

## Awangarda jako styl życia

Kontrowersja jako tętno postępu?

Kiedy przyjrzałem się komentarzom do króciutkiego wywiadu z moim głównym gościem, o które poprosiłem kilku specjalistów – wypadało mi uznać, że chyba oszalałem i że na pewno mi się teraz oberwie. Powód: te komentarze nie są wolne od krytyki. A zaraz potem zrodziło się pytanie: właściwie jakie powinny być? Przy-pochlebiające się? Hagiograficzne? Analizujące geniusz? Nie sądzę, aby John Zorn o takie zabiegał. Zabiega raczej o danie mu spokoju.

Fakt, że tak często i chętnie ludzie decydują się na „grzech” mówienia o sztuce, której odbiór rzekomo nie potrzebuje żadnych słów – to zjawisko fascynujące samo przez się. Nie należy go lekceważyć, choć jednocześnie trzeba szanować dystans niektórych twórców.

Prace naukowe w niniejszym numerze AVANTU pokazują nam, jak wielką rolę w naszych procesach mentalnych odgrywa całe nasze ciało, jego przestrzeń, funkcje życiowe, a także interakcje ze środowiskiem. Nie chodzi o to, że *ciało bierze udział w poznawaniu świata*. Chodzi o to, że wręcz delegujemy część naszego myślenia na otoczenie.

Trudno tutaj o lepszy kontrapunkt. Bo oto sztuka wykracza poza samą siebie, przekracza jarmarczną relację między *show* a odbiorcą, który otworzył usta w zadziwieniu. Prowokuje do myślenia i mowy, do refleksji, analiz, krytyki, rodzi kolejne teksty i komentarze do nich. I to też tutaj spowodowaliśmy, rozmnażając chleb słowa (lub nawet – jeśli spojrzeć samokrytycznie – zamieniając wino w wodę).

Jednocześnie proponuję przyjrzeć się specjalnościom naszych gości. Już to grono pokazuje (a przecież nie zaprosiliśmy do niego filozofa), jaki krwioobieg napędza sobą praktyka muzyczna.

*Awangarda* niech tu pozostanie „czarną skrzynką”. Natomiast *awangarda jako styl życia* – to nie tylko hasło z potencjalnego manifestu artystycznego, ale również możliwe określenie pewnej struktury, której równoważnymi i niezbędnymi uczestnikami byliby: artyści, słuchacze, epigoni, krytycy, badacze, snobi, organizatorzy, technicy, urzędnicy... a także ignoranci, których rola w postępie pozostaje nieoczniona.

**Witold Wachowski**

## Pięć

przekład: Witold Wachowski

**Witold Wachowski:** Jesteś kompozytorem, który „skomponował” również pewną część życia swoich słuchaczy, a robisz to nadal przez cały czas. Czy czujesz pewnego rodzaju odpowiedzialność czy też ryzyko w związku z faktem, że masz znaczący wpływ na czyjąś wrażliwość, czy też wręcz na pogląd na świat? Ci, których bezwiednie edukowałeś, często podjęli własne drogi muzycznej edukacji.

*John Zorn:* Podjęcie odpowiedzialności to najważniejszy krok w ludzkim życiu, krok, który faktycznie przybliży cię do tego, że podejmujesz się rozumnego, świadomego udziału w tym świecie. Jest to coś, do czego podchodzę bardzo poważnie. Trzeba zaufać czemuś większemu od siebie, aby zrozumieć swoje miejsce w świecie w szerszym kontekście. Może mi być przyjemnie, gdy dowiaduję się, że ktoś czerpie pożytek z mojej pracy, ale nie skupiam się nigdy na publiczności ani tym, jakie korzyści może ona z tej pracy wydobyć. Być może jedną z różnic między dostarczycielem rozrywki a artystą jest fakt, że ten pierwszy zainteresowany jest głównie publicznością, natomiast artysta zainteresowany jest głównie swoją pracą: realizowaniem własnej wizji bez względu na żądania czy kaprysy rynku. Dla artysty najlepszy sposób służenia światu prawdy i piękna to bezkompromisowe wsłuchiwanie się w swoją muzykę – oraz ignorowanie tego, co publiczność mogłaby od niego wymagać. Twórca rozrywki nasłuchuje głosu świata zewnętrznego, podczas gdy artysta wsłuchuje się w swój własny głos wewnętrzny.

**Czy nauczyłeś się czegoś od swoich słuchaczy?**

Tak – że najlepiej ignorować ich tak bardzo, jak to możliwe, i kontynuować swoją pracę.

**Muzycy często mówią o duchu improwizacji. Nas interesuje również ciało improwizacji. Czy masz jakieś własne wyjaśnienie technicznych warunków zaistnienia grupowej improwizacji muzycznej? Ma ona miejsce również w przypadku muzyków, którzy wcześniej nie znali się prywatnie. Wiemy, że jest to pytanie z tych „zakazanych”. Czy znasz na nie odpowiedź, pół odpowiedzi, cięć odpowiedzi...? A może ją znasz, ale nie udzielisz jej nam?**

Improwizacja to nie technika, to styl życia – i każdy przeżywa ją na różne sposoby i ze zmiennym natężeniem. Istnieje tyle różnych dróg improwizowania, ilu jest improwizatorów. Nie ma tu dobrych i złych odpowiedzi. Są jedynie dobrzy improwizatorzy oraz źli improwizatorzy, dobre improwizacje oraz złe improwizacje. Częścią tej tajemnicy jest to, że dobry improwizator jest w stanie stworzyć złą improwizację, a zły improwizator jest w stanie stworzyć dobrą improwizację. Być może dlatego najlepiej nie rozważać tego w kategoriach nauczania.

**Chętnie porozmawialibyśmy z pewnymi średniowiecznymi mistykami – pewną komplikację stanowi fakt, że nie żyją już od jakiegoś czasu (ale być może jeszcze sobie z tym poradzimy...). Czy jest ktoś z dawnych czasów – niekoniecznie z kręgu muzyki – kogo nie tylko cenisz z uwagi na jego/jej twórczość, ale kogo chętnie przywołałbyś z otchłani przeszłości po prostu jako istotę ludzką?**

Hildegardę z Bingen. Williama Blake’a.

