

ITINERARI OLTRE IL SUONO

SONORA

S O M M A R I O

PREFAZIONE

Intro 2

Eugene Chadbourne – *Note sul Disco* 3

BOX

A Map Of The Journey

Carla Chiti – *John Zorn* 12

Alberto Pezzotta – *Velocità e Citazione* 25

Franco Minganti – *Musica, Cinema, Letteratura e altro* 33

Claudio Canal – *Shpil, Klezmer, Shpil* 42

Walter Rovere – *The Ear Of The Beholder* 47

IMMAGINI 1

Private Collection 65 (I-XVI)

WRITINGS

John Zorn – *Sound Directions in Fuller's Shock Corridor* 82

John Zorn – *L'Atalante* 84

John Zorn – *Jack Smith and Flaming Creatures* 86

ARCHIVIO

Ela Troyano – *John Zorn's Theatre of Musical Optics* 90

Ruggero Bianchi – *Incontro con John Zorn, New York, 13 marzo 1979* 100

IMMAGINI 2

John Zorn – *Music Scores* 113 (XVII-XXXII)

WORKS

a cura di Walter Rovere 129

NOTIZIE SUGLI AUTORI

*"La musica è la tua stessa esperienza,
il tuo sapere, i tuoi pensieri.
Se non la vivi, non ti verrà fuori dallo strumento."
Charlie Parker*

MAY 17 2001

ML

410

.Z89

J6

1998

Ancora una volta **Sonora** si cimenta in un gioco di frammenti, tentando di fissare (termine forse non proprio adeguato in questo contesto) i primi venticinque anni dell'attività di John Zorn. Abbiamo tentato di esaminare (e documentare) il linguaggio zorniano, la sua vicenda artistica, le sue opinioni, il suo porsi nella musica e verso la musica. Un percorso alla ricerca di tracce sul suo personalissimo rapporto con lo strumento, la sua voce mediata, e poi la sfida con gli altri arnesi, il filtro della registrazione, l'esterno, fino alle sollecitazioni che provengono dal cinema, dalla letteratura, dal teatro. I ritrovati collegamenti con la cultura ebraica. La sua è una presenza piena di tensioni, ma i suoi *rumori* ci sono apparsi divertimento, libertà presa per i capelli. Una collezione di reperti e di scorie. Nessun regalo alla finzione espressiva, ma un filo diretto dalla mente all'aria, con l'irritante e seducente gioco d'imprecazioni, di ferite, di richiami, forse di pentimenti. Ci ha affascinato soprattutto la diversità di Zorn. Abbiamo cercato di evitare le buone maniere tipiche del critico d'arte, ma anche l'incoscienza degli accòliti, cercando di raccontare una storia musicale complessa e per certi versi esemplare (anche se di difficile imitazione) per l'epoca in cui viviamo. L'intuizione che ne scaturisce è evidente: l'esercizio culturale giusto è mescolare con equilibrio, ma anche con temerarietà, elementi diversi, spesso appartenenti a mondi lontani. Il loro frantumarsi e ricomporsi in nuove forme è la scommessa dei nostri tempi. E Zorn è maestro di questo azzardo. Il suo navigare non parte mai dal nulla, non lascia fluire il discorso in un presente che fa tabula rasa di quello che è esistito prima: il confronto con il fenomeno umano è obliquo, sottile, aperto alle sfumature. Raccogliere frammenti di realtà per poi giocarseli alla roulette della vita.

INTRO

Once again **Sonora** gets involved in a game of fragments, trying to consider (perhaps the word is not entirely appropriate in this context) the first twenty-five years of John Zorn's activity. We attempted to examine (and document) Zorn's language, his artistic venture, his opinions, his approach in and toward music. Along this pathway we searched for traces of his extremely personal relationship with the musical instrument, its mediated voice, and then of the challenge represented by the filter of recording, the exterior, the stimuli drawn from cinema, literature and theatre, up to his newly-found connection with Jewish cul-

ture. Zorn's presence is filled with tension, yet his noises are amusing, they have a quality of freedom grabbed by the hair and seem like a collection of finds and wastes. Far from indulging in an expressive sham, Zorn sets a direct channel from mind to air, through an irritating and seductive game of curses, wounds, recollections and, perhaps, regrets. What fascinated us

most of all is his diversity. We sought to avoid the good manners typical of art critics but also of the recklessness of fans, attempting to tell a musical story that is complex and in some way a model (though difficult to imitate) for the age in which we live. The insight it offers is clear: the correct cultural exercise consists in mixing, with poise but also with audacity, different elements often belonging to distant worlds. The fragmentation of these elements and recomposition into new forms represent the wager of our times. Zorn is a master of this gamble. He never begins from zero, never lets the discourse flow into a present which tears down all that has existed before it: his approach to the human phenomenon is oblique, subtle, open to nuances. Collecting fragments of reality and then betting them on the roulette of life.

(Giampiero Bigazzi)

due

029904383

NOTE SUL DISCO

ZORN TRIBUTE

Eugene Chadbourne

Salve, fans di Zorn! Speriamo apprezzerete questa raccolta di alcuni tra i miei pezzi preferiti. Per questo particolare progetto, ho cercato di scegliere quelli che meglio rappresentano la magia del modo di suonare di Zorn e, tra la musica che facemmo assieme, quella a cui lui era più affezionato.

Il problema principale di questo periodo era che le occasioni per poter fare una registrazione decente erano molto rare. La maggior parte fu fatta su apparecchiature da poco; per peggiorare le cose, era come se avessimo deciso di proposito di suonare la musica più difficile possibile da registrare correttamente anche con delle buone attrezzature. In particolare i passaggi di musica più rarefatti diventavano il terreno di coltura ideale per le infestazioni di fruscii del nastro, e perfino dei rumori del motorino del registratore! Mentre i picchi ad alto volume del sax di Zorn distorcevano invariabilmente i sistemi di registrazione alla Columbia University: una delle situazioni di incisione che consideravamo migliori!

Quel che seguirà si può perciò a ragione considerare a bassa fedeltà per progetto ed esecuzione (ottima scelta di termini).

Alcune di queste registrazioni sono diventate davvero speciali per me nel corso degli anni, non solo in ragione dei miei sentimenti riguardo alle nostre performance di allora, ma anche per via di uno strano processo di "accettazione" della musica aggiuntiva fornita dal



Hello John Zorn fans! We hope you enjoy this collection of some of my personal favorites. For this particular project, I tried to choose pieces that best represent the magic of Zorn's playing as well as the music we did that he was most fond of.

The biggest problem from this time period was that it was a rare thing to make a decent recording. Most of the recordings were done on very cheap tape recording systems. To make matters worse, it was as if we tried to plan a strategy to play the hardest possible music to record right, even with good equipment. The very quiet sections of music in particular became breeding grounds for infestations of tape hiss and even tape recorder engine sounds! Zorn's saxophone loud passages would always distort the recording system at Columbia University, and that was one of the taping situations we considered better!

So this is really low tech by design and execution (good choice of words).

Some of these recordings have become very special to me over the years, not only because of my feelings for the original performances but because of a strange process of "accepting" all the extra tape music as an actual part of the performance rather than going crazy trying to eliminate it with filters, tape tricks and so forth.

nastro come parte integrante dell'esecuzione, invece di diventare matto cercando di eliminarla con filtri, trucchi di studio ecc.

Questo è certamente il caso di **THE VIADUCT (1)**. Tra i pezzi miei che avevamo studiato per i concerti in duo, questo era uno dei preferiti da Zorn. Era dedicato a Groucho Marx e so che questo era importante per lui. Per quanto riguarda me, mi faceva invece pensare al Pont Du Gard, una vista incantevole che potevo vedere quand'ero bambino nel sud della Francia, e all'idea di un "ponte" che connettesse i mondi musicali di Chadbourne e Zorn rendendo possibile il flusso dall'uno all'altro. Questo pezzo fu registrato mentre viaggiavamo in tour in direzione di San Francisco nell'inverno del '77, alla KDVS Radio di Davis, California, da Chip Handy su una qualche specie di registratore a bobine. La quantità di rumore raccolta dal nastro durante la sezione più tranquilla del pezzo è semplicemente incredibile. Per anni ho cercato di espellerlo con il missaggio, combattendo il naturale impulso di apprezzarlo come una sorta di effetto sonoro – del tutto credibile – di rumori acquatici. Adesso, ispirato dalla recente moda del *lo-fi*, ho invece AUMENTATO il più possibile il livello del fruscio del nastro, così da poterlo godere in tutta la sua ricchezza. A volte sembra quasi di poterci nuotare dentro! Nel far ciò mi sono accorto che il microfono aveva captato buona parte del mondo esterno, probabilmente attraverso una finestra aperta nello studio. Perciò ecco a voi un sandwich a tre strati: la musica originale, il fruscio accumulato dal nastro, e i rumori d'ambiente di una piccola cittadina universitaria della California del Nord in una quieta notte d'estate.

A **WELCOME WEST (2)** andò meglio, essendo stata registrata negli studi della radio WCKR della Columbia University dal defunto Taylor Storer, nei primi del '78. Questo pezzo, suonato dal trio 300 Statues con la violinista Polly Bradfield, occupava originariamente la

*This would clearly be the case with **THE VIADUCT (1)**. This was one of Zorn's favorite pieces of mine that we worked out for duo performance. It was dedicated to Groucho Marx, and I know that was important to Zorn. For me it made me think of the Pont Du Gard, a delightful sight I beheld as a small child in Southern France, and the whole idea of a "bridge" connecting the musical worlds of Chadbourne and Zorn and providing a flow from one to the other. This was recorded during our playing trip to San Francisco in the winter of 1977-78, at KVDS radio in Davis, California by Chip Handy on some kind of reel to reel. The amount of noise picked up by the tape machines during the extremely quiet middle section of this piece is simply unbelievable. For years I tried mixing it out, fighting the natural impulse to appreciate it all as some kind of quite believable water sound effect. Now, inspired by the recent low-tech trend, I have brought UP the tape noises as much as possible so we can experience their full richness. At times it is almost like taking a swim!*

In doing this I realized the microphones had picked up much of the world outside, most likely through an open window in the studio. So here is a three-way sandwich: the original music, the accumulated tape noise, and the ambience of a small Northern California college town on a slow night.

WELCOME WEST (2) fared better in being recorded at the Columbia WCKR set up, by the late Taylor Storer, in early 1978. This track, featuring the trio 300 Statues with violinist Polly Bradfield, originally dominated most of the B side of the Zorn/Chadbourne School (Parachute lp 0004&6).

Of all the 'bands' Zorn and I were in together, this must have been his favorite. I had very little luck making good recordings of the improvised pieces this band did, for example a WCKR session from this period is totally distorted. This was a 'composition',

maggior parte del lato B del mio album con *Zorn School* (Parachute lp 004&6). Di tutti i 'gruppi' in cui Zorn e io ci trovammo assieme, questo era probabilmente il suo preferito. Ho avuto molta poca fortuna riguardo all'aver buone registrazioni dei pezzi improvvisati che facevamo con questo trio, per esempio una registrazione che facemmo per la WCKR in questo periodo risulta totalmente distorta. Questo pezzo, d'altra parte, era una 'composizione', rigorosamente creata a partire da autentici orari delle corriere Greyhound nel tratto New York - Arizona. La sensazione di trovarsi in uno di questi epici viaggi attraverso gli Stati Uniti è stata catturata dalla musica. Ancora oggi certi passaggi evocano in me delle immagini precise, come la corriera che si ferma in cittadine sconosciute e deserte, una dopo l'altra; le strane facce dei passeggeri sul bus; i frammenti di conversazione ascoltati per caso.

THE DOUBLE AA (3) viene probabilmente dalla settimana successiva alla registrazione di *The Viaduct*, da un concerto in cui i componenti del gruppo Twins (Zorn, Chadbourne, Henry Kaiser e Bruce Ackley) si esibirono alternandosi in piccole combinazioni. Questa versione di uno tra la dozzina di pezzi miei che Zorn e io facevamo in duo fu registrata su un nastrino da un quarto di pollice, credo da uno dei gestori del club chiamato Pangea. Abbiamo sempre suonato questo particolare pezzo bene! Per questo, anche se mi piacerebbe averne una buona registrazione, penso che anche questa versione a basso costo sia comunque preziosa. Il suono iniziale di Zorn è così intenso che chiaramente il tipo che registrava, preso dal panico, si è precipitato sulla manopola del volume!

on the other, rigorously created from actual Greyhound bus timetables between New York and Arizona. The feeling of being on one of these epic journeys across the USA was captured in this music. Some passages still make me think of particular images, such as the bus pulling into one deserted, strange town after another; the strange faces of the people on the bus; the overheard snatches of conversation.



THE DOUBLE AA (3) comes from probably the week after *The Viaduct* recording. It is from a gig of featuring members of the Twins ensemble (Zorn, Chadbourne, Henry Kaiser, Bruce Ackley) in various small combinations.

This version of one of about a dozen tunes of mine Zorn and I were doing in duo was taped on a small 1/4 track reel to reel I believe by one of the organizers running the club, called Pangea. We always played this particular tune well! That's why I believe, although I wish I had a good recording of us doing it, this low budget version is worth treasuring. Zorn's initial sound is so intense the guy recording clearly panicked and grabbed the volume control!

Now we come to a period I call Post-Zorn, in which I continued to desire using his playing as part of my compositions, in fact began to extend and devise various tributes. This should reflect highly on his playing because it is not so often that a composer wants to extend the life of a playing relationship with someone after it has halted due to life circumstances, in this case my moving from New York City to Greensboro, North Carolina.

Even after Zorn himself had stopped

Arriviamo ora a un periodo che io chiamo del dopo-Zorn, durante il quale ho in ogni caso continuato a desiderare di usare il suo contributo alle mie composizioni, di fatto ideando anche svariati omaggi in suo onore. Ciò dovette avere un riflesso notevole anche sul suo modo di suonare, perché non capita molto spesso che un compositore voglia prolungare l'esistenza di una relazione musicale anche dopo che le circostanze della vita – nel caso specifico il mio trasferimento da New York a Greensboro, North Carolina – abbiano portato al suo arresto.

Anche dopo che lo stesso Zorn aveva smesso di suonare i suoi famigerati "richiami per uccelli" (accessori per la caccia che servono per ingannare anatre e altri grossi volatili facendogli credere che potrebbero avere un qualche partner sessuale pazzo a terra), volli tuttavia usarli di nuovo, affidando loro uno dei principali ruoli di caratterizzazione solistica in tre delle nuove composizioni che stavo preparando.

THE ENGLISH CHANNEL (4.1) era stata originariamente scritta per un'orchestra di improvvisatori nell'inverno del '78, ed eseguita con gli studenti del Creative Music Studio, che fornirono il solo musicista in comune con la versione registrata che fu pubblicata circa otto mesi dopo sull'lp Parachute 007. Questo musicista era Mark Kramer, l'organista "economico" che più avanti formerà con me i Chadbournes e gli Shockabilly.

Sebbene ci fossero molti ottimi musicisti nell'orchestra che chiamammo 2000 Statues, questa composizione era fondamentale una vetrina solistica per Zorn. Per lui c'erano almeno sei spazi solistici, mentre gli altri ne avevano solo uno o due. Fu del tutto intenzionale: ritenevo che lo stile improvvisativo di Zorn rappresentasse il perfetto esempio di ciò che stavo cercando di 'orchestrare' in *The English Channel*.

Nell'82, con il disco ormai fuori catalogo, tornai su questa composizione, forte delle mie recentemente acquisite conoscenze in materia di taglio e montaggio, e cercai di costruirne

playing on his infamous "game calls" (hunting devices to trick ducks and other big birds into thinking they might have a sex partner around the bend), I still wanted to use them as one of the main soloing devices in three different compositions I was developing.

THE ENGLISH CHANNEL (4.1) was originally written for an orchestra of improvisers in the winter of 1978-79, performed with students of the Creative Music Studio, providing the only overlapping player with the recorded version released about 8 months later on Parachute lp 007. And that would be Mark Kramer, the 'cheap' organist who later went on to form The Chadbournes and Shockabilly with me.

Although there were many good players in the orchestra we called 2000 Statues, this composition was primarily a solo vehicle for Zorn. He had at least six solo spots whereas others only had one or two. This was intentionally because I felt Zorn's improvising style was as good an example of the kind of approach I was trying to 'score' in *The English Channel*.

