muziek kan de tijd op een andere manier onderverdelen dan dans.

Daarom hoort u tijdens de repetities geen muziek, de dansers hebben er geen houvast aan en ze tellen daarom ook niet. De bewegingen worden immers onafhankelijk van de muziek uitgevoerd. Het tempo en het ritme van de muziek en de dans hoeven ook niet noodzakelijkerwijze met elkaar te corresponderen. De muziek kan slepend zijn, de dans heel snel; de dans kan ook plotseling van tempo wisselen als je de fysieke mogelijkheden vindt om die wisseling te volbrengen. In ons leven worden we tenslotte ook van de ene sensatie naar de andere geslingerd. Als je hier in New York veilig de straat over wil steken, zul je je in vele bochten moeten wringen en veel van tempo moeten wisselen.'

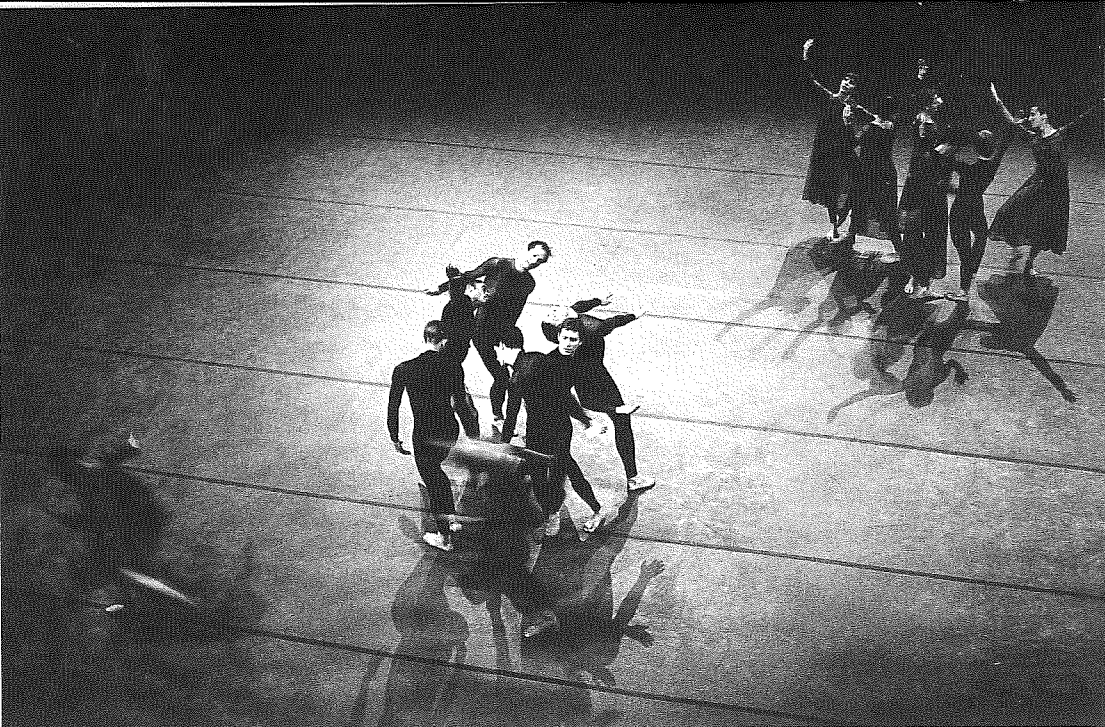
Waarom vermijdt u een lyrische of symbolische context in uw werk?

'Het romantische ballet is niet mijn stijl, zo denk ik niet. Motion is not



Ocean. Foto Stephan Vanfleteren

emotion. Ik praat niet over dans in termen van emotie, romantiek of maanlicht. Hoelang kennen we al electriciteit? Ik bedoel, met een handomdraai veranderen we de omstandigheden: het is licht, het is donker. Ik wil niet beweren dat de conventionele, romantische manier van denken over dans niet meer bestaat, ik wil alleen maar zeggen dat er ook nieuwe omstandigheden zijn. Veel commentaren op mijn werk refereren aan de esthetische emotie die mijn werk oproept, aan de excessieve elegantie of aan de helderheid van de bewegingen. Daar heb ik geen enkel bezwaar tegen, iedereen mag er het hare of zijne van denken. Toen we een aantal jaren geleden met het gezelschap door het land trokken en op een of andere universiteit een voorstelling verzorgden, ontspon zich onder de studenten een discussie over de betekenis van het werk dat ze net hadden gezien. De docent hief daarop beide handen en zei: "Relax, there are no symbols." 'Ik let niet op de inhoudelijke kant van dans, wat een beweging zou kunnen betekenen interesseert mij niet. Het is niet mijn intentie iemand iets te vertellen of mijn zeer persoonlijke emotie aan het publiek op te leggen. Ik wil niets dicteren. Het gaat mij om de beweging zelf, die buit ik uit in feitelijke termen als techniek, snelheid, frasering en placering in de ruimte. Ik maak abstracte dans, dans die je niet moet willen begrijpen, maar net als een abstract-expressionistisch schilderij moet ondergaan.'



Ocean. Foto Stephan Vanfleteren

18 *Heeft u enig idee van het resultaat als u begint met een choreografie?*

'Nee. Nou..., dat kan ik ook weer niet zeggen. Ik begin namelijk altijd met een bepaalde beweging. Dat kan een onbewuste beweging zijn of één die nogal is uitgedacht. Bij *Ocean* bijvoorbeeld moest ik constant denken aan het cirkelvormige toneel dat we bij dit stuk gebruiken. De toneelruimte is niet langer een kijkdoos zoals die regelmatig met het perspectief in de schilderkunst van de renaissance is ontstaan, zij is opgevat volgens de ruimte-definitie van Einstein: als het ware aan alle kanten oneindig uitdijend. De dans hoeft daardoor niet langer vanuit één standpunt aanschouwd te worden en de dansers worden levende sculpturen die van alle kanten kunnen worden bekeken. Met deze gegevens heb ik in de studio met wat pasjes geëxperimenteerd en die daarna in de computer opgeslagen met behulp van LifeForm, een software-programma dat speciaal voor choreografen is ontwikkeld en waarmee ik wel eens wilde werken. Zo ontstond de eerste frase van het ballet. Het begin ligt dus vast, daarna wordt alles toeval.'

Toeval?

'Net als mijn eerdere werk is *Ocean* door middel van kansberekening ontstaan. Het toneel "en ronde" is in drieën verdeeld, omdat nummer drie boven kwam te liggen toen ik een dobbelsteen wierp en de choreografie,

die in totaal negentig minuten duurt, is in negentien secties onderverdeeld via kansberekening, met behulp van de computer. De lengte van elke sectie is bepaald door het werpen van een dobbelsteen. Het lot heeft op die manier elk onderdeel gedetermineerd: Op welk moment in de voorstelling er een solo zal worden gedanst, of een duet, of een trio; wanneer er een ensemble te zien is en welke dansers of groepen van dansers er nog meer op het toneel aanwezig zijn. Ook de placering van elke danser en elke groep en de bewegingen die ze zullen uitvoeren, is door het toeval ingegeven. Tot nu toe heb ik maar één "entree" en "sortie" aangehouden, maar met een toneel en ronde zou ik ook op dat element de kansberekening los kunnen laten. Want waar zullen de olifanten en clowns hun entree maken?

'Het cirkelvormige speelveld is voor mij weliswaar een weinig angstaanjagend, vanwege de onmetelijke mogelijkheden die het aan de choreografie geeft, maar ik kan mijn ogen er niet voor sluiten. Het gaat erom je vernuft te gebruiken en alle beschikbare mogelijkheden aan te wenden. De kansberekening verschaft mij daartoe een objectieve methode, zij vergroot de mogelijkheden alleen maar in plaats van ze te beperken. Dat is de reden waarom ik haar gebruik.'

Sommige bewegingen zijn technisch niet mogelijk. Als de computer een danser de mogelijkheid biedt zijn hoofd drie keer om te draaien, wat doet u dan?

'Dat is inderdaad onmogelijk, maar als het lot een onmogelijke beweging of een onuitvoerbare frase voorschrijft, probeer ik dat desalniettemin uit te voeren. Tenzij het iets is dat overduidelijk niet tot de menselijke mogelijkheden behoort. Wij beschikken niet over drie benen en we kunnen onze knieën maar één kant op buigen. Het figuurtje in het LifeForm-programma van de computer kan dat allemaal wel. Maar het uitgangspunt is: proberen, en zelfs als het niet lukt kom je als vanzelf op andere ideeën. 'Het gaat erom dat deze manier van werken de mogelijkheden vergroot en je geest alert houdt. We kunnen bijvoorbeeld moeilijk onze herinnering, intuïtie of (dans)ervaring uitbannen, maar de kansberekening stelt mij in staat te reiken naar andere regionen dan alleen maar het subjectieve of het rationele, naar spontaneïteit bijvoorbeeld en het onverwachte, het onbekende. Door gebruik te maken van het lot treed je buiten jezelf en daar staan je meerdere mogelijkheden ter beschikking. Dat fascineert mij.'

Deze methode klinkt nogal rigide.