**Neuronaukowcy, dysponując coraz lepszymi metodami wglądu w strukturę i funkcjonowanie mózgu, ostatnio objęli swoimi badaniami również muzyków i słuchaczy muzycznych (technologia pozwala na dokonywanie badań również podczas wykonywania i słuchania muzyki). Rezultaty są interesujące i nie wydają się podważać naszego postrzegania talentu czy duchowości artystów, jeśli rozpatrujemy to, co wyniki tych badań rzeczywiście o nas mówią. Gdybyś miał okazję wzięcia udziału w takich badaniach, to czy zgodziłbyś się na nie?**

Nie, wolę spędzać swój czas, raczej tworząc muzykę niż ją badając, czy dając się badać. Moje życie nie jest do badania czy analizowania – ono jest po to, by tworzyć.

\* \* \*

John Zorn studiował w Webster Collage w Saint Louise. Po powrocie do Nowego Jorku dawał koncerty w swoim mieszkaniu. Koncerty te stały się z czasem wydarzeniami ze względu na ich niekonwencjonalność związaną z użyciem instrumentów. To właśnie wtedy stał się sławny jako muzyk eksperymentalny. W latach osiemdziesiątych podpisał kontrakt z wytwórnią Elektra-Nonesuch. Potem jednak założył swoją własną wytwórnię płytową, Tzadik – „poświęconej pokazywaniu tego, co najlepsze w awangardzie i muzyce eksperymentalnej”.

I rzeczywiście: Tzadik, poprzez uczestnictwo w wielu muzycznych projektach, stał się centrum awangardowym Nowego Jorku. To, co znamienne dla Zorna, to liczba muz, które go inspirują: można w jego pracach znaleźć elementy jazzu, rocka, grindcora, country i trash metalu. Znany jest również ze stosowania wielu różnych idei, nawet kilku w jednym tylko utworze. Zorn unika klasyfikowania jego muzyki jako konkretnego gatunku muzycznego. Często podkreśla, że nie jest zainteresowany takim szufladkowaniem – to, na czym się skupia, to sama muzyka. Zorn wykorzystuje w swojej pracy niewyobrażalnie wiele motywów, koncepcji, łącząc je i rozwijając w oryginalny sposób; czyje się swobodnie prawdopodobnie w każdym stylu muzycznym. Komponował muzykę do bajek, filmów, dokumentów...

Wybrana dyskografia znajduje się w wersji anglojęzycznej działu.

### **Filmografia:**

Money (1985)

Put More Blood Into the Music (New York avant garde music), episode 292 of The South Bank Show, aired Sunday March 12, 1989

Step Across the Border (1990)

A Bookshelf on Top of the Sky: 12 Stories About John Zorn (2004)

Masada Live at Tonic 1999 (2004)

Celestial Subway Lines / Salvaging Noise (2005)

Sabbath in Paradise (2007)

Astronome: A Night At The Opera (2010)

### **Źródła:**

<http://jazzarium.pl/tags/john-zorn>

<http://www.scottmaykrantz.com/zorn01.html>

<http://www.diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Artykuly&Id=2>

<http://jazztimes.com/articles/24597-john-zorn-the-working-man>

<http://www.tzadik.com/>

<http://www.thestonenyc.com/>

<http://worldcat.org/identities/lccn-no90-12240>

<http://scottmaykrantz.com/zorn01.html>

opracowali: Bartłomiej Alberski i Błażej Brzostek



## Muzyka lubi porządek

**Adam Fulara**

*muzyk i kompozytor*

Wywiad ten przypomniał mi ciekawą sytuację. W pewnym przygotowywanym dla czasopisma tekście umieściłem pewne zdanie o publiczności. Napisałem tam, że publiczność kiedyś wydawała mi się ważna, ale teraz, po moich – niewielkich wszak, ale jakże różnorodnych – osiągnięciach artystycznych, wydaje mi się nieważna. Ani wygrany konkurs, ani dużo pieniędzy w gaży koncertowej, ani dobry koncert gdzieś za oceanem, ani poklepywanie po ramieniu przez autorytet, ani dalekie podróże na festiwale nie dają tego, co kilka dobrych (to jest: osobistych i głębokich) dźwięków. Muzyka jest przyjemnością samą w sobie, pod warunkiem, że jest osobista. Dopiero niedawno zrozumiałem, czym jest sztuka. Da się od razu określić, czy są to dźwięki autentyczne.

Osoba, która czytała tekst, stwierdziła, że to niedobre sformułowanie, że jest zbyt ostre. Wyciąłem je z tekstu. Ale dokładnie zgadzam się z Zornem.

Mniej natomiast podoba mi się ostatnia jego wypowiedź, że woli „tworzyć” niż „analizować”. Chyba że to nieprecyzyjne sformułowanie. Czytam właśnie książkę: *Johann Sebastian Bach Muzyk i Uczony Wolffa* i tam tematem przewodnim jest „analizowanie” jako fundamentalna część „tworzenia”. Ja wolę taki punkt widzenia. Wydaje mi się mniej ważne, ile improwizacji się zagrało i nagrało (tworzyć, tworzyć, tworzyć), tylko jakość tego, co jest. A skoro analiza może pomóc (a może, bo na przykład Bachowi pomagała), to czemu ją odrzucać? Lubię wiedzieć dokładnie, co gram, wówczas jest znacznie lepiej, bo inaczej – powielam swoje „intuicyjne” schematy, które po analizie okazują się marne (ograniczają się do kilku prostych wzorów); u innych widzę to samo. Muzyka lubi porządek.

**Literatura:**

Wolff, C. 2011. *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*. Przeł. B. Świdorska. Warszawa: Instytut Muzykologii UW.

\* \* \*

Adam Fulara: muzyk, kompozytor, gitarzysta posługujący się rzadko spotykaną techniką gry - tappingiem oburęcznym; prowadzi również działalność dydaktyczną i publicystyczną. Więcej na: [www.fulara.com](http://www.fulara.com)

## Zorn: Avant/Après/Passé

**John Lowell Brackett**

*Department of Music*

*University of North Carolina*

*Chapel Hill, USA*

przełożył: Błażej Brzostek

### **Abstrakt:**

Krótki wywiad Witolda Wachowskiego z Johnem Zornem zawiera wiele cennych spostrzeżeń związanych z estetyką tego kompozytora. Rzekoma niechęć Zorna do publiczności, jego wiara w kreatywny instynkt „artysty” oraz jego przekonanie o transcendentalnej naturze dzieł muzycznych (które są bramą do świata „prawdy” i „piękna”) niczym refren powtarzają się w wielu wywiadach z muzykiem. Zorn w krótkim wywiadzie z Wachowskim podkreśla właśnie te przekonania, dlatego możemy przyjąć, że stanowią one fundament jego muzycznej i artystycznej estetyki. Dla każdego, kto posiadał choćby podstawową wiedzę o zachodniej tradycji estetycznej, jest jasne, że te same cechy i stanowiska estetyczne charakteryzują muzyczne instytucje wspólne dla zachodniej tradycji artystycznej, a w szczególności „romantyczny” ideał muzyki i kompozytora rozwinięty w XIX wieku. Filozofowie (głównie Hegel i Kant) razem z krytykami muzycznymi i kompozytorami (Schiller, Hoffmann, Schlegel, Schuman, Hanslick) przyczynili się do stworzenia romantycznej estetyki muzycznej w XIX wieku, akcentującej rolę artysty („geniusza” lub „boga”), który tworzy „dzieła” odsłaniające – poprzez czysto muzyczne związki istniejące niezależnie od wrażliwości słuchacza – ukryte światy prawdy i piękna, światy odległe od trosk życia codziennego. Zważywszy na bliskie związki Zorna z estetykami/filozofami XIX-wiecznymi, można powiedzieć, że wyznaje on „romantyczny” pogląd na muzykę i sztukę.