In 1982, with the original lp out of print, I went back to the composition with newly acquired editing skills and tried to make a version that was more like my original concept. Unfortunately, much of my original 'dream' of the piece was lost in the original attempts to rehearse, perform and record it, with no reflection on the players, only an acknowledgment of the difficulty of making them all jump through everything in the score. If playing this type of music is so difficult, and it is!, then it should be considered as a gift to musicians that I switched to working it out on tape with my trusty razor blade, coming up with edits that would be impossible for human beings to actually play. Simple logic dictated this. If you told a guitarist to play the shortest possible example of a blues, for example, whatever they came up with could still be shortened further with a razor blade!

una versione che fosse più vicina alla mia concezione originaria. Sfortunatamente la maggior parte del mio 'sogno' iniziale per il pezzo era andato perduto nel corso dei nostri tentativi di provarlo, eseguirlo e registrarlo, senza una riflessione sui musicisti, e con solo il riconoscimento della difficoltà di far attraversare a ciascuno di loro ogni singolo elemento della partitura. Se suonare questo tipo di musica è difficile - e lo è! - allora dovrebbe essere considerato come un regalo ai musicisti il



fatto che mi misi a lavorare sul nastro con la mia fida lama di rasoio, ottenendo con i tagli di montaggio risultati che sarebbero impossibili da suonare dal vero per qualunque essere umano. Fu la semplice logica a suggerirmelo. Se tu chiedessi a un chitarrista di suonarti l'esempio il più breve possibile di un blues, qualunque cosa potrà proporti, potrà sempre venire accorciata ulteriormente con una lama di rasoio!

Per questa raccolta una speciale *English Channel* è stata creata, compattando la maggior parte della partitura originale in circa otto minuti (almeno 15-20 minuti del disco erano stati dedicati ad assoli improvvisati, perciò non ritengo questa una riduzione troppo drastica della lunghezza del pezzo). La parte più divertente di tutti gli esercizi di taglio e montaggio a cui ho continuato a sottoporre questo pezzo a partire dall'82, venne quando decisi di inserirci dentro degli estratti di una performance organizzata a Greensboro nell'87. Ancora una volta, ci fu una sovrapposizione con gli Shockabilly, visto che tra i partecipanti c'era il batterista David Licht. Combinando questa

For this collection a special English Channel has been created by compacting much of the original score into about 8 minutes (at least 15-20 minutes of the original album were given over to improvised solos, however, so don't feel this is such a drastic reduction of the piece's length). The

funniest part of these editing exercises that have gone on with this piece since that time involved cutting in sections from a

Greensboro performance organized in 1987. Once again, there was an overlap with Shockabilly in that drummer David Licht participated in this. By combining this with the New York version, we had a combined orchestra that included the full Shockabilly band.

Players heard on this excerpt: Chadbourne and Zorn, of course; Polly Bradfield, La Donna Smith and Jim Katzin, violins; Tom Cora, cello; Wayne Horvitz, keyboard and bass; Mark Kramer, cheap organ; Andrea Centazzo, drum set; David Licht, drum set; Dennis Licht, congas and percussion; Tom Shephard, home-made electric bass; Steve Beresford, keyboard, euphonium, toy piano and toy drums; Toshinori Kondo, trumpet and euphonium; Lesli Dalaba, trumpet; David Doyle, French horn; Byron Haskins, clarinet; Fred Frith, electric guitar; Davey Williams, electric guitar.

Besides Zorn, there are other solo spots, in particular listen for Tom Shephard's totally

esecuzione con quella di New York, ho ottenuto così un'orchestra comprendente gli Shockabilly al completo. I musicisti che si possono ascoltare in questo estratto: Chadbourne e Zorn, naturalmente; Polly Bradfield, La Donna Smith e Jim Katzin, violini; Tom Cora, cello; Wayne Horvitz, keyboard and bass; Mark Kramer, cheap organ; Andrea Centazzo, drum set; David Licht, drum set; Dennis Licht, congas and percussion; Tom Shephard, home-made electric bass; Steve Beresford, keyboard, euphonium, toy piano and toy drums; Toshinori Kondo, trumpet and euphonium; Lesli Dalaba, trumpet; David Doyle, French horn; Byron Haskins, clarinet; Fred Frith, electric guitar; Davey Williams, electric guitar.

A parte quelli di Zorn, ci sono altri spazi solistici, ascoltate in particolare il suono di basso elettronico totalmente assurdo di Tom Shephard e l'estesa serie di scambi tra Davey Williams e me verso il finale. Per inciso, la versione di *Groovin* non è un disco, è il gruppo a suonarla dal vero!

Parallelamente a questi esercizi con i nastri, sviluppai un pezzo simile intitolato *People Want Everything*, poi decisi che era un lavoro più facile da fare con dei veri musicisti: in questo caso la partitura ne richiedeva almeno otto, provenienti ciascuno "da generi diversi, usare l'unione se necessario". Nelle primitive versioni di questo pezzo mi servii molto di registrazioni di Zorn come fonte per gli assoli, e continuai il mio 'percorso di apprendistato' utilizzando vari nastri che avevo di lui, in solo o in duo con me.

Avemmo una discussione, prima che l'lp di *English Channel* uscisse, nella quale credo che arrivò quasi esplicitamente a incoraggiarmi a "montare" dei migliori assoli per lui nel disco. Era seccato perché, malgrado il pezzo rappresentasse un dichiarato omaggio al suo modo di suonare, pensava di non aver suonato bene a causa di un'influenza. Rimanevo dell'opinione che la musica com'era stata effettivamente suonata fosse più significativa. Più avanti nel

wacky electronic bass sound and the extended series of trades between Davey Williams and myself near the end. By the way, the version of *Groovin* is not a record, it is the actual band playing.

In tandem with working on these tape editing exercises, I developed a similar piece entitled People Want Everything, then decided this was an easier work to do with real musicians, in this case the score calling for at least an octet hired from "all different genres, use union if necessary". In early versions of this I used Zorn recordings heavily as a solo source, and continued my process of 'learning my way' around various tapes I owned of his solo playing or duets with me.

We had a discussion before the English Channel album came out in which I believe he almost encouraged me to 'edit' better solos for him in the work. He was disappointed that although this piece was a major tribute to him, he felt he hadn't played well because of a flu. I still clung to the notion that the music as actually played would be more significant. Later on though, I really began to enjoy more editing this playing, overdubbing it into new mixes.

The best thing that came out of this would be W VA SPEC (4.2), the new version I devised of an old-time bluegrass standard, West Virginia Special (note that the version of The English Channel and W Va Spec blend into each other; of course there is the spoken word intro of "folks, it's the West Virginia Special again" to denote the beginning of the latter. For me it was an artistic decision in that, not having the space to put the entire English Channel score, I did not want to devise a "fake" ending for it). When Zorn used to play in a quintet version of The Chadbournes with Licht, Kramer, Cora and me, he used to really enjoy this particular number. One performance at Kent State, Ohio, in 1981 produced a decent board tape which I used to construct a variety of versions of W VA Spec, the most well known being the one that appeared on the LSD

tempo, tuttavia, cominciai ad apprezzare di più il fatto di poterla rimontare e sovraincidere in nuovi missaggi.

Il miglior risultato che derivò da questo tipo di approccio fu *W VA SPEC (4.2)*, la nuova versione che creai di un vecchio standard bluegrass, *West Virginia Special* (noterete che la versione di *English Channel* e *W Va Spec* si seguono senza soluzione di continuità; naturalmente c'è l'introduzione parlata che dice "gente, ecco ancora *West Virginia Special*" a indicare l'inizio della seconda. Si è trattato di una decisione artistica in quanto, non potendo includere l'intera partitura di *English Channel*, non volevo costruire un falso "finale" per il pezzo). Quando Zorn fece parte di un'edizione in quintetto dei Chadbourne, con Licht, Kramer, Cora e me, amava molto questo brano in particolare. Un concerto a Kent State, Ohio, fornì una registrazione decente dal mixer che usai per costruire una serie di versioni diverse di *W VA Spec*, la meglio nota delle quali fu quella che apparve sul doppio lp/doppio cd *Fundamental LSD C&W*. Questa nuova versione trae profitto dall'"accettazione allargata" di fonti musicali rumoristiche estranee promossa in questi anni da generi come il rap e la jungle. Ovviamente l'intero scopo di questo pezzo, sottotitolato "Omaggio a Zorn" nelle note di copertina del disco, era di poter offrire una scorpacciata di assoli di Zorn in tutti gli stili in cui è maestro: bop (perfino qualche tocco di calypso!), sax-oltre-i-limiti-del-rumore, e naturalmente lo starnazzare di richiami per uccelli e la follia totale che spingevano tanti dei miei amici a venire a chiedermi: "sinceramente, cosa ci trovi di preciso in quel tizio?"

Come suono finale ho scelto quello che sembrerebbe essere un pigolio fuori controllo da parte di Zorn (un'eventualità che, a dire il vero, accadeva assai raramente!). L'ho incluso per dimostrare che, dopotutto, anche lui è umano! (Credo)

C&W Fundamental double lp/double cd. The new version takes advantage of the 'expanded acceptance' of noisy extraneous musical sources that has come about via various musics such as rap and jungle. Of course the whole point with this version, dubbed the 'Zorn Tribute' on the album liner notes, was to really provide a feast of Zorn soloing in all the styles he is a master of - bop (even some calypso licks!), sax-to-the-limit noise and of course the game call squawking and madness that used to make many friend of mine ask "just what do you hear in this guy, anyway??"

For a final sound I chose what seemed like an out-of-control squeak from Zorn, something that frankly was a rare occasion! I put it in here to prove that after all, Zorn is human! I think.

May 1997

1. **THE VIADUCT** 9:20

performed by Eugene Chadbourne, acoustic and electric guitars and personal effects
John Zorn, alto and soprano saxophones, Bb clarinet
recorded by Chip Handy at KVDS Radio, Davis, California, winter 1977-78

2. **WELCOME WEST** 14:13

performed by Eugene Chadbourne, dobro, 12-string and prepared guitar
Polly Bradfield, violin, viola and electric violin
John Zorn, alto and soprano saxophones and Bb clarinet
recorded by Mark Abbott and Taylor Storer at WCKR, NY, March 20, 1978

3. **THE DOUBLE AA** 5:23

performed by Eugene Chadbourne, acoustic and electric guitars and personal effects
John Zorn, alto and soprano saxophones and Bb clarinet
recorded at Pangea Club, winter 1977-78

4.1 **THE ENGLISH CHANNEL (new mix)** 14:30 (0:00 - 8:56)

performed by Eugene Chadbourne, guitar, dobro
John Zorn, alto and soprano saxophones and Bb clarinet
Polly Bradfield, violin
La Donna Smith, violin
Jim Katzin, violin
Tom Cora, cello
Wayne Horvitz, keyboard and bass
Mark Kramer, cheap organ
Andrea Centazzo, drum set
David Licht, drum set
Dennis Licht, congas and percussion
Tom Shephard, home-made electric bass
Steve Beresford, keyboard, euphonium, toy piano and toy drums
Toshinori Kondo, trumpet and euphonium
Lesli Dalaba, trumpet
David Doyle, French horn
Byron Haskins, clarinet
Fred Frith, electric guitar
Davey Williams, electric guitar
recorded by Les Paul Jr. at Dick Charles Recording, New York, June 1979,
and Eugene Chadbourne at Aycock Auditorium, Greensboro, April 1987
tape editing and remix by Eugene Chadbourne at Psychad, Greensboro, Spring 1997

4.2 **W VA SPEC (newly done version)** (8:57 - 14:30)

performed by Eugene Chadbourne, acoustic and electric guitars, personal effects
John Zorn, alto and soprano saxophones, Bb clarinet, game calls
Tom Cora, cello
Mark Kramer, cheap organ and tapes
David Licht, percussion
recorded in Kent State, Ohio, 1981
plus additional Zorn recordings from Chadbourne's collection
tape editing and remix by Eugene Chadbourne at Psychad, Greensboro, Spring 1997

All compositions by Eugene Chadbourne

The Viaduct taken from E. Chadbourne & John Zorn: *The Great Duo Live*
(mc Parachute/Chadbourne mail order, c. 1984);

Welcome West taken from E. Chadbourne & John Zorn: *School (2lp Parachute 004/6 1978)*.
digital editing by Lorenzo Tommasini & Giampiero Bigazzi

1998 © Materiali Sonori Edizioni Musicali.

B

O

X

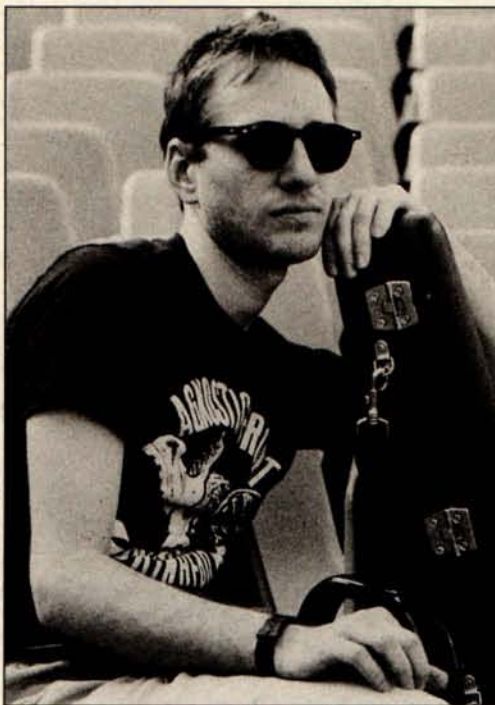


A Map Of The Journey

John Zorn

Carla Chiti

"Se a qualcuno verrà in mente di fare la mappa di questo itinerario, di ripercorrere i luoghi, di esaminare le tracce, mi auguro che sarà solo per trovare un nuovo inizio."



"Should someone take the notion to make a map of this journey, to return to the places, to examine the tracks left behind, I hope it will only be in order to find a new beginning."

“Andando avanti, introduco nella mia musica le nuove esperienze del mio vivere perché la mia è una musica concreta.”

Indagare, interpretare la realtà: questo, soprattutto, sembra essere uno dei criteri guida dell'ultimo Zorn che, contro o nonostante qualsiasi tentativo di

catalogazione, ha continuato un percorso spiazzante che lo ha spinto ai confini più estremi di una ricerca costante, rigorosa.

Credo che nessuno meglio di Zorn sia riuscito in questi anni a restituirci il significato di un'esperienza sonora, di un progetto di incredibile lucidità e libertà intellettuale che muovendosi all'interno di zone impervie, attriti stridenti, frizioni tra generi, combinando improvvisazione e capacità di scrittura profondamente strutturata, utilizzando qualsiasi sorta di detrito e materiale musicale, è riuscito a ricompattare e ridefinire una materia musicale (che rimane comunque forma in divenire), restituendole un nuovo senso.

È proprio l'ampiezza prospettica del suo approccio verso i materiali indagati (e negli ultimi tempi catalogati con una ansia classifi-

“As I move on, I bring into my music the new experiences that come from my everyday life because my music is a concrete one.”

Exploring and interpreting reality: this seems to be the motivation currently leading Zorn along his journey to the extreme limits of

a constant, rigorous research, resisting all that attempt to fit him into a particular category.

In recent times nobody better than John Zorn, in my view, has been able to restore meaning to the experience of sound. He moves within arduous terrain, riding the frictions between genres with great lucidity and intellectual freedom, combining improvisation and highly structured writing, using any kind of musical debris and material and succeeding in giving it new shape and new meaning.

It is precisely the broadness and breadth of his approach (recently classified by critics as uncompromising and “maniacal”) to given materials that has confirmed him not only as the tireless “agent provocateur” of one of the

catoria intransigente e 'maniacale') che ha reso il suo progetto così pregnante e ne ha fatto non solo il 'guastatore' il 'provocatore', l'animatore instancabile di una scena musicale tra le più fervide, ma anche l'interprete inflessibile, preciso di una contemporaneità aggressiva e crudele (la *Naked City*) spesso ridotta e regredita a barbarie proprio nel dimenticare.

Ricordare, invece, è più che mai un imperativo per Zorn. Si tratta di fare i conti con il passato, con i suoi orrori, ma anche di ridare voce a un universo culturale, di riappropriarsi delle proprie radici ebraiche: temi questi che sono appunto alla base di uno dei suoi progetti ultimi più riusciti e convinti del musicista americano, *Masada* e la rivisitazione del klezmer.¹

Già *Kristallnacht* aveva utilizzato suggestioni klezmer, pur nelle maglie di una scrittura aspra e severa, ma è con *Masada*, nei molti capitoli di questo sterminato lavoro, che l'impegno di Zorn, sia nel denunciare gli orrori e i pregiudizi, sia nella rivendicazione orgogliosa di identità, si è fatto preciso, serrato e il lavoro sui materiali della tradizione ebraica ha mostrato una tale varietà e ricchezza di rimandi e soluzioni espressive (in cui le inflessioni ornettiane, i temi frenetici, parossistici, convivono accanto ai toni più distesi di una leggerezza che si nutre di nostalgia e di suggestioni arcaiche), da renderlo una delle proposte più felici e assolutamente coinvolgenti degli ultimi anni.²

Credo di non sbagliarmi nel considerare *Masada* una delle esperienze più forti, più viscerali per Zorn, che comunque, fedele a un nomadismo culturale che è ormai sua cifra, ha continuato il suo percorso nei territori più disparati: da quello classico-contemporaneo

most fervid musical scenes, but also as the inflexible and exacting interpreter of a cruel and aggressive contemporariness (the *Naked City*) which is often reduced to barbaric behavior because of its very forgetfulness.