'Zij is niet zo rigide. U moet niet vergeten dat de kwaliteit van de bewegingen die de dansers uitvoeren door de dansers zelf wordt bepaald, door hun ervaring of de intensiteit waarmee ze een beweging uitvoeren. Iedere danser is verschillend, ook al voeren ze dezelfde beweging uit. Ik presenteer een frase wel zo feitelijk mogelijk, zonder zeg maar kleuring, maar dat

wil niet zeggen dat de dansers elkaar exact moeten imiteren. Tijdens de repetities suggereer ik bepaalde verfijningen of veranderingen, omdat bijvoorbeeld de armen van een bepaalde danseres iets te kort zijn voor een bepaalde beweging.

'Ik werk zoals een schilder zijn compositie maakt. Ik zet een frase op zonder haar helemaal af te maken. Dan ga ik naar een ander gedeelte van het werk en kom later weer op terug op die frase, om haar een weinig te veranderen. Daar moeten de dansers natuurlijk wel tegen kunnen, maar zij weten wel dat ik dat niet doe omdat zij fouten hebben gemaakt bij de uitvoering. Ik blijf nu eenmaal steeds weer nieuwe mogelijkheden zien die ik zou willen gebruiken. Daarom houd ik er niet van om met klassieke balletdansers te werken. Zij zijn namelijk gewend een kant-en-klare pas te krijgen en als je dat verandert, worden ze zenuwachtig of denken ze dat ze het fout doen, of ze kijken je aan van: jij weet niet wat je wilt.'

Wat verwacht u van een Cunningham-danser?

20 'Behalve dat hij technisch volmaakt dient te zijn, moet hij beschikken over flexibiliteit in lichaam en geest en over de nodige kracht. De dansers moeten zich immers in de gekste bochten wringen en bijvoorbeeld stoppen middenin een gesprongen arabesk. Dat is geen sinecure! Daar is een ongelofelijke kracht voor nodig. Het is bovendien niet de bedoeling dat de moeilijkheid en de zwaarte van de bewegingen af zijn te zien aan de gezichten of het puffen en steunen van de dansers.'

Is dans zo iets als water?

'Oh, ja, het stroomt, altijd. Dans is als de oceaan. You can't fix water, and I think you can't fix dance, because as you really fix it, it has no life, no spirit.'

Jhim Lamoree

De grootste bevrijding is die van de toeschouwer Merce Cunningham's beheerste kunstfilosofie

Door Lesley-Anne Sayers

Met de eerste Europese tournee van zijn gezelschap, in 1964, kreeg Merce Cunningham voor het eerst internationale bekendheid. Sommige critici reageerden geërgerd, de meesten verbluft; een enkeling barstte uit in een soort verheugde waardering. 'Ladingen kinderen', verklaarde Alexander Bland, 'zijn met het badwater van het klassieke ballet weggespoeld.' Door afstand te nemen van dramatische, muzikale of emotionele drijfveren had Cunningham doeltreffend al de fundamenteën verwijderd die voor het wezen van de theaterdans als onontbeerlijk werden beschouwd. Onder invloed van componist John Cage ging hij vervolgens nog een stap verder en verwerkte 'toevalselementen' in de compositie, waarmee hij het orderingsbeginsel van de artistieke opzet ondergroef. Overweldigend aanwezig was de afwezigheid. Zelfs de nestor van de balletkritiek, Clive Barnes, die het bevrijdende gevoel dat Bland ervoer ten dele onderschreef, beleed een knagende twijfel. 'Er waren ogenblikken,' schreef hij in 1964, 'dat een nog zacht stemmetje me toefluisterde dat ik werd bedot, beduvelde, beetgenomen, dat ik genoot om de verkeerde redenen.'

21

De grootste weggespoelde baby was misschien wel de opvatting van ballet als een harmonisch samenspel van onderdelen. Bij het Cunningham-gezelschap komen muziek, ballet en vormgeving onafhankelijk van elkaar tot stand; doorgaans komt alles pas bij elkaar op de première, waarop de dansers soms voor het eerst het decor zien of de muziek horen. Een van de beruchtste voorbeelden is *Winterbranch* (1964), dat het publiek confronteerde met delen die vrijwel geheel in het donker werden uitgevoerd, omdat de belichting haar eigen creatieve weg ging. Uit een zelfde ongeremd gevoel werd door Andy Warhol in *Rainforest* (1968) de toneelruimte verlevendigd met vrij zwevende, zilveren kussens. Maar de meeste ophef was er over de muziek. 'Je hoeft maar te lezen hoe volgens Cage de muziek overeenstemt met de onvolkomenheden van het papier waarop ze is geschreven', schreef Clive Barnes in 1964, 'en je gaat denken dat je gek wordt.' Klanken die vaak versterkte technische storingen leken, soms ondraaglijk luid gespeeld, maakten het gezelschap nog beruchter.

Nog een afgedankt kind was dat van de centrale toneelruimte. Het publiek bleek zelf te moeten bepalen waar het naar keek. Van al de revolutionaire aspecten van de Cage/Cunningham-esthetica was deogenschijnlijk



Ocean. Foto Stephan Vanfleteren

afwezige bedoeling van de maker in dat opzicht misschien wel het moeilijkst te verwerken. De opwinding was dan ook aanzienlijk; dank zij de inbreng van kunstenaars als Cage, Warhol, Robert Rauschenberg en Jasper Johns gaf Cunningham het ballet een plaats in het eerste gelid van de avant-garde die het niet meer had genoten sinds Diaghilev.

Maar hoe lang kan iemand beeldenstormer blijven? Inmiddels, dertig jaar na die eerste Europese tournee, vijftig jaar na Cunninghams eerste choreografische experimenten, is zijn radicale aanval op de ballet-esthetica overgegaan in nieuwe definities. Het huidige publiek zal niet snel geschokt zijn, of geërgerd, of zich afvragen of het gek wordt. De critici van nu zullen het zelfs eerder hebben over al de kinderen die Cunningham níet met het badwater heeft weggespoeld; de hogeschooldanser bij voorbeeld, en een vocabulaire dat zowel put uit de taal van het klassieke en moderne ballet als die van de wandelsport. Maar gelukkig heeft het publiek nog altijd reden tot vreugde, want het werk van Cunningham is altijd veel meer geweest dan de som van zijn vermogen om te schokken.

Een van de ingrijpendste aspecten van Cunninghams revolutie was de houding jegens de toeschouwer en het kijken. Zo kan het eerste gevoel van betrokkenheid bij een werk van Cunningham ontstaan als de toeschouwer toevallige harmonieën ontdekt waarin de muziek maakt dat een lichaamsbuiging aanvoelt als een scharnier die moet worden gesmeerd, of waarin een fraai gebalanceerde *relevé* lijkt uit te barsten in uitzinnige bedrijvigheid. Toevallige botsingen en vluchtige duetten tussen muziek en beweging markeren de handeling als bakens in een zee van mogelijkheden. Ook interferentie en dissonantie spelen een rol; het gehoor en het gezichtsvermogen kunnen bij de toeschouwer ontbranden als twee voelhoorns die tegen elkaar in strijken, maar het gevolg kan ook zijn dat beide scherper worden.

In de ogenschijnlijke chaos waarin te veel gebeurt om alles tegelijk te kunnen volgen, zoeken de toeschouwers natuurlijk orde. Cunninghams dansers zijn allemaal solisten, er zijn geen hoofd- en bijfiguren. Door de afwezigheid van emotionele en dramatische differentiatie kunnen die koel en onpersoonlijk lijken. Dat niet alles ronduit ijsig lijkt, is onder meer te danken aan hun diepe concentratie. De nuchtere nonchalance van een wandelpas steekt af tegen de uitbarsting van een verwoed allegro, alles uitgevoerd met dezelfde ontspannen grootstedelijke achteloosheid. Het is een onpersoonlijke omgeving waarin de krachten van breking en verwarring in een eindeloosgevarieerd duet ronddartelen met die van vorm en orde. De toeschouwer kiest waarnaar en wanneer hij kijkt, en hoe en of hij dat betreft op de muziek en vormgeving, en ontdekt zo in zekere zin zijn eigen versie van het ballet. Nu eens richten we ons misschien op een arm of been als een tastende voelspriet in een lege ruimte, dan weer gaat onze aandacht opeens uit naar een kalm 'gesprek' van armen achter op het toneel. Een complexe groepering en hergroepering van drie dansers in het blauw wordt misschien wezenlijk veranderd door de terloopse komst van een danser in het wit, die als een stille bliksemschicht in spagaat glijdt; het effect is tegelijkertijd ritmisch en visueel. Plotselinge vlugge veranderingen van richting en heftige uitbarstingen van bedrijvigheid worden afgewisseld door momenten van kalme vormverkenning. De ontdekking van het ritme van Cunninghams choreografie, de accenten en klemtoon en stroom der bewegingsfrasen, ook in verhouding tot andere frasen, geeft de toeschouwer soms voor het eerst het besef dat hij werkelijk kijkt. Opeens is alles eerder ingewikkeld dan verwarrend.