**Słowa kluczowe:** *awangarda, estetyka, John Zorn, muzyka, romantyczność.*



Krótki wywiad Witolda Wachowskiego z Johnem Zornem zawiera wiele cennych spostrzeżeń związanych z estetyką tego kompozytora. Rzekoma niechęć Zorna do publiczności, jego wiara w kreatywny instynkt „artysty” oraz jego przekonanie o transcendentalnej naturze dzieł muzycznych (które są bramą do świata „prawdy” i „piękna”) niczym refren powtarzają się w wielu wywiadach z muzykiem.

Zorn w krótkim wywiadzie z Wachowskim podkreśla właśnie te przekonania, dlatego możemy przyjąć, że stanowią one fundament jego muzycznej i artystycznej estetyki. Dla każdego, kto posiadał choćby podstawową wiedzę o zachodniej tradycji estetycznej, jest jasne, że te same cechy i stanowiska estetyczne charakteryzują muzyczne instytucje wspólne dla zachodniej tradycji artystycznej, a w szczególności „romantyczny” ideał muzyki i kompozytora rozwinięty w XIX wieku. Filozofowie (głównie Hegel i Kant) razem z krytykami muzycznymi i kompozytorami (Schiller, Hoffmann, Schlegel, Schuman, Hanslick) przyczynili się do stworzenia romantycznej estetyki muzycznej w XIX wieku, akcentującej rolę artysty („geniusza” lub „boga”), który tworzy „dzieła” odsłaniające – poprzez czysto muzyczne związki istniejące niezależnie od wrażliwości słuchacza – ukryte światy prawdy i piękna, światy odległe od trosk życia codziennego. Zważywszy na bliskie związki Zorna z estetykami/filozofami XIX-wiecznymi, można powiedzieć, że wyznaje on „romantyczny” pogląd na muzykę i sztukę.

Rozdźwięk między ideą „Zorna-romantyka” i jego praktyką kompozytorską staje się wyraźniejszy po uwzględnieniu faktu, iż on sam często mówi o sobie jako o „autsajderze” i o kimś, kto ma wiele wspólnego z kompozytorami takimi jak wywodzący się z tradycji „muzyki niezależnej” Charles Ives i Henry Cowell. Zorn, krótko mówiąc, zazwyczaj utożsamia to, co robi z awangardą. Pierwszą rzeczą, jaką można przeczytać, odwiedzając stronę wytwórni płytowej Zorna Tzadik jest: „Tzadik jest poświęcony pokazywaniu tego, co najlepsze w awangardzie i muzyce eksperymentalnej...”. I o ile nie używa on terminu „awangarda” w swoim wywiadzie z Wachowskim, o tyle wspomina o Hildegardzie z Bingen i Williamie Blake’u, „autsajderach” w muzyce i literaturze, znanych nie tylko ze swoich dzieł, ale także ze swoich „mistycznych” skłonności. Z jednej strony Zorn stara się połączyć różnorodne stanowiska estetyczne, typowe dla niezwykle konserwatywnego, romantycznego poglądu na sztukę i muzykę. Z drugiej jednak strony Zorn utożsamia się z awangardą, ruchem (jeżeli można ją tak nazwać), który często jest uważany za niezgodny z większością (jeśli nie wszystkimi) stanowisk estetycznych związanych z romantycznym ideałem.

Poniżej zajmę się sprzecznością między wyraźnie romantycznymi poglądami estetycznymi Zorna, a jego awangardową pozą, skoncentruję się na sposobie w jaki pojmuje on „dzieło” oraz miejsca „prawdy” i „piękna”, na ich związku z koncepcją Dzieła oraz jego stosunku do słuchacza/widowni. Zamierzam badać te stanowiska z perspektywy XIX-wiecznego idealizmu romantycznego i z punktu widzenia negacji tych ideałów, głoszonej i praktykowanej przez awangardę na początku XX wieku.

Jak wykażę, wysiłek potrzebny do zachowania tych sprzecznych stanowisk ostatecznie rozmywa sens awangardy, pozbawiając ją znaczenia. Skończę stwierdzeniem, iż wizerunek Zorna jako kompozytora awangardowego można podważyć analizując jego poglądy estetyczne.

## Dzieło

W wywiadzie Zorn konsekwentnie nazywa swoje kompozycje dziełami, wyjaśnia, w jaki sposób „artysta zainteresowany jest głównie swoją pracą”, jak jego uwaga i zainteresowanie skupia się „wyłącznie na dziele”. Dość powszechnie nazywa się pojedyncze utwory dziełami, ale, jak wykazała to filozofka Lydia Goehr, jest to stosunkowo nowa tendencja w historii zachodniej estetyki. Według Goehr, poczynając od około 1800 roku, przeobrażenie estetyki „dało początek nowemu spojrzeniu na muzykę jako na czynność niezależną, której poważne aspiracje były traktowane czysto muzycznie. Dlatego też praktyka muzyczna w tym okresie była wyraźnie nastawiona na produkcję muzyki nieprzemijającej, którą oceniano pod tym właśnie względem. Innymi słowy, dzięki powstaniu odrębnej koncepcji muzyki, jej twórcy zaczęli myśleć o muzyce głównie w kategoriach dzieł” (Goehr 1994:123).