The act of remembering, instead, is of crucial importance in Zorn's work. His last and most successful project, *Masada* and the revisitation of klezmer music, reflect his attempt to face the past and its horrors, but also to revive a cultural universe and return to his Jewish roots.¹

Echoes of klezmer were already perceivable in *Kristallnacht*, even through the sober and rigorous meshes of its writing, but it was with *Masada* that Zorn clearly strove to denounce the horrors and the prejudices, and to claim his identity. The variety of cross-references and expressive solutions emerging in *Masada's* treatment of Jewish traditional materials – where Ornette's inflections and frenetic, feverish themes live side by side with lighter, calmer moments feeding on nostalgia and archaic impressions – make it one of the better and most enthralling releases of these last years.²

I believe I am not mistaken in considering *Masada* one of Zorn's strongest, most deeply-felt experiences, though in keeping with the cultural nomadism which is by now his trademark, he has proceeded to explore the most differing contexts. Traveling across from the classical-contemporary to the improvisational and hardcore, he has reconfirmed his erratic, disinhibited, anticonsolatory and, above all, free creative approach.

1. "In my beginning is my end, in my end is my beginning" - scriveva T.S.Eliot che così sintetizzava l'atteggiamento ebraico in bilico tra nostalgia delle origini e desiderio di liberarsene, ma anche la consapevolezza orgogliosa, di cui si fa interprete Zorn, del senso profondo di appartenenza a una identità ebraica che proprio dalla capacità di attraversare il mondo, i confini tra culture, ha tratto la propria specificità e una forza propria.

2. Peraltro un'operazione per niente 'nostalgica', che anzi, alla fine, fa ritenere il klezmer, più che riferimento fondante, solo uno degli elementi di una visione compositiva ampia e complessa.

1. T. S. Eliot wrote "In my beginning is my end, in my end is my beginning", reflecting the Jewish spirit caught between nostalgia for one's origins and desire to free one's self from them. Behind this is the proud awareness of a deep sense of belonging, a Jewish identity that built its uniqueness and strength precisely traveling across the world, across the boundaries between cultures.

2. The project was not at all 'nostalgic', on the contrary, one perceived in the end that klezmer was not the central reference but only one element in a wide and complex compositional vision.

alla scena hardcore e improvvisativa, riconfermando la precisa volontà di non negarsi nessun ambito espressivo e il senso di una prospettiva creativa erratica, anticonsolatoria, disinibita, soprattutto libera.

La conversazione che segue è stata realizzata a Castelfranco Emilia, in provincia di Modena, in occasione di un concerto di Masada nell'aprile '94, e tenta di ripercorrere insieme a lui alcune di queste tappe. Sono riflessioni che credo colgano Zorn in una fase di straordinaria e inaspettata disponibilità e pacatezza in cui, oltre la lucidità dell'analisi, quello che a lui premeva sottolineare era la consapevolezza dell'artista di trovarsi di fronte a tempi terribili e confusi che impongono nuove meditazioni sul *fare artistico*.

- Tentiamo di ripercorrere il tuo itinerario creativo, partendo dai primi game pieces, fino a che punto sei riuscito a portare avanti, a mettere in gioco le tue game theories?

"Penso che se c'è qualcosa che tiene insieme tutta la mia musica è il desiderio di avere musicisti che lavorano tutto il tempo dando il meglio e che sono costantemente sfidati da nuove situazioni e questo è vero comunque per tutte le composizioni: per i *game pieces*, per i brani composti classicamente e per i lavori in cui io uso tutti i miei musicisti: *Spillane, Godard, Elegy* o *Kristallnacht*. Il fine è quello di costringere i musicisti in un contesto in cui il loro talento improvvisativo, le loro potenzialità, possano realmente venir fuori e loro si sentano come 'sfidati'. Ed è un problema, perché essi hanno la loro propria creatività da aggiungere alla musica, oltre a quello che io ho espresso. Così in un altro senso è come una struttura scheletrica e i musicisti possono riempire i vuoti. Le *game theories* mi hanno permesso di trovare sempre nuove e più complicate reti di relazioni per interessare e coinvolgere i musicisti nella musica che stavano suonando, sfruttando fino in fondo le loro risorse. È così che il mio lavoro è ispirato dai musicisti: loro sono parte integrante della creazione artistica."

- Il tuo background musicale è vastissimo

The following conversation took place in April 1994, when Zorn was in Castelfranco Emilia, near Modena, for a Manada concert date. It is an attempt to think back at these various stages with the musician himself. I think this interview caught Zorn in an unexpectedly candid mood; throughout his extremely clear-headed analysis, he often returned on the issue of being conscious, as an artist, of living times of hardship and confusion which call for new reflections on the "making of art".

- Can we try and retrace where your creativity has taken you, starting from the game pieces: to what extent have you been able to make progress with, make use of your 'game theories'?

"I think that if there is something that is common to all my music it is the desire to have musicians that are always at work trying to give their very best and who always accept the challenge in new situations and this is true, anyway, of all the compositions: of the game pieces, of the pieces composed in a classical way and of the works where I use all my musicians: Spillane, Godard, Elegy or Kristallnacht. The end is to force the musicians into a position in which their ability to improvise, their potential, really comes to the surface and they feel as if they have been really 'challenged'. And it's a problem, because they have their own personal creativity to bring to the music, apart from how I have expressed mine. So in another sense it is like a skeletal structure and the musicians can fill in the parts that are missing. The game theories have allowed me to find constantly new and more complicated webs of relationships to interest and involve the musicians in the music that they are playing, using their resources to the full. And so my work is inspired by musicians: they are an integral part of the creative process."

- Your musical background is very rich and has a strong reference point in contemporary music. And yet you showed an interest in rock from very early on. *Locus Solus* is one of the first experiments in this

e trova un punto di riferimento forte nella musica contemporanea. Eppure hai iniziato prestissimo a interessarti al rock. Locus Solus è uno dei primi tentativi in questo senso.

“Sì, *Locus Solus* cercava nuovi modi di improvvisare nelle forme del rock e questo è accaduto semplicemente perché ho incontrato musicisti rock di cui avevo rispetto e con cui volevo lavorare: gente come Arto Lindsay, Bill Laswell, Anton Fier, Robert Quine, Vernon Reid. Sentivo che erano musicisti validi e così cominciai ad avere rapporti più stretti con loro, ma naturalmente ascoltavo rock da quando ero bambino, suonavo in rock band quando ero un teen-ager e il rock è ancora oggi parte della mia musica. In vari modi i musicisti con cui ho lavorato hanno influenzato me e le direzioni verso cui talvolta mi sono mosso. Si può seguire come su una mappa la gente che ho incontrato e che mi ha influenzato nel decidere dove potevo andare e cosa potevo fare.”

- *Locus Solus sta alla base di esperienze come Painkiller o Slan in cui è forte la presenza di elementi del punk e dell'heavy metal: un'altra direzione ancora, nella tua ricerca...*

“Sì, io penso che ci siano diverse ragioni per cui mi sono interessato al punk, all'heavy metal o all'hardcore, anche se il punk è nato nei tardi anni Settanta a New York e in realtà io sto parlando dei tardi anni Ottanta. Quando ho suonato con James White, DNA, Lydia Lunch e altri, sapevo che cosa stava accadendo, ma ciò non significava realmente molto per me. Non sentivo di avere riferimenti con quella musica e non li ho percepiti finché non sono andato in Giappone molte volte e là ho sentito la mia rabbia contro il razzismo, la mentalità ristretta di molte persone: ho sentito davvero una rabbia molto forte. Così ho cominciato a capire di cosa parlasse il punk o l'hardcore: era 'urlare contro'. L'hardcore è diventato parte di ciò che sono e mi ha influenzato nel momento in cui sono stato in grado di esprimere il fatto che la mia musica era diventata molto 'arrabbiata'. È proprio così che l'hardcore è entrato nella mia musi-

sense.

“Yes, *Locus Solus* was my trying to find new ways of improvising within rock formats and this just happened because I met rock musicians whom I respected and with whom I wanted to work: people like Arto Lindsay, Bill Laswell, Anton Fier, Robert Quine, Vernon Reid. I felt that they were valid musicians and so I began to have closer contact with them, but I'd been listening to rock since I was a kid of course, I played in rock bands when I was a teen-ager and rock is still part of my music today. In various different ways the musicians with whom I have worked have influenced me or the direction I have sometimes decided to take.

You can follow like points on a map the people I have met and their influence on my decisions about where I could go and what I could do.”

3. **- *Locus Solus is at the foundation of experiments like Painkiller or Slan, in which the presence of punk or heavy metal elements are very evident: yet another direction, in your experimentation...***

“Yes, I think there are various reasons why I became interested in punk, in heavy metal or in hardcore, even if punk developed in the late Seventies in New York and in actual fact I am talking about the late Eighties. When I played with James White, DNA, Lydia Lunch and others, I knew what was happening, but it didn't really mean that much to me. I didn't feel as if there was anything I could particularly relate to in that music nor did I discover there was until I had been to Japan many times and there I felt my anger against racism, the narrowmindedness of many people: I felt a really strong anger. That's how I began to understand what punk or hardcore was all about: screaming out against something. Hardcore has become part of what I am and it was an influence on me at the moment in time when I was able to express the fact that my music had become very 'angry'. This is exactly how hardcore got into my music. Of course, once again, it is a case of specific musicians that attracted me: Napalm Death was a band that meant a

ca. Naturalmente, ancora una volta, è una questione di musicisti specifici che mi dicevano qualcosa: i Napalm Death erano una band che nel loro primo periodo ha significato molto per me. Di quella band, un musicista che sentivo realmente interessato alla musica era Mick Harris. Il fatto di aver potuto suonare con lui è stato molto importante: penso che sia uno dei più interessanti musicisti di quella generazione che ha tentato realmente di esplorare nuovi percorsi di creazione musicale."

- Mi ha incuriosito una tua affermazione che collegava l'hardcore in quanto esplosione di energia, potenza, a ciò che era stato o aveva espresso il free nei Sessanta o la musica improvvisata negli anni Settanta. Ma qualsiasi linguaggio anche il più radicale, si codifica, anche l'hardcore...

"Certo l'hardcore è diventato molto più rigido rispetto agli inizi come è accaduto a molti altri stili. Questo è naturale. Il problema comunque per me è capire la differenza tra chi va sul palcoscenico *to get fucked* e chi è sul palcoscenico perché vuole suonare musica e farla andare avanti. Questo è il compito di un vero musicista. Con tutto il rispetto, i critici non hanno capito niente, assolutamente niente di ciò che succede sul palcoscenico, soprattutto con l'hardcore. È sempre comunque un problema di musicisti. Ce ne sono alcuni che suonano i soliti cliché perché, ad esempio, vogliono essere considerati musicisti jazz, e questo già può sembrare una cosa giusta... Oltretutto da questa posizione potranno ricavare status, soldi, fama. Ce ne sono altri, hardcore, che suonano anche in bands minori, che sono sul palcoscenico perché amano la musica, e sono eccezionali, gente veramente aperta con cui ho suonato spesso e che ho scelto perché amo quello che fanno, quello che riescono a dare e in loro vedo ugualmente la possibilità di aprire la musica, renderla una forma ancora vivente."

- La tua musica sembra andare di pari passo con un complesso background culturale. Già in Locus Solus c'è un riferimento al Surrealismo. Il riferimento a Roussel è un modello stilistico o solo espressione di

lot to me in their initial phase; and of that band, one musician I saw as being really interested in music was Mick Harris. The fact of having been able to play with him has been very important: I think he is one of the most interesting musicians of that generation who has really tried to explore new directions in creating music."

- My curiosity was aroused by a comparison you made between hardcore as an explosion of energy, of power, and what free jazz in the Sixties and improvised music in the Seventies had meant or had expressed. But any language, even the most radical, may become codified, even hardcore...

"Certainly hardcore has become more rigid than it was at the beginning, like what has happened to many other styles. This is natural. My problem however is understanding the difference between who goes on stage to get fucked and who goes on stage because he wants to play music and see it develop, and this is the job of a true musician. With all due respect, the critics understand nothing, absolutely nothing of what is going on on stage, particularly where hardcore is concerned. In any case it is always a problem to do with musicians. There are some who play the same old clichés because, for example, they want to be considered jazz musicians, and this could seem to be the right thing... furthermore from such a position they can get status, money, fame. There are others, hardcore ones, who play even in minor bands, who go on stage because they love music, and they are exceptional, people who are truly receptive with whom I have often played and have chosen because I admire what they do, what they manage to give and in them I see the chance all the same to open music up, to keep it a living form."

- Your music seems to keep pace with a complex cultural background. In Locus Solus there was already a reference to Surrealism. The reference to Roussel is a 'stylistic model' or only a case of personal taste?

gusti personali?

“Per me la musica che faccio, la musica di ogni compositore, deve essere musica *vivente*, musica che esprime ciò che io ho imparato, ciò a cui sto pensando e come mi sento e a causa di questo io compio una ricerca continua ascoltando, leggendo, guardando film, tentando di fare esperienza delle cose nuove, viste da angoli differenti. Nelle mie ricerche cresco come persona, e ciò diviene vero nei differenti progetti musicali, e questo perché mi sono interessato da quando avevo quindici anni a certe correnti artistiche, soprattutto Dada e surrealismo, venendo a conoscenza di Roussel, amando la sua opera e sentendo che forse c'è lo stesso tipo di connessione tra il lavoro con la forma improvvisativa nel rock e qualcosa delle strutture stilistiche con cui lavorava Roussel. Anche se forse questo non era così evidente in quel momento. Ma io devo seguire comunque il mio istinto; molto spesso sento che questa è la direzione giusta, e vado per quella via... Solo successivamente, verifico le mie intuizioni e posso dire: sì, aveva un senso, era giusto o meno.”

- È comunque in *Torture Garden* che si accelera al massimo il processo di frammentazione: c'è anche un riferimento preciso nei titoli e nelle immagini allo splatter...

“Sì, ci sono delle *splatter band* che mi interessano molto. Così, di nuovo, io metto insieme le cose nel mio particolare modo, che talvolta funziona, altre no, per creare un mondo che io penso non esista prima. In *Torture Garden* il mio lavoro fu di connettere insieme cose, differenti da mondi diversi: elementi dell'hardcore, della mia vita in Giappone, del mio amore per il cinema: nessuna cosa specifica e molte cose in una miscela che era di grande frammentazione, di cambiamenti improvvisi che mi hanno interessato da sempre. Fin da quando ho cominciato a lavorare sull'improvvisazione, a suonare e lavorare con gli altri musicisti, ho cercato di creare situazioni in cui i cambiamenti repentini fossero possibili.”

- Di fatto è presente in molti tuoi lavori la volontà precisa, quasi un'ansia di incorpo-

“For me the music that I make, the music of every composer, must be living music, music which expresses what I have learned, what I am thinking and how I feel and because of this I am undertaking continual research by listening, reading, watching films, trying to have new experiences, to see things from different points of view. In this research I am growing as a person, and the same is then true of the different musical projects, and this is because since I was fifteen years old I found certain artistic movements interesting, mostly Dada and Surrealism. Discovering Roussel, liking his work and feeling that perhaps there is the same type of connection between my work with an improvisational form in rock and something of the stylistic structures that Roussel worked with. Even though it was not perhaps so evident then. But I have to follow my instinct nevertheless; I often feel that a particular direction is the right one, and I follow it... Only afterwards, I examine my intuitive moments and I am able to say: yes, this had meaning, it was right or wrong.”

- And it is in *Torture Garden* however that the process of fragmentation really takes off: there is also a precise reference in the titles and the images to splatter...

*“Yes, there are splatter bands which interest me a lot. And so, again, I put things together in my own way, which sometimes works, and sometimes doesn't, in order to create a world which I think did not exist before. In *Torture Garden* my work consisted of connecting up different things from different worlds: elements of hardcore, of my life in Japan, of my love of the cinema: no single thing and many things make up a blend with extensive fragmentation, with sudden changes – which have always interested me. Since I began to work on improvisation, to play and work with other musicians, I have tried to create situations in which unexpected changes were possible.”*

- In fact a definite desire is present in many of your works, almost an anxiety, to incorporate all the available elements and styles like in a kind of 'microchip'...

rare tutti gli elementi e generi disponibili come in una sorta di 'microchip'...