Maar al die doelbewustheid zonder kennelijke drijfveer van buiten heeft ook iets onzinnigs. Iemand tilt bij voorbeeld de voeten van een danser op

die in het midden uit een complexe groepsmanoeuvre hangen en verplaatst ze een eindje naar links. Dat kan een grap lijken, of de indruk wekken dat de choreograaf bij zijn correcties niets heeft weggehaald, zodat de dansers zelf kunnen kiezen wat de beste positie is, of misschien is de functie wel weer eerder ritmisch dan eenvoudigweg visueel, een eigenzinnig gebruik van accentuering. De wereld op het toneel lijkt grillig en soms speels onzinnig. Die grilligheid heeft meestal niet het vertwijfelde dat tekenend is voor de existentiële verkenningen in andere theatervormen, maar ook in dit paradijs komen explosies van hoogspanning voor. Vaak wordt de beweging woest, bezeten, nerveus, gejaagd, het beste woord is misschien gedreven. Maar ze wordt niet gedifferentieerd door emotioneel-dramatische nadruk, en wat overkomt zijn daardoor de creatieve verkenningen en de wijzen waarop wordt omgegaan met de drijvende dynamiek. Zelfs in de grauwere werken is de destructiviteit niet meer dan de factor die nodig is voor herschepping. Cunninghams werk mag onpersoonlijk zijn, maar de creativiteit van de menselijke geest wordt even luid bejubeld als enig engelenkoor ooit het goddelijke heeft verkondigd.

24 Het kinesthetische genot van Cunninghams werk, de rijke stroom van vernieuwing, het swingende lichaam dat maakt dat je de ruimte ziet zoals je die nog nooit hebt gezien, kunnen als zodanig al opwindend zijn. Een been markeert bij voorbeeld punten in de ruimte en duikt daarna weer weg, maar kronkelt vervolgens op heuphoogte rond als een verkennende vinger. Nu eens krijg je een glimp te zien van de oorsprong van de dans in diergedrag, dan weer voel je hoe de stedelijke dynamiek van een Newyorkse straat in het spitsuur inspireert tot een uitbarsting van balletachtig lijkende passen. De statische schoonheid van een vredig gebalanceerde *arabesque* te midden van een laag neurotisch-gedreven passen kan in de ogen van de toeschouwer zuiver ruimtelijke vormgeving zijn, of meer, en dan lijkt het opeens de tak van een boom die in witte stroomversnellingen onwrikbaar de stilstand verdedigt.

Nu Cunningham in de zeventig is, onderscheidt hij zich van zijn dansers door zijn hogere leeftijd en beperktheid van bewegingen. Hun lenigheid steekt af bij zijn stramheid en onwillekeurig vragen we ons wel eens af of Cunningham niet optimaal dramatisch profiteert van de mogelijke metaforen. Vaak komt hij in zijn werken op als een onderbreking van buiten, als een laatkomer op een feest. Met een paar vlugge, dwingende armzwaaien eist hij dan bij voorbeeld onze aandacht. Armgebaren kunnen eruitzien als een vlagsein tot verspreiding; handgewapper lijkt het puin te ruimen van terloopse conversatie. Zijn aanwezigheid vergroot stevast de opwin-



Ocean. Foto Stephan Vanfleteren

ding, niet alleen door zijn persoon, maar ook doordat hij lichamelijk nog altijd uitzonderlijk expressief, ja dramatisch aanwezig is. Cunningham beweegt zich nooit gewoon van A naar B, maar beeldhouwt en verplaatst daarbij de ruimte. Hem te zien bewegen moet iets zijn als Picasso te zien tekenen: doortastend en direct, waarbij elke simpele beweging voelt als een nieuwe baan in een maagdelijke ruimte.

De creatieve vrijheid die de toeschouwer bij een werk van Cunningham wordt geboden, en het gebruik van 'toevalselementen' in compositie en structurering, hebben in de loop der jaren bij menigeen een indruk van anarchie gewekt. Inmiddels wordt echter algemeen erkend dat de esthetica van Cunningham en Cage binnen een diepzinnige kunstfilosofie juist zeer beheerst is. John Cage sprak van 'non-intentionaliteit' als een manier om scheppend werk te bevrijden van de beperkingen die de kunstenaar ondervindt van zijn eigen denkpatroon. Ondanks een zeker jaren-zestigluchtje is dit een boeiende houding tegenover het scheppingsproces, waarbij de god der artistieke mogelijkheid en verkenning principieel meer wordt vereerd

dan de god van het kunstenaarsego. Nadat we hebben ingezien wat er aan een werk van Cunningham ontbreekt, kunnen we nauwkeuriger bekijken wat er wél is; een specifieke taal, een specifiek taalgebruik, een overstelpende inventiviteit. Met Cunningham werd het ballet volwassen, was het niet meer een afgeleide van muziek of drama; de kunst van de theaterdans werd niet meer beperkt door het ideaal van de versmelting. Maar de ingrijpendste bevrijding is toch misschien nog altijd die welke de toeschouwer werd geboden.

Lesley-Anne Sayers

vertaling: Rien Verhoef

Geluiden uit de periferie van de oceaan

David Tudor's live elektronische muziek:

Door Maarten de Kroon

Eén enkel telefoongesprek met John Cage was voor de inmiddels 68-jarige componist/pianist David Tudor voldoende om te begrijpen wat Cage met *Ocean* voor ogen stond. 'We hebben er kort over gesproken, maar het lag voor de hand dat John er van uitging dat mijn geluidsbeeld beweeglijk zou zijn. Hij was gefascineerd door het architectonische idee, de ruimte van het theater waarin de dans en het publiek gelijktijdig zou worden omgeven door een zee van geluid.'

David Tudor (Philadelphia, 1926), leerling van Irma en Stefan Wolpe en William Hawke, begon zijn carrière als virtuoos pianist en organist die zich richtte op het klassieke repertoire. Tegen het einde van de jaren veertig echter besloot hij zich volledig te wijden aan de uitvoering van eigentijds en experimenteel werk van componisten als Pierre Boulez, Stefan Wolpe, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman en - uiteraard - John Cage. Dankzij zijn virtuositeit en een enorme vindingrijkheid kreeg Tudor al snel internationale erkenning als de pianist van avant-gardemuziek. Hij was een van de weinigen die in staat bleken vaak onspeelbaar genoemde werken, al of niet gecomponeerd voor geprepereerde piano, volgens de bedoelingen van de componisten zelf uit te voeren.

De intensieve, meer dan veertigjarige samenwerking met John Cage en Merce Cunningham begon aan het begin van de jaren vijftig - de tijd waarin zowel Cage als Tudor doceerden aan het Black Mountain College in North Carolina. Collega-componist Morton Feldman bracht de twee bij elkaar - het begin van een levenslange vriendschap. Tot 1970, zo verklaarde Cage later, schreef hij vrijwel al zijn werk speciaal voor Tudor, of op zijn minst met hem in gedachten. *Music of Changes* uit 1951 was niet alleen de eerste 'toevalscompositie' die Cage met behulp van het Chinese orakelboek de I Ching componeerde, het was bovendien het eerste werk dat hij speciaal voor David Tudor schreef. Het jaar daarop volgde *4'33*, ofwel vier minuut en 33 seconden stilte, één van Cage's sleutelwerken dat Tudor op een zomerse dag in 1952 in première bracht. Achter de piano gezeten gaf hij met bewegingen van zijn armen de drie aan de hand van het toeval gecomponeerde stilte-delen aan. 'Exact op het moment dat ik het tweede deel aangaf', zo herinnert een geamuseerde Tudor zich, 'begon het buiten keihard te regenen. We zaten onder een tinnen dak en het

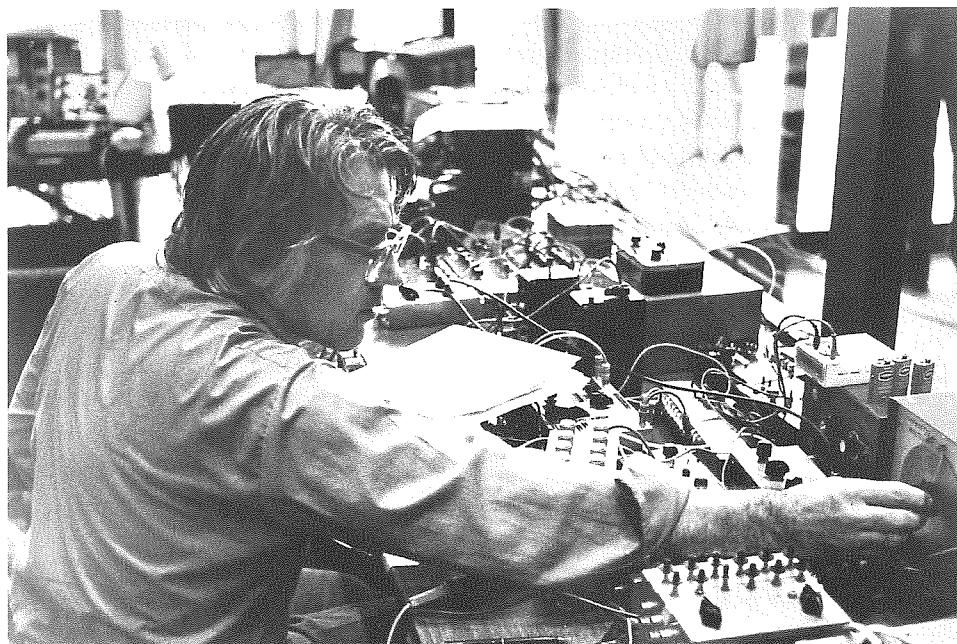
geluid van de regen was overweldigend. Op het moment dat ik het derde-deel aangaf, stopte de regen. Mooier had het toeval niet kunnen zijn.'