Znakomita większość muzyki, napisanej przed 1800, służyła ściśle określonymu celowi i była często komponowana na konkretne okazje, zazwyczaj były to msze święte bądź inne ceremonie. Taka muzyka nie miała przetrwać – była funkcjonalna i poniekąd jednorazowa. W XVIII wieku, aż do jego rozkwitu w XIX wieku, nastąpiło niezwykle przeobrażenie roli kompozytora. Uwolniony od gildii i patronów, zaczyna on myśleć o sobie jako o artyście niezależnym, który tworzy trwałe dzieła sztuki. Pojęcie „dzieła” odróżnia ontologiczne koncepcje kompozycji muzycznych - poczynając od wieku XIX - oraz wpływa na sposób w jaki mówimy o, i jak rozumiemy większą część sztuki po dziś dzień. Jednakże koncepcja „dzieła” także zakłada przeobrażenie funkcji muzyki (jeżeli nie została napisana do wykonywania podczas mszy świętej lub ceremonii, to jaki jest jej cel?), znaczenia kompozytora i roli widowni.

## **Funkcja Dzieła: „Prawda” i „Piękno”**

Według Zorna „najlepszy sposób w jaki artysta może służyć światu prawdy i piękna to bezkompromisowe wsłuchiwanie się w swoją muzykę”. Gdy muzyka stała się przedsięwzięciem niezależnym, a jej czysto instrumentalna odmiana osiągnęła znaczącą pozycję w późnym XVIII i na początku XIX wieku, kompozytorzy i krytycy musieli znaleźć sposób, aby uzasadnić jej użyteczność.

Jeżeli muzyka nie służyła spełnianiu określonych praktycznych celów (np. podczas świąt religijnych lub koronacji), to jaki był jej cel? Muzyka (teraz już *dzieła muzyczne*), dla wielu XIX-wiecznych krytyków, była ważna, ponieważ wykraczała poza prozaiczność codziennych trosk świata realnego - dzieła muzyczne były transcendentne wobec świata codzienności. Dla tych krytyków dzieła muzyczne były znaczące funkcjonalnie, ponieważ ukazywały światy uniwersalnych i wiecznych prawd. To podkreślenie transcendentnej ważności sztuki pięknej – w tym muzyki – znacząco różniło się od wcześniejszych poglądów, które akcentowały praktyczny cel sztuki i wiązały ją z moralnością jednostki oraz z właściwym dla tej jednostki miejscem w świecie. Ponadto poprzez ciąg negacji, estetycy pod koniec XVIII wieku i na początku XIX wieku całkowicie uwolnili sztukę od odpowiedzialności za „świat realny”. Jak zauważyła Goehr „pod koniec XVIII wieku powszechne stało się mówienie o sztuce jako o idei kompletnie niezwiązanej ze światem zwyczajnym, przyziemnym i codziennym” (Goehr 1994: 157). Tę przemianę estetyki zwięźle opisał Hegel, objaśniając jak sztuka „oswobodzona od tej służebności, [może] wznieść się w wolnej samoistności, na wyżyny prawdy, gdzie od niczego zawisła, służy li tylko swym własnym celom. Dopiero w takiej wolności sztuka piękna staje się prawdziwą sztuką” (Hegel 1964: 14).

## **Dzieło, Kompozytor i Rola Widowni**

Według Zorna „dostawca rozrywki nasłuchuje głosu świata zewnętrznego, podczas gdy artysta wsłuchuje się w swój własny głos wewnętrzny”. Po raz kolejny takie rozróżnienie znajdujemy już w XIX wieku. W koncepcji Dzieła, rola kompozytora jako twórcy dzieł była przeciwstawiana roli kompozytora, który pisał muzykę rozrywkową. E.T.A Hoffman, jeden z ważniejszych krytyków odpowiedzialnych za rozpowszechnienie romantycznego idealizmu w muzyce w XIX wieku, był twórcą podobnego rozróżnienia, które przedstawił w „Kapelmistrza Jana Kreislera muzycznych cierpieniach” (1815):

Czy właściwe jest torturowanie uczciwych muzyków muzyką, jaką byłem torturowany dzisiaj i jaką torturowany jestem tak często? Prawdę powiedziawszy, żadna inna sztuka nie jest tak bardzo znieważana, jak szlachetna i święta sztuka muzyki, której delikatną naturę tak łatwo można pogwałcić. Jeżeli posiadasz prawdziwy talent i uczucie dla sztuki, to dobrze – studiuj tedy muzykę, stań się godny tej sztuki i obdarz obficie jej miłośników pięknem swego talentu. Jeżeli wolisz szczebiotanie i nic cię sztuka nie obchodzi, to rób to sam i dla siebie, i nie torturuj tym Kapelmistrza Kreislera i innych. (Hoffmann 1989: 85)

Zorn rozważnie mówi o sobie jako o „artyście”, a nie jako o dostarczycielu rozrywki. Będąc artystą jest zobowiązany do realizowania „własnej wizji”, wsłuchiwania się w swój „głos wewnętrzny” i ignorowania „motłochu”. Nie odpowiada przed nikim innym poza sobą samym i istnieje tylko po to, aby służyć dziełu. Podobnie Hoffmann, pisząc o Beethovenie w 1813, prezentuje wczesnoromantyczny punkt widzenia bliski Zornowi:

Muzyczna hałastrą, udręczona potężnym geniuszem Beethovena, na próżno stawia mu opór. (...) [Beethoven] nie zawraca sobie dłużej głowy wybieraniem czy kształtowaniem swoich pomysłów, ale wykorzystując tak zwaną metodę demoniczną, szkicuje wszystko tak, jak jego żarliwa wyobraźnia mu to dyktuje. A co, jeżeli twoja nieudolność obserwowania zasłania ci ukrytą głębię każdej kompozycji Beethovena? Czy jest twoją winą, gdy nie rozumiesz języka mistrza, tak jak on był go zamyślił, że brama do najskrytszego sanktuarium pozostaje zamknięta dla ciebie? (Hoffmann 1998: 1149)

Gdy zmieniła się rola kompozytora (z tego, po którym spodziewano się komponowania muzyki na określone okazje w „geniusza” tworzącego niezależne dzieła), przeobrażeniom ulega także funkcja widowni. Według „romantycznej estetyki”, zdominowanej przez idee Dzieła muzycznego, „widownia powinna zachować literalną i metafizyczną ciszę, tak aby prawda i piękno mogły być słyszalne w dziele” (Goehr 1994: 236). Zorn przyznaje, że „może mi być przyjemnie, gdy dowiaduję się, że ktoś czerpie pożytek z mojej pracy, ale nie skupiam się nigdy na publiczności ani na tym, jakie korzyści może ona z tej pracy wydobyć, tylko na samym dziele”. Muzyczne własności, przedstawiane przez twórcę/kompozytora dzieła, wymagają uważnej i refleksyjnej publiczności, wysmakowanej wystarczająco, aby zrozumieć transcendentalny sens i znaczenie dzieła, które słyszą. Istotnie, można twierdzić, że muzyczne własności same w sobie wystarczają do zapewnienia transcendencji, a publiczność jest zbędna – muzyka i jej znaczenie istnieje niezależnie od publiki.