“Non è semplice rispondere. In questo momento, quando penso a questo argomento credo che in una realtà tecnologica come l'attuale, in cui siamo esposti a migliaia di segnali, e in cui l'informazione è sempre più veloce, sia da un lato necessario stare al passo con queste cose: è un modo di vivere e di pensare con cui fare i conti. D'altro canto, ora come ora, penso che niente sia cambiato in migliaia di anni nella società umana. È sempre lo stesso. Nessuno in realtà, ha imparato niente, continuiamo a fare gli stessi errori nonostante tutto. Le cose intorno sono cambiate, ma la gente è sempre esattamente la stessa nonostante le informazioni. Siamo circondati da una giungla tecnologica in cui per sopravvivere è necessario cambiare continuamente... Forse è giusto, ma non ne sono così certo...”

- Passiamo allo Zorn più jazz. Nonostante certe tue affermazioni di non ritenerti un jazzista, hai svolto delle riletture molto scrupolose di diverse stagioni del jazz: dal bebop di Sonny Clark, al free di Ornette Coleman, fino a toccare la scena dei creativi europei.

“Sì, naturalmente il jazz è tra i miei riferimenti: è qualcosa che ho studiato, da cui ho imparato, verso cui ho un grande debito. I progetti su Clark o su Coleman sono stati una specie di ringraziamento per ciò che mi hanno insegnato con la loro musica che io ho amato e che è stato incredibile suonare. Il jazz è una parte di ciò che sono ma non è tutto. Penso che sia necessario non stare, non sentirsi, in una sola tradizione per poter essere capace di vedere dove sei e dove vuoi andare. Forse questo è legato al mio essere ebreo: il popolo ebraico ha vagato per migliaia di anni andando in un paese, assimilando e imparando da questo paese e così in un altro. Per me, la mia tradizione è ciò che sono. Questa è la mia tradizione, dove vado mi segue e io non seguo lei. Così la musica jazz è una delle cose che ho imparato, così come la classica o il rock e al pari delle letture o dei film: tutte queste cose formano chi sono io e la musica che creo. Se mi dedicassi

“This is not easy to answer. At this moment, when I think about this subject I believe that in a technological situation like the present one, where we are exposed to thousands of stimuli and in which information is moved faster and faster, it is necessary, on one hand, to keep up with these things: it is a way of life and of thinking which we have to come to terms with. On the other hand, for the time being, I think that in thousands of years nothing has changed in human society. It is always the same. No-one in actual fact, has learned anything, we still keep making the same old mistakes despite everything. Things around us have changed, but people are just perfectly the same despite the information. We are surrounded by a technological jungle where survival means continual change... perhaps this is right... but I'm not sure...”

- Let's move on to the more jazz Zorn. Despite your having occasionally declared that you don't consider yourself a jazz musician, you have made your own very meticulous interpretations of some of the various periods of jazz: from Sonny Clark's bebop, to Ornette Coleman's free jazz, up to the creative figures of the European scene.

“Yes, naturally jazz is one of my points of reference: it is something I have studied, that I have learned from, that I am greatly indebted to. The projects on Clark and Coleman were a sort of thank you for what they taught me with their music which I have loved and found marvellous to play. Jazz is part but not all of what I am. I think it is necessary not to stay in, to feel oneself part of, a single tradition in order to be able to see where you are and where you want to go. Perhaps this has something to do with my being Jewish: the Jewish people have wandered for thousands of years, going to a country, assimilating and learning from this country and doing the same in another. In my opinion, my tradition is what I am. This is my tradition, it follows me wherever I go but I don't follow it. So jazz music is one of the things I have learned, like classical music or rock and on the same level

soltanto a una tradizione non potrei mai fare ciò che ho fatto perché penso che la musica che creo è senza radici, nel modo in cui gli ebrei sono senza radici... Non appartengono a nessun luogo, appartengono al nomadismo."

- Tempo fa hai detto che il jazz è un linguaggio che è diventato da tempo resistente alle nuove idee, mentre l'hip-hop è vivo. Sei ancora della stessa idea?

"A questo punto mi sto chiedendo se ciò è ancora vero..."

- Le nuove tendenze del jazz contemporaneo mi sembrano, come non mai, particolarmente aperte all'interazione tra stili diversi, alle contaminazioni, alla sintesi. Non credi?

"Spero che il jazz sia aperto perché solo allora può definirsi vivo. Non voglio dire che il jazz sia morto, ma in generale non posso dire che sia cambiato molto, anche se ci sono musicisti come Berne, Frisell, Baron. Ma ha in sé ancora elementi di conservazione e allora capisco le ragioni per cui gente come Marsalis sente la necessità di andare nelle scuole, nelle istituzioni, e di insegnare e di dire cosa è il jazz, trasformandolo così in un pezzo da museo, qualcosa di molto vicino a dover essere soltanto studiato. Il jazz non è solo storia e soprattutto non può essere statico: la musica jazz è un patrimonio, è un qualcosa che può continuare a influenzare molti luoghi e persone solo se saprà essere sempre in evoluzione. Questo è fondamentale. Riguardo all'hip-hop non so bene cosa dire... Certo è che non è cresciuto e che in questo momento è soprattutto una storia di soldi, pilotata dalle majors discografiche. Il jazz non è una questione di soldi, per questo spero che meno pregiudizi e chiusura mentale lo aiutino ad andare avanti, a crescere, soprattutto a essere aperto alle diverse influenze che possono arrivare da qualsiasi luogo, perché è vero che al suo interno continuano a esserci non pochi elementi di creatività."

- Parliamo un po' della tua passione per il cinema. Anche l'immaginario cinematografico cui fai riferimento è molto vasto, da Godard ai B-movies giapponesi, con una

as what I've read or the films I've seen: all these things make me what I am and the music I create. If I dedicated myself to one tradition alone I could never have done what I have because I think that the music I create has no roots, in the same way that the Jews have no roots... They belong nowhere, they belong to nomadism."

- Some time ago you said that jazz is a language that has been resisting new ideas for some time, whereas hip-hop is alive. Do you still think so?

"At this point I am asking myself if this is still true..."

- The new trends in contemporary jazz seem to me, as they never were in the past, to be particularly receptive towards interaction between different styles, to contamination, to synthesis. Don't you think so?

"I hope that jazz has opened up because only then can it call itself alive. I don't mean to say that jazz is dead, but in general I can't say that it has changed much, even if there are musicians like Berne, Frisell, Baron. But it still has aspects of conservation in it and that is why I understand the reasons why people like Marsalis feel the need to go into the schools, into the institutions, to teach and to tell what jazz is, turning it into something from a museum, something that is almost only to be studied. Jazz is not merely history and above all it cannot be static: jazz music is a heritage, it is something that can keep on influencing many places and people if it manages to keep evolving. This is fundamental."

Where hip-hop is concerned I don't quite know what to say... One thing is certain it hasn't developed and for now it is mostly about money, under the control of the big record companies. Jazz isn't about money, for this reason I hope that a lack of preconceived ideas and narrowmindedness will help it to make progress, more than anything else to be open to the influences of different kinds that can come from wherever, because it's true that creative elements are still not lacking within it."

- Let's discuss your passion for the cine-

forte attenzione ad alcuni generi, western, noir... Lavori in ogni caso complessi che rispondono a una logica più di composizione che d'improvvisazione...

"Sì, se ripenso a *Godard* o *Spillane* si trattava di lavori che, a differenza di altri, erano concepiti e costruiti in studio di registrazione e in cui avevo un controllo preciso su tutto il materiale: ciascun suono, ciascun istante era precisamente quello che volevo. Comunque, a parte la mia passione per *Morricone* o per il *noir*, tu prima parlavi di *B-movies* e devo dirti che ciò che mi attrae in questi è la creatività e la libertà. I registi che hanno a disposizione e che lavorano con grossi budgets, si devono preoccupare di quanta gente andrà a vedere il film, di quanti soldi rientreranno per avere la possibilità di fare un altro film. Uno non è libero di fare ciò che vuole, ed è noiosissimo: non è un lavoro creativo anche se può essere molto remunerativo. Amo *Roger Corman*, *Samuel Fuller*, i *B-movies* in cui tu lavori con un piccolo budget e hai problemi creativi in senso diverso, in quanto con pochi mezzi a disposizione devi ingegnarti a trovare delle soluzioni, devi trovare un modo nuovo di lavorare: e questo per me è veramente interessante e stimolante. Penso che ciò crei un nuovo livello di comprensione, un nuovo livello che deve essere interpretato, all'interno del quale per qualsiasi problema si trovano soluzioni nuove e l'arte forma sé stessa. E in tal senso, per me, questo vuol dire creare... Si potrebbe chiamare 'cultura alternativa', se vuoi..."

- Tu hai espresso una concezione narrativa della musica in riferimento a immagini e a testi. Quanto l'immaginario a cui ti sei riferito ha determinato le tue composizioni? L'idea musicale viene da un soggetto narrativo o drammatico?

"Il modo in cui faccio musica è proprio iniziare con un tema, un'idea base. Possiamo parlare di *Masada* per esempio, il mio progetto più recente. L'idea è quella di fare una sorta di musica ebraica radicale, una musica ebraica nuova che non sia un riarrangiamento di quella tradizionale, ma musica per gli ebrei di oggi. L'idea è quella di mettere insieme

ma a little. The film lore that you make references to is very wide-ranging, from *Godard* to Japanese *B-movies*, with particular attention given to certain genres, western, noir... Works which in any case respond to a logic more of composition than of improvisation...

"Yes, if I think back to *Godard* or *Spillane* it is a question of works which, as opposed to others, were conceived and constructed in recording studios and where I had complete control over all the material: each sound, each instant was exactly what I wanted. However, besides my passion for *Morricone* and noir films, you mentioned *B-movies* before and I must tell you that what attracts me to them is the creativity and the freedom. Directors who are able to rely on and work with large budgets, have to worry about how many people will go and see the film, about how much money will come back in so they have the chance to make another film. You are not free to do as you please, and it is extremely boring: you cannot work creatively although you are very well paid. I love *Roger Corman*, *Samuel Fuller*, the *B-movies* where you work on a small budget and you have a different kind of creative problem, in the sense that you have to invent a solution with what little you can put together, you have to find a new way of working: and to me this is truly interesting and stimulating. I think that this creates a new level of understanding, a new level which has to be interpreted, inside of which new solutions may be found to any problem and art forms itself. And in that sense, where I am concerned, this means creating... It could be defined 'alternative culture', if you like..."

- You have shown a narrative conception of music with reference to images and words. How much has the bank of knowledge you dip into influenced the music? Does the musical idea come from a narrative or a dramatic source?

"Precisely the way I make music is to start with a theme, a basic idea. We can take *Masada*, for example, my most recent project. The idea is to produce a sort of radi-

Ornette Coleman con le scale ebraiche, con un lavoro su di esse, e una volta che si è trovata questa definizione, da qui, deciderò poi quanti elementi saranno nella band, quali strumenti suoneranno, come sarà arrangiata la musica e su che tipo di foglio verrà scritta... Fino a che tutto sarà messo a fuoco e quindi si possono elaborare i dettagli e partire. Così anche per *Spillane* volevo fare qualcosa che trattasse dell'esperienza, dei rapporti in America tra neri e bianchi, magari non l'attrito fra le due razze, bensì il modo in cui riescono a lavorare insieme, e la musica jazz è un grande esempio di questo fenomeno. Infatti anche per i film *noir* si usa molto il jazz: *Spillane*, pur con l'estremismo della sua scrittura ne è un' esempio. La musica comunque deve raccontare una storia. Così, soprattutto nei film *noir*, ho lavorato in questo modo: dopo aver selezionato il soggetto, ho fatto ricerche, mi sono documentato, ho letto libri e ascoltato dischi sull'argomento fino a che, rielaborando tutto, piano piano, le immagini e le idee prendono forma. A quel punto tutto è chiaro e dopo aver individuato i musicisti, posso lavorare alla musica."

- E circa l'esperienza come compositore di musiche per film, prendi anche qui spunto dalla trama o componi prima di vedere il film?

"Dipende sostanzialmente da quello che il regista vuole. Naturalmente il mio ideale è avere una totale libertà che però tenga conto delle esigenze del regista proprio perché non sto facendo musica per me, ma appunto per un film. Prima di tutto quindi parlo con lui, poi vedo il film, dopo di che mi faccio alcune idee, parlo con lui circa i musicisti, il budget, i tempi di registrazione e così via, e da questo parto. La cosa più importante per me, comunque, è vedere il film: non posso lavorare sulla semplice sceneggiatura, devo assolutamente vedere per rendermi conto di quello che farò. L'aspetto visuale è fondamentale".

- Arriviamo all'esperienza *Naked City*, forse il tuo progetto più lucido e rigoroso all'interno del quale ti sei definito, alla maniera di Edgard Varèse, 'organizzatore di suoni'. Musiche il cui fulcro è la composi-

cal Jewish music, a new Jewish music which is not the traditional one in a different arrangement, but music for the Jews of today. The idea is to put Ornette Coleman and the Jewish scales together, working on them, and once the thing has been defined, from there, I will decide how many elements will make up the band, what instruments they will play, how the music will be arranged and on what kind of paper it will be written... Until everything is put into focus and the final details can be sorted out and we can start. The same goes for Spillane I wanted to do something about what goes on, the relationship between black and white people in America, preferably not the friction between the two races, but rather the way they manage to work together, and jazz music is an excellent example of this phenomenon. In fact jazz is often used in noir films: Spillane, even with the extremism of its writing is an example of this. The music, however, has to tell a story. So, in the noir films above all, I have worked in this way: after having chosen the subject, I have done research, I have collected information, I have read books and listened to records on the matter until, going over everything again, little by little, the images and the ideas take shape. At that point everything is clear and after having found the musicians, I can work on the music."

- And where your experience as a composer of music for films is concerned, does the plot give you inspiration here too or do you compose before having seen the film?

"It depends essentially on what the director wants. Of course ideally I like to have total freedom but there is still an awareness of the needs of the director for the very reason that I am not producing music for myself, but rightly for a film. First of all therefore I meet him, then I see the film, after that I've got an idea, I talk to him about the musicians, how much is the budget, the recording time needed and so on, and at this point I can start work. What I consider most important, however, is to see the film: I can't work with only the screenplay, I absolutely must see it

zione, ma che poi vengono affidate a un nucleo di improvvisatori fissi. Quasi un paradosso. L'utilizzo di un nucleo fisso può essere rischioso...

"No, non è stato mai un problema. La musica che ho scritto per Naked City è il tipo di musica che migliora sempre di più quanto più si suona. Volevo migliorare la qualità delle mie prove dal vivo e utilizzare gli stessi musicisti serviva proprio a questo. Il progetto Naked City (che rispetto a quelli totalmente improvvisati, si fonda sulla composizione) è stato quello di verificare quanti tipi di musica si possono fare con lo stesso ensemble, scrivere cose diversissime per lo stesso gruppo. Con Naked City il problema era che avevo questi cinque musicisti da cui partire, a cui dovevo far riferimento, a loro soltanto, tutte le volte, improvvisatori eccezionali sempre alla ricerca di nuove sonorità, di cui ho cercato di tirar fuori le incredibili risorse lavorando moltissimo, tirando moltissimo fino a che si può arrivare, davvero, in tutte le direzioni."

- E infatti con Naked City ti sei spinto nei territori più disparati: sperimentazione e ricerca sul suono, frammentazione dei generi, fino a toccare i confini con la musica colta come in Absinthe...

"Sì, con i sette album di Naked City abbiamo esplorato quello che era possibile e siamo andati molto lontano. Ma è come esser giunti al capolinea: sono arrivato a un punto oltre cui non posso andare. Ho iniziato ad ascoltare altri tipi di musica e ho visto che non aveva senso continuare a lavorare ancora con questi musicisti. Quanti anni di collaborazione sono? Sei, sette, di preciso non so, comunque sono tanti anni passati insieme. Adesso sento il bisogno di scrivere musica per altri ensemble, in altri contesti, con idee nuove. Così il progetto Naked City è terminato, come tutti i progetti: devono iniziare e terminare. Non sono il tipo di musicista cui piace viaggiare per anni facendo tournée, ripetendo lo stesso repertorio tutte le sere. Del resto penso che altri miei progetti come *Elegy* o *Kristallnacht* si esprimano in molti diversi modi, dal classico al jazz al rock e si ricolleghino per tanti versi a Naked City. Ma ti ripeto, Naked City

in order to decide what I'll do. The visual side is extremely important."

- Let's take the Naked City experience, perhaps it is the clearest and most meticulous of your projects, in it you gave an Edgard Varèse-style definition of yourself as "organizer of sounds". Music which has composition as its corner-stone, but which is then entrusted to an unchanging set of people who improvise. Almost paradoxical... Using a fixed set could be dangerous...

