

# Holland 72 Festival

**Aktueel Muziektheater**  
Cheap Imitation, Allez Hop en To You

Amsterdam – Theater Carré  
dinsdag 20 juni 1972 – 20.15 uur

# Aktueel Muziektheater

## Programma

- John Cage  
1912- Cheap Imitation (1972)  
(wereldpremière van de integrale uitvoering)
- uitvoerenden Residentie-Orkest
- Luciano Berio  
1923- Allez Hop (1953-9),  
Racconto mimico van Italo Calvino
- uitvoerenden Residentie-Orkest o.l.v.  
Michel Tabachnik  
Het Werkteater
- soliste Cathy Berberian, zang
- Pauze
- Peter Schat  
1935- To You (1972)  
(wereldpremière)
- uitvoerenden de gitaristen Louis Gall, Jan Gouds-  
waard, Rolf Hock, Hans Hollestelle,  
Jan Hollestelle, Dick Hoogeveen,  
Peter Nieuwerf, Jorge Oreison,  
Rob Zimmermann  
de toetsinstrumentalisten Bart Berman,  
Maarten Bon, Bert van Dijk,  
Stanley Hoogland, Christiaan Ingelse,  
Reinbert de Leeuw  
Het Werkteater
- dirigent Peter Schat
- soliste Lucia Kerstens, zang
- tollen ontwerp Floris Guntenaar
- forceerwerk W. Rullmann
- instrumentmaker Komin
- electronica Rob van der Poel
- technici Nico Bes, Wim Wansink
- klankmeester William York

## John Cage: Cheap Imitation

John Cage voelt zich zeer verbonden met Erik Satie. Beiden hebben dan ook een non-conformistische en anarchistische positie ingenomen in de muziek van deze tijd. Oorspronkelijk had Cage de bedoeling een instrumentatie te maken van Satie's 'Socrate'. Dit werd verboden door de uitgever van Satie's werk. Vervolgens is Cage 'Socrate' gaan 'bewerken'. Het resultaat was een vrijwel éénstemmig eindeloos doorstromende meditatieve melodie voor piano solo, 'Cheap Imitation' genaamd.

Hiervoor maakte Cage een instrumentatie voor 24 spelers. De bezetting is: piccolo, fluit, altfluit, hobo, althobo, klarinet, basklarinet, altsaxofoon, fagot, hoorn, trompet, trombone, tuba, 2 violen, altviool, violoncel, contrabas, piano, celesta, harp, gitaar, slagwerk).

Voor iedere speler is de complete melodie afgedrukt met daaronder die tonen of melodie-segmenten, die hij uit deze melodie te spelen heeft. Het is de bedoeling van Cage dat de uitvoering zonder dirigent geschiedt (er bestaat dan ook geen totaal-partituur van), zodat iedere speler, geconcentreerd luisterend en mee-lezend de melodie laat ontstaan. Kleine schommelingen in tempo, te vroege of te late inzetten worden door de spelers zelf gecorrigeerd en zijn afhankelijk van het collectief van spelers, hun persoonlijk initiatief en betrokkenheid bij het project. Dit geheel passend bij de door Cage regelmatig geciteerde uitspraak van Thoreau: 'The best government is no government at all'.

'Cheap Imitation' bestaat uit drie delen en duurt ca. 25 minuten.

Govert Jurriaanse

*Peter Schat, Reinbert de Leeuw en John Cage tijdens het Holland Festival 1970*



*Foto Maria Austria*

## John Cage: Cheap Imitation

*John Cage feels that he is very much in touch with Erik Satie. Indeed, both of them have taken a non-conformist and anarchistic position in contemporary musical life. Originally it was Cage's intention to make an instrumental version of Satie's "Socrate". This was forbidden by the publisher of Satie's work. Thereupon Cage started to arrange "Socrate". The result was a practically monophonic, endlessly streaming flow of meditative melody for piano solo, called "Cheap Imitation".*

*Cage made an instrumental version of it for twenty-four players. The line-up is: piccolo, flute, alto flute, oboe, alto oboe, clarinet, bass clarinet, alto saxophone, bassoon, French horn, trumpet, trombone, tuba, two violins, viola, cello, double bass, piano, celesta, harp, guitar, percussion.*

*The complete melody has been printed for each player with those tones or melodic segments which he has to play from this melody written under it. Cage's idea is that the work is performed without a conductor (therefore there is no complete score). Thus the melody is created because each player listens with concentration and enters into the spirit of the music.*

*Slight variations in tempo, starts which are too early or too late, are corrected by the performers themselves and are dependent on the 'collectivity' of the performers, their personal initiative, and their involvement in the project. This totality is in keeping with Thoreau's saying, regularly quoted by Cage: "The best government is no government at all."*

*"Cheap Imitation" consists of three parts and lasts about twenty-five minutes.*

*Govert Jurriaanse*

## Michel Tabachnik

Michel Tabachnik werd in 1942 te Genève geboren en behaalde daar aan het conservatorium de diploma's muziektheorie en orkestdirectie.