In de loop van de jaren zestig richtte Tudor zich gaandeweg meer op live elektronische muziek. Eerst als uitvoerder van vooral werk van Cage, daarna als zelfstandig componist en uitvoerder tegelijkertijd. De piano liet hij tientallen jaren onbespeeld, wat volgens sommige critici zonde van het talent was. Het ging Tudor echter van meet af aan om de exploratie van een nieuwe klankwereld, de piano was daarin hoogstens een medium, net als de elektronica.

Het eerste werk waar hij, aangemoedigd door Cage, zijn naam onder zette was *Rainforest*, uit 1968. 'Toen Rainforest klaar was', aldus Tudor, 'bedacht ik me opeens: zonder mij was dit niet gebeurd. Ik ben dus componist. Want daar gaat het toch om, dat je als componist iets doet wat anders, zonder jou, nooit was gebeurd.'

Voor de Merce Cunningham Dance Company realiseerde Tudor werken als *Toneburst*, *Phonemes*, *Enter* en *Virtual Focus*. En voor iedere produktie ontwikkelde hij nieuwe installaties die, althans op het oog, vaak samengesteld leken te zijn uit lukraak bij elkaar geraapte elektronische onderdelen.

28



David Tudor

'Het fascinerende van elektronica', aldus Tudor, 'is dat de apparatuur zelden doet wat zij zou moeten doen. En wat niet lukt leidt onherroepelijk tot nieuwe mogelijkheden'.

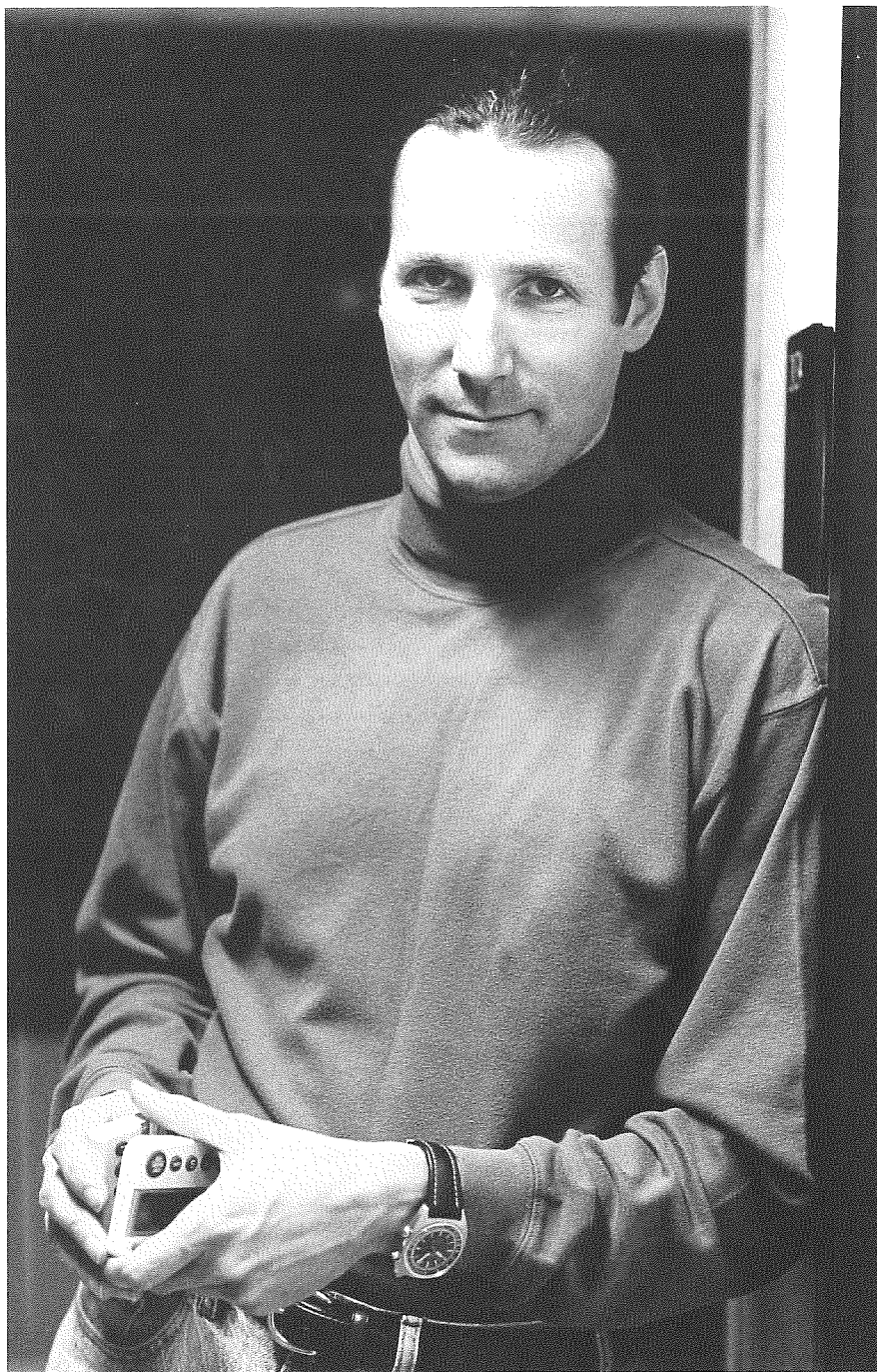
Door de jaren heen bleef ook de samenwerking met Cage. Zo experimenteerden ze in de jaren tachtig met onafhankelijk van elkaar gecreëerde composities die, net als in *Ocean*, gelijktijdig dezelfde ruimte vullen. Het betekende een nieuwe fase in het voortdurende experiment met gelijktijdigheid en onvoorspelbaarheid. Vooral dit laatste bleef voor beiden een bron van inspiratie. Tudor: 'Als we ergens mee bezig waren en het ging niet zoals we hadden verwacht, dan kwam er altijd die vreemde glimlach op Cage zijn gezicht. Een soort innige blijdschap. Hoe onvoorspelbaarder het werk werd, hoe mooier hij het vond'.

Voor *Ocean* maakt Tudor gebruik van uiteenlopende geluiden uit de periferie van de oceaan: geluiden van onder andere brekend ijs en scholen vissen, kantelende ijsbergen, sonar-geluiden waarmee de diepte van havens wordt gemeten, schepen, het echo-geluid waarmee zeehonden afstanden schatten en het geluid van de branding. Al die geluiden zijn langs elektronische weg gemodificeerd en worden tijdens de uitvoering opnieuw elektronisch bewerkt door Tudor en collega componist/uitvoerder Takehisa Kosugi. Beiden hebben een eigen installatie tot hun beschikking, maken gebruik van onderling verschillend geluidsmateriaal en het akoestisch resultaat wordt de ruimte ingestuurd door acht luidsprekers, verdeeld in twee 4-speakerclusters die los van elkaar kunnen bewegen. Daarnaast staan er nog enkele speakers vlakbij de dansvloer opgesteld. Uiteindelijk worden zo, aldus Tudor, drie onderling verschillende architectonische ruimtes gedefinieerd.

Zuiver praktisch gezien was *Ocean* tot aan de première in Brussel tijdens het KunstenFESTIVALdesarts in mei niet de meest gemakkelijke produktie. Enkele maanden voor de première was Tudor nog op zoek naar het geluid van brekend ijs (niemand weet wanneer ijs gaat breken, en het moet wel op natuurlijke wijze gebeuren), de man die de installatie zou bouwen, brak zijn been en zat vijf maanden in het gips, en zelf kreeg Tudor, sinds een ongeluk enkele jaren geleden toch al een breekbare man, vorig jaar nog een licht herseninfarct. Erg nerveus wordt hij er niet van. 'Als je accepteert dat je niet alles onder controle hebt, dan hoort die onzekerheid er nu eenmaal bij. Bovendien: geen uitvoering zal hetzelfde zijn. Er kunnen altijd nog nieuwe geluiden bijkomen. Mijn elektronica is zeer flexibel.'

29

Maarten de Kroon
(Nederlands Balletorkest)



Andrew Culver. Foto Frans Schellekens

112 solisten & 112 stopwatches

Andrew Culver's *Ocean 1-95*

Door Maarten de Kroon

'Vergelijk het met een landschap', aldus Andrew Culver, de componist die *Ocean 1-95* naar het idee van John Cage componeerde. 'Het verschil tussen het ene *time bracket-piece*' en het andere is als het verschil tussen een dertig minuten durende wandeling door de Rocky Mountains, of één van negentig minuten langs de kust bij New York. Als componist stippel je voor de individuele musici aan de hand van het toeval de route uit: hier naar rechts, daar vooruit, nu achteruit. Ze lopen over een bergpad in een landschap dat door toeval is ontstaan, door niemand bedacht, zonder enig ander doel dan er te zijn.'