"No, that has never been a problem. The music I wrote for Naked City is the kind of music that gets better the more it is played. I wanted to improve the quality of my live performances and using the same musicians served precisely this end. The Naked City project (which, compared to the completely improvised ones, is based on composition) was to see how many kinds of music can be made with the same ensemble, to write very different things for the same group. The problem with Naked City was that I had these five musicians as a starting point, a reference point, them alone, every time, exceptional improvisators always on the look out for new sonorities, I tried to make use of their abilities to the full by working very hard, pushing very hard until it was truly possible to go in any and every direction."

- And, in fact, in Naked City you ventured into the most disparate of areas: experimentation with and research into sound, fragmentation of styles, until you brushed with serious music like in in Absinthe...

"Yes, with the seven albums of Naked City we explored what we could and we made a great deal of progress. But it's like getting to the terminus: arriving at a place that you cannot go beyond. I started listening to other kinds of music and I saw that there was no reason to go on working with these musicians. How many years of working together were they? Six, seven, I don't know exactly, anyway years and years spent together. Now I feel the need to write music for other ensembles, in other contexts, with new ideas. So the Naked City project has come to an

per me è diventato molto conosciuto, troppo popolare per i miei gusti. Era diventato un pericolo: sentivo il pubblico che mi succhiava il sangue... Chiedevano di fare il loro pezzo preferito. Volevano ormai sempre le stesse cose, non cercavano novità. E io non posso vivere in quel tipo di situazioni anche se può essere apparentemente molto allettante. Per la musica vale lo stesso discorso che ti facevo per il cinema: se è a basso costo la qualità è migliore, prevale la fantasia e la creatività. Con le majors è molto difficile fare qualcosa di creativo: è tutto basato sul business, soldi... Ecco perché sono fuggito in Giappone per fare la mia musica."

- Nella tua produzione trionfa spesso una celebrazione del 'lato oscuro dell' esistenza' in immagini (penso alla veste grafica dei tuoi lavori) e in suoni, con riferimenti che vanno da Sade a Genet a Nitsch. Credi che sia ancora possibile 'provocare'?

"Non sono molto interessato a provocare il pubblico. Penso che sia possibile provocare in certe circostanze, in tanti modi, ma questo non è per me il ruolo di un artista in una società come l'attuale. Non sono qui per provocare: si possono se mai provocare pensieri. Voglio soltanto far pensare la gente, far sapere chi sono. Per me, ritorno a dirti, la musica non è soltanto suono, deve suscitare immagini, narrare una storia e quando faccio un disco anche la copertina dell'album deve raccontare una storia. Per questo è così importante. Quindi se il mio istinto mi attira verso la parte buia, le zone oscure, le mie ossessioni, io mi lascio trascinare perchè così deve essere. È questo il tipo di rapporto con la musica che mi interessa più di ciò che possa pensare il pubblico. Ciò che faccio viene da dentro ed è vero: se ciò che fai non è vero, non funziona, potrei dirti che sono tutte cazzate. Quello che cerco di fare è la miglior musica nel modo più onesto e chiaro. Il pubblico è l'ultima cosa a cui penso."

- Puoi dirmi ancora qualcosa, per finire, di questo progetto Masada?

"Sto lavorando a dei pezzi che riguardano la cultura ebraica e Masada continua il discorso iniziato con *Kristallnacht*, anche se

end, like all projects: they have a beginning and an end. I'm not the kind of musician who likes travelling for years on tour, performing the same repertoire every evening. On the other hand I think that my other projects like Elegy or Kristallnacht express themselves in many different ways, from classical to jazz to rock and they link up from many points of view with Naked City. But I'll say it again, in my opinion Naked City has become too well-known, too popular for my liking. It had become something dangerous: I felt the audience was sucking my blood... They used to ask for their favourite piece. They just wanted the same things, they weren't looking for something new. And I can't keep on going in a situation like that even if it would seem to be very attractive on the surface. The same things I said for the cinema go for music: if the budget is low then the quality is better, imagination and creativity predominate. It is very difficult to do something creative with the majors: it is all based on business, money... That is why I fled to Japan to do my music."

- In your work a celebration of the 'dark side of life' often seems to prevail in the images (I have in mind the graphic design of your material) and in the sounds, with references which go from Sade to Genet to Nitsch. Do you think it is still possible to 'provoke'?

"I'm not very interested in provoking the audiences. I think it is possible to provoke in certain situations, in lots of ways, but I don't see this as the role of the artist in a society like the present one. I am not here with the purpose of provoking: if anything thought could be provoked. I just want to get people thinking, to let them know who I am. In my opinion, to repeat what I was saying to you before, music is not made up of sounds alone, it should suggest images, tell a story and when I make a record the album cover has to tell a story. That is why it is so important. So if my instinct draws me towards the dark side, the twilight zones, my obsessions, I let myself be carried there because that's the way it has to be. This is the kind of relation-

qui l'uso della tradizione ebraica era diverso e aveva precisi riferimenti nella musica contemporanea. Con Masada i riferimenti sono altri... La musica klezmer è fantastica, è una delle grandi tradizioni popolari che ha influenzato diverse generazioni di musicisti. Dove è arrivata la musica ebraica, in quale direzione si sta muovendo l'ebraismo, cosa vuol dire essere ebreo oggi: queste sono le questioni importanti per me, quelle che mi stanno particolarmente a cuore. Se vai in Germania, ti rendi conto di quanto possa essere importante, niente è cambiato in quel posto. È un paese molto strano. E non solo lì. Sono tornato da poco dalla Turchia e la gente ti chiama per strada 'sporco ebreo'. Sono tempi confusi e difficili e c'è veramente bisogno di fare qualcosa, di prendere posizione. Stando sul palcoscenico penso di avere una responsabilità e un dovere: quello di portare un messaggio dicendo che sono quello da cui provengo. Ho affrontato dodici anni difficili e nessuno immaginava che fossi ebreo, quindi fino a ora essere ebreo non ha influito sulla mia carriera. Vedremo in seguito quello che succederà. Se ami la mia musica la puoi continuare ad amare e quello che sono non dovrebbe fare alcuna differenza. Penso che quello che sto facendo sia un ottimo modo per affermare la mia appartenenza, per esprimere una identità culturale. Non importa se vi piacerà o no, non ci rimarrei male e andrei avanti comunque, come sempre."

ship with music that interests me more than what audiences may think. What I do comes from within and it's genuine: if what you do is not genuine, it doesn't work, I could say that it's all bullshit. What I try to make is the best music I can in the most honest and direct way. The audience is the last thing that comes into my head."

- Can you tell me something more, to wind up, about this Masada project?

"I am working on some pieces to do with Jewish culture and Masada continues what was begun in Kristallnacht, even if there a different use was made of Jewish tradition and it had precise references to contemporary music. In Masada the references are other ones... Klezmer music is fantastic, it is one of the great popular traditions which has influenced several generations of musicians. Where Jewish music has come to, what direction Hebraism is taking, what being a Jew means today: these are the issues that are important to me, that I am most concerned about. If you go to Germany, you realise how important this is, nothing has changed there. It's a very odd country. And not only there is odd. I am just back from Turkey and people call you 'dirty Jew' in the street. These are uncertain and difficult times and something really needs to be done, a stand taken. Being on stage I feel I have a responsibility and a duty: to act as the bearer of a message which says I am what I come from. I went through twelve difficult years and no-one had the faintest idea I was Jewish, so up until now being a Jew made no difference to my career. We will see what happens later on. If you like my music you can still go on liking it and what I am should make no difference. I think that what I am doing is an excellent way of showing where I belong, of displaying a cultural identity. It doesn't matter if you like this or not, I won't be upset and I'll go on just the same, as ever."

translated by Geraldine Volante and Melinda Mele
photo by Enrico Romero

Velocità e citazione

Alberto Pezzotta

*J'ai une machine
pour voir qui s'appelle les yeux;
pour entendre, les oreilles;
pour parler, la bouche.*

*J'ai l'impression
que c'est de machines séparées.*

Y a pas d'unité.

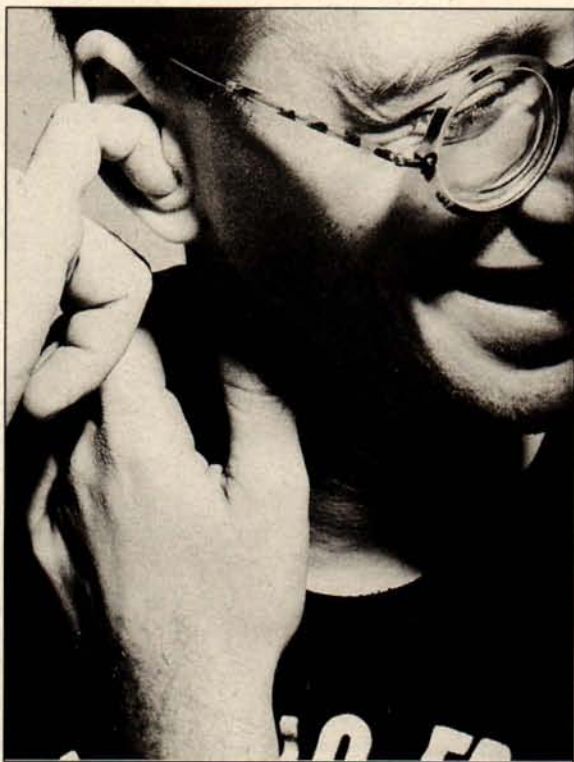
Je devrais avoir l'impression d'être unique.

J'ai l'impression d'être plusieurs.

John Zorn, per strano che possa sembrare, è stato uno dei pochi (e dei primi) compositori contemporanei a fare i conti con la riproducibilità tecnica del suono: la possibilità di ascoltare dischi di qualunque musica esistente, senza porsi limiti né geografici, né cronologici, né gerarchici.

La musica di Zorn esprime la gioia e la curiosità di chi può ascoltare sul proprio stereo Orlando di Lasso e le colonne sonore dei film di Jess Franco, Giacinto Scelsi e gli Hüsker Dü.

Venuti a cadere, sia nella letteratura che nel cinema, molti dei pregiudizi legati ai generi considerati non artistici (dall'horror fino alla recente categoria del trash), è tempo di spazzare via anche le torri d'avorio



However strange it may seem, John Zorn was one of the few (and of the first) contemporary composers to consider the technical reproducibility of sound: the possibility of listening to records of any music in existence, without geographical or chronological or hierarchical limits.

Zorn's music expresses the joy and curiosity of someone who can listen to Orlando di Lasso and the soundtracks for films by Jess

Franco, Giacinto Scelsi and Hüsker Dü on their own stereo.

With the disappearance, both in literature and in the cinema, of much of the prejudice surrounding strains not considered as art (from horror to the recent category of trash), the time has come to be rid of musi-

musicali: il che non significa né beata accettazione di tutto, né cripto-snobismo da intellettuali che si degnano di rovistare nel bric-à-brac.

Ma la musica di Zorn non si esaurisce in un atteggiamento che, nel decennio passato, si sarebbe definito post-moderno: prende atto anche di un mutamento delle forme della percezione nell'epoca contemporanea, che porta sia alla riduzione della capacità di attenzione, sia alla compressione dell'informazione in segmenti temporali sempre più ridotti. I sintomi (o gli effetti) sono evidenti, da anni, nel linguaggio cinematografico e visivo: il montaggio di qualunque spot, videoclip o film d'azione hollywoodiano è più frenetico ed ellittico di qualunque film degli anni Sessanta, tanto da porre problemi di lettura ai soggetti non allenati (allo stesso modo, negli anni Venti, gli spettatori si lamentavano per il montaggio troppo rapido dei film di Dreyer).

Il punto, secondo Zorn, sta nell'accrescere contemporaneamente velocità e informazione: dal momento che una serie di stimoli indecifrabili o insignificanti non costituiscono, evidentemente, un guadagno (in proposito si potrebbe paragonare il montaggio frenetico e vuoto dei due ultimi *Batman* a quello di qualunque film di John Woo).

Apertura alle influenze più disparate e rapidità di montaggio si trovano sia nello Zorn "colto" o "classico" che dir si voglia (i brani scritti per il fisarmonicista Guy Klucevsek, l'arpista Carol Emanuel, il pianista Steve Drury...), che in quello meno esoterico (i *Naked City*, per intendersi), in modo da porre in dubbio il senso stesso di queste distinzioni. È più interessante vedere, nel tentativo di ricostruire una linea evolutiva della musica zorniana, come citazionismo e velocità compaiano, per la prima volta, all'interno di forme musicali sui generis: il *game piece* e (il termine è di David Shea) la *musica cinematografica*.

Il *game piece* è una forma di improvvisazione strutturata che nasce alla fine degli anni Settanta, parallelamente e indipendente-

cal ivory towers: this does not mean blindly accepting all comers, nor the form of hidden snobbery practiced by intellectuals who condescend to rummaging in a junk shop.

However Zorn's music has not merely taken up a position which, in the past decade, would have been called post-modern: it maintains an awareness of changing forms of perception in the contemporary era, which are responsible for both a reducing in the power of concentration and the compressing of information into shorter and shorter segments of time. The symptoms (or the effects) have been obvious for years in cinematic and visual language: the montage of any spot, video clip or Hollywood action film is more frenetic and elliptical than any film from the sixties, so much so as to create problems of comprehension in those not in the habit of seeing them (in the same way that, in the twenties, audiences complained about the montage being too fast in Dreyer's films).

The point, according to Zorn, lies in increasing speed and information at one and the same time: since a series of indecipherable or meaningless stimuli cannot be considered, obviously, a gain (in connexion with this one could make a comparison between the frenetic and empty montage of the two last Batmans and that of any of John Woo's films).

*An openness towards the most diverse influences and a use of accelerated editing can be found both in the "cultured" or "classical", however we choose to define him, Zorn (the works written for the accordion-player Guy Klucevsek, the harpist Carol Emanuel, the pianist Steve Drury...), and in the less esoteric one (the *Naked City*, to make myself clear), in such a way as to throw doubt upon the very sense of these distinctions. It is more interesting to see, in an attempt to plot the evolution of Zorn's music, how the use of quotation and speed appear, for the first time, inside sui generis forms of music: the *game piece* and (the term belongs to David Shea) cinematic*

mente dalla *conduction* di Butch Morris. Ispirandosi alle regole di sport, giochi con le carte o battaglie, Zorn crea set di istruzioni che prevedono cambiamenti di scenari estremamente rapidi, in spregio al solipsismo e al narcisismo di molta musica jazz o improvvisata, dove gli assoli possono sfondare la mezz'ora. A tutto ciò si combina un'arte del casting che (seguendo la possibile lezione di *Escalator Over the Hill* di Carla Bley o di Kip Hanrahan) privilegia gli incontri-scontri tra musicisti di estrazione assai diversa (in *Cobra*, il *game piece* più facilmente reperibile, Arto Lindsay suona a fianco di Bill Frisell, Guy Klucevsek di Elliot Sharp).

La *musica cinematografica* comprende invece quei pezzi lunghi – Godard (1985), Spillane (1987) – dove il riferimento al cinema è sia letterale, nel dettaglio di atmosfere, rumori, citazioni (magari di autori di colonne sonore), sia più generico: nell'implicito invito, cioè, ad ascoltare questi pezzi come colonne sonore di film immaginari, o come film senza immagini.

Proviamo a vedere da vicino che cosa accade in 2' e 30" scelti a caso all'inizio di Godard:

1) Pezzo lento e atmosferico con organo, arpa e voce recitante in francese.

2) Melodia morriconeggiante (cantata da Luli Shioi) con piano e batteria, molto ritmata.

3) Chitarra distorta e batteria rock.

4) Cinguettii e voce recitante in cinese.

5) Pianoforte da saloon, con voci e risate.

6) Solo di batteria hardcore.

7) Melodia dolce di voce, arpa e chitarra acustica.

8) Pernacchie del sassofono che intona una specie di marcia.

9) Brevissimo solo di clavicembalo.

10) Orchestra jazz (disco suonato da Christian Marclay) che innesca...

11) ...un brano jazz (hard bop) molto veloce, con chitarra elettrica in primo piano.

Le escursioni non sono solo tra generi e stili, ma anche tra formati e livelli. Accanto

music.

The game piece is a form of structured improvisation which came into being at the end of the seventies, at the same time as but independently from Butch Morris's conduction. With the rules of sport, card or battle games providing inspiration, Zorn invents sets of instructions which require extremely fast changes of scene, in contempt of the solipsism and narcissism of much jazz or improvised music, where solos can go on for over half an hour. To all this is added an ability for casting (following the lesson possibly to be learned from Escalator Over the Hill by Carla Bley or from Kip Hanrahan) that privileges the meeting/clash between musicians of very different backgrounds (in Cobra, the game piece most easy to get hold of, Arto Lindsay plays with Bill Frisell, Guy Klucevsek with Elliot Sharp).