Hierna werkte Tabachnik lange tijd samen met Pierre Boulez, zowel in Bazel als in Darmstadt, waarbij hij na verloop van tijd herhaaldelijk concerten met hedendaagse muziek voor Boulez voorbereidde. Hij dirigeerde verschillende Europese orkesten, zowel in het hedendaagse als in het traditionele repertoire, waaronder het B.B.C.-orkest te Londen, het Orchestre Symphonique te Brussel, het Orchestre National en het Domaine Musical te Parijs, het Orchestre de la Suisse Romande, de orkesten van Düsseldorf en Stuttgart, het Residentie-Orkest te Den Haag en het Royal Philharmonic Orchestra te Liverpool.

Michel Tabachnik, die eveneens componeert, heeft de volgende werken geschreven: 'Pastel', 'Pastel II', 'Frise', 'Supernovae' en 'Fresque'.

*Michel Tabachnik was born in 1942 in Geneva and graduated at the conservatory there in music theory and conducting.*

*He then worked for a long time with Boulez, in Basle as well as in Darmstadt. After some time he was entrusted with preparatory rehearsing of contemporary music concerts for Boulez. He conducted, both in the contemporary and the traditional repertoire, various European orchestras, including the B.B.C. Orchestra of London, the Orchestre Symphonique of Brussels, the Orchestre National and the Domaine Musical of Paris, the Orchestre de la Suisse Romande, the Düsseldorf and Stuttgart orchestras, the Residentie-Orkest of The Hague and the Royal Philharmonic Orchestra of Liverpool.*

*Michel Tabachnik, who also composes, has written the following works: 'Pastel', 'Pastel II', 'Frise', 'Supernovae' and 'Fresque'.*



Cathy Berberian

## Cathy Berberian

Cathy Berberian werd in de Verenigde Staten geboren en is zonder twijfel één van de meest verbluffende zangeressen van onze tijd: niet alleen heeft haar stem de omvang van drie normale stemmen, maar daarbij zingt zij in elf talen en het gemak waarmee zij overschakelt van zingen naar spreken toont aan hoe nauw de grens tussen deze beide is.

Gebruik makend van haar talrijke, uiteenlopende begaafdheden schreven Berio, Cage, Haubenstock-Ramati, Pousseur en Strawinsky werken speciaal voor haar. Haar grote muzikaliteit, die in het bijzonder gericht is op de hedendaagse muziek, naast haar buitengewone dramatische persoonlijkheid maken haar bij uitstek geschikt voor de interpretatie van werken op het gebied van het muziektheater. Zij is van mening dat het traditionele concertwezen toe is aan een omwenteling: 'Concertbezoekers zouden zonder programma naar een concert toe moeten gaan, niet wetende wat zij te horen krijgen - zij moeten nieuwsgierig zijn . . .'

## Cathy Berberian

*Cathy Berberian was born in the United States and is undoubtedly one of the most amazing singers of our time: not only does she have a three voice range but she sings in eleven languages and her ability to change from singing to speech shows how narrow the borders between the two are.*

*Using her many and varied talents, Berio, Cage, Haubenstock-Ramati, Pousseur and Stravinsky have created works specially for her. She has a great musicality and rapport with contemporary music together with an extraordinary dramatic presence so that she is especially suited to the interpretation of music-theatre works. She feels there is a need to revolutionize the traditional concert: 'An audience should go into a concert without a programme, not knowing what they are going to hear, — they need to have a feeling of curiosity...'*

## Luciano Berio: Allez Hop

Luciano Berio, geboren in 1925 te Oneglia, studeerde bij Ghedini en Dallapiccola. Van 1953 tot 1960 werkte hij bij de Milanese radio, waar bij de 'Studio di Fonologia Musicale' oprichtte. In deze studio maakte hij zelf enkele hoogst belangrijke elektronische werken: 'Omaggio a Joyce', 'Momenti', 'Visage'. In 1957 richtte hij het tijdschrift 'Incontri musicali' op en begon een reeks concerten van hedendaagse muziek onder diezelfde naam. Na 1960 verplaatste hij zijn werkterrein gedeeltelijk naar de Verenigde Staten, waar hij gastcolleges gaf aan een aantal van de belangrijkste universiteiten.

Het werk van Berio is zeer veelzijdig: hij schreef een groot aantal werken voor solo-instrumenten, maar ook orkestwerken en dramatische producties van zeer grote opzet. De *Messa in Scena* 'Passaggio', de 'Sinfonia' zijn werken van grote allure, die tot het repertoire van alle grote muziekinstellingen in de wereld zijn gaan behoren. Anderzijds heeft Berio bij de hedendaagse muziekliefhebber grote populariteit verkregen met zijn kleinere werken: de 'Sequenza I t/m VI', 'Circles' en de 'Sincronie'.

'Allez Hop, Racconto mimico di Italo Calvino', is een van Berio's meest geëngageerde werken. Het is een stuk, waarin naast een auditieve een sterk visuele uitbeelding wordt gegeven van een maatschappelijke problematiek die in de huidige samenleving een grote rol speelt: de tot rampen aanleiding gevende depersonalisering van de mens. Alle mensen kijken bij voortdurend naar de televisie, waar ze allemaal hetzelfde zien. Centraal staat de uitzending van het televisieprogramma, variété, vlooientheater. Een ongehoorzame vlo brengt een diplomaat tot een onvoorzichtige uitlating die een wereldoorlog veroorzaakt. Op verschillende niveau's wordt deze problematiek uitgebeeld. Want wat in de wereld gebeurt gebeurt ook in de familiekring, in de nachtclub. Als Cathy Berberian in de nightclub optreedt kan men zich in 1948 in Parijs wanen; er is niets veranderd sindsdien: ook in 1948 veroorzaakte een vlo een oorlog.