Zdaje się, że Robert Schumann wysnuł podobne wnioski, pisząc, że „dawno temu chciałem zorganizować koncerty dla głuchoniemych, co mogłoby posłużyć ci za wzór jak się zachować na koncertach, szczególnie tych najważniejszych... Jak Tsing-Sing musiałbyś zostać zamieniony w kamienną pagodę, gdybyś odważył się powtórzyć coś z tego, co zobaczyłeś w magicznym świecie muzyki” (Schumann 1998: 49). Zorn prawdopodobnie zgodziłby się z Schumannem. Zapytany „Czy nauczyłeś się czegoś od swoich słuchaczy?”, odpowiada: „Tak – że najlepiej ignorować ich tak bardzo, jak to możliwe, i kontynuować swoją pracę”.

### **Awangarda: Antysztuka/Antydzieło**

Theodor Adorno w 1948 zwięźle opisał pogląd awangardy na temat statusu dzieła sztuki: „jedyne dzieła, które się dzisiaj liczą, to te, które dziełami w ogóle już nie są” (Adorno 1973: 30). Koncepcja Dzieła, która zdominowała sztukę – w tym muzykę — od początku wieku XIX, była nieustannie krytykowana przez artystów związanych z XX-wiecznymi ruchami awangardowymi, łącznie z futuryzmem, dadaizmem i surrealizmem. Oczywistym przykładem są readymady Marcela Duchampa, które z powodzeniem podważały koncepcję dzieła. Obowiązująca przeszło sto lat estetyczna i kulturowa tradycja związana z koncepcją Dzieła – artysta/twórca podobny bogu, dostęp zapośredniczony przez dzieło do „prawdy” i piękna”, zbędność widowni — wszystko to straciło znaczenie po wystawieniu pisuaru podpisanego „R. Mutt”. Mówić o „dziełach” po dadaizmie, to mówić o przeszłości.

Romantyczna estetyka zinstytucjonalizowała sztukę; niezależne dzieła były postrzegane jako przedmioty wieczne, których wartość leżała w ich zdolności do przekraczania świata codzienności, oferując wgląd w światy prawdy i piękna. Wczesno-dwudziestowieczne historyczne grupy awangardowe – sklasyfikowane przez Petera Bürgera jako futurizm, dadaizm i surrealizm – odrzuciły ten pogląd na sztukę i dzieło (Bürger 1984). Artyści awangardowi uważali, że prawda i piękno nie miały określonego znaczenia, szczególnie w świetle okropności dwóch wojen światowych. Aby sztuka miała w ogóle znaczenie, nie mogła być dłużej odseparowana od życia. Dla artystów awangardowych sztuka i życie były nierozłączne. Jak to ujął Bürger: „intencją historycznych ruchów awangardowych było unicestwienie sztuki jako instytucji oderwanej od życia” (Bürger 1984: 83). Elementem wspólnym dla artystów awangardowych działających w pierwszej połowie XX wieku było zastępowanie idei dzieła sztuki ideą „antysztuki”. Antysztuka była krytyką instytucji sztuki, tworzonej pod sztandarem estetyki romantycznej, która dała początek koncepcji Dzieła.

Ponadto antysztuka nie była oderwana od życia i poprzez prowokacje, wywołanie szoku, oburzenia i gniewu zmuszała publiczność do konfrontacji z okropieństwem powszedniej egzystencji. Intencje i cele historycznych ruchów awangardowych zostały dosadnie wyrażone w pamiętnych słowach André'a Bretona: „najprostszym aktem surrealistycznym jest ganień po ulicy z bronią w rękę i strzelanie w tłum na chybił trafił”. (Breton 1969: 125)

Jednakże idee i praktyki historycznych ruchów awangardowych nie mogły równać się z zinstytucjonalizowanymi siłami, które rozwinęły się wraz z estetyką romantyczną.

Antysztukę tworzoną przez artystów awangardowych bardzo szybko zaczęto wystawiać w muzeach razem z bardziej tradycyjnymi dziełami sztuki. W połowie XX wieku, dzieła Marcela Duchampa, Salvadora Dali'ego i innych były wystawiane w muzeach obok dzieł starych mistrzów, a muzyka Erika Satie'ego i Edgara Varèse była wykonywana razem z utworami Bethovena i Brahmsa w czasie koncertów na całym świecie. Pierwotne cele ruchów awangardowych zostały skutecznie wchłonięte przez instytucję sztuki – antysztuka została przekształcona w sztukę.

Z perspektywy czasu byłoby naiwnością sądzić, że artyści i ich sztuka mogli skutecznie osłabić obficie dotowane i potężne instytucje, które rozwinęły się w kontekście estetyki romantycznej. Najwyraźniej misja historycznej awangardy była skazana na niepowodzenie. Mimo iż jej pierwotne cele i zamiary nigdy nie mogły zastąpić Sztuki (przez duże S) i jej dzieł, to historycznie rozmyta etykieta awangardowości przetrwała. Według Bürgera można celniej opisać współczesnych artystów i grupy artystyczne identyfikujące się jako „awangarda” za pomocą terminu „neoawangarda”. Choć nazwa neoawangarda wskazuje na pokrewieństwo z jej historycznymi prekursorami, ma ona niewiele wspólnego z artystami działającymi w takich grupach jak futurizm, dadaizm, surrealizm czy sytuacjonizm. Sztuka neoawangardy i instytucje, które wystawiają i promują prace awangardowych artystów może być — przy niewielkim wysiłku — rozumiana jako niewyłamująca się z tradycyjnego i konserwatywnego modelu, w sposób charakterystyczny związanego z romantyczną estetyką. Jak zauważa Bürger:

Na ile było to możliwe, środki wykorzystywane przez awangardzistów, które miały doprowadzić do upadku tradycyjnie rozumianej sztuki, uzyskały status dzieł sztuki, podobnie jak stwierdzenie, że praktyka życia musi zostać odnowiona nie może zostać powiązana z późniejszym wykorzystaniem ich dzieł.

Mówiąc dobitniej, neoawangarda zinstytucjonalizowała awangardę, która stała się sztuką i zaprzeczyła autentycznym awangardowym intencjom. (...) Sztuka neoawangardy jest autonomiczną sztuką w pełnym znaczeniu tego słowa, co oznacza, że zaprzecza awangardowym intencjom sprowadzenia sztuki do życia. Cały wysiłek, włożony w zanegowanie sztuki, stał się artystyczną manifestacją; manifestacją, która wbrew intencjom jej twórców, przyjmuje charakter sztuki (Bürger 1984: 58).