The cinematic music includes, on the other hand, the long pieces – Godard (1985), Spillane (1987) – where reference to the cinema is both literal, in the detailing of atmosphere, noise, quotations (perhaps even from composers of soundtracks), and more generic: in the implicit invitation, that is, to listen to these pieces as if they were the sound-tracks of imaginary films, or films without images. Let's try and take a close look at what happens in 2' and 30" chosen at random at the beginning of Godard:

1) A slow and atmospheric piece with organ, harp and a voice reciting in French.

2) Morricone-style melody (sung by Luli Shioi) with piano and drums, very rhythmic.

3) Distorted guitar and rock drums.

4) Chirping and voice reciting in Chinese.

5) Saloon piano, with voices and laughter.

6) Hardcore drums solo.

7) Voice, harp and acoustic guitar in a sweet melody.

8) Raspberries from the saxophone which performs a sort of march.

9) Very brief harpsichord solo.

10) Jazz orchestra (record played by

alla musica eseguita in studio compare infatti la musica di secondo grado, riciclata da fonti sonore preesistenti (n.10): una presenza costante nella produzione zorniana, sorta di citazione dentro la citazione, rilancio o controcanto per aprire la musica ad altre direzioni. E accanto alle esecuzioni "pulite" da studio ne compaiono altre accompagnate da rumori di fondo e d'ambiente (n.5), a simulare ed evocare una situazione concreta e immaginaria.

Si potrebbe tentare un analogo *découpage* di un frammento di *Cobra*, ma sarebbe più difficile trovare etichette per i diversi momenti. L'effetto finale, comunque, è simile: il montaggio che sia più o meno rapido, fa contraddire e scontrare i singoli elementi, evitando che un senso – o un genere, un percorso – si imponga sull'altro. Ci può essere un colore di fondo, tematico o stilistico (quella dei *game pieces* è pur sempre musica improvvisata, che discute e mette in gioco il proprio farsi, al contrario della musica più "referenziale" e narrativa di *Spillane*), ma non c'è somma complessiva (neanche somma zero, se per questo). Se si vuole la bella immagine, la musica di Zorn è l'immagine di come funziona la memoria e il cervello – più che dell'organizzazione di un dizionario o enciclopedia.

Il gioco cambia quando interviene un nuovo parametro, strettamente collegato alla velocità: la compressione. Se dagli anni Sessanta a oggi si è assistito a un prolungamento della forma canzone dai 2' canonici ai 4-5' (parallelamente a quanto è avvenuto nel cinema: dai 90' canonici ai 110' medi di oggi), si è innescata, alla fine degli anni Settanta, una controtendenza in favore della brevità, di cui sono stati campioni gruppi come i DNA o i primi Hüsker Dü: pezzi di rado oltre i 2', spesso sotto il minuto. Si potrebbero citare (come è stato fatto) precedenti illustri, dalla forma aforistica di Anton Webern ai *Seven Haikus* di John Cage: ma ciò che importa è come la brevità sia *direttamente proporzionale* alla velocità dei cambiamenti e alla quantità di generi musicali

Christian Marclay) striking up...

11) ...a very fast piece of jazz (hard bop) with an electric guitar leading.

The travelling is not only done between genres and styles, but also between formats and levels. The music performed in the studio appears in fact alongside a second level of music, recycled from already existing sound sources (no.10): a constant presence in Zorn's output, a sort of quotation within the quotation, a relaunching or counter-melody to open the music in further directions. And with the "clean" studio performances are others accompanied by background and location noises (no.5), to simulate and evoke a concrete and imaginary situation.

A similar découpage could be attempted with a fragment of Cobra, but it would be more difficult finding labels to attach to the various moments. The final effect, however, is similar: the editing whether more or less rapid causes the individual elements to be in contradiction with each other or to clash, in such a way avoiding that one meaning – or one genre, one direction – prevails over another. There can be a basic tendency, in motif or style (the music in the game pieces is after all an improvised one, which questions and takes risks with itself, the contrary of Spillane's music, narrative and relying more on "reference"), but there is no sum total (not even one that comes to nil, for that matter). If a beautiful image is what we are after, Zorn's music is more the image of how the memory and the brain work – than the organization of a dictionary or an encyclopaedia.

The game changes when a new parameter is introduced, closely connected to the speed: compression. If from the sixties to today we have witnessed the lengthening of the song form from the accepted 2' to 4-5' (on a parallel level to what was happening in the cinema: from the accepted 90' to the average 110' of today), a counter reaction in favour of brevity was triggered off at the end of the seventies championed by groups

evocati e citati. L'opera di Zorn fondamentale, in questo senso, è il 45 giri *Torture Garden* dei Naked City (Earache, 1990), 42 brani da un minimo di 8" (*Hammerhead*) a un massimo di 1'18" (*Osaka Bondage*). Vediamo al microscopio com'è costruito *New Jersey Scum Swamp* (41"):

- 1) Urla umane e del sax.
- 2) Marcetta con sax in primo piano. Glissando di piano che porta a una...
- 3) ...specie di rockabilly con chitarra elettrica in primo piano.
- 4) Interruzione hard rock.
- 5) Un accordo di pianoforte – Pochi accordi d'organo Hammond.
- 6) Breve ripresa del rockabilly.
- 7) Breve disturbo di 1) sullo stesso ritmo
- 8) Continua 6), col ritmo che diventa una specie di tango.
- 9) Come 1).
- 10) Ripresa hard rock.
- 11) Accenno di hard bop (Sonny Clark?) con sax in primo piano.
- 12) Marcetta vaudeville.
- 13) Piano jazz che diventa...
- 14) ...un soul jazz molto ritmato con chitarra in primo piano
- 15) Interruzione – sax alla Coleman.
- 16) Ripresa di 14).
- 17) Si aggiunge vocalizzo non proprio ortodosso.
- 18) Hard rock che degenera in ...
- 19) Rumore – urla.
- 20) Ripresa di 14).
- 21) Ripresa di 11), con piano che accenna conclusione.
- 21) Urla.
- 22) Hard rock.
- 24) Piano solo – finale sospeso.

Si possono cominciare a vedere alcuni tratti tipici del montaggio musicale zorniano. Da una parte tre temi e generi (che ho chiamato hard bop, soul jazz e hard rock) vengono giustapposti e fatti scontrare fino al limite della sovrapposizione: eppure, per quanto interrotti, frammentati e disturbati uno dall'altro, continuano a essere identificabili. Dall'altra interventi di rumore puro

like DNA or the early Hüsker Dü: pieces rarely lasting over 2', often less than one minute. Famous precedents could be (and were) mentioned, from Anton Webern's aphoristic form to John Cage's Seven Haikus: but what is important is how brevity is directly in proportion to the speed of the changes and to the quantity of the kinds of music evoked and quoted. Zorn's fundamental work, in this sense, is the EP Torture Garden by Naked City (Earache, 1990), 42 tracks from a minimum of 8" (Hammerhead) to a maximum of 1'18" (Osaka Bondage). Let's observe under the microscope how New Jersey Scum Swamp (41") is put together:

- 1) *Human and saxophone screams.*
- 2) *March with sax leading. Glissando on the piano which becomes a...*
- 3) *...sort of rockabilly with electric guitar leading.*
- 4) *Hard rock interruption.*
- 5) *A piano chord – A few Hammond organ chords.*
- 6) *A brief return of rockabilly.*
- 7) *A brief disturbance of 1) on the same rhythm.*
- 8) *A continuation of 6), with a rhythm which turns into a sort of tango.*
- 9) *As 1).*
- 10) *Hard rock again.*
- 11) *A touch of hard bop (Sonny Clark?) with sax leading.*
- 12) *Vaudeville march.*
- 13) *Jazz piano which turns into...*
- 14) *...soul jazz full of rhythm with guitar leading.*
- 15) *Interruption – Coleman-style sax.*
- 16) *14) is taken up again.*
- 17) *Vocalization which can hardly be considered orthodox is added.*
- 18) *Hard rock which degenerates into...*
- 19) *Noise – screams.*
- 20) *More of 14).*
- 21) *More of 11), with piano which hints at an ending.*
- 22) *Screams.*
- 23) *Hard rock.*

agiscono come elemento ulteriore di disturbo, per fare esplodere ordine e coerenza. Gli ingredienti e la struttura possono essere più semplici (*NY Flat Top Box* è costruito in pratica su una contrapposizione binaria tra country e hardcore) ma il principio è sempre lo stesso: mettere sullo stesso piano melodia e rumore, musica "alta" (il jazz) e "bassa" (l'hardcore, noisecore o come vogliamo chiamarlo), generi riconoscibili e suoni dell'altro mondo (o dell'oltretomba, vista la coloritura horror e macabra).

La percezione dell'ascoltatore viene in tal modo costretta a un superlavoro. Non solo: una volta intuito il meccanismo, si innesca una suspense per cui, ogni volta che si abbozza un tema o una linea melodica, si è in attesa (e si teme) l'inevitabile intervento distruttore rumoristico. O viceversa: il fan dell'hardcore considererà i temi jazz, country e rockabilly come sberleffi ironici, di cui presto farà piazza pulita il benedetto rumore...

Il montaggio vertiginoso di *Torture Garden* è stato una sorta di punto di non ritorno. Il successivo *Leng Tch'e dei Naked City* (1992), con felice spirito di contraddizione, è un unico brano di oltre mezz'ora, nettamente tripartito (lento attacco strumentale, ispirato a *Lysol* dei Melvins; ingresso del sax; ingresso delle urla), basato su un'idea di insistenza e di vessazione che, a parte le venature sadico-terroriste, finisce col rimandare alle improvvisazioni del Coltrane più orgiastico ed estatico (*Ascension*, per esempio). E l'estasi, si sa, ha bisogno di tempo.

L'estetica zorniana, nel frattempo, si è diffusa e ibridata. Mike Patton, cantante dei Faith No More, ha fondato un gruppo, i Mr. Bungle, con due cd all'attivo (il primo, omonimo, coprodotto da Zorn; il secondo intitolato *Disco Volante*, dove la musica per organo di Messiaen convive con gli Hammond da film degli anni Sessanta), in cui i cambiamenti vertiginosi di ritmi e generi vengono applicati alla forma-canzone, con risultati a dir poco esilaranti. David

24) Piano solo – abrupt ending.

Some typical aspects of Zorn's musical editing can begin to be noted. On the one hand three themes and genres (which I have called hard bop, soul jazz and hard rock) are juxtaposed and made to clash to the very limits of being superimposed; yet, however interrupted, fragmented or disturbed one is by the other, they still remain identifiable. On the other hand moments of pure noise act as a further disturbing element, turning order and coherence topsyturvy. The ingredients and the structure can be more simple (NY Flat Top Box is based on a parallel comparison between country and hardcore) but the principle is always the same: putting melody and noise on the same level, "fine" music (jazz) and "rough" (hardcore, noisecore or whatever we choose to call it), recognizable genres and sounds from other worlds (or from the next world, considering the touch of horror and the macabre).

The perception of the listener is forced to work overtime. Not only, once the mechanism has been guessed at, a form of suspense is triggered off so that every time a motif or a melody line begins to develop we await (and we fear) the inevitable disrupting noise attack. Or the opposite: the hardcore fan will consider the jazz, country and rockabilly motifs as only a sort of a joke soon to be swept away by some good old noise...

The dizzy editing of Torture Garden was a kind of point of no return. Leng Tch'e by Naked City (1992) which followed, in a happy spirit of contradiction, is a single track lasting over half an hour, divided into three distinct parts (slow instrumental start, inspired by Lysol by the Melvins; the sax joins in; screaming begins), based on the idea of insistence and torment which, besides the sado-terroristic veins, ends up by recalling Coltrane's most orgiastic and ecstatic bouts of improvisation (Ascension, for example). And ecstasy, as everyone knows, takes time.

In the meantime Zorn's philosophy has

Shea, manipolatore di giradischi, cd e campionatori, esordisce con un brano cinematografico alla *Spillane* ispirato al capolavoro di Fuller *Shock Corridor*, e in seguito definisce una personale estetica della sovrapposizione come variante del montaggio (la virtuosa di "pipa" taiwanese Wu Man che suona sulla batteria di Sim Cain della Rollins Band in *Hsi-Yu Chi*, ogni combinazione tra classica contemporanea, etnica e modernariato pop in *I*, per solo campionatore). E sarebbero da rilevare ancora le coincidenze-convergenze con gruppi come *Boredoms* e *Ruins*, con le suites teatrali-cinematografiche di Shelley Hirsch e David Weinstein (*Haiku Lingo*, 1988; *O Little Town of New York*, 1995) – per non dire con l'estetica rap del saccheggio; o le lontane ascendenze con i pochi compositori classici curiosi di quanto avviene di fuori dell'accademia, come Pierre Henry, che negli anni Cinquanta mixava Bach e percussioni africane. Tutto ciò senza volere attribuire a Zorn il copyright di un'intuizione estetica, e senza pretendere che questa sia l'unica musica contemporanea possibile. Anche perché Zorn è il primo (come potrebbero dimostrare i *Masada*, l'*ambient noise* di *Absinthe* dei *Naked City* o il para-Morton Feldman di *Red Bird*) a contraddire quanto ha appena fatto.

spread and hybridized. Mike Patton, singer in Faith No More, has formed a group, Mr. Bungle, with two CDs under its belt (the first, taking the same name, co-produced by Zorn; the second called Disco Volante, where organ music by Messiaen is side by side with Hammond music from films of the sixties), and in which the dizzy changes of rhythm and genre are applied to the song form, with exhilarating results to say the least. David Shea, a manipulator of record-players, CDs and samplers, makes his debut with a Spillane-style cinematic piece inspired by Fuller's masterpiece Shock Corridor, and afterwards defines his own philosophy of layering as an alternative to editing (the virtuoso of Taiwanese pipe Wu Man who plays on the drums of Sim Cain of the Rollins Band in Hsi-Yu Chi, every combination of contemporary classic, ethnic to modernish pop in I, for solo sampler). And one could talk about the coincidences and the points of contact existing with groups like Boredoms and Ruins, with the theatrical cinematographic suites of Shelley Hirsch and David Weinstein (Haiku Lingo, 1988; O Little Town of New York, 1995) – not to mention the rap raiding philosophy; the distant ancestral kinship with the few classical composers curious about what was happening outside the music establishment, like Pierre Henry, who was mixing Bach and African percussion in the fifties. All of this without desiring to bestow solely on Zorn the copyright of an idea, and without insisting that this is the only contemporary music possible. Because Zorn himself would be the first (as Masada could show or the ambient noise of Absinthe by Naked City, or the Morton Feldman-like Red Bird) to do the opposite of what he had just done.

La frase citata in esercizio è recitata da John Zorn in *Godard* (in *Godard, ça vous chante?*, Nato, 1985), in un francese gracchiante che fa il verso a quello del regista di *Pierrot le fou*.

Esperimenti con la riproduzione del suono ne hanno fatti Edgar Varèse (assai amato da Zorn) e John Cage fin dagli anni Trenta-Quaranta: ma si trattava di esperimenti con le velocità

The exergue phrase was recited by John Zorn in Godard (in Godard, ça vous chante?, Nato, 1985), in a croaking French mimicking that of the film director of Pierrot le Fou.

Experiments in the reproduction of sound have been made by Edgar Varèse (intensely admired by Zorn) and John Cage since the thirties and forties: but they were experiments regar-

dei giradischi più che sulla possibilità di utilizzare, "così com'è", la musica riprodotta. Collage radiofonici come *Variations IV* di Cage, del 1963, per altro, sono stati pionieri nel far entrare suoni di canzoncine sceme nei seriosi templi della contemporanea. Cfr. Alessandro Achilli, *Pierre Henry - Sous le signe de Satan*, in "musiche" 4, 1989. Per un sorprendente esempio di Zorn *ante litteram* si ascolti anche *La Reine Verte* di Pierre Henry (in *Messe pour le Temps Présent*, Philips, 1968).

Le fondamentali colonne sonore sono nel cd *3 Films* by Jess Franco: *Vampyros Lesbos*, *Der Teufel kam aus Akasava*, *Sie tötete in Extase*, Lucertola, 1995

Le *conductions* di Butch Morris sono improvvisazioni collettive guidate con un personale metodo di direzione dell'orchestra. Zorn ha preso parte al notevole *Current Trends in Racism in Modern America* (1985). Molte idee, per altro, erano nell'aria. Zorn esordisce nel legnoso *Lowe and Behold* (1977) di Frank Lowe, che nelle note di copertina dice di avere concepito i pezzi secondo una logica cinematografica.