Andrew Culver, *music sculptor* en componist, werkte gedurende elf jaar nauw samen met John Cage, ondermeer op de opera-achtige *Europa*-projecten, *Rolywholyover A Circus* en *Essay*. Speciaal voor Cage ontwierp Culver nieuwe computerprogramma's voor het componeren van zowel muziek als poëzie met de I Ching, het oude Chinese Boek der Veranderingen dat Cage in het begin van de jaren vijftig voor het eerst hanteerde om er zijn toevalscomposities mee te maken. Dankzij het toeval, 31 zo redeneerde Cage in die tijd, zou zijn muziek zijn als een imitatie van de natuur, zonder enig ander doel dan er te zijn - het hoogste wat kunst volgens hem kon bereiken. Voortbordurend op de gedachtenwereld van het Zen-boeddhisme formuleerde Cage met groot gevoel voor humor en vaak tot ergernis van zijn critici de fundamenteën van zijn klankwereld: niet persoonlijk, niet verhalend, zonder expressie, zonder ontwikkeling, zonder doel, voortdurend veranderend. Een muzikale wereld dus die voorbij elke traditie leek te gaan. Toen een musicus in Amsterdam hem ooit vroeg of het niet moeilijk componeren was voor een Amerikaan, zo ver verwijderd van de Europese centra van de traditie, antwoordde Cage: 'Ja, wat moet het voor jullie hier inderdaad moeilijk zijn om zo dichtbij dat centrum te componeren.'

Geheel los van de traditie stond Cage natuurlijk ook weer niet. Hij studeerde ooit korte tijd bij Arnold Schönberg (die Cage geen componist noemde maar een geniale uitvinder), werkte samen met modernisten als Boulez en Stockhausen die zich duidelijk tegen het verleden keerden, en voelde zich verwant met Erik Satie en diens 'Musique d'ameublement', James Joyce en dada-kunstenaars als Marcel Duchamp (die ooit het urinoir tot kunstwerk bestempelde en in het museum tentoonstelde) en

Tristan Tzara (die gedichten samenstelde uit toevallig gekozen woorden uit een verknipt krantenartikeltje). Maar Cage, de paradoxale uitvinder, ging nog een stapje verder. Aan de hand van het toeval (en dus de afwezigheid van iedere persoonlijke expressie) werkte hij in feite zichzelf uit zijn muziek - en dat was geen van zijn voorgangers nog gelukt. 'Ik heb niks te zeggen, en toch zeg ik het', aldus één van zijn meest geciteerde paradoxale uitspraken, net als 'I don't deal in purpose, I deal in sounds'. En als zijn muziek al een doel diende, dan was het -wederom in de traditie van Zen- 'om de 'geest van de luisteraar leeg te maken, zodat hij open staat voor goddelijke invloeden'.

Die Cageaanse gedachtenwereld is in alle opzichten terug te vinden in Andrew Culvers *Ocean 1-95*, het werk dat eigenlijk Cage's laatste ode aan James Joyce had moeten worden. Geïnspireerd door de suggestie van zijn vriend en Joyce-deskundige Joseph Campbell, dat Joyce na *Finnegans Wake* van plan zou zijn geweest het boek *Ocean* te schrijven, zag Cage een ruimtelijk werk voor zich waarin dans en muziek als water door het theater zouden stromen. Uiteraard zonder enig andere relatie dan tegelijkertijd aanwezig te zijn in dezelfde ruimte en in hetzelfde tijdsegment. Bovendien sprak de symboliek van *Ocean* hem aan, van rivieren die uiteindelijk allemaal naar de grote oceaan stromen, zoals ook de mensen uiteindelijk opgaan in het grote niets. Cage overleed in augustus 1992 en *Ocean*

32 leek bij een idee te blijven.

Toch waren de uitgangspunten van het project in gesprekken met Merce Cunningham, David Tudor en vooral ook Andrew Culver al vastgelegd. Niet alleen de lengte van 90 minuten, ook de structuur van het stuk was deels al bepaald. Zo hadden Cage en Culver gekozen voor een stuk in 19 delen, vanuit de speelse veronderstelling dat Joyce's *Ocean* uit evenzoveel hoofdstukken zou hebben bestaan (*Wake* had er 17, *Ulysses* 18 - vandaar). Vervolgens koos Andrew Culver voor vijf lagen in de muziek omdat eerdere time bracket-stukken van Cage al uit 2 en 3 lagen hadden bestaan, 4 was natuurlijk uitgesloten want dat getal is met alle 4-kwartsmaten in de muziekgeschiedenis veel te beladen, en aangezien Buckminster Fuller, de bevriende filosoof, ooit had gezegd dat de dingen pas interessant worden 'vanaf 5' werden het dus vijf lagen. Daarnaast voegde Culver er nog tal van nieuwe meer gedetailleerde opties aan toe, zoals 20 verschillende manieren van componeren en 7 sets van manieren van spelen. Het feitelijk componeren, het werken achter de computer dus om het toeval te sturen en gestuurd te worden door het toeval, duurde ruim vijf maanden. Hadden Cage en Culver *Ocean* echter ooit willen componeren door de I Ching-muntjes met de hand te gooien, dan had het compositieproces zeker meer dan vijf jaar gekost.

Culvers *Ocean 1-95*, dat hij ziet als zijn hommage aan Cage, resulteerde uiteindelijk in 2403 pagina's met noten; 5 x 19, dus 95 stukjes muziek in willekeurige volgorde aan de hand van het toeval gecomponeerd voor 112 musici. Stuk voor stuk solisten die, niet geleid door een dirigent maar door 112 stopwatches, van de ene muzieklag naar de andere springen - al naar gelang het toeval het wil.

Tijdens de uitvoering maken de solisten deel uit van telkens wisselende ensembles, en bovendien zijn ze tot op bepaalde hoogte vrij bepaalde keuzes te maken, bijvoorbeeld door een noot lang en zacht te spelen, of juist kort en hard. Ook daarin speelt het toeval dus nog een rol, wat volgens Culver overigens niet moet worden verward met zoiets als improvisatie. 'Improvisatie staat juist haaks op alles waar deze muziek over gaat.

Improviseren is niets anders dan vrijelijk voortborduren op je eigen herinnering, op wat je al wist. Het gaat er juist om dat element uit te schakelen, en zo onbevooroordeeld mogelijk te componeren en te spelen.'

Het meest merkwaardige aspect van een werk als *Ocean*, althans voor de uitvoerende musici, is dat ze tijdens de uitvoering vooral niet op elkaar moeten letten. Voor een doorgewinterd musicus, gewend aan samenspel, een nogal merkwaardig fenomeen, volgens Culver essentieel voor een geslaagde uitvoering. 'Ocean is in alle opzichten een uiterst complex werk en door naar elkaar te luisteren raak je als uitvoerend musicus alleen maar in de war. Bovendien is het in feite ook zinloos, omdat er in *Ocean* toch 33 geen sprake is van vooropgezet samenspel. Vandaar mijn vergelijking met het landschap: dat is er gewoon, ooit door toeval ontstaan. Dat streeft geen doel na'.

Maarten de Kroon
(Nederlands Balletorkest)

1 Het *time bracket*-principe geeft aan dat een bepaalde muzikale handeling binnen nauwkeurig aangegeven tijdstippen moet plaatsvinden.

Biografieën

De Merce Cunningham Dance

Company werd opgericht in 1953, toen Cunningham een groep dansers die met hem gewerkt had, meenam naar Black Mountain College, de progressieve kunstschool in Noord-Carolina. De groep bestond uit Carolyn Brown, Romy Charlip, Viola Farber en Paul Taylor. John Cage was muziekdirecteur en David Tudor musicus van het gezelschap. Toen Cage in 1992 overleed, volgde Tudor hem op als muzikaal adviseur.

In 1964, toen het gezelschap tien jaar bestond, ondernam het een wereldtournee die een half jaar duurde en onder meer West- en Oost-Europa, India, Thailand en Japan aandeed.

Van 1954 tot 1964 was Robert Rauschenberg de vaste ontwerper. In het daarop volgende decennium waren er gevierde samenwerkingsverbanden met beeldend kunstenaars als Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol en Robert Morris. In 1980 volgde de Britse schilder Mark Lancaster Johns op als artistiek adviseur; sinds 1984 hebben William Anastasi en Dove Bradshaw samen dienst gedaan als artistiek adviseurs.

Sinds 1953 heeft Merce Cunningham ruim honderd choreografieën voor zijn dance company gemaakt. Ook maakte hij choreografieën voor andere gezelschappen, zoals het New York City Ballet en het ballet van de Parijse Opera. Sinds 1970 heeft Merce Cunningham een aantal video- en dansfilms gecoreografeerd, in samenwerking met Charles Atlas en (later) Elliot Caplan.

Muzikaal verantwoordelijke voor de uitvoering van Andrew Culvers *Ocean* is de Spaanse dirigent **Arturo Tamayo**. Hij leidde de 112 musici tijdens de repetities voor *Ocean* en zal tijdens de voorstellingen ook aanwezig zijn, al wordt zijn taak overgenomen door de 112 chronometers. Arturo Tamayo studeerde aan het Koninklijk Conservatorium van Madrid (piano, slagwerk, muziektheorie en compositie), vervolgde zijn studie orkestdirectie bij Pierre Boulez en later aan de muziekacademie van Freiburg, bij onder anderen Wolfgang Fortner, Klaus Huber (compositie) en Francis Travis (directie), en bij Witold Rowicki in Wenen. Tamayo treedt sinds 1980 op als gastdirigent bij vooraanstaande Europese orkesten en dirigeerde diverse wereldpremières op internationale muziekfestivals. Hij werkte veel samen met John Cage en gaf meerdere uitvoeringen van diens werk.