Wat in de visuele uitbeelding door het theater gebeurt, gebeurt ook in het orkest. Zuiver muzikaal gezien is 'Allez Hop' een zedelijk werk voor groot orkest, waarin het eerste deel, 'Musica di scena', vanuit een begin met drie saxen een steeds groter muzikaal apparaat in werking stelt. Het tweede en derde deel, respectievelijk "Rhumba ramble" en "Scat rag" zijn precies wat de titel zegt en de laatste drie delen gaan, titelloos, een eigen weg ten opzichte van wat er op de andere niveau's gebeurt.

'Allez Hop' is van de huidige stand van zaken in het compositorisch denken een voortreffelijk en representatief voorbeeld. Eigenlijk zijn alle kenmerken van het hedendaagse componeren er op een ideale manier in samengebracht: de pluriformiteit van de gebruikte middelen (van seriële tot door popmuziek beïnvloede middelen worden naast elkaar gebruikt), het naast elkaar stellen van expressiemiddelen op verschillende niveau's (het muzikaal theater), de coproductie (het theater en de vocale delen staan min of meer los van de door Berio gecomponeerde partituur en zijn, in samenwerking met de componist, door Cathy Berberian en de mensen van het Werkteater zelf gemaakt). Berio is niet blijven staan bij zijn successen uit het verleden; hij is nog altijd een van de sterkste vernieuwende krachten in de muzikale ontwikkeling van het jaar 1972.

Rob du Bois

## Luciano Berio: Allez Hop

Luciano Berio, born in Oneglia in 1925, studied with Ghedini and Dallapiccola. From 1953 to 1960, he worked for the Milanese radio where he founded the 'Studio di Fonologia Musicale'. In this studio, he composed some extremely important electronic works: 'Omaggio a Joyce', 'Momenti', 'Visage'. In 1957, he founded a periodical, 'Incontri musicali', and under the same name, he started a series of concerts of contemporary music. After 1960, he moved his working area partly to the United States, where he gave guest lectures in a number of the most important universities.

Berio's work is exceptionally many-sided: he composed a large number of works for solo instruments as well as orchestral works and dramatical productions on a very large scale. The *Messa in Scena* 'Passaggio', the 'Sinfonia', are works of great stature that have become part of the repertoire of all the great music organisations of the world. On the other hand, Berio's smaller works were very popular among contemporary music lovers: the 'Sequenze I - VI', 'Circles', and the 'Sincronie'. 'Allez Hop, Racconto mimico di Italo Calvino', is one of Berio's most committed works. It is a piece in which, along with an auditory rendering, a striking visual picture of a complex of social problems which play an important part in modern society is presented: viz. the calamitous depersonalisation of human beings. Everyone continuously watches television where they all see the same things. The focus is on the TV programme broadcast, variety, flea theatre. A disobedient flea makes a diplomat utter a careless remark which causes a world war.

These problems are presented on different levels. For whatever happens in the world, also occurs in the family circle, in the nightclub. When Cathy Berberian performs in a nightclub, one might imagine oneself to be in the Paris of 1948; nothing has changed since then: also in 1948, a flea caused a world war. What takes place in the stage through visual expression, also occurs in the orchestra. Considered from a strictly musical point of view, 'Allez Hop' is a six part work for large orchestra, in which the first part, 'Musica di scena', from an opening with three saxophones sets in motion an evergrowing musical machinery. The second and third parts, 'Rhumba ramble' and 'Scat rag' respectively, are exactly what their titles say, and the remaining three parts without titles, go their own ways in respect to what happens on the other levels. Everything in 'Allez Hop' is a perfect and representative example of contemporary thought on composing. Actually all the characteristics of present-day composing are gathered there in an ideal way: the pluriformity of the means used (from serial to means influenced by pop music used next to each other), juxtaposing ways of expression on different levels (the musical theatre), the co-production (the theatrical and the vocal parts are more or less independent from the score composed by Berio and are created by Cathy Berberian and the people of the Worktheatre themselves in co-operation with the composer). Berio has not stopped with his past successes; he is still one of the strongest renewing powers in the musical development of the year 1972.

Rob du Bois

Luciano Berio



## Het Werkteater

Het Werkteater bestaat uit een aantal acteurs (Yolande Bertsch, Marja Kok, Daria Mohr, Shireen Strooker, Cas Enklaar, Peter Faber, Hans Man in 't Veld, Rense Royaards, Gerard Thoolen, Herman Vinck, Helmert Woudenberg) die allen om ongeveer dezelfde redenen onvrede hadden met de bestaande toneel-situatie. Zij richtten in 1970 de koöperatieve vereniging 'Het Werkteater' op. 'Er bestaat bij ons niet zozeer de behoefte aan de vernieuwing van het bestel van bovenaf, dan wel aan de vernieuwing van de akteur van binnen uit.' Na zich gedurende het eerste jaar voornamelijk op het interne functioneren van de groep te hebben geconcentreerd legde het Werkteater zich vervolgens op 'publieksbenadering' toe, waarbij zij een nieuwe wijze van presentatie onderzochten: 'het publiek niet speciaal uitnodigen naar ons te komen, maar waar publiek is 'toevallig iets vertonen', en 'het publiek betrekken in het werkproces. Het publiek bewust maken van hun rol in het teatrale gebeuren'. verder gaven zij lessen aan kinderen van een lagere school. Hiernaast werkten zij mee aan groter opgezette projecten zoals de BRT/NCRV-film over Beethoven en de voorstellingen van 'Allez Hop' met het Residentie-Orkest in 1971. Over dit laatste project schrijven zij in hun 'jaarverslag' het volgende: 'De act die we hebben gemaakt voor de muziek van Berio is ontstaan na een "brainstorm". Alles wat ieder zei werd opgetekend en de volgende dag brachten Peter en Herman daar lijn in. Zij namen tevens de organisatorische en technische leiding. Er waren tien klowns in witte overalls en er was een levensgrote stoel. De ontwikkelingen die toen volgden, ondersteund door de muziek, waren in grote lijnen als volgt:

- opkomen van de klowns met ieder een speelgoedje.
- onthulling van de stoel door een groot wit laken weg te trekken.
- song van Cathy Berberian, die op de stoel zit, de klowns komen bewonderend dichterbij.
- het opsieren van de stoel met verf. Om hoog bij de stoel te kunnen komen maakten we gebruik van akrobatienummers.
- de stoel is klaar, algemene bewondering. Dan ontstaat er een spanning, de klowns richten zich op elkaar: wie gaat er het eerst naar toe? langzaam doen ze allemaal een stap in die richting, schoksgewijs, steeds ontstaan er even tableaux.
- dan volgen daaruit twee aan twee gevechten om boven op de stoel te mogen.
- iedereen zit nu op de stoel, trots op zijn verkregen positie. Een komt op het idee nog hoger te kunnen en steekt zijn hand omhoog. De anderen volgen.
- er volgt een moment van algehele herkenning en begroeting. Ze geven elkaar een hand uit solidariteit - bij het handenschudden wordt steeds één van de twee van de stoel gegooid.
- nu vormen zich twee partijen. Mensen op de stoel en mensen onder de stoel.
- er ontstaat een situatie van oorlog. Mensen onder de stoel willen er weer op, mensen op de stoel willen hun plekje houden.
- de agressie richt zich eerst op elkaar, slaat dan ineens over op een algemene agressie die zich gezamenlijk richt op de stoel.
- de stoel wordt volkomen vernietigd, lappen, veren, stukken hout vliegen door de lucht.
- na de algehele destructie zingt Cathy een lied: Autostrada. Ze zoekt tussen de lijken naar een bekende.
- dan volgt een zinloze poging tot herstel, een poging de stoel te restaureren.
- de enige mogelijkheid blijkt te zijn opnieuw het eigen speelgoedje te bemachtigen en daarmee te proberen te ontsnappen.'

## Het Werkteater ('The work theatre)

*The Work Theatre consists of a number of actors all of whom were discontented with the existing situation in the theatre, and for approximately the same reasons. In 1970, they founded the co-operative society, 'Het Werkteater'. 'Among us, there is not so much the need for renovation from higher sources outside, as for the renewal of the actor within himself! After concentrating during the first year mainly on the internal functioning of the group, the Werkteater devoted itself to 'contact with the public', by exploring a new method of presentation: 'not especially to invite the public to come to us, but 'by chance to show something' where the public is and to involve people in the work process. To make the public conscious of their role in theatrical proceedings.' They also taught children in primary schools. In addition, they co-operated in projects on a larger scale such as the BRT/NCRV film about Beethoven, and the performances of 'Allez Hop' with the Residentie-Orkest in 1971. Concerning the latter project they wrote the following in their 'annual report': 'The drama we have made for Berio's music originated after a 'brain storm'. Everything that each person said was noted down and the next day Peter and Herman brought it into shape. They also took charge of the organisation and technical direction. There were ten clowns in white overalls and a lifesize chair. Broadly speaking, the developments which then followed, underlined by the music, were:*

- entrance of the clowns each with a small toy.*
- unveiling of the chair by removing a large white sheet.*
- song of Cathy Berberian who sits on the chair; marvelling the clowns come closer.*
- decoration of the chair with paint. In order to come high up to the chair, we make use of acrobatics.*
- the chair is ready, general admiration. Then tension sets in, the clowns turn to each other: who is going there first? slowly, they all take a step in that direction, in a jerky fashion, throughout which tableaux momentarily appear.*
- then they emerge fighting two by two in order to be able to get on to the chair.*
- everyone now sits on the chair, proud of his acquired position. One of them comes across the idea of coming even higher and he raises his hand up high. The others do likewise.*
- a moment of general recognition and greeting follows. They give each other a hand for solidarity – while hand-shaking one out of two is continuously thrown from the chair.*
- now two parties develop. Those on the chair and those under the chair.*
- a state of war arises. The people under the chair want to get on it again, the people on the chair want to hold on to their little place.*
- they are first aggressive towards each other, this then turns into a total aggression which is communally directed against the chair.*
- the chair is completely destroyed, scraps of material, feathers, pieces of wood fly through the air.*
- after the general destruction, Cathy sings a song: Autostrada (Motorway). She seeks among the corpses for a familiar face.*
- then a senseless attempt to make retribution follows, an attempt to reconstruct the chair.*
- it turns out that the only solution is to recover one's own little toy and try to escape with it.*