Takie stwierdzenie, jak się zdaje, właściwie opisuje Zorna i jego stosunek do awangardy. Zorn, jako artysta awangardowy, bardzo skutecznie wykorzystuje wiele zabiegów retorycznych i rozwiązań instytucjonalnych związanych z ideą koncepcji Dzieła i romantyczną estetyką. Stał się kimś w rodzaju odźwiernego w nowojorskim świecie muzyki eksperymentalnej.

Dzięki wytwórni Tzadik i przestrzeni koncertowej The Stone<sup>1</sup>, Zorn ostatecznie decyduje kto może, a kto nie może przystąpić do działalności metkowanej jego awangardą. Co ciekawe, „swoboda” przyznawana artystom awangardowym nie jest tak swobodna, gdy koniec końców trzeba odpowiadać jednej osobie (Bürger 1984: 58). Zorn ponadto wydaje się całkowicie zadowolony z tego, że znaczenie i wpływ jego muzyki nie wykracza poza zapis nutowy. Pomysłowe techniki kompozycyjne, które stosuje w swojej muzyce – gierki znalezione w starożytnych traktatach mistycznych, zapożyczenia od dawnych mistrzów itd. — wszystkie one służą zwróceniu naszej uwagi na „dzieło” a nie na to, jakie dane dzieło może mieć znaczenie poza salą koncertową czy studiem nagrań. Awangarda dla Zorna nie jest stylem życia, ale etykietką, którą się posługuje, kiedy chce. Nie ma nic szokującego w zromantyzowanej awangardzie.

## Literatura:

- Adorno, T.W. 1973. *Philosophy of Modern Music*. Tr. A.G. Mitchell and W.V. Blomster. New York: Continuum.
- Breton, A. 1969. Second Manifesto of Surrealism. In *Manifestoes of Surrealism*. Tr. R. Seaver and H.R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Tr. M. Shaw. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Charlton, D., edited, annotated, and introduced by. 1989. *E.T.A. Hoffman's Musical Writings*:

---

<sup>1</sup> *The Stone* to elitarny klub muzyczny, zajmujący się muzyką eksperymentalną i awangardową, którego dyrektorem artystycznym jest Zorn. [przyp. tłum.]

- Kreisleriana, The Poet and the Composer. *Music Criticism*. Translated by M. Clarke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enzensberger, H.M. 1974. The aporias of the avant-garde. In *The Consciousness Industry*. M. Roloff, ed. New York: Seabury Press.
- Goehr, L. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. 1964. *Wykłady o Estetyce*. Tom 1. tr. Janusz Grabowski i Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Hoffmann, E.T.A. 1989. Kapellmeister Johannes Kreisler's Musical Sufferings. In *E.T.A. Hoffman's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer. Music Criticism*. Edited, annotated, and Introduced by D. Charlton. Translated by M. Clarke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, E.T.A. 1998. Beethoven's Instrumental Music. In *Strunk's Source Readings in Music History*. L. Treitler, ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Manifestoes of Surrealism*. Tr. R. Seaver and H.R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Roloff, M., ed. 1974. *The Consciousness Industry*. New York: Seabury Press.
- Schumann, R. 1998. Davidbündlerblätter. In *Strunk's Source Readings in Music History*. L. Treitler, ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Treitler, L., ed. 1998. *Strunk's Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Company.

\* \* \*

John Lowell Brackett – wykładowca w *Department of Music (University of North Carolina Chapel Hill, USA)*. Jego zainteresowania badawcze obejmują wczesną historię kompozycji dwunastotonowych, filozofię teorii muzycznej okresu powojennego w Ameryce, muzykę awangardową i eksperymentalną dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, a także historię i analizę różnych gatunków i stylów muzyki popularnej.

Więcej na: <http://music.unc.edu/faculty-staff/john-brackett>





# Komentarz do wywiadu AVANTU z Johnem Zornem

**Ellie M. Hisama**

*Department of Music, Columbia University  
New York, USA*

przełożył: Piotr Momot

W trakcie swej kariery John Zorn wielokrotnie ignorował głosy krytyki ze strony słuchaczy. Odpierał zarzuty muzyków Afroamerykanów, zarzucających mu – jak sam to określił – „oszukiwanie bluesa” i bycie „kulturowym imperialistą” na płycie *Spillane* (Strickland 1991: 130). Kiedy amerykańscy aktywiści i artyści pochodzenia azjatyckiego (między innymi z grupy Godzilla West), a także członkowie Komitetu Przeciwko Przemocy Wobec Azjatów (CAA AV) zaatakowali go za użycie we wkładce do CD *Leng T’che* wizerunku zakatowanego na śmierć Azjaty, a w *Torture Garden* – zdjęcia związanej i zakneblowanej Japonki – Zorn początkowo nie reagował (Beels 1994; Lee 1994a; Wong 1994). Gdy jednak krytyczne doniesienia prasowe na ten temat doprowadziły do odwołania jego dwóch koncertów, mających odbyć się w San Francisco i Nowym Jorku, zgodził się na spotkanie z przedstawicielami CAA AV. Wycofał się jednakże z tego, kiedy tylko wydarzenie zostało ogłoszone (Hamilton 1993, Hisama 2004: 82-83; Lee 1994b).

Oświadczenie Zorna otwierające jego ostatni wywiad dla AVANTU wróży niespodziewaną zmianę wizerunku, który artysta budował przez całą karierę: „Podjęcie odpowiedzialności to najważniejszy krok w ludzkim życiu, krok, który faktycznie przybliżył cię do tego, że podejmujesz się rozsądnego, świadomego udziału w tym świecie. Jest to coś, do czego podchodzę bardzo poważnie”. Ucieszyło mnie, że prawie dwie dekady po kontrowersjach związanych z *Spillane*, *Leng T’che* i *Torture Garden*, Zorn w końcu zdaje się przejawiać świadomość tego, jak ważne jest, by artysta uwzględniał szeroki kontekst swych działań. Wydaje się też bronić perspektywy, zgodnie z którą artysta powinien uznawać związek swojej pracy ze światem.

Niestety, w trakcie dalszej lektury wywiadu, mój zachwyt zamienił się w konsternację. Stwierdzenie Zorna, że „dla artysty najlepszy sposób służenia światu prawdy i piękna to bezkompromisowe wsłuchiwanie się w swoją muzykę – oraz ignorowanie tego, co publiczność mogłaby od niego wymagać”, nie pasuje do jego wstępnego oświadczenia o konieczności brania przez artystę społecznej odpowiedzialności.