Behalve de 84 musici van het Nederlands Balletorkest, werken nog eens 28 **Belgische conservatoriumstudenten** mee aan de uitvoeringen van *Ocean*. De studenten werden in het begin van de repetities, die los van de repetities van het Nederlands Balletorkest plaatsvonden, geleid door de Belgische dirigent **Georges-Elie Octors**. Octors volgde vanaf 1964 een studie (slagwerk) aan het Koninklijke Muziekconservatorium in Brussel, trad op als solo-slagwerker en vestigde zich gaandeweg als dirigent van eigentijdse muziek van onder anderen Stockhausen, Pousseur, Boesmans, Bartholomée en Robert. Sinds 1982 is Octors bovendien docent aan het Brusselse conservatorium.

Het Nederlands Balletorkest, dat 84 van de 112 musici levert voor de voorstellingen van *Ocean*, werd in 1965 speciaal opgericht om voorstellingen te begeleiden van de twee toonaangevende balletgezelschappen van Nederland: Het Nationale Ballet en het Nederlands Dans Theater. Daardoor is het Nederlands Balletorkest in feite een uniek gezelschap omdat het het enige symfonieorkest ter wereld is dat zich vrijwel fulltime richt op de dans. Het repertoire dat het orkest in de afgelopen jaren heeft opgebouwd bevat vanzelfsprekend de klassieke balletmuziek van Tsjajkovski en Adam, maar de nadruk echter ligt vooral op de twintigste-eeuwse muziek die bijna tweederde van het repertoire in beslag neemt. Bovendien bevat het ook opmerkelijk veel werk van hedendaagse Nederlandse componisten, wat mede te danken is aan het Project Jonge Componisten dat het orkest sinds 1981 jaarlijks organiseert. Chef-dirigent van het Nederlands Balletorkest is Roelof van Driesten, muzikaal adviseur Piet Veenstra. Eerste concertmeesters zijn Jan Opsitos, Cécile Huynen en Roseline Stegenga-Piveteau. Het orkest is op diverse cd's te beluisteren, onder meer met de complete orkestwerken van Anton Webern (Koch/Schwann) en werk van diverse Nederlandse componisten (Composers' Voice), onder wie Klaas de Vries, Theo Loevendie, Andries van Rossem, Ivo van Emmerik en Immanuel Klein en binnenkort ook Louis Andriessen en Matthijs Vermeulen.

De Japanse experimentele componist **Takehisa Kosugi**, die samen met David Tudor diens live elektronische muziek voor *Ocean* uitvoert, is sinds 1977 verbonden aan de Merce Cunningham Dance Company. Kosugi (Tokyo, 1938) kreeg in de jaren zestig bekendheid in de Verenigde Staten en Europa dankzij de avant-gardistische Fluxus-beweging. Hij werkte meerdere keren samen met Tudor, Cage en Cunningham, was gastdocent aan de Hogeschool voor beeldende kunsten in Hamburg en geeft regelmatig concerten op vooraanstaande internationale muziekfestivals.

Beeldend kunstenaar **Marsha Skinner** werd geboren in Canon City, Colorado. Zij studeerde oosterse kunst en filosofie aan het Antioch College. Sinds 1976 leeft zij in New Mexico. Haar werk hangt in diverse musea in deze staat. In 1991 maakte zij het licht- en kostuumontwerp voor Merce Cunningham's *Beach Birds* en werkte zij mee aan John Cage's installatie in Carnegie International in Pittsburg. In 1992 was zij verantwoordelijk voor decor, kostuums en licht van Cunningham's *Change of Address* en *Enter* (bij deze laatste produktie werkte zij samen met Elliot Caplan *filmmaker-in-residence* van de Merce Cunningham Dance Company).

David Tudor over *Soundings: Ocean Diary*

Elke uitvoerder maakt gebruik van ander klankmateriaal, geput uit secundaire 'oceaan'-bron: zeezoogdieren, pool-ijs, vissen, telemetrie en sonar, scheepsgeluiden.

De geluiden worden vastgelegd door een reeks input-factoren, en dan akoestisch gepresenteerd aan de hand van een reeks output-factoren waardoor hun kenmerken ingrijpend veranderen.

De keus van de elektronische elementen waaruit deze veranderingen voortvloeien, kan per uitvoering wisselen.

Het geluidssysteem bedient zich van een verfijnd elektronisch zwenkproces, dat de klanken verdeelt over drie systemen: twee groepen van elk vier luidsprekers die verplaatsbaar zijn en aan weerszijden van de ruimte aan het plafond hangen; en daarnaast nog een omringende groep van vier extra kanalen. Zo worden er drie verschillende architecturale ruimten afgebakend.

De componist stelt zich voor dat het klankmateriaal zal wisselen door er van tijd tot tijd 'gastbijdragen' in te verwerken.

David Tudor

vertaling: Rien Verhoef

Andrew Culver over *Ocean 1-95*

Als ik achter de computer ga zitten om te beginnen aan dit stuk, bevind ik me op het platteland van de staat New York, meer dan honderdvijftig kilometer van de zee. Boven me schraapt de eerste donder van het seizoen zijn keel. Er zijn net grote regendruppels gaan vallen, groot genoeg om de waterspiegel van een meertje te herscheppen in een stelsel van uitdrukkelijk afzonderlijke cirkels. De temperatuur is opgelopen tot boven de vijftientwintig graden.

Dit is lucht uit de Golf van Mexico, ruim tweeduizend kilometer ver. Gisteren kwam daaruit onweer en storm langs de hele rug van het continent. In een stad in Texas maakte een vrouw een video van een tornado die af kwam op het caravanterrein waar ze woonde. Ze gaf een kinderfeestje. Ik zag het op het avondnieuws. Een andere stad in Texas verloor tachtig procent van de gebouwen in het centrum, binnen twee minuten met de grond gelijk gemaakt. Dat was ook op het nieuws. Niemand, geen schepsel op aarde, leeft buiten bereik van de zee, en er is geen machtiger ballet op aarde dan dat tussen zon en oceaan.

Ocean 1-95 bestaat uit 32067 onderdelen, verspreid over 2403 bladen die zijn verdeeld tussen 112 musici. Er is geen partituur, geen plaats waar alles wat tegelijkertijd klinkt, tegelijkertijd te zien is. Er is geen dirigent, al is er door twee - Arturo Tamayo en Georges-Elie Octors - briljant werk verricht om de musici bekend te maken met hun individuele verantwoordelijkheden. Onafgebroken worden tegelijkertijd - maar niet gelijktijdig - vijf reeksen composities gespeeld, waarbij de spelers als ze beschikbaar komen van stuk naar stuk en van laag naar laag springen, en die vijf lagen elk uit negentien opeenvolgende composities bestaan - vandaar de vijfennegentig composities waarnaar wordt verwezen in de titel. Telkens als een speler aan een nieuwe compositie begint, bemerkt hij of zij dat die is gecomponeerd volgens een andere reeks regels en parameters (één van twintig), en moet worden uitgevoerd volgens één van zeven reeksen uitvoeringspraktijken.

Ik kon die complexe hoeveelheden in goede banen leiden dank zij het voorbeeld dat door Joyce is gegeven. Maar het was John Cage die precies de juiste beginvoorwaarden heeft geschapen: de titel, het grondplan, 90 minuten, het getal 19, het vraagstuk van de volgende stap van Joyce. Een jaar of vijf geleden grinnikte Cage: 'Ik heb een manier gevonden om nooit meer een stuk een naam te hoeven geven.' Vrijwel elk stuk van hem heeft II sindsdien als titel een getal gekregen. 'Ocean', een woord dat hij tientallen jaren met herhaald ontzag op papier heeft gezet, zal een van de weinige uitzonderingen zijn geweest. Door het ronde grondplan werden Marsha, David, Merce en ik met verstreckende gevolgen naar Satie geleid: 'Laat me iets nieuws zien en ik begin weer van voren af aan.' 90 minuten: het eerste om op te letten bij de analyse van elke compositie van Cage is de duur. Op de vraag welk idee de oorsprong was van een bepaald stuk, antwoordde Cage een keer niet meer dan: 'Ik begon met het idee van dertig minuten.' Het getal 19 kwam boven toen John op een dag nadacht over de 18 delen van *Ulysses* en 17 van *Finnegans Wake*: 16 of 19, voor ons stond vast welk getal van die twee het meest Joyceaans was. En dan is er de vraag naar Joyce' volgende stap, die in de ogen van Cage neerkomt op de Joyceaanse vraag wat er nu gaat gebeuren. Die bestond voor mij ook.

De meeste verstreckende gave van John Cage was dat hij precies de juiste en eenvoudigste beginvoorwaarden wist te scheppen. Daarvan gaf hij telkens weer blijk, en in de simpelste bewoordingen, vaak bij de vluchtigste ontmoetingen, liet hij daarvan ook gemakkelijk anderen profiteren. Het is de gave die leidde tot de 'prepared piano', die de deur opende naar *I-Ching*-toevalsoperaties, die de aanzet was voor honderden voortreffelijke

partituren, gedichten, beelden en ideeën, en die Schönberg trachtte te verwoorden toen hij Cage een geniale uitvinder noemde. Het is de gave die het raadsel verklaart van een man door wie zoveel anderen zich beïnvloed voelden - anderen wier werk geen spoor draagt van het zijne. Het is de gave waardoor met hem de ideale samenwerking mogelijk was, waarbij hij niet als co-piloot optrad maar eerder zorgde dat de wind draaide. Vier generaties lang is hij onze artistieke springplank geweest.

