

John Zorn's muziek bestaat niet Marcel Cobussen

John Zorn. Ik kwam zijn naam voor het eerst tegen op een CD van het Kronos Quartet getiteld *Winter Was Hard*. Het moet ergens rond 1992 geweest zijn; ik was net mijn weg aan het zoeken in de (post)moderne gecomponeerde muziek. Tussen de *Six Bagatelles op. 9* van Anton Webern en het *Adagio* van Samuel Barber staat Zorn's 'klassieke' compositie *Forbidden Fruit (Variations for Voice, String Quartet and Turntables)*. Een mengeling van eerbewijzen aan strijkkwartet-componisten als Mozart, Bartók en Elliott Carter, doorsneden met Zorn's 'eigen' noten, de improvisaties van Christian Marclay op draaitafels en het Japanse 'sprekgesang' van Ohta Hiromi. Een behoorlijk schokkende ervaring. Maar ook fascinerend. Waar Barber's zoetgevooisde klanken zich nog wel konden verdragen met eetgeluiden en tafelgesprekken, daar eiste *Forbidden Fruit* onmiddellijk alle aandacht op. Snerpende uithalen, glissandi op de rand van stilte, over elkaar heen buitelende citaten, die eigenaardige Japanse zangeres: hier moest opgelet worden.

Een paar maanden later was ik op bezoek bij een meer door muzikale wol geverfde vriend. Of hij John Zorn kende? Glimlachend schoof hij een zojuist uit Japan geïmporteerde CD in de CD-speler. Enkele seconden later stond mijn hoofd in lichterlaaie: een lawine van geïmproviseerde *trash* stortte zich over mij uit. Zorn's noise-band *Painkiller* had (inderdaad) een (oor)verdovende uitwerking. Waar de bezetting sax, bas en drums bij mij voornamelijk associaties opriep aan de harmonisch vrije maar toch nog behoorlijk tonale muziek van Sonny Rollins, daar leken begrippen als harmonie en tonaliteit bij *Painkiller* niet langer op hun plaats. Het auditieve geweld van (ex-) *Napalm Death* drummer Mick Harris, bassist Bill Laswell en Zorn (sax en 'geschreeuw') maakte het nadenken over deze muziek in dit soort muziektheoretische termen volstrekt belachelijk. Hier leek het om heel wat anders te gaan: intensiteiten, lijfelijke ervaring, muziek voorbij schoonheid, voorbij entertainment.

Hoe anders was één van Zorn's daaropvolgende projecten. In de loop van 1994 verschijnen in rap tempo een reeks CD's onder de naam *Masada*. Had Zorn een jaar eerder de (muziek)wereld al op een controversiële manier geconfronteerd met zijn persoonlijke invulling van het begrip Joodse muziek middels de CD *Kristallnacht*, met *Masada* lijkt hij zich nog explicieter te willen richten tot het Joodse volk: 'I think it's important for Jews to have positive role models so that they want to identify themselves as Jews ... After [*Kristallnacht*], I wanted to do something that was not about the history of pain and suffering, but about the future and how bright and beautiful it can be ... This is my answer to what new Jewish music is. This is my personal answer. That's why I wrote the *Masada* music', zegt Zorn in een interview.¹ De muziek lijkt nog het meest op een mengeling van klezmer en free jazz; korte thema's vormen de aanzet tot uitgebreide improvisaties, geheel in de traditie van veel conventionele jazzmuziek. Maar wanneer Zorn diezelfde composities in daarop volgende jaren laat spelen door steeds van bezetting wisselende *Masada Chamber Ensembles*, lijken ze opeens beter aan te sluiten bij hedendaagse gecomponeerde kamermuziek of geraffineerde easy listening. En de elektrische versie van *Masada* die onlangs in New York in première ging, benadrukte ongetwijfeld de hardcore en punk elementen die zich eveneens in deze muziek ophouden.

¹ Blumenfeld, L. & Zorn, J.; 'John Zorn: Scene by Scene', in: *Jazziz* 16.8, August 1999.

Inmiddels ben ik als redelijk trouwe fan steeds weer benieuwd waarop zijn muzikale pijlen zich nu weer zullen richten. En ik moet zeggen, hij stelde me tot nu toe nog steeds niet teleur. Neem bijvoorbeeld de in 2001 verschenen CD *Songs from the Hermetic Theater*. Ga er maar eens lekker voor zitten: bijna 15 minuten elektronische muziek gevolgd door een kleine 10 minuten computer muziek waarbij je toch in eerste instantie denkt dat er iets niet in orde is met je CD-speler. Zorn voor fijnproevers.