*The members of the Werkteater are:*

*Yolanda Bertsch, Marja Kok, Daria Mohr, Shireen Strooker, Cas Enklaar, Peter Faber, Hans Man in 't Veld, Rense Royaards, Gerard Thoolen, Herman Vinck, Helmer Woudenberg.*

## Peter Schat: To You

and to Joe Cocker  
who said he would otherwise  
kill somebody

### TO YOU

*One, we were swaddled, ugly-beautiful and drunk on milk.  
Two: cuddled in arms always covered by laundered sleeves.  
Three: we got sand and water to exercise our imaginative faculties.  
Four: we were hit. Suddenly hit.*

*Five: we were fed to the educational system limited.  
Six: worried by the strange creatures in our heads, we strangled some of them.  
Seven: we graduated in shame.  
Eight: World War Two, and we hated the Germans as much as our secret bodies,  
loved the Americans as much as the Russians, hated killing, loved killing. de-  
pending on the language in the Bible in the breast pocket of the dead soldier,  
we were crazy-thirsty for Winston Superman, for Jezus with his infinite tommy-  
gun and the holy Spitfires, while the Jap dwarfs hacked through the undergrowth  
of our nightmares – there were pits full of people-meat – and the real bombs  
came, but they didn't hit us, my love, they didn't hit us exactly.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*So we got to numbers eight, nine, ten, eleven,  
Growing scales over every part of our bodies,  
Especially our eyes,  
Because scales were being worn, because scales were armour.  
And now we stand, past thirty, together, madder than ever.  
We make a few diamonds and lose them.  
We sell our crap by the ton.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*Make love. We must make love.  
Instead of making money.  
You know about rejection? Hit. Suddenly hit.  
Want to spend my life building poems in which untamed  
People and animals walk around freely, lie down freely,  
Make love freely*

*In the deep loving carpets, stars circulating in the ceiling,  
Poems like honeymoon planetariums.  
But our time is burning.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*Peace was all I ever wanted.  
It was too expensive.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*Half the people I love are shrinking.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*Half the people I love are exploding.  
My love, they are trying to drive us mad.*

*I am afraid of going mad.*

ADRIAN MITCHELL  
'Poetry from the Underground  
in Britain'

Voor jou  
en voor Joe Cocker  
die zei dat hij anders  
iemand koud zou maken

Voor jou

Een: wij waren ingebakerd, lelijk-mooi en dronken van melk.  
Twee: geknuffeld in armen steeds door pasgestreken mouwen bedekt.  
Drie: wij kregen zand en water ter ontwikkeling van onze verbeeldende vermogens.  
Vier: wij kregen een klap. Plots een klap.  
Vijf: wij werden voer voor het Opvoedingssysteem N.V.  
Zes: gekweld door de vreemde wezens in ons hoofd, wurgden wij er een paar.  
Zeven: wij bekwaamden ons in schaamte.  
Acht: de Tweede Wereldoorlog en wij haatten de Duitsers even erg als onze geheime lichamen, hielden van de Amerikanen net zoveel als van de Russen, haatten het doden, hielden van het doden, het hing af van de taal van de bijbel in de borstzak van de dode soldaat, wij waren gek-dorstig naar Superman Winston, naar Jezus met zijn oneindige mitrailleur en de heilige Spitfires, terwijl die dwergen van Jappen door het struikgewas van onze nachtmerries hakten – er waren putten vol mensenvlees – en de echte bommen kwamen, maar zij hebben ons niet geraakt, mijn lief, zij hebben ons niet precies geraakt.  
Mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.

Zo geraakten wij tot de nummers acht, negen, tien, elf,  
er groeiden schubben over elk deel van ons lijf,  
vooral over onze ogen,  
want er werden schubben gedragen, schubben waren schilden.  
En nu staan wij, over de dertig, samen, gekker dan ooit tevoren,  
wij maken een paar diamanten en verliezen ze.  
wij verkopen onze onzin per ton,  
mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.

Maak liefde Wij moeten liefde maken  
in plaats van geld te maken.  
Weet je wat afwijzing is? Een klap. Een plotse klap.  
Ik wil mijn leven doorbrengen met gedichten te bouwen  
waarin ongetemde mensen en dieren vrij rond wandelen,  
vrij gaan liggen,  
vrij vrijen in de diepe liefderijke tapijten met sterren die  
wentelen tegen de zoldering, gedichten als wittebroodsplanetariums,  
maar onze tijd staat in brand,  
mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.

Vrede was het enige dat ik ooit heb gewild  
Het was te duur.  
Mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.

De helft van de mensen die ik lief heb verschrompelen  
Mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.  
De helft van de mensen die ik lief heb spatten uiteen.  
Mijn lief, zij proberen ons gek te krijgen.

Ik ben bang om gek te worden.

Adrian Mitchell  
Vertaling: Hugo Claus

Vijf hoofdfragmenten zijn te onderscheiden, en zesmaal het refrein.

My love, they are trying to drive us mad.

De wending naar My love is historisch precies aangegeven: na de bomaanval in World war two, die wij (we) blijkbaar overleefden.

Deze geliefde krijgt de opdracht Make love, wordt gewaarschuwd tegen de krankzinnigheid, en is natuurlijk de lezer.

