

07-04-94 15.52

rumor reader

### *Deconstructie in de hedendaagse muziek*

Net als vele anderen spoel ik in mijn dromen wel eens aan op een onbewoond eiland. In mijn redelijk gevulde rugzak bevindt zich een nog wonderwel intact zijnde walkman. Helaas zijn de meeste CD's ergens verloren gegaan. Slechts een vind ik er nog. Zonder meteen te kijken waartoe ik de komende tijd gedwongen zal zijn te luisteren, probeer ik mij eerst voor te stellen welke klanken mij muzikaal het langst en diepst zouden bevredigen. Stravinsky zou een mooie optie zijn, alleen ontbreekt daar de jazz waarvan ik ook houd. De verzamelde werken van Duke Ellington dan maar? Okay, maar hoe kom ik dan aan mijn broodnodige portie rock? Is Malcolm McLaren dan de ultieme oplossing? Nnnnee, toch ook niet. Eigenlijk dringt zich vanaf het begin maar een naam aan mij op. In zijn muziek verenigen zich gecomponeerde 'serieuze' muziek, vrije en conventionele jazz, trash, country en filmmuziek in een aantrekkelijke mix. Zijn naam: John Zorn!

### *Deconstructie*

Als ik de muziek van Zorn door middel van een wijsgerige term zou mogen definiëren, zou ik opteren voor een begrip dat in de huidige filosofie met name in verband is gebracht met mensen als Jacques Derrida en Jean-François Lyotard: deconstructivisme. In dit artikel wil ik laten zien dat Zorn op twee verschillende maar in elkaar grijpende manieren het muzikale discours deconstrueert.

Etymologisch beschouwd is deconstructie een enigszins paradoxale term daar zij zowel een positiviteit (constructie) als de onmiddellijke negatie daarvan (destructie) in zich verenigt. Het deconstructivisme is op filosofisch niveau vrijwel exclusief voorbehouden aan tekstanalyse en kan beschouwd worden als een erfgenaam van het structuralisme. Deconstructie-denkers gaan ervan uit dat elke tekst een constructie is, een bouwwerk, een compositie. Een tekst is altijd opgebouwd uit reeds bestaande woorden, zinsneden en fragmenten. Zij wordt daarbij altijd geschreven volgens vooraf gegeven schema's en regels omtrent stijl, genre en vormgeving. Elke constructie laat nu in feite een niet te beëindigen analyse van al deze verwijzingen toe die in elke tekst of compositie noodzakelijk en toevallig fungeren. De tekst wordt als het ware gedestruëerd. De marges van de tekst, de willekeurige en onverantwoorde beslissingen en uitsluitingen bij het tot stand komen van een tekst worden expliciet gemaakt, benadrukt en kritisch bevestigd. Dit leidt op zichzelf weer tot een nieuwe tekst waarin de oude zeer nadrukkelijk aanwezig is. De aanvankelijke destructie opent dus nieuwe perspectieven waardoor dit afbreken zelf weer een constructie wordt. Kortom, deconstructivisme.

Deconstructivisme is als het ware een soort parasitisme. Deze misschien enigszins negatieve connotatie kan positief ingezet worden als men zich realiseert dat de meeste parasieten in een symbiotische relatie staan tot hun gastheren. De parasiet neemt niet alleen de voor hem essentiële voedingsstoffen weg van zijn gastheer; hij stelt daar een geheel nieuwe levensvorm tegenover. Evenzo ontstaat bij het parasiteren op een bestaande tekst op basis van een unieke symbiose een geheel nieuwe tekst.

Deconstructivisme is geen simpel commentaar geven op een reeds bestaande tekst. Het is geen kritische recensie of een beknopte samenvatting. In de deconstructie wordt een tekst van binnenuit ontworpen. Men richt zich op de witte plekken van een bladzijde en gaat verder waar de tekst ophoudt. De samenhang wordt op het spel gezet, de context gesegmenteerd.