Wie met volsterkte willekeur een greep doet uit het inmiddels zeer omvangrijke oeuvre van Zorn, weet dus totaal niet wat zij of hij te horen zal krijgen: jazz, rock of klassiek, gecomponeerde of geïmproviseerde muziek, filmmuziek of etudes waarbij de grenzen van het instrumentarium worden verkend, elektrische of akoestische klanken, snoeiharde noise, een ode aan een beroemde jazzmusicus of een thema uit een James Bond film - Zorn doet het allemaal. Maar wat betekent dat voor de signatuur van zijn muziek? Voor de identiteit van zijn oeuvre? Wat wil het zeggen dat deze muziek door Zorn gemaakt is? Kunnen we eigenlijk nog wel spreken van 'zijn' muziek?

Natuurlijk duiden deze vragen in eerste instantie op de veelzijdigheid die zijn werk kenmerkt. Maar laat ik eerst een andere richting beproeven. In *Cobra*, een stuk uit 1985, verkent Zorn de grens tussen improvisatie en compositie. Een reeks van regels, opdrachten en aanwijzingen die Zorn middels gekleurde bordjes en handgebaren aan de musici duidelijk maakt, moeten hun bijdrage een zekere richting en orde geven. Zorn's tekens functioneren op dezelfde wijze als de spelregels bij voetbal: zij regelen de gedragingen van de spelers zonder het eindresultaat te bepalen. Waar Zorn enige structuur aanbrengt in het verloop van het stuk, daar zijn de musici steeds zelf verantwoordelijk voor de eigenlijke klankinhoud. Het structureren van de 'vrije' improvisaties is echter niet alleen voorbehouden aan Zorn: elke musicus kan door middel van een reeks gebaren aangeven welke voortgang gewenst is. En als je je als participant niet wenst te houden aan de ter plekke gecreëerde vormen van *Cobra*, dan kun je nog altijd snel een band om je hoofd doen en je daarmee tot 'guerrilla' kronen, wat betekent dat je elke opgelegde regel kunt negeren. (*Cobra* wordt hiermee tot een multimediaal spektakel waarbij je zowel oren als ogen tekort komt).

Maar kunnen we nog wel zeggen dat Zorn de componist is van *Cobra*? Of zijn alle deelnemende musici eigenlijk zelf tegelijkertijd (mede)scheppers van dat werk geworden? Zorn zelf is hierover vrij duidelijk. In de tekst behorende bij de CD *Spillane* schrijft hij: 'Whether we like it or not, the era of the composer as autonomous musical mind has just about come to an end'. Wat Zorn bedoelt is dat elk muzikaal werk het resultaat van een samenwerking tussen vele gespecialiseerde individuen is. Zijn werken zijn dus niet louter *zijn* werken. Hiervan is *Cobra* een duidelijk voorbeeld; het werk wordt als het ware gecomponeerd (in de letterlijke zin: componere betekent samen-stellen) door de musici die het stuk spelen. *Cobra* bestaat pas vanaf het moment dat (andere) musici het zich toe-eigenen, er een eigen invulling aan geven en het daarbij creëren en transformereren. Vóór dit moment is *Cobra* er niet. En dit betekent eveneens dat het werk ook niet een duidelijk onderscheidbare en af te bakenen identiteit kan worden toegedicht: bij elke uitvoering krijg je een heel ander werk te horen (en te zien). Misschien kunnen we zelfs wel helemaal niet meer spreken van 'dit werk'. Natuurlijk, *Cobra* is 'als werk' beluisterbaar en verkrijgbaar op CD, maar dat is niet waar ik op doel. Ik heb het over *Cobra* als proces, als een gebeurtenis die slechts ervaren kan worden in de activiteit van haar productie. Bij Zorn, bij *Cobra*,

wordt de mythe van 'De Componist' als scheppend genie ingeruild voor een denken over muziek als gebeurtenis, tot stand komend in een complex netwerk waarbij vele (f)actoren een rol spelen.