De poëtische strategie om tot die lezer door te dringen verloopt langs deze lijnen: zonder te aarzelen of toestemming te vragen wordt hij bemind, zonder aanzien van sex of persoon, om vervolgens gewaarschuwd te kunnen worden voor de Anderen (de niet-lezers dus), They, Zij die bezig zijn ons gek te maken. Us, de lezer en de dichter, wordt blijkbaar een zelfde toekomst toegedicht, en die toekomstige gelijkschakeling is het werk van They.

De gelijkschakeling van ons verleden daarentegen wordt door de dichter zelf verzorgd, want natuurlijk is nergens in dit gedicht de formule 'We' de majesteitmeervoudsvorm. De Count-down van ons gemeenschappelijk verleden wordt zonder omwegen ingezet om bij Eight in de historische tijd te worden verankerd: World war two, waar de tekst gaat spuiten.

Anders gezegd – weer anders dan in het gedicht en dus evenredig minder precies – de werking van deze tekst berust op de typisch schriftelijke truc 'wie dit leest is gek', of beter: wordt gek gemaakt, en dat doen wij niet zelf, maar dat

*Floris Guntenaar en Peter Schat met één van de tolleren uit 'To You'*



*Foto Maria Austria*

doen ZIJ (THEY). Kinderlijker kan het niet, het is de opvatting van kostschooljongens die plegen te zingen :

*And this is number one, and the fun has just begun.*

*Roll me over in the clover, roll me over lay me down and do it again.*

*And this is number two . . .*

Zoals ook To you begint als een aftel-vers. Volwassenen zouden zeggen, het zijn de 'kapitalisten' of de 'burokraten' en dat is politiek even waar als dat het in een gedicht meestal een cliché is, dat wil zeggen, poëtisch een leugen. To you is horizontaal gericht, meer sociaal dan rechtstreeks politiek, in de vertikale, enge zin van het woord. Het is de kinderlijke waarheid van de direkte kommunikatie tussen schrijver en lezer, tegenover de vertikale, volwassen leugens waarmee ZIJ (THEY) pogen ons te vervreemden van het feit dat wij inderdaad met zijn allen bezig zijn krankzinnig te worden gemaakt.

Een meesterwerk, en dan blijven zoals gewoonlijk de gevolgen voor de lezer niet uit: van het ene moment op het andere bevindt hij zich in een gekkenhuis, dat zo groot is dat hij het aanvankelijk over het hoofd zag: zijn hele omgeving, onze maatschappij.

Dit Grote Dolhuis kent natuurlijk net als de minigekkenhuisjes erin, een directeur, diens medewerkers en hun patiënten, en net als daar zijn vanzelfsprekend ook de directeuren verplicht binnen de hekken te wonen, 'onder ons', zoals de God uit de bijbel in de borstzak van de dode soldaat.

They, dat zijn de bazen van ons dolhuis, zelf gek gemaakt door hun macht om iedereen, die die macht radikaal en voorgoed wil afbreken, gek te verklaren. 'Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg' is hun diepste inzicht in ons, die weten dat de mensen, gezien de omstandigheden, gewoon niet gek genoeg doen om te laten zien hoe het er werkelijk met hen voorstaat. De spastische gebaren van de u'tgeputte onheilskoerier worden voor gek versleten, omdat de bourgeoisbaas ook onheilsboodschappen alleen maar gelooft als hij er een reclameboodschap in kan zien. De Club Van Rome is zo gek nog niet, tenminste nog niet zo gek als wij: prof. Speijer heeft uitgerekend dat een derde van de mensen hier te gestoord is om zijn werk nog te kunnen doen. Maar wat Zij (They) niet kunnen, niet onder elkaar, niet met ons en per definitie niet met dit gedicht, is: communiceren. Wij (We) kunnen dat om deze, de reden wel, en dat maakt dat wij nog zo gek niet zijn. Dit genezingsproces van de kommunikatie Make Love is onze kans en daarom de feitelijke kracht van deze tekst. In een kompakte vorm kunnen Wij (We) een proces meemaken dat onze overlevingskansen tijdens het komende Grote Gekmaken misschien vergroot. Voor die gebeurtenis geven ecologen, polemologen en andere deskundologen ons nog precies even veel jaren als de dichter in deze tekst aftelt.

## De musici

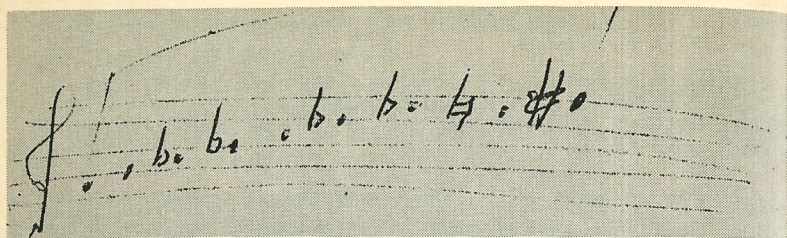
De ondertitel van het project 'And to Joe Cocker who said he would otherwise kill somebody' is door mij aan de titel van Mitchell toegevoegd, zoals ik ook de muziek aan zijn gedicht heb toegevoegd – met zijn toestemming overigens.

Die toevoeging aan de titel verwijst naar een voor mij belangrijke muzikale ervaring, de film Mad dogs and Englishmen, waarin Cocker met grote charme deze uitspraak laat vallen, en waarin hij als een gek zeer zingend staat te schreeuwen.

Deze kwaliteit denk ik in mijn ontwerp van het voorstel aan de musici (anders gezegd: in de partituur) aan de solo-zangeres toe. Daarom ook zingt zij de oorspronkelijke tekst, en niet de vertaling.