### *Parodie*

Terug nu naar de muziek van John Zorn. Zijn muziek deconstrueert volgens mij vele reeds bestaande composities en stijlen. Ook Zorn ontworpen de door hem hergebruikte muziek van binnenuit. Dat doet hij vaak door middel van de parodie, de karikaturale dubbelganger van een compositie. De parodie produceert een verschil dat geen verschil is. De parodie herhaalt maar

op een zodanige wijze dat er een accentverschuiving tot stand komt. Het herhaalde komt in een andere context of omkadering terecht. Die verandering van context ontwricht het origineel volledig. Twee CD's van Zorn kunnen hierbij als illustratie dienen. Op *The Big Gundown* uit 1985 becommentarieert hij de films van Sergio Leone en vooral de daarbij gecomponeerde muziek van Ennio Morricone. Zorn houdt vast aan de originele titels die hij alleen af en toe van een toevoeging voorziet. Zo krijgt het 'dodenlied' *Giu la Testa* ter verduidelijking de extra titel *Duck, You Sucker* mee. Zorn voorziet de films en hun muziek van associatief en gefragmenteerd commentaar. De muziek wordt uit elkaar getrokken om een bepaalde stemming te onderstrepen en te intensiveren. Het vertrouwde wordt op deze manier tegelijkertijd onthutsend vreemd. Het eigene wordt onteigend. *Giu la Testa* klinkt niet meer als *Giu la Testa* en toch kan het op hetzelfde moment niets anders zijn dan *Giu la Testa*. Zorn suggereert een nieuwe samenhang door de relatie tussen filmbeeld en muziek 180 graden om te draaien. Bij Leone en Morricone is de muziek ondergeschikt aan de filmische ontwikkelingen en versterkt zij slechts enkele cinematografische effecten. De ontwrichte muziek van Zorn vertelt een eigen verhaal, roept beelden op in je hoofd en krijgt aldus een extra-muzikale context die echter mede bepaald wordt door de herinnering aan het uitgangspunt, de spaghetti-western.

De parodie is slechts mogelijk op grond van een grote eerbied voor het origineel al is zij tegelijkertijd schaamteloos. In een goede parodie staat het onderscheid tussen de oorsprong en de kopie op het punt te verdwijnen. Als Zorn in het nummer *Poverty (once upon a time in America)* Morricone citeert en parafraseert, horen we dan Morricone of is hier Zorn aan het woord? Het commentaar is hier geminimaliseerd. De grens tussen interpretatie en compositie vervaagt; uit de interpretatie komt als het ware een nieuwe compositie naar voren. Dit is zeker ook het geval bij de enige compositie op het album die niet in eerste instantie van Morricone afkomstig is maar van Zorn zelf: *Tre Nel 5000*. De sfeer is onmiskenbaar identiek aan die van Morricone-stukken maar desalniettemin blijft een bevreemdend aspect aanwezig. De klankkleur en de harmonische bewegingen zijn zodanig gefilterd en gefragmenteerd dat dit nooit een originele compositie van Morricone kan zijn geweest. Op de binnenhoes van de CD *News for Lulu* geeft Zorn een korte toelichting op het gebruikte muzikale materiaal: "Ik heb de werken van Kenny Dorham, Hank Mobley, Sunny Clark en Freddie Redd gearrangeerd. Het project is minder een ode aan als wel een aanval op een aantal problemen". In de jazzmuziek is het een gemeengoed dat bepaalde composities opnieuw worden gebruikt of bewerkt. Ik ben ervan overtuigd dat het aantal op LP of CD verschenen versies van bijvoorbeeld *Autumn Leaves* ver in de duizend zal liggen. Hoewel harmonische progressies werden aangepast, fraseringen en thema veranderd en tempo of ritme per uitvoering verschilden, elke versie bleef keurig en veilig ingebed binnen de traditie van de conventionele jazzmuziek. Elke uitvoering was in feite een reproductie, een stilzwijgende erkenning dat die muziek eigenlijk niet meer dan een relikwie was.