Er is nog een ander aspect dat ik naar voren wil brengen. Waar hebben we het over wanneer we over 'Zorn's' muziek spreken? Waarnaar verwijst dat woord als de muziek die onder deze noemer wordt gepresenteerd geen duidelijk identificeerbare grenzen kent, geen vooropgezette esthetische restricties heeft? Ik bedoel dat zijn muziek niet eenduidig afgegrensd kan worden omdat zij steeds van alle kanten wordt geïnjecteerd en geïnfecteerd door andere musici en componisten, door andere muzikale krachten, door andere muziek. 'Zijn' muziek is ook altijd al de muziek van anderen.

Dit is wat Zorn te zeggen heeft over zijn 'klassieke' werken: 'With the classical pieces, I draw upon what I consider to be the great composers; I use Berg, Schönberg, Webern; I use some Stockhausen, Boulez; Stravinsky's used quite a bit; Bartók, Varèse, Ives, Carter, Messiaen. These are the people that I listened to when I was a kid ... Sometimes in my string quartets I'll have one of my own lines in the first violin part; the second violin, I'll say, 'improvise using glissandos'; the viola part will be from Boulez, *Le marteau*; and the cello part will be a retrograde inversion of Stravinsky from some orchestra piece. All stacked in one bar. And then the next bar goes on to something else. That's one technique I use. Another one is the use of genres: tango, blues, jazz, country. Also tributes to famous composers - in other words, writing in the style of the great masters. Or taking all the pitches from one bar of *L'histoire du soldat* and putting them in a different rhythmic matrix. I enjoy codes and games like that. It gives a piece a strange kind of resonance - a relation to the past'.² Maar de invloed komt ook uit andere delen van de muziekwereld. Zorn: 'As a kid I listened to my father's jazz 78s, blues, pop and rock on the radio - I was really into surf music - and at eighteen or nineteen I started studying jazz saxophone. *All of these musics made me who I am*'.³

Al deze invloeden, al deze verschillende soorten muziek hebben Zorn gevormd, zijn muziek gemaakt tot wat die is: veelzijdig, heterogeen, niet classificeerbaar, letterlijk meerstemmig. En hierdoor ook vaak onherkenbaar, zonder duidelijke identiteit, zonder een 'eigen' signatuur. Zijn muziek behoort niet tot één muzikale wereld; Zorn spreekt vele muzikale talen. 'I like to say that I'm really rootless. I think that the music that my generation ... is doing is really rootless in a lot of ways, because we listened to a lot of different kinds of music from an early age ... We listened to all different kinds of shit, and as a result we don't really have a single home'.⁴ Hij spreekt, nee, hij gebruikt vele muzikale talen. Hij identificeert zich er niet geheel mee, maar zet ze in op momenten dat het hem uitkomt of, beter, dat de muziek zelf er om vraagt. Daardoor heeft hij altijd iets van een buitenstaander, iemand zonder een 'single home'. Hoewel de naam 'Zorn' zoveel CD's siert, duidt die niet op een duidelijk herkenbare stijl of identificeerbare muzikale grenzen aangezien diens werk zoveel muziek 'van buiten' in zich meedraagt. De naam 'Zorn' duidt op een verlies aan eenheid, essentie, duidelijkheid. Wat is 'zijn' muziek? Bestaat die wel?

John Zorn. Saxofonist. Componist. Improvisator. Bandleider. Producer. Oprichter van het platenlabel *Tzadik*. Dirigent. Meest markante en initiatiefrijke persoon van de New Yorkse avant-garde. Ontdekker. Initiator van vele festivals en projecten.

² Gagne, C.; *Soundpieces 2: Interviews With American Composers*. Metuchen (N.J.), 1993, p.526-7.

³ Strickland, E.; *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington, 1991, p.129.

⁴ Gagne, p.516.

Zo veelzijdig als zijn muziek, zo veelzijdig is de persoon Zorn. Het *Holland Festival* waarin deze muzikale duizendpoot centraal staat, zet in op deze veelzijdigheid. Van *Naked City*, Zorn's 'rock-band' uit de jaren '80 die binnen één minuut zeven keer van muzikale stijl kan wisselen tot *Contes de fées* voor viool en kamerorkest; van *Book of Heads*, een reeks etudes voor solo-gitaar waarbij klankexperimenten en virtuositeit hand in hand gaan tot *Aporias. Requia For Piano and Orchestra*, een werk in een bijna modernistische traditie. Je kunt nooit zeggen dat je Zorn gehoord hebt. En je kunt niet zeggen dat je Zorn nooit gehoord hebt.