Manipolatori di suoni a fianco di Zorn negli inizi sono stati Bob James (nastri) e l'artista concettuale Christian Marclay (giradischi). Negli ultimi anni il ruolo è stato appannaggio soprattutto di David Shea (cd, giradischi, campionatori).

Fondamentali, per la forma breve in Zorn, anche i trii improvvisati di *Locus Solus* (1983).

Nove brani di *Torture Garden* erano anticipati nel primo lp, omonimo, dei Naked City (1989); i restanti trentatré sono confluiti nel cd *Grand Guignol* (1992). Ma la grafica e il vinile dell'lp sono indimenticabili...

A chi avesse voglia di verificare all'ascolto il *découpage* proposto di *New Jersey Scum Swamp*, consiglio di suonare il disco a 33 giri!

I componenti dei Mr. Bungle, a parte il bassista Trevor Dunn, si mascherano sotto improbabili pseudonimi. Per un altro esempio di estetica zorniana applicata al pop si veda l'uso dei campionatori di Mark Degliantoni (organizzatore di *Cobra* negli ultimi anni) in *Ruby Vroom* dei Soul Coughing (1994).

Sull'estetica rap del saccheggio, cfr. David Toop, *Rap - Storia di una Musica Nera*, Torino, EDT, 1992 (trad. it. di *Rap Attack*; in inglese è uscita un'edizione aggiornata).

Saggi di Zorn e di David Shea su argomenti vicini a questo saggio sono stati tradotti in "Panta" 13, Bompiani, 1996.

ding the speed of record-players more than the possibility of using, just as it is, the music reproduced. Radiophonic collages like Variations IV by Cage, of 1963, moreover, were pioneers in bringing the sounds of silly little tunes into the grave temples of the contemporary avant garde. Cf. Alessandro Achilli, Pierre Henry - Sous le Signe de Satan, "musiche" 4, 1989. For a surprising example of a Zorn before his time listen also to La Reine Verte by Pierre Henry (in Messe pour le Temps Présent, Philips, 1968).

The basic sound-tracks are in the CD 3 Films by Jess Franco: Vampyros Lesbos, Der Teufel kam aus Akasava, Sie tötete in Extase, Lucertola, 1995.

The conductions of Butch Morris are collective improvisation sessions guided by his own method of orchestra direction. Zorn took part in the remarkable Current Trends in Racism in Modern America (1985). Many ideas, what is more, were in the air. Zorn made his debut in a rather stiff Lowe and Behold (1977 by Frank Lowe, who declares in the sleeve notes to have conceived the pieces in a cinematic way.

People manipulating sound along with Zorn at the beginning were Bob James (tapes) and the conceptual artist Christian Marclay (record-player). In recent years the prerogative of the role has passed to David Shea (CD, record-player, sampler).

Important, for Zorn's shorter forms, are also the improvisational trios of Locus Solus (1983).

Nine tracks from Torture Garden appeared in advance on the first LP, of the same name, by the Naked City (1989); the remaining thirty-three found their way into the CD Grand Guignol (1992). But the graphics and the vinyl of the LP are unforgettable...

I advise whoever is keen to actually hear the découpage offered by New Jersey Scum Swamp to play the record at LP speed!

The members of Mr. Bungle, except the bass guitarist Trevor Dunn, hide behind improbable pseudonyms. For another example of Zorn's concepts applied to pop see the use of samplers made by Mark Degliantoni (the organizer of Cobra in recent years) in Ruby Vroom by Soul Coughing (1994).

On the rap philosophy of raiding, cf. David Toop, Rap Attack; of which a revised edition has been published.

Essays by Zorn and David Shea on subjects similar to this article have been translated in "Panta", 13, Bompiani, 1996.

translated by Geraldine Volante

Musica, Cinema, Letteratura e altro

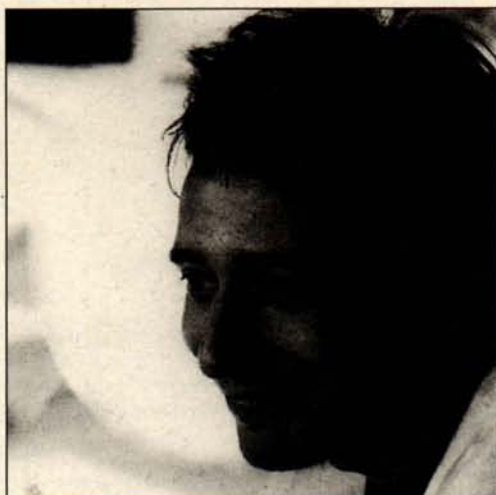
Franco Minganti

Sbobino e ricostruisco qui di seguito, con l'aiuto di una registrazione che parte a conversazione già iniziata, una tranquilla chiacchierata freewheeling – non un'intervista troppo strutturata – con John Zorn, vecchia di qualche anno.

Vi emergono, non del tutto esplicitati o messi in posa, elementi che stanno alla base della sua particolare estetica musicale e compositiva (“post-Godardiana” forse?): penso in particolare al cinema e alle sue colonne sonore, processate soprattutto in *The Big Gundown* e nella collana *Filmworks*, ma in realtà “esplose” in tutto il lavoro di Zorn, ivi compresa la sua significativa partecipazione al progetto dedicato alla musica di Carl Stalling per i cartoons storici della Warner Brothers.

Emerge altresì, in trasparenza, quell'attenzione per la fine grana materiale e culturale dell'universo sonoro che Zorn espliciterà in varie interviste e nelle note di copertina dei suoi lavori. Infatti, anche a lui va accreditato di aver sottolineato che proprio tale *texture* – quei particolari strumenti, *quelle* particolari condizioni di certi studi di registrazione, *quei* particolari musicisti – costituisce l'essenza dei generi e dei micro-generi musicali che formano il nucleo percettivo forte della nostra esistenza aurale nel *soundscape*.

Estate 1991, inizi di luglio, un tardo pomeriggio assolato. Nel cortile della Rocca Sforzesca di Imola, sul palco di *Jazz at the Rock*, Fred



With the help of a recording that starts well into the conversation, I transcribe and reconstruct herewith a quiet, freewheeling talk – not a structured interview – with John Zorn, which took place some years ago.

There surface elements – not fully explicit, nor framed – that found his peculiar (“post-Godardian”, maybe?) musical and compositional aesthetics: in parti-

cular, I think about cinema and its soundtracks, processed in *The Big Gundown* and the *Filmworks* series, and, in fact, “exploded” in all of Zorn’s works, including his notable participation in *The Carl Stalling Project*, dedicated to the cartoon music of Warner Brothers.

There also surfaces, in filigree, his attention for that fine material and cultural grain of the universe of sound(s) that Zorn would emphasize in various interviews and liner notes to his albums. In fact, he, too, must be credited for witnessing that the very texture – those instruments, those peculiar conditions of certain recording studios, those musicians – is the essence of music genres and micro-genres which form the significant perceptive core of our aural life in the *soundscape*.

Summer 1991, early July, late afternoon, sunny and hot. In the courtyard of Imola’s Rocca Sforzesca, on the stage of the *Jazz at the Rock* festival, Fred Frith, Bill Frisell and Wayne Horvitz are engaged in the soundcheck, experimenting with sounds and effects. Joey

Frith, Bill Frisell e Wayne Horvitz sono impegnati nel *sound-check*, provano suoni ed effetti. Joey Baron monta con cura la batteria, mentre un allegro Mike Patton se ne va in giro puntando la videocamera qua e là, riprendendo quei nuovi compagni di viaggio dei Naked City e certi scorci del castello. John Zorn è seduto accanto alla consolle dell'impianto di amplificazione, scherza con i fonici al lavoro.

Seguo con attenzione il suo lavoro da un paio d'anni e sono stato convinto ad avvicinarlo da un amico americano, un *videomaker* newyorkese che lo conosce: sapendo dei miei interessi e delle mie curiosità, Tom è sicuro che Zorn sia la persona con cui scambiare proficuamente un po' di idee. L'avevo già ascoltato a Ravenna Jazz, dove si era esibito con il suo gruppo in un omaggio a Misha Mengelberg, ma poi avevo rinunciato ad avvicinarlo, visto che mi imbarazza non poco fare domande ondivaghe non ben giustificate (non sono un giornalista, insegno letteratura americana) a gente che non mi conosce, in situazioni affollate e scomode, quando gli artisti – penso io – hanno altro per la testa.

Stavolta, forse, ho motivazioni meno vaghe – curiosità precise su *Spillane* e su certi risvolti di un'estetica della violenza e dell'abiezione che mi pare traspaia con grande evidenza nei suoi lavori più recenti – e allora approfitto di quel momento di tranquillità: chiedo 'permesso' e John, di buon grado, mi invita a sedere lì nella platea vuota, in mezzo al cortile della rocca.

Si scivola subito a parlare – è anche l'urgenza della cronaca di quei giorni – della componente di violenza nelle arti e dei suoi riflessi nella sua musica. Annuisce:

“... [certo, si trovano] immagini di violenza [di grande] intensità. È un po' come se quei momenti fossero quasi un brodo di coltura, l'origine di molte, moltissime cose diverse tra loro; non solo cattive, ma anche positive, buone, qualcosa come un concentrato di vita, credo. E la musica è esattamente la stessa cosa per me: la musica è un concentrato di vita. Non è la vita nel suo accadere; occorre infatti incapsulare insieme parecchie cose per creare un nodo, un'immagine, qualcosa che abbia forza e consistenza, e che duri nel tempo, come un castello...”

- *Artisticamente parlando, trovi differenze tra*

Baron scrupolosamente assembla il suo set di tamburi, mentre un allegro Mike Patton cammina intorno, riprendendo con la videocamera i suoi nuovi compagni di viaggio dei Naked City e alcuni scorci del castello. John Zorn è seduto alla consolle PA, scherzando con gli ingegneri del suono.

I have been following his activities quite attentively for a couple of years, and an American friend of mine, a New York videomaker who knows Zorn, has convinced me to meet him. Knowing my interests and curiosities, Tom is certain that Zorn is the right person to fruitfully exchange ideas with. I had already listened to him play at Ravenna Jazz, where he and his group had performed a special homage to Misha Mengelberg, but had in fact given up the idea of approaching him, owing to the kind of embarrassment I feel while asking questions (I am not a music journalist, I teach American literature) to people who don't know me, in crowded or uncomfortable situations, when artists – my guess – must have other things in mind.

Maybe this time I have less vague motivations – precise curiosities about Spillane and some hues of an aesthetics of violence and abjection that seems to surface with great evidence in his latest works – and profit from that moment of tranquillity: I ask 'permission' and John invites me to sit in the empty pit, in the middle of the castle's courtyard.

We immediately get to talk – it's the sheer urgency of those days' news – about the component of violence in the arts and its reflections in his music. He nods:

“... [sure, there are] images of violence [of great] intensity. It's kind of like those moments are like tidepools, like a birthplace, a birthplace of many different things; not just bad things, but good things as well, and it's just more like a concentration of life, I think. Music is that, too, for me: music is a concentration of life. It's not just life as it goes; you've to encapsulate a lot of things to create a node, an image, or something which is very strong and can stand in time, like a castle...”

- Do you find any differences between life on the one side and the reproduction of life on the other, that is, its staging as happens in the movies or in fiction? How would you use

la vita da un lato e la riproduzione della vita dall'altro, ovvero la sua messa in scena, magari come film, come fiction? Che uso fai di queste diverse suggestioni?

"Per creare la mia musica, la mia arte, utilizzo senza riserve tutte le mie esperienze, tutto ciò che vedo nella vita reale."

- Pensi che vi sia la possibilità di tradurre la violenza di cui dicevamo in energia "grafica"?

"È ovvio, ma non è il mio lavoro: lo faceva magari Jackson Pollock, artista "grafico". Io cerco di farlo con i suoni: per me c'è un nesso molto stretto tra il medium visivo e quello aurale. Sono cresciuto in una società pesantemente orientata dai media, vedo continuamente film alla televisione: sento molto la relazione strettissima tra ciò che si vede e ciò che si ascolta. La musica astratta è molto meno astratta per me, è programmatica piuttosto: più la musica diventa astratta e più diventa facile per me metterle sopra delle immagini. Ecco qualcosa che ho imparato molto presto. Il fatto è che non amo poi così tanto la musica programmatica, mi piace quella astratta, che appare come qualcosa che ognuno è in grado di interpretare a modo suo. Quanto a me, cerco sempre di fare cose interpretabili in modi differenti, piene di punti interrogativi: non cerco di dare io stesso una risposta ad ogni singola domanda, cerco piuttosto di lasciarne il compito all'ascoltatore. Tento, semplicemente, di creare una qualche situazione musicale che faccia scoccare una scintilla di attività di pensiero nella gente, e la violenza è qualcosa che ossessiona, che confonde la gente, e come ho già detto è un vero concentrato della vita stessa. Mette alle strette le persone, le costringe a prendere posizione, a fare i conti soprattutto con se stesse; sia che si tratti di una guerra - chi siamo? Perché facciamo una guerra? -, sia che si tratti di assassinii di massa, o di qualsiasi altra cosa, magari un incidente stradale, è sempre qualcosa che scuote i nostri valori personali. La fragilità della vita diventa assolutamente reale, ogni momento si fa più prezioso: ti viene diagnosticato un cancro, ti restano tre mesi di vita, cosa farai della tua vita in quei tre mesi? Ogni momento si intensifica a dismisura, e quei momenti di pericolo, quei momenti di violenza sono assolutamente importanti per me, perché voglio che ogni momento della musica sia

these suggestions?

"Well, I use all my experiences that I see in real life to create the music, the art that I've done."

- Do you think there is a possibility for translating such violence into graphic energy?

"Sure, of course, but that's not my job. Jackson Pollock could have done that, a graphic artist. I mean, I've tried to do it with sounds and for me there's a real connection between a visual and an aural medium. I grew up in a very media-oriented society and I see films on tv all the time: I've got a real sense of the connection between what you see and you hear. Abstract music is less abstract for me; it's more programmatic: the more abstract a music piece, the easier it is for me to put images on it. So, that was something that I learned very early on. It's not that I like programmatic music so much, I like abstract music very much; but abstract music seems to be something that people could interpret their own way, and I tried to do things that can be interpreted in many different ways, with a lot of question marks in them. I don't try to answer all the different questions myself, I try to leave that up to the listener as well. I just try to create some kind of situation musically that sparks thinking patterns in people, and violence is one of the things that upsets these people, confuses people and, like I said before, it's a real concentration of life itself. It forces people, it confronts people and it forces them to come to grips with themselves, you know; whether it's a war - who are we? why are we doing a war? - or whether it is a mass murder, or whatever it is, just an accident on the street, it's always something that shakes your own values as a person. The fragility of life becomes very real, each moment becomes more precious: someone is diagnosed as having cancer, you have three months to live, what are you going to do with the remaining three months of your life? Each moment becomes very intensified and those moments of danger, moments of violence, are definitely important to me because I want every moment in the music to be important."

- Is there any separation between the emotion on the one side and the rational approach in composing on the other, that sort of

importante.”

- Sei convinto vi sia una separazione tra l'emozione e l'atteggiamento razionale della composizione, ovvero quel prendere le distanze dal materiale compositivo? Magari anche nel rapporto con il pubblico...

“Credo proprio che la musica non sia in grado di esprimere alcunché, alcun tipo di emozione. Non è questo che cerco di fare: io manipolo suoni per creare situazioni varie che possono suscitare reazioni, emozioni e associazioni diverse nei diversi ascoltatori. È un aspetto importante del potenziale della musica, ma non è che io creda di poter instillare questo nella musica: non è che mi sento triste e compongo una canzone triste, poi la suono e anche il pubblico si rattrista. Io faccio l'esatto opposto. Non cerco di mettere le emozioni nel mio lavoro in quel modo. Credo sia più vero quanto dicevamo prima a proposito della violenza: cerco di creare situazioni, quasi fossi un burattinaio, cerco di mantenere il controllo di tutti gli elementi dei vari pezzi, di strutturarli in un certo modo. È questo che fa scattare la necessità di pensare nella gente, la mette di fronte agli interrogativi. Ecco, questo è uno dei compiti della musica che mi interessa praticare: cercare qualcosa di diverso, suscitare interrogativi, stimolare e provocare la gente, porre problemi...”

...contemporaneamente però, per quanto riguarda in particolare la percezione aurale della musica e del mondo sonoro, dai l'impressione di muoverti con grande familiarità tra generi e micro-generi musicali, ovvero modalità di ascolto ben codificate, e come tali percepite.