Zorn stond iets anders voor ogen: deze muziek waarderen wil zeggen er een nieuwe impuls aan geven, een eigen(zinnig) commentaar waarmee de waarde geactualiseerd wordt en niet blijft hangen in een nostalgisch verlangen naar niet meer terugkerende tijden. Het is Zorn's opzet zich in een geïnstitutionaliseerde praxis te nestelen om deze vervolgens analyserend om te draaien en opnieuw zin te geven (deconstructie) door de praxis tegen zijn afkomst in hernieuwd te groeperen. Net als in de parodie is hiervoor zowel nabijheid of respect als distantie nodig. Zorn toont zijn respect met name in de bezetting: trombone, altsax en gitaar geven hem de mogelijkheid de werken van de jazz-coryfeeën te laten klinken als in een blazerssectie van een big-band. De ontwrichting van binnenuit ontstaat door het opzoeken en (letterlijk) inspelen op de marges van de gebruikte composities. Nevenmotieven worden opgeblazen en tot nieuw uitgangspunt genomen. Improvisaties die de aanvankelijke harmonieën volgden laten deze nu helemaal los en verschijnen in een free-jazz traditie. Bepaalde steeds herhaalde bas-loopjes, ostinato's, vormen de aanzet tot nieuwe thema's, bewerkingen en invalshoeken. Daar waar de bestaande compositie ophoudt of een onverantwoorde uitsluiting tot stand komt, begint *News for Lulu*. De parasitaire symbiose leidt tot een totaal nieuwe en andere muzikale vorm.

De vorm die de muziek van Zorn doorgaans aanneemt, past meestal niet meer in de geijkte onderscheidbare categorieën waarin platenbonzen, programmamakers, recensenten en musicologen gewend zijn te denken. Dit brengt mij op het tweede aspect van deconstructie bij Zorn.

### *Hoge en lage cultuur*

Parallel aan de autonomisering van de kunst die vanaf het einde van de 19e eeuw duidelijk gestalte krijgt, loopt haar institutionalisering. Kunst wordt kunst en op basis hiervan in te delen in geschiedkundige en esthetische categorieën. Kunst krijgt een eigen historie en op arbitraire gronden kunnen musicologen een scheiding aanbrengen tussen de klassieke muziek, de jazz en de populaire muziek. Dat bepaalde muziek zich evenwel moeilijk volgens deze driedeling laat vastleggen, bewijst de nog steeds bestaande verwarring rond de repetitieve muziek. Valt dit nu onder hedendaagse klassieke muziek of onder pop? Vind ik Glass nu in de bakken van een platenwinkel naast Görecki en Gluck of in de buurt van Genesis en Golden Earring? Bij de repetitieve muziek vindt als het ware een toenadering plaats tussen de avantgarde en de populaire muziek. Glass merkt in een interview op dat "de jaren zestig zich kenmerkten door een grote kloof tussen de klassiek geschoolde avantgarde componisten en de popmuzici. De jaren tachtig lijken een fusie tot stand te brengen. Waar Bob Dylan indertijd niets met John Cage te maken had, loopt er nu een rode draad door het werk van Talking Heads, Laurie Anderson, John Cage en mijn werk...".

Kunnen we ten aanzien van de repetitieve muziek nog slechts spreken van een voorzichtige toenadering, John Zorn zet de deconstructie van de geijkte categorieën tot in extreme mate door. Zorn muzikaal karakteriseren levert al de nodige problemen op: is hij nu een moderne componist van 'serieuze' muziek, een avantgardistische popmuzikant of een (free)jazz altsaxofonist? Zoals deze drie typering zijn verweven met zijn persoon, zo komen ze ook alledrie aan bod in zijn muziek; soms tegelijkertijd zoals in *Cobra*, meestal in razend tempo afgewisseld zoals op de CD *Spillane* of *Filmworks 1986-1990*. Ten aanzien van dit laatste album merkt Zorn op: "Rob gaf me de vrije hand voor de muziek en ik slaagde erin een plek te vinden voor mijn favoriete obsessies: hardcore noise punk, rockabilly, sombere Bernard Hermann-achtige harmonieën en bluesy jazz". Sample-collages, show-tunes, jazz, blues, noise en flarden tekst wisselen elkaar af op de CD *Spillane*. Deze CD eindigt met de compositie *Forbidden Fruit*, een doorgecomponeed stuk voor strijkkwartet, (Japanse) zangstem en draaitafels in hedendaagse klassieke traditie.