Można by pomyśleć, że artysta „rozumnie” i „świadomie” udzielający się w świecie chciałby poznać reakcję publiczności i zareagować na to, w jaki sposób słuchacze rozumieją jego muzykę. Zorn jednak upiera się, że „najlepiej [jest] ignorować [publiczność] tak bardzo, jak to możliwe, i kontynuować swoją pracę”.

Dokonane przez Zorna rozróżnienie na artystę, który „wsłuchuje się w swój własny głos wewnętrzny”, i artystę estradowego, który „słucha głosu świata zewnętrznego”, ustanawia fałszywą dychotomię i nadaje dyskwalifikującą etykietkę „artystów estradowych” tym muzykom, którzy chcą analizować odbiór własnego dzieła. Zrozumienie, jak wchodzi się w interakcję ze światem, jak czyjeś dzieło wpływa na innych ludzi, włącznie z publicznością, jest dla wielu artystów kluczowym krokiem w ich karierze – nie tylko dla tych, którzy pojmują swoją pracę jako teksty, które są czytane, słuchane i interpretowane przez różne społeczności, z różnych subiektywnych pozycji.

Kłopotliwe jest również odwoływanie się Zorna do „muzy” artysty i jego „prawdy i piękna”. W tym wyidealizowanym rozumieniu źródeł i praktyki sztuki pobrzmiewa stwierdzenie z przeprowadzonego w 1993 roku przez Cole’a Gagne’a wywiadu, w którym Zorn mówi: „muszę podążać za swoją artystyczną wizją”, mimo krytyki spotykającej go w związku z rasistowskimi i seksistowskimi elementami, na których wizja ta się opiera (Gagne 1993: 530-31). Po wykładzie o Zornie, który wygłosiłam na uniwersytecie na Wschodnim Wybrzeżu, część słuchaczy sugerowała, że jeśli jego twórczość mi przeszkadza, powinnam ją po prostu zignorować. Sztuka i nauka o niej nie powinny jednak ograniczać się wyłącznie do zgłębiania „prawdy i piękna”, powinny również umożliwiać ekspresję indywidualnych reakcji na dzieło, a także wyrażać szerszy wpływ dzieła na społeczności słuchaczy. Ignorowanie głosów ze „świata zewnętrznego” zapewne umożliwi Zornowi kontynuowanie pracy w jego wspaniałej solipsystycznej bańce, pozwalając zewnętrznemu światu na kontaktowanie się z nim tylko wtedy, gdy okazuje mu odpowiednie uznanie. Ci jednakże, którzy chcą naprawdę dać coś od siebie światu, muszą chcieć partycypować w dialogu o znaczeniach i możliwościach sztuki.

Zorn przywdziewa maskę artysty inspirowanego swoją własną muzą, grającego muzykę pomimo krytyki – i beztrąsko dzieli świat improwizatorów i improwizacji, używając nazbyt prostego podziału na „dobrych” i „złych”. Zorn odniósł finansowy sukces, zebrał też żniwo sporego uznania: szczególnie warto odnotować, że w 2006 roku otrzymał Nagrodę „Genius” MacArthura, w 2007 roku Nagrodę Williama Schumana od Columbia University’s School of the Arts, a w roku 2011 wystawił monodramat *La Machine de l’Être* w Operze Miasta Nowy Jork.

Dla kontrastu – dzieła muzyków, kompozytorów i improwizatorów, stworzone przez kobiety czy artystów pochodzenia azjatyckiego, pozostają niezmiennie poza wieloma kanonami: programów koncertowych, kursów uniwersyteckich, książek, antologii i nagrań. Wszegobecność jednego artysty wyjaśnia nieobecność wielu.

Autorka chciałaby podziękować Anne Levitsky i Lucie Vágnerovej za pomoc we wzbogaceniu tych uwag, poprzez podzielenie się myślami na temat Johna Zorna na zajęciach w ramach prowadzonego przeze mnie seminarium *Gender/Płciowość/Muzyka* (Uniwersytet Columbia, Nowy Jork, Jesień 2011).

### **Literatura:**

- Beels, A. 1994. Musician John Zorn’s Brutal Images of Asians Draw Fire. *Asian New Yorker* (May): 5-6.
- Gagne, C. 2003. John Zorn. *Soundpieces 2: Interviews with American Composers*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press: 507-42.
- Hamilton, D. 1994. Zorn’s “Garden” Sprouts Discontent. *Los Angeles Times* (August 15): 9.
- Hisama, E.M. 2004. John Zorn and the Postmodern Condition. In Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, ed. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press: 72-84.
- Lee, E. 1994. Zorn’s Album Art of Asian Women Sparks Controversy. *AsianWeek* 15:32 (March 4): 1, 28.
- Lee, E. 1994b. Uprooting the Garden of Torture. *Third Force* 2:5 (December 31): 18.
- Strickland, E. 1991. Interview with John Zorn. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wong, W. 1994. Extreme Images of Asian Women. *Oakland Tribune* (March 9).

Ellie M. Hisama – specjalistka w dziedzinie teorii muzyki, Profesor Muzyki na *Columbia University, Affiliated Faculty, Institute for Research on Women and Gender*. Była dyrektorka *Institute for Studies in American Music* w *Brooklyn College, City University of New York*. Redaktorka-założycielka *Journal of the Society for American Music*. Autorka szeregu publikacji na temat dwudziestowiecznej muzyki popularnej i posmodernistycznej, a także muzyki i badań genderowych.

Więcej na: <http://music.columbia.edu/people/bios/ehisama>

# John Zorn: Niezależność i Awangarda

## Streszczenie

**Ted Gordon**

*University of Chicago, USA*

*Art International Radio*

przełożył: Błażej Brzostek

Praca ta poświęcona jest pojęciu niezależności, która przejawia się w życiu i działalności kompozytora, performerera, dyrektora wytwórni płytowej i właściciela klubu, Johna Zorna. W swoich działaniach podczas trwania szeroko zakrojonej kariery, od loft jazzu w latach siedemdziesiątych aż do wygrania nagrody MacArthura w 2008, zachował on status płodnego kompozytora i producenta muzyki awangardowej. Zorn w wywiadach, filmach dokumentalnych oraz poprzez muzykę wypowiada się o swoim statusie jako producenta awangardy, szczególnie w kontekście przemysłu płytowego i tak zwanej nowojorskiej Downtown Jazz Scene. Tak jak głównie ekonomia determinuje artystyczne zachowania – zarówno co do produkcji muzyki, jak i samej muzyki – tak również Zorn został, jak się wydaje, zmuszony przez „rynek mainstreamowy” do stworzenia równoległego, wertykalnie zintegrowanego systemu ekonomicznego, dającego środki do życia jemu i jego współpracownikom. Tekst ten prezentuje Zorna związki ze środowiskiem Downtown, jego koncepcję awangardy oraz stosunek do artystów, którzy stworzyli precedensy dla Zornowskiej wersji niezależnej produkcji kultury. W tekście został również zaakcentowany specyficzny sposób, w jaki Zorn oraz jego krytycy umieszczają jego muzykę zarówno poza, jak i w obrębie dwóch odmiennych tradycji: awangardy i free jazzu.