Negen gitaristen en zes pianisten begeleiden haar. Alle klankweergave is elektronisch.

Mijn muzikale achtergrond is die van de geavanceerde, esotherische naoorlogse muziek, en van daar uit probeer ik in deze partituur verbindingen te leggen met de westers-internationale volksmuziek, met de pop. De musici dienen met deze achtergrond enigszins vertrouwd te zijn, anders zijn een aantal voorstellen onbegrijpelijk. De aanwijzingen bij de notentekst omtrent de speelwijze variëren van 'als een halve gare' tot 'als een zeer gevaarlijke gek'.



Ik ben van het interval de none uitgegaan: het interval dat de meeste spanning oproept, vergroot of verkleind. Zie mijn krabbeltje hierboven. Voorts heb ik het principe van de permutatie toegepast, de verandering of verwisseling voltrekt zich op de volgende manier. Ik bepaal eerst een noot, waarvan ik wil uitgaan. Dan kies ik een tweede noot en van die eerste en die tweede vorm ik eerst een combinatieblokje voor ik een derde, andere noot vaststel, dan vorm ik een combinatieblokje van de drie noten voor ik er toe over ga de vierde noot te kiezen. Zo ziet het er in z'n simpelste vorm uit. Deze permutatieve methode, deze wijze van manipuleren met wisselende veranderingen, vertonen dus een strikte groei. De tekst van Adrian Mitchell heb ik in extenso gebruikt en onaangetast gelaten, zij het dan dat ik op een enkel moment ten behoeve van het bereiken van een grotere uitdruktingskracht een bepaald woord of soms woorden in een bepaalde spanningverwekkende volgorde herhaal. Het stuk eindigt in c groot!

Over de tolleren zou ik nog willen zeggen: Rob van der Poel, die de electronica voor de tolleren ontworpen heeft, werkte met spanningsturingsprincipes. De elementen van de muziek als toonhoogte, -sterkte, -duur en -ritme worden electronisch afgeluisterd en volgens nieuwe principes verwerkt. Floris Guntenaar, de vormgever, heeft zich ook intensief bezig gehouden met het ding tol. Ook de herkomst ervan. De meeste vormen van tolleren komen uit China. De prik en zweeptolleren zijn via Zuid-Amerika tot ons gekomen. De bromtol is uit Rusland, via Duitsland tot ons gekomen. In 'De Vogels' van Aristophanes is al sprake van een tol, evenals in Plato's 'Republiek'. In de Dionysische mysteries werden bromtolleren gebruikt. Virgilius heeft in zijn 'Aeneiden', de koningin Amata, vergiftigd door een furie, beschreven als 'een prik tol door een er omheen gewonden touw met een lus aan het ronddraaien gebracht'. Ook bij de Maori's zijn bromtolleren bekend. Op Borneo bestaan houten tolleren van zo'n twintig centimeter hoogte. Van de veertiende eeuw af zijn de tolleren in Europa bekend.

### De acteurs

De acteurs bewegen zich op aanwijzingen van de zangeres de zaal in, naar het publiek toe, naar jou, To You.

Peter Schat

*There are five main fragments, and six refrains, My Love, They Are Trying To Drive Us Mad.*

*The trend towards My Love is indicated precisely: after the bombing in World War Two, which we ('We'), appear to have survived.*

*The beloved one is told to Make Love, and is warned against insanity; he is of course the reader.*

*The poetic strategy for reaching the reader is along the following lines: he is loved without hesitation, without being asked, regardless of sex or person, and is then warned against the others (the non-readers), They who are trying to drive us crazy. A common future is implied to Us, the reader and the poet, and this coming equalisation is Their work.*

*The poet himself is responsible for the equalisation of our past, for of course the formula We is never a pluralis majestatis in this poem. The countdown of our common past starts directly at Eight in historical time: World War Two, where the text starts.*

The effect of the text is based on the old trick of 'whoever reads this is crazy', or better – 'is being driven crazy', and we do not do this ourselves: They do it. It couldn't be more childish; it is like boarding school boys who sing:

'And this is number one, and the fun has just begun,  
Roll me over in the clover, roll me over, lay me down, and do it again.  
And this is number two . . .

To You also starts like a counting verse. Adults would say that it is the 'capitalists' or the 'bureaucrats', which is politically as true as that it is usually a cliché in a poem, that is, a poetical lie. To You is horizontal, more socially than directly political in the vertical, narrow sense of the term. It is the childlike truth of direct communication between writer and reader as opposed to the vertical, adult falsehoods with which They try to keep the fact from us that we are indeed all being driven mad.

In this masterpiece, the reader cannot escape the consequences that from one moment to the next he is in a madhouse which is so big that he does not realize at first that it is his entire environment, our society.

This Great Asylum has, just as the miniature madhouses, a director whose colleagues and patients, and of course himself, are obliged to live on the premises.