De razendsnelle stijlwisselingen brengen bij de luisteraar een voortdurend verlies van subjectiviteit teweeg. Juist op het moment dat hij zich heeft geïdentificeerd met een stijl en de daarbij behorende context, verandert deze en kan hij weer opnieuw beginnen. Zorn's deconstructieve muziek heeft een vervreemdend effect op de toehoorder. Zijn contextuele houvast, de bestaande kaders waarbinnen de muziek zijn betekenis krijgt, worden door Zorn afgebroken. Daarvoor in de plaats komt de individuele ervaring die niet door het categoriale denken of enige conventie bemiddeld is.

Zorn merkt op dat zijn muziek niet zozeer een vermenging van verschillende stijlen is, als wel een naast elkaar plaatsen ervan. Zijn belangrijkste inspiratiebron voor deze collage- en montagetechnieken is de tekenfilmmuziek. Ook daar wordt een fragment zeer snel en op een volslagen onlogische manier door een ander fragment afgewisseld. Speciale klankeffecten worden vermengd met traditionele instrumenten. Voor Zorn is dit dé grote Amerikaanse muziek: fragmentarisch, met onverwachte wendingen, absurd en toch doorgecomponeed. De werkelijk experimentele muziek was volgens Zorn in de veertiger jaren niet te horen tijdens een concert van Cage voor 'prepared piano' maar op de televisie bij "the Flintstones".

Het opduiken van een nieuw idee of citaat wordt niet voorbereid, aangekondigd of door overgangen gerechtvaardigd; het nieuwe openbaart zich bruusk, abrupt en wordt als cesuur ervaren. Daarbij zijn de traditioneel muzikale dramaturgieën - introducties, cadenzen, modulaties, opbouw - ver weg gelegen relicten geworden.

In de compositie *Cobra* uit 1985 destructureert Zorn de grens tussen geïmproviseerde en gecomponeerde muziek. Hij beperkt de functie van de componist tot het ontwerpen van structuren, die de bijdragen en de prikkels van de improviserende musici slechts richting geven. Zorn's spelregels functioneren op dezelfde wijze als de spelregels bij het voetbal: zij regelen de gedragingen van de spelers zonder het eindresultaat te beïnvloeden. De componist bepaalt de structuur terwijl de eigenlijke (klank)inhoud voor rekening van de musici komt. "De spelers beïnvloeden het stuk in dezelfde mate, waarin het stuk de spelers beïnvloedt", aldus Zorn. Zorn verkent in *Cobra* de mogelijkheden om een vrije improvisatie te sturen. Hoge en lage cultuur vermengen zich hier in de functie die Zorn zichzelf toebedeelt: als een spelleider staat hij voor een ensemble, voor hem liggende bordjes van gekleurd karton met daarop letters, cijfers en symbolen ophoudend om zo de improvisatie richting te geven. En als een dirigent combineert Zorn hier de verrassingen van de improvisatie met de snelheid van de geleide muziek. Door de lengte en de snelheid (op sommige bordjes zijn tempo-aanduidingen te vinden) van de improvisaties strak in eigen hand te houden, gaat Zorn tegen dat de improvisaties door hun lengte aan zeggingskracht kunnen inboeten.

Verdween in Zorn's parodiërende inzet op het werk van Morricone het verschil tussen interpretatie en compositie, hier laat hij het verschil verdwijnen tussen improvisatie en compositie. Ook hier bevraagt Zorn de constructie van binnenuit, destructureert syntactische causaliteiten en zingevende samenhang en komt tot een optimale deconstructie: comprovisatie. Volgens Zorn leven wij in een muzikale supermarkt waarin alles voorhanden is. Zijn muziek is een exemplarisch voorbeeld van de snelheid en het pluralisme zoals dat zich in de alledaagse realiteit van New York manifesteert. Misschien dat de muziek van Zorn daarom toch niet zo geschikt is voor dat onbewoonde eiland!

april 1994

Marcel Cobussen.