**W niniejszym numerze dostępna jest pełna wersja tekstu w wersji anglojęzycznej.**

**(Polskojęzyczny przekład całości – w przygotowaniu.)**

\* \* \*

Ted Gordon – absolwent Yale University, doktorant muzykologii na University of Chicago. Performer, artysta-eksperymentator, prezenter w Art International Radio. Więcej na: *www.tedgordon.net*

# John Zorn i awangarda. Komentarz

**Howard Mandel**

*New York University*

*Jazz Journalists Association*

*National Public Radio*

przekład: Monika Włodzik

John Zorn identyfikuje się z tradycją amerykańskiej muzyki niezależnej, która łączy wczesnodwudziestowieczny modernizm, późnodwudziestowieczny postmodernizm, konsekwentny, jeśli nie surowy, indywidualizm, dumę z działania pod prąd oraz wiele innych cech wspólnych współczesnym muzykom, którzy zawdzięczają sukces samym sobie. Jest dzieckiem późnych lat sześćdziesiątych, samorodnym ekspertem od nowatorskiego jazzu, sugestywnej muzyki pop, zachodniej muzyki klasycznej i muzyki etnicznej całego świata. Dla niektórych słuchaczy Zorn jest uosobieniem ruchu awangardowego charakterystycznego dla centrum Nowego Yorku, miejsca i/lub jego filozofii, w czasach, gdy scena nowojorska przeobrażała się z muzyki połowy lat siedemdziesiątych o miejskim charakterze w muzykę powleczonego złotem współczesnego Manhattanu. Jednak Zorn nie jest uważany za mistrza widowisk, autora przebojów czy gwiazdę. Przez ponad czterdzieści lat Zorn był zaangażowanym członkiem awangardy i nie tylko — zwłaszcza, że w swojej twórczości odnosi się do podstaw organizacji dźwięków i nie szczędzi wysiłku, aby zachować płynność, elastyczność, nieprzewidywalność i nowatorstwo muzyki.

Po raz pierwszy miałem okazję posłuchać Zorna na żywo w rocznicę śmierci Charlie'ego „Birda” Parkera w roku 1978. Składał hołd Parkerowi razem z gitarzystą Eugene'm Chadbourne'm, głośno grając szybkie bebopowe linie melodyczne na saksofonie altowym i klarncie, następnie przełamując je wabikami na kaczkę, gwizdkami, charczeniem, piszczącymi zabawkami i grą na kieliszkach z wodą rozstawionych na stole. To wydarzenie było po części koncertem, po części performansem wpisanym w nurt sztuki punkowej — Zorn jest najszczęśliwszy, gdy może ustalać własne formuły gry, robiąc wszystko po swojemu.



Od zawsze parął się kontrastami i stanami skrajnymi, łączył ze sobą elementy centralne i marginalne, wykorzystywał szybkie tempo i niezwykłą złożoność struktury muzycznej, wykonując często skrajnie minimalistyczne solowe utwory.

Zorn rozbija formy po to, aby je na nowo tworzyć, i gra dokładnie to, co głosi (dziś prawie wyłącznie na saksofonie bez dodatków), a przy tym jest butny i pełen niespożytej energii do działania. W wieku 58 lat Zorn nadal posiada asertywność godną *enfant terrible*, mimo to odsunął się od odruchowego obrazoburstwa, by stworzyć repertuar pełen lirycznych, harmolodycznych (w stylu znanego saksofonisty amerykańskiego Ornette'a Colemana) i rytmicznie lekkich utworów dla wykonawców muzyki kameralnej (jazzowych i innych) w ramach zespołu Masada.

Zorn jest niebywale wielkodusznym i nietypowym społecznikiem, który sprawia, że spora i zróżnicowana koteria twórców może współdzielić jego udany los. Artysta kieruje studiem nagraniowym Tzadik, które wydaje muzykę wyprodukowaną w całości przez artystów, oraz przestrzeń koncertową The Stone w południowo-wschodniej dzielnicy Manhattanu. Jego estetycznie otwarta i jednocześnie biznesowa postawa jest wyjątkiem wśród twórców awangardowych (Czy ktoś inny tego dokonał? Tak, Duchamp). Czas pokaże, czy wpływ Zorna będzie znikomy czy znaczący, na miarę Cage'a, Partcha, Sun Ra czy Zappy. Okaże się, czy ktoś będzie wykonywał jego dowcipne utwory typu „game piece” (oparte na specyficznej improwizatorskiej technice kompozytorskiej), jego muzykę filmową czy kompozycje na instrumenty strunowe. Niemniej – obecnie John Zorn powinien być przede wszystkim znany jako artysta umiejętnie posługujący się wieloma konwencjami i sięgający poza nie, oraz jako człowiek prowadzący „wolne” interaktywne zbiorowe improwizacje, którymi rządzą surowe zasady. John Zorn i awangarda? Oczywiście, to właśnie o nim, przenikliwym i sardonicznym, gotowym wstrząsnąć umysłami.

\* \* \*

Howard Mandel – to urodzony w Chicago i związany z Nowym Jorkiem pisarz, redaktor, dziennikarz, radiowy producent artystyczny (NPR), kamerzysta. Przez ponad 30 lat pracował jako dziennikarz sekcji sztuki w gazetach, magazynach i dla portali internetowych, pojawiając się w radiu, jak również – prowadząc zajęcia w New York University i nie tylko. Dyrektor *Jazz Journalists Association*. Autor książek: *Future Jazz* oraz *Miles Ornette Cecil – Jazz Beyond Jazz*. Redaktor prowadzący „*Illustrated Encyclopedia of Jazz and Blues*”. Więcej na:

<http://www.howardmandel.com/>

<http://www.artsjournal.com/jazzbeyondjazz/>