They, the directors of our asylum, are also mad with the power they have over everybody who wants to destroy this power once and for all, the power to be certified insane. Their opinion of us is that our normal behaviour is crazy enough, but we know that considering the circumstances people are not mad enough to show how things really are for them. The exhausted Job's messenger's spastic gestures are taken for madness, because the bourgeois boss only believes reports of disaster if he can read an advertisement in them. The Club of Rome is not that insane yet, at least not as insane as we are. Professor Speijer has worked out that a third of the people here are too disturbed to do their work properly. But what They cannot do, neither together, nor with us, nor with this poem, is to communicate. We can communicate for the same reason, which makes us not quite so insane. The healing process of communication, Make Love, is our chance and therefore the factual power of the text. In a compact form, We can experience a process which will perhaps increase our chances of survival during the coming Great Madness. This event will be accomplished, according to ecologists, polemologists and other specialists, in the same number of years as the poet says in this text.

### The musicians

I have added the sub-title *And To Joe Cocker Who Said He Would Otherwise Kill Somebody*, to Mitchell's poem, just as I have added the music to his poem – with his permission, by the way.

This addition to the title refers to what was for me an important musical experience, the film 'Mad Dogs and Englishmen', in which Cocker charmingly makes this statement, and in which he sings and shrieks like a madman.

In my score I have invested the solo singer with this quality. She sings the original text for this reason, and not a Dutch version. She is accompanied by nine guitars and six pianos. The sounds are all reproduced electronically.

My musical background is that of advanced, esoteric, postwar music, and I have attempted in this score to link this up with western-international folk music, with pop. The musicians should be somewhat familiar with this background, otherwise some of the ideas will be incomprehensible. The performance indications in the score vary from 'not quite all there' to 'like an extremely dangerous lunatic'.

I started from the interval of a ninth: the interval which in both the major and minor forms exhibits the most tension. See my scribbles above. I also applied the permutation principle, the alterations or exchange occurring in the following fashion. First I determined a note with which to start. I then chose a second note and formed from these two notes a combination block before choosing a third note; I then made a combination block from the three notes before going on to

*the fourth – this is the simplest form. This permutational method, this way of manipulating changing alterations, shows a strictly-ruled growth. I used Adrian Mitchell's text in extenso and made no alterations except at the odd moment in order to achieve greater expressive power by repeating a particular word or perhaps a particularly exciting word-sequence. The piece ends in C major! About the tops: Rob van der Poel, who designed the electronics for the tops, used voltage control principles. The elements of music such as pitch, amplitude, duration and rhythm were analysed electronically and treated according to new principles. Floris Guntenaar, the designer, occupied himself intensively with the object – the top – and its origins. Most tops come from China, and the whipping tops from South America. The humming-top has come to us via Germany from Russia. A top is mentioned in Aristophanes' 'Birds', and also in Plato's 'Republic'. Tops were used in the Dionysian mystery plays. In Virgil's 'Aeneid' the queen Amata is poisoned by a fury, described as a peg-top caused to spin by means of a cord with a loop wound around it. The humming-top is also known to the Maori. On Borneo there are wooden tops which are about 8 inches high. Tops have been known in Europe since the fourteenth century.*

### The actors

*The actors move according to directives from the singer into the auditorium, towards the audience, To You.*

Peter Schat



Lucia Kerstens

#### 1e violen

Jaring Walta Willem Noske  
 H. Wijnberg Sonya Balogh  
 P. Hoekstra T. Steenhuisen  
 J. Poth Gina Ligtenberg  
 J. van den Berg Mariëtte Hertoghs  
 R. Silberman H. Jarzynski  
 Ans van Wijngaarden H. Beekmans  
 L. Oláh A. Spiero A. Santora  
 M. Pokorny Marta Gál  
 Angela Davis

#### 2e violen

L. de Ruyter K. Ligtenberg  
 F. Theuerzeit J. Hunnago H. Klein  
 H. Thiele E. Kürkcü J. Bom  
 E. van der Hoog Vera Ricardo  
 Geneviève Jacot Hetty van Dijken  
 J. Pecura A. Veelo Christina Visser  
 A. Rous Zdenka Vadlejchová

altviolen	H. van de Velde J. Stordiau J. Broekhuijzen F. Bouguenon G. Meijer J. Gerretsen J. van der Mey P. Noppen J. van Nieukerken Judith de Munk E. Wauer T. de Munk A. Gál
violoncelli	M. Snoeren V. Bouguenon P. Veenstra U. Schulze W. Mertens J. Jansen S. van Amerongen F. Olivier U. Arcari Maria Starke Aggie Sauren
contrabassen	A. Schouten P. Swinkels L. Kortekaas M. Kortekaas H. van der Zee H. Kerstholt G. van Weers
fluiten	K. Verheul J. de Wit E. Mesman G. Jurriaanse
piccolo en fluit	J. Goudswaard
hobo's	F. Minderaa E. Spelberg T. Timme H. Roerade
engelse hoorn	G. Reyns
klarinetten	K. de Rook J. Huckriede J. van den Eijnden A. Rozeboom
basklarinet	H. Vlag
fagotten	A. Kerstens A. Dral J. Jancik
contrafagot	A. Rotteveel
hoorns	V. Zarzo W. Roerade P. Schijf H. Koster A. Koster J. Buurman W. Veenstra W. van den Houten
trompetten	Th. Laanen A. van der Knaap F. van Gulick H. van Dijk R. Weeteling
trombones	P. van Dijk A. Moore C. Maat
bastrombone	S. van den Houten
tuba	M. Culbertson
pauken en slagwerk	F. van der Kraan W. Heesen G. Stordiau J. Helsdingen H. van den Berg
harpen	Stefica Zuzek Jenny Benhamou