Ocean 1-95 is mijn eerbetoon aan John.

Andrew Culver

vertaling: Rien Verhoef

Biografieën

Zie ook de pagina's 34 en 35 van het programmaboekje

Merce Cunningham

Merce Cunningham, geboren in Centralia in de staat Washington, kreeg zijn eerste echte ballet- en theatervorming aan de Cornish School (nu Cornish College) in het naburige Seattle. Van 1939 tot 1945 was hij solist bij het gezelschap van Martha Graham. In die tijd maakte hij voor het eerst zelfstandig choreografieën, en in april 1944 trad hij voor het eerst als solist op in New York met John Cage. Daarna bleef hij jaarlijks uitvoeringen verzorgen, als solist of met een gelegenheidsgroep dansers, totdat in de zomer van 1953 op Black Mountain College de Merce Cunningham Dance Company werd gevormd. Sindsdien heeft Cunningham voor zijn gezelschap bijna tweehonderd choreografieën gemaakt. Ook heeft hij twee choreografieën gemaakt voor het New York City

Ballet: *The Seasons* (John Cage/Isamu Noguchi, 1947) en een versie van *Summerspace* (Morton Feldman/Robert Rauschenberg, oorspronkelijk uit 1958, NYCB-versie 1966). *Un Jour ou Deux* (John Cage/Jasper Johns, 1973), een III avondvullend werk in opdracht van het Parijse Herfstfestival voor het ballet van de Parijse Opéra, ging in première in 1973, en in herziene versie nogmaals in januari 1986. Cunninghams werk *Duets* werd in mei 1982 in New York op het repertoire genomen door het American Ballet Theater. Zijn werken zijn ook op het repertoire gezet door tal van ballet- en moderne-dansgezelschappen over de gehele wereld, zoals het Boston Ballet; Charleroi/Danses; Cullberg Ballet, Stockholm; GRCOP (de experimentele vleugel van het Parijse Opéra Ballet); Ohio Ballet; Pacific Northwest Ballet; Pennsylvania Ballet; Rambert Dance Company, Londen; Repertory Dance Theatre, Salt Lake City; en het Théâtre du Silence, Frankrijk. In juni 1990 werd *Points in Space* weer tot leven gewekt

door het Parijse Opéra Ballet. *Breakers*, een opdracht van het Kennedy Center's Ballet Commissioning Project voor het Boston Ballet, werd in maart 1994 ook op het repertoire genomen door de Merce Cunningham Dance Company. Samen met de filmer Charles Atlas maakte Cunningham drie oorspronkelijke videowerken: *Westbeth* (1974), *Blue Studio*; *Five Segments* (WNET/TV Lab, 1975) en *Fractions I and II* (1978); en drie filmballetten: *Locale* (1979), *Channels/Inserts* (1981) en *Coast Zone* (1983).

Fractions, *Locale*, *Channels/Inserts* en *Coast Zone* werden alle naderhand bewerkt voor podium-uitvoering. *Deli Commedia*, een videoballet gemaakt in samenwerking met Elliot Caplan, die Atlas was opgevolgd als huisfilmer, werd in november 1985 uitgebracht in de PBS-reeks *Great Performances*. *Points in*

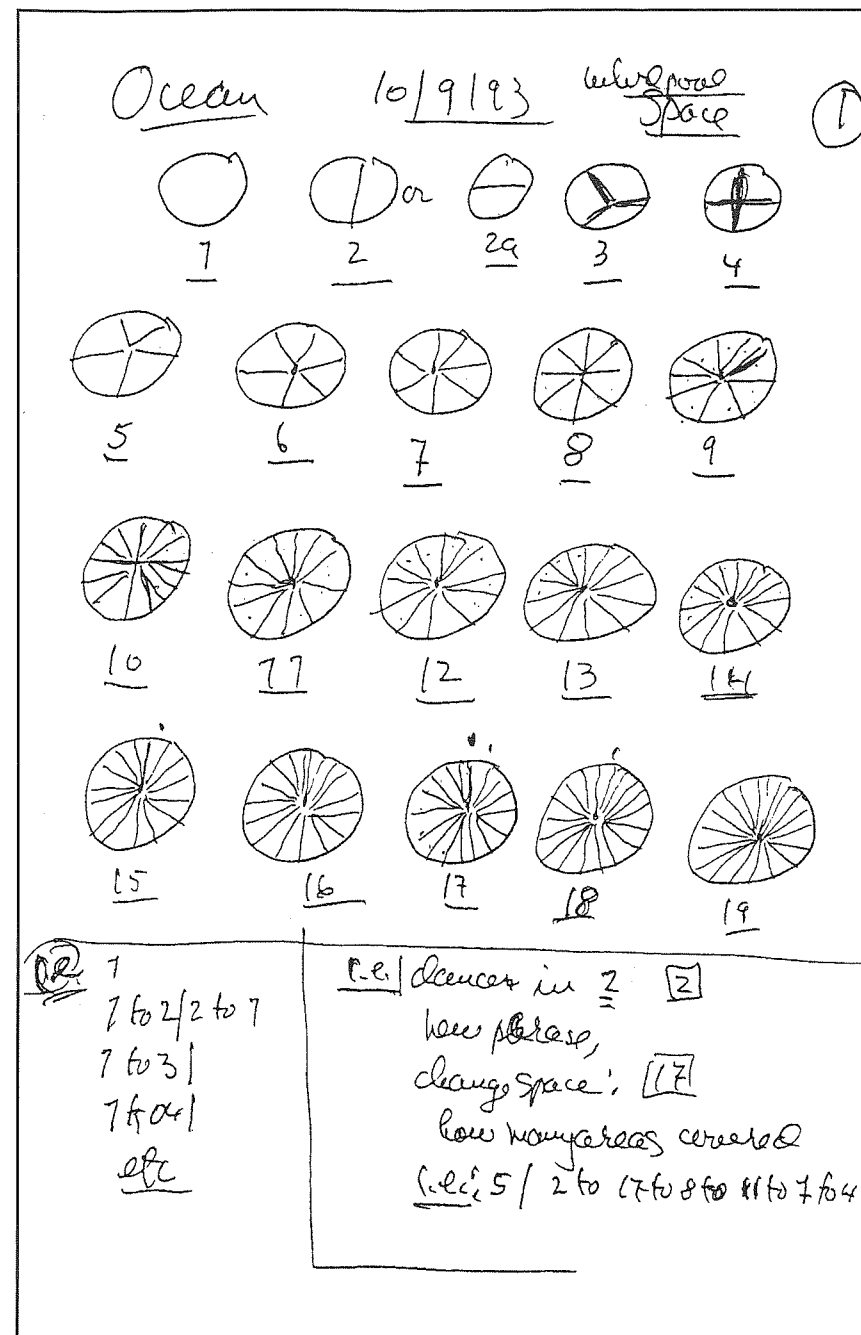
IV *Space*, het jongste oorspronkelijke videoballet van Caplan en Cunningham, was een gezamenlijke produktie van de Cunningham Dance Foundation en de BBC en werd in mei 1986 opgenomen in Londen. Ook *Points in Space* is voor het podium bewerkt. Cunningham en Caplan werkten opnieuw samen aan *Changing Steps*, dat in oktober 1988 werd opgenomen in het Sundance Institute en de Osmond Studio in Utah, en is uitgezonden over de hele wereld. In september 1990 vond in de Cinémathèque de la Danse in Parijs de wereldpremière plaats van Caplans filmportret *Cage/Cunningham*, waarvan produktie en distributie berustten bij de Cunningham Dance Foundation. In december 1990 werkten Cunningham en Caplan samen aan *Beach Birds For Camera*, een filmversie

van een ballet waarvoor in dat jaar de choreografie was gemaakt. Cunninghams activiteiten omvatten verder nog lessen en workshops in de Merce Cunningham Studio, en workshops en lezingen in de Verenigde Staten en daarbuiten.

Cunningham heeft meegewerkt aan twee boeken over zijn werk: *Changes; Notes on Choreography*, samen met Frances Starr (Something Else Press, New York 1968) en *The Dancer and the Dance*, vraaggesprekken met Jacqueline Lesschaeve (Marion Boyars, New York & Londen 1985). Dat laatste boek, oorspronkelijk in het Frans verschenen, is ook in het Duits en Italiaans vertaald. *Merce Cunningham/Dancing in Space and Time*, een bundel kritische opstellen onder redactie van Richard Kostelanetz, verscheen in 1992 bij a capella books. Cunningham heeft twee Guggenheim Fellowships voor choreografie ontvangen, in 1954 en 1959; verder kreeg hij de Dance Magazine Award, 1960, de erepenning van het genootschap ter bevordering van het ballet in Zweden, 1964, en de gouden erepenning voor choreografische vernieuwing op het vierde internationale balletfestival van Parijs.

John Cage

John Cage werd geboren in Los Angeles in 1912. Hij studeerde bij Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss en Arnold Schönberg. In 1951 bracht hij een groep musici en ingenieurs samen voor een project dat als doel had muziek te maken met behulp van de magneetband. In 1952 presenteerde hij op Black Mountain College een theater-evenement dat door



Pagina uit Merce Cunninghams notitieboek die betrekking heeft op het ruimteconcept van Ocean.

velen wordt beschouwd als de eerste *happening*. Vanaf het begin van de jaren veertig werkte hij samen met Merce Cunningham, en hij was muzikaal adviseur van de Merce Cunningham Dance Company tot aan zijn dood in 1992.

John Cage en Merce Cunningham waren verantwoordelijk voor een reeks radicale vernieuwingen in muziek en dans. Zo gebruikten zij *chance operations* en koppelde hij, in dansproducties, muziek en choreografie los.

John Cage kreeg in de loop van zijn leven tal van prijzen. Zo bekroonde de National Academy of Arts and Letters hem voor zijn grensverleggende werk met percussie-orkest en geprepareerde piano. Hij schreef, ontwierp en dirigeerde in 1987 *Europas 1 & 2* voor de opera van Frankfurt. Andrew Culver was hierbij zijn assistent. Van het Boston

VI Symphony Orchestra en de Fromm Foundation van Harvard University kreeg hij de opdracht voor *101* (1989).

Europas 3 & 4 waren opdrachten van het Almeida Music Festival en de Modus Vivendi Foundation.

John Cage schreef tal van boeken, waaronder *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1968), *M* (1973), *Empty Words* (1979), *X* (1983) en *I-VI*, dat onder meer een verslag bevat van een discussie met studenten (Cage was in het seizoen 1988-'89 docent in Harvard) en een cassette met de registratie van een Cage-college. Het boek *Conversing with Cage* (1988) is een compilatie van interviewfragmenten, door Richard Kostelanetz. In 1991 maakte de Cunningham Dance Foundation *Cage/Cunningham*, een documentaire over de samenwerking van

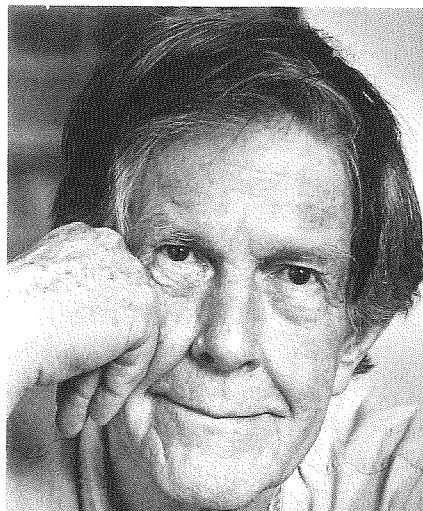


foto: Gene Bagnato

de twee artiesten. De regie was in handen van Elliott Caplan.

John Cage stierf op 12 augustus 1992 in New York.

De dansers

Kimberly Bartosik, afkomstig uit Wilmington (North Carolina), trad in 1987 in dienst van de Merce Cunningham Dance Company (MCDC). De samenwerking met Liz Henry en Jean Claude West is voor haar nog steeds een grote bron van inspiratie.

Thomas Caley werd geboren in Michigan waar hij de Interlochen Arts Academy bezocht. In New York trad hij op met Neil Greenberg, Kevin Wynn en Kenneth Tostle voordat hij in augustus 1993 in dienst trad bij MCDM.

Michael Cole ontdekte tijdens zijn studie drama aan de North Carolina School of the Arts dat hij eigenlijk danser wilde

worden. Hij werkte met Newyorkse choreografen als David Gordon en Robert Kovich voordat hij in 1989 de MCDC-rangen ging versterken.

Emma Diamond kreeg haar opleiding aan de Royal Ballet School in Londen. Zij maakte enkele choreografieën voor het Israel Ballet en het Niedersächsisches Staatstheater Hannover voordat zij in 1988 lid werd van MCDC. Haar dansvideo *Six Metamorphoses* werd gepresenteerd tijdens IMZ/Dance Screen in Frankfurt en het Dance On Camera Festival in New York. In 1993 voerde zij met haar eigen groep, Diamond Dance, haar eerste avondvullende choreografie uit.

Jean Freebury groeide op in Alberta, Canada. In 1990 kwam zij naar New York waar zij werkte met Ellen Cornfield, Bryan Hayes en Kenneth King. Zij is lid van MCDC vanaf juli 1992.

Frédéric Gafner, in 1969 in Zwitserland geboren, kwam in 1991 bij MCDC. Daarvoor werkte hij bij het ballet van Stüttgart, en danste hij in producties van Robert Kovich.

China Laudisio werd geboren in Spanje. Zij begon haar dansopleiding in Italië en vervolgde deze bij het Marin Ballet in Californië terwijl zij ook nog les nam bij Cynthia Pepper (die een ironisch-prophetische droom had dat China op haar vijftiende lid zou worden van MCDC). China bezocht twee jaar lang SUNY Purchase, waar zij tenslotte in staat was haar balletschoenen weg te gooien. Zij werd najaar 1993 gevraagd voor MCDC.

Matthew Mohr bezocht de Juilliard School en studeerde onlangs af aan SUNY Purchase. Hij werd begin dit jaar lid van de Cunningham Dance Foundation (CDF) Repertory Understudy Group.

Banu Ogan werd geboren in Ankara. Zij kreeg haar dansopleiding in Bloomington, Indiana, en studeerde biologie aan de universiteit van North Carolina. In 1991 verhuisde zij naar New York om er lessen te volgen bij de Merce Cunningham Studio. Zij werd lid van de CDF Repertory Understudy Group en, in mei van dit jaar, van MCDC.

Jared Philips werd opgeleid aan de North Carolina School of the Arts. Hij kwam in juni 1993 bij de CDF Repertory Understudy Group en werd in mei van dit jaar lid van MCDC.

Glen E. Rumsey, geboren in Greensboro NC, kwam in mei 1992 naar New York na zijn studie aan de North Carolina School of the Arts. Hij is lid van MCDC vanaf januari 1993. Glen wil zijn ouders danken voor hun enthousiasme en steun.

Jeannie Steele ontving het grootste deel van haar opleiding aan de North Carolina School of the Arts. Voordat ze bij MCDC kwam, werkte zij bij de CDF Repertory Understudy Group en met Alan Good en Ton Simons.

Robert Swinston danste bij de Martha Graham Apprentice Company, de José Limón Dance Company en het Kazuko Hirabayashi Dance Theatre. In 1980 kwam hij bij MCDC. Hij was dansdocent

aan het Montclair State College, SUNY Purchase, de Juilliard School en bij de Merce Cunningham Studio. In 1992 werd hij assistent-choreograaf bij MCDC. Hij is assistent-leider van de MCDC-workshops en de CDF Repertory Understudy Group, en hij assisteert bij het instuderen van Cunningham-choreografieën bij andere gezelschappen.

Cheryl Therrien kreeg haar opleiding aan de Boston Ballet School en SUNY Purchase en werkte daarna met Ellen Cornfield, Ton Simons, Bryan Hayes, Kenneth King, Sarah Michelson/The Shirley Choir, Christopher Caines en Jonathan Appels. Zij was lid van de CDF Repertory Understudy Group voordat zij in 1989 toetrad tot MCDC.

VIII **Jenifer Weaver** bezocht twee jaar lang SUNY Purchase om daarna, in 1988, understudy te worden bij MCDC. In 1989 werd zij lid van MCDC.

En verder:

Chris Komar, sinds 1992 assistent van Merce Cunningham, hoorde in 1969 bij de oprichters van de Milwaukie Ballet Company. In 1972 kwam hij bij MCDC, om er les te gaan geven in de Merce Cunningham Studio. Hij studeerde choreografieën van Merce Cunningham in bij (onder meer) Théâtre du Silence, Ohio Ballet, U.S. Terpsichore in New York, Pennsylvania Ballet, Pacific Northwest Ballet in Seattle, ballet van Parijs, Charleroi/Dances en Werkcentrum Dans in Rotterdam. Chris Komar leidt de Repertory Understudy Group (RUG) van

de Cunningham Dance Foundation, waar hernemingen van Cunningham-choreografieën door MCDC worden voorbereid en materiaal voor de *Events* tot stand komt. In 1992 creëerde hij voor RUG, op basis van Merce Cunningham's notities voor *Inlets* (1977) en *Inlets 2* (1983) en met toepassing van *chance operations* een nieuw stuk, *Inlets 3*.

Dit seizoen studeerde hij bij MCDC *Sounddance* (met Meg Harper), *Cargo X* en *Inlets 2* in.

Art Becofsky, zakelijk leider van de Merce Cunningham Dance Company, werd geboren in New York City. Hij trad in 1974 in dienst van de Cunningham Dance Foundation. Hij is vice-voorzitter van de *board of trustees* van Dance/USA en lid van het U.S. Performing Arts Committee van CULCON, een organisatie ter bevordering van de kunstuitwisseling tussen Japan en de Verenigde Staten, en van het bestuur van de World Dance Alliance. Hij is lid geweest van de artistieke-adviescommissie van de Princess Grace Foundation en van tal van danscommissies van de National Endowment for the Arts. Hij was bestuurslid van onder meer de American Arts Alliance, Dancing for Life en de Dance Archives Study Advisory Committee van de Mellon Foundation. Art Becofsky is auteur van *The Road Show Abroad* in Rena Shagan's *The Road Show* (1985) en van *On Commissioning and Presenting New Art* (1989). Hij schrijft op dit moment *Merce* en een verhalenbundel over zijn reizen naar India. AB dankt CK voor alles.