“Sì, ne faccio uso... Voglio dire, sono parecchi i tipi di musica che mi piacciono. Per molti è stato un problema quando ho cominciato a tirar fuori quei generi musicali in frammenti, in pillole, certi pensano che si tratti di parodia o di satira, o che io li usi con intento ludico, scherzoso. Altri credono sia un esercizio intellettuale, magari postmoderno o altro, e altri ancora sono convinti che io non sia assolutamente in grado di suonare quei generi e allora li riduca a due battute perché non sono capace di suonare un pezzo per intero. Voglio dire, ognuno ha la sua brava teoria al proposito. Ma, se vuoi la verità, non sono per niente sicuro del perché faccio quel che

distancing yourself from the material you're playing? For instance, as to what has to be passed over to the audience...

“I don't think that music can really express anything, any kind of emotions at all. I don't try to do that; I'm just manipulating different sounds to create different situations, and in one person it may create one emotion, while in another it may create different emotions. I think that's a very important part of what music can do, but it's not something I feel I can instil in music: it's not like I feel sad and I go and write a sad song, and play it for the audience and they feel sad. I mean, it's absolutely the opposite of that. I don't really try to put emotions in my work in that kind of a way. I think what you said before about violence is more apt: I try to create situations more like a puppeteer, I try to remain in control of all the elements of the pieces, structure them in a certain way. It sparks thinking patterns in people, confronts them with the question(s). I think that's one of the jobs of the kind of music that I'm interested in making, this trying something different, asking some questions, confronting people with the problems ...”

...although, in terms of the particular aural perception of music and sound, you seem to be quite familiar with musical genres and micro-genres, that is, codified perceptions and listening habits.

“Yeah, I always use all those... I mean, there are a lot of different kinds of music that I like. It's been a big problem for a lot of people when I started to bring those genres out in little snippets, and some people think they are parody, or satire, or that I'm using them as a joke element. And some people think that it's just some kind of intellectual exercise, postmodernism or whatever; other people think that I can't really play those genres at all and I'm putting them in two bars because I can't play a full piece like that. I mean, everyone has their own pet theory about what it is about. To tell you the truth, I'm not really sure why I'm doing this; it's something that I hear, something that makes sense to me. I'm not trying to create a parody or a satire, I'm not trying to fit into a certain genre that's invented by critics, postmodernism. I think: 'this is the way it is and I'm doing it': I'm literally just making some music that I enjoy listening to.

faccio: è qualcosa che ascolto, qualcosa che mi pare abbia senso. Non ho alcuna intenzione di fare parodia o satira, non cerco di adattarmi a un certo genere magari inventato dai critici e di 'fare il postmoderno'. Credo solo che questa sia la cosa da fare e la faccio: cerco letteralmente di fare musica che mi piace ascoltare. Questo modo di tagliare e rimontare le cose, poi, non è un approccio nuovo: Stravinsky lo ha applicato agli strumenti a fiato nella *Symphony of Wind Instruments*, ed è implicito nel modo in cui vengono messi insieme i film, e Bill Burroughs ha usato il cut-up nel romanzo sperimentale. È un qualcosa non necessariamente prodotto dalle generazioni di oggi, è in giro da molto tempo. Non posso affermare con certezza che copio da qualcuno, o che faccio una certa cosa in un certo modo, sarebbe difficile a dirsi... ma questo è un fatto positivo: non credo che un artista dovrebbe avere una risposta per ogni cosa che fa. Fai quel che ritieni giusto fare. Se solo cercassi cose che già conosco, cose per le quali so già le risposte, non esplorerei proprio nulla, e allora seguo l'istinto. Qualche volta mi dico: adesso creo un pezzo di musica con trentatré stili diversi che duri meno di un minuto, una battuta per ciascun genere, e preparo una lista di diversi generi e cerco solo di comporre uno studio. Altre volte il tutto è molto più amorfo di così: ho bisogno di una certa forma qui, di un particolare suono lì, e cerco di creare la tensione drammatica che può ritrovarsi nella vita o in quei particolari momenti violenti della vita. Cerco di creare cose in conflitto tra loro, quell'attrito che è anch'esso parte di ciò che suscita interrogativi, crea problemi. Mi interessa che sia il pubblico a risolvere i problemi; quanto a me, io risolvo quelli musicali, poi sta a loro chiedersi 'beh, che cazzo era?' [A proposito], hai ascoltato l'album *Torture Garden*? Credo che lì ci sia molto di quanto andiamo discutendo."

- D'accordo... E che cosa puoi dirmi della divisione tra le due facciate, il lato sado e quello maso? A me piace ...

"Mi pareva una buona idea. Ci avevo investito non poco senso. Musicalmente, forse [non è poi così rilevante]; quei due nomi li avevo messi dopo aver deciso la sequenza dei brani ..."

This way of cutting things up is not a new approach: Stravinsky did it in his Symphony of Wind Instruments, it's inherent in the way films are put together, Bill Burroughs and the cut-up novel... I mean, it's something that's not necessarily a product of today's generation, it's been around for a long time. And I can't really say I'm copying anyone, or I'm doing something like that, you know, it's really hard to say, and that's good: I don't think an artist should have an answer to everything they do. You do what you feel is right. If I only went to look for things that I already knew about, and found things I already know the answers to, I wouldn't really be exploring anything, so I'm just kind of going on my instincts. Sometimes I say to myself, I'm gonna create a piece of music that has thirty-three different styles in less than a minute, one bar for each genre, and I make a list of different genres and I just try to create an étude. Other times it's more kind of amorphous than that: I need this kind of shape here, that kind of sound there, and I try to create the tension and the drama that can be found in life, or in those violent moments in life. I try to create things that fight against each other and to create that friction because that's also part of what asks questions, creates problems. I'm interested in having the audience solve the problem, as much as me solving musical problems with them thinking about that 'Oh, well, what the fuck was that?' [By the way], have you heard Torture Garden? Well, I think that has a lot to do with what we are talking about...

- Right... And what about the split of the sado and maso sides? I loved it...

"I just thought it was a good thing ... I just laid a lot of sense. Musically it doesn't [have much], you know; I just put those two names on it after I ordered the record..."

- And why finishing with the spit?

"I got to, that would be the only way to finish it, and also the guy at the record company said, 'You gotta end with Gob of Spit'. That's what he wanted and I said 'Okay, let's put it that way'."

- How long did you take to conceive, for instance, Torture Garden?

"Of course, all the records that I make are the product of not just one or two years of work, but

- E il finale con lo sputo?

"Una necessità: era l'unico modo per finire il disco, e anche il tipo della casa discografica diceva 'devi assolutamente finire con *Gob of Spit*.' Così voleva lui, e allora ho pensato 'Ok, facciamolo'."

- Quanto tempo ti ci è voluto per realizzare l'album?

"Naturalmente, i dischi che incido sono il risultato non di uno o due anni di lavoro, ma hanno alle spalle anni e anni di ricerche. L'album *Torture Garden* è in parte il frutto del mio interesse per l'hardcore, con cui vado indietro almeno una decina d'anni, con un coinvolgimento attivo di almeno cinque o sei. Ma c'entrano anche la copertina - quelle particolari fotografie, bellissime - e anche il mio interesse per il cinema giapponese, che risale a quando avevo quindici o sedici anni, [a New York], quando ero sempre al cinema, [all'80 St. Mark's, all'Elgin, al MoMA, al Thalia... sale per la maggior parte ormai chiuse]."

- Mi dicevi della tua frequentazione dei film giapponesi: erano quelli di fantascienza, con i mostri?

"Oh no, no. Polizieschi, non particolarmente conosciuti al di fuori del Giappone, poi film porno e sull'eroticismo: era un vero e proprio genere in voga negli anni Sessanta e Settanta. Adesso non fanno più film del genere, gli studios hanno chiuso. Sì, in Giappone ho visto tantissimi film davvero incredibili."

- Per quel che riguarda l'esposizione alla cultura giapponese, voi negli Stati Uniti avete un atteggiamento molto particolare nei confronti del Giappone. È un culture clash diverso dal nostro, e non ha necessariamente a che vedere con i luoghi comuni intorno alla spiritualità della cultura di quel paese...

"No, niente a che vedere. Ero un hippy tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta; naturalmente leggevo anch'io i libri sullo Zen e su altre cose del genere, ma non mi sono mai lasciato prendere come si è fatta prendere parecchia altra gente. Ero 'oltre' tutto questo, ero più vicino alla generazione di John Cage. Al momento in cui sono arrivato ad essere un essere umano consapevole, mi sono interessato molto di più alla velocità, alla parte urbana della cultura giapponese, quella frenetica, poliglotta, transi-

of a lifetime, in terms of research. The *Torture Garden* record, at least in part, comes from my interest in hardcore, which stretches back ten years almost, [with] my active involvement maybe only five or six years. But it is also involved the cover - with those beautiful photographs - and my interest in Japanese films... And that stretches back to when I was fifteen or sixteen years old, [in New York], and I used to go to the movies all the time, [at theaters like 80 St Mark's, the Elgin, the MoMA, the Thalia... most of them gone] ..."

- You were saying about your familiarity with Japanese movies. Do you mean monster movies?

"No, not at all: detective movies, movies that are not really too well known outside Japan. Also, films about eroticism, there is a whole genre of films, and this was in the 1960s and 1970s, and now it's finished. The studios closed. Yeah, when I went to Japan I got to know a lot of really incredible [films]."

- As to the exposure to Japanese culture, I think that people in the United States have a particular attitude. If compared with Italy's, it's just another culture clash, and it doesn't apparently have to do with the common place of the spirituality of culture in Japan ...

"No, [it doesn't]. You know, I was a hippie in the late 1960s and the early 1970s. Of course, I read books on Zen and things like that, but it never really grabbed me like it grabbed other people. I was beyond that, I mean, that was something more like the John Cage generation, or something like that. At the time I came around to become a conscious human being, I was more interested in speed, and the city part of the Japanese culture, the fast, polyglot, transistorized, computerized, you know, engulfing all different kinds of information from all different countries, and mixing them up and creating a new blend. That's what I like about Japan, downtown Tokyo... that's my Japan."

- Would you think of it as a model of sorts for our future? Meaning by this that, until very recently, it seemed easy to predict that Japan was our future, in a way...

"I don't think that places like this are going to change. I think that Tokyo is a mega-city, but I don't think that it's the future for the entire

storizzata, computerizzata, quella che mette insieme informazioni di ogni genere da ogni parte del mondo, le rimescola e crea un nuovo composto. Ecco quello che mi piace del Giappone, *downtown* Tokyo... è quello il mio Giappone."

Pensi che possa essere un modello per il nostro futuro? Nel senso che, fino a un po' di tempo fa, non era difficile ipotizzare che il Giappone lo fosse già, almeno un po'...

"Posti del genere non cambieranno, ne sono quasi sicuro. Tokyo è una megalopoli; non rappresenta il futuro per il mondo intero, quello è il loro futuro. Non è detto che ogni grande città sia destinata a divenire un aggregato multiculturale, no, non succederà proprio. Lentamente, a piccoli passi, i luoghi sono sì cambiati, ma Tokyo è realmente diversa, più di quanto non si immagini. Una volta che impari il giapponese e vai a viverci per un po', ti rendi conto di che gran casino sia. È un gran posto da visitare per un po' di tempo, ma poi lì i problemi si fanno reali..."

- John, ti ringrazio davvero molto per questa tua disponibilità a chiacchierare ...

"Guarda, è stato interessante. Ultimamente ho smesso di concedere interviste ai giornali, ma così è diverso: fa bene chiacchierare con qualcuno che riflette sulle cose e non si preoccupa solo di trinciare giudizi e dare voti..."

- No, credo di condividere il tuo atteggiamento, fare le cose in modo che poi ognuno si assuma la propria parte di responsabilità nel capire, nel metterle insieme...

"Sì, è come buttare sul tavolo i pezzi del puzzle e poi restare a guardare che qualcun altro lo fa, lo mette insieme a modo suo..."

- Proprio così. C'è una sorta di sospensione... Credo sia un sistema molto proficuo soprattutto se a qualcuno interessa riflettere su ciò che ci succede intorno.

"Sono d'accordo. Il fatto è che non sono in molti ad aver voglia di pensare alle cose. Ma per la gente con questo interesse tutto è lì, a disposizione, e anche per la gente che l'interesse non ce l'ha, sono convinto che la musica possa toccarli ugualmente. Una cosa per cui penso di avere idee diverse dai musicisti della mia generazione - in un certo senso, gente che riesce a coniugare la cosiddetta musica seria, gran parte della quale naturalmente seria non è, con la musica popolare

world; maybe, that's their future: I don't think that every major city will become a mixed culture, I don't think that's going to happen. Slowly, bit by bit, places have changed, but Tokyo is a much more different thing than you can ever imagine. Once you speak Japanese and go and live there for a while, you really become aware of how fucked up it really is. It's a great place to go and visit for a while, but the problems over there are very real."

- Well, John, thank you very much for your generosity in talking...

"No, this is interesting. I'm telling you, I don't do interviews anymore with newspapers, but this is different: [it's] very good to talk to someone who's thinking about stuff, you know, it's not like judging it and grading it..."

- No, I think I share this attitude of yours, doing things so then everyone has the reference to do his/her own job at understanding and putting things together...

"Yeah, it's like throwing out pieces of a puzzle letting someone else do it and put it together in their own way."

- Exactly... I find a certain suspension... I guess it's a very productive system, particularly if you are interested in thinking about things happening around.

"I think so. There's not many people who do think about things. But for people that do, that's there, and even for the people that don't I think that music can touch them as well. That's one thing that I think different about my generation of musicians - in a sense, people that managed to bridge what's so called serious music, a lot of which, of course, is not serious at all, and popular music. It's really finding some kind of an edge where it doesn't have this elitist, hottest attitude 'I'm smarter than everybody else', and you know what I'm saying... that hierarchy... with classical music at the top and then jazz and then rock and then country music and pop music at the bottom: do you know what's all this about? It's not like that anymore and I think one of the things that all of us - Fred and Bill and Wayne and me - are really interested in doing is taking a lot of serious ideas and injecting them into pop music, and, I think, taking a lot of energy from pop music and injecting it into serious music, and creating a kind of confused

- è proprio cercare un taglio, un'angolazione, che non sia un atteggiamento elitario spinto, del tipo 'io sono più dritto di chiunque altro'... Penso alla gerarchia con la musica classica in cima, poi il jazz, rock, il country, e il pop al fondo. La realtà non è più questa: sono convinto che una delle cose che a Fred, Bill, Wayne e a me stesso interessano è raccogliere un sacco di idee serie, iniettarle nella pop music, prendendo poi l'energia della pop music per trasferirla alla musica seria e creare quel mix confuso di fronte al quale la gente non sa decidere se sei serio o no. È un qualcosa che mi capita di continuo ...

- ...un processo più strutturale che altro, forse. A proposito, il tuo *Spillane* mi è piaciuto molto: voglio raccontarti che l'ho usato come apertura di un mio seminario di letteratura americana incentrato sull'*hard-boiled fiction*. L'avevo intitolato "From John Zorn back to Edgar Allan Poe" [Zorn ride di gusto] e la "copertina" era costituita dalla tua suite e dal film *Dead Men Don't Wear Plaid*.

"Bel film, un film incredibile."

[Si tratta de Il mistero del cadavere scomparso, 1982] Volevo infatti che i miei studenti si confrontassero, prima di saperne di più, con le proprie aspettative, con quanto già conoscevano o presupponevano dell'*hard-boiled*...

"...e pensavi a Poe come ad un antesignano?"

- Non penso tanto alle cose che di solito si citano quando lo si ricorda come "creatore" della detective story, ad esempio la trilogia che vede Dupin come protagonista, quanto piuttosto a racconti come L'uomo della folla che pongono al proprio centro l'esperienza urbana e l'individuo, il pedinamento, le tracce, la dinamica tra cacciatore e preda...

"...e prima di lui?"

- Beh, forse in Francia c'era una fiction però feuilletonesca e romanticizzata, ma è Poe a produrre la visione di questa qualità tutta urbana della violenza coinvolta, l'ansia, la tensione del vivere e soprattutto del muoversi in una grande città...

"...c'è molto di microscopico più che di macroscopico..."

- Ma per tornare al tuo pezzo - con quell'opening scream iniziale e quella citazione del tema di Route 66 che costringono a fare i conti con la sfera televisiva - l'ho proposto

mix where people are not sure whether you are serious or not. And that happens to us all the time...

- ...and that is more structural than anything else, I would say. By the way, I really loved your *Spillane*: I want you to know that I used it as the opening to an American Literature course about hard-boiled fiction. "From John Zorn back to Edgar Allan Poe" was its title [John laughs heartily] and its "cover" were your suite and *Dead Men Don't Wear Plaid*.

"Yeah, great movie, incredible movie."

- In fact, I wanted my students to test their 'blind' expectations and presuppositions, before they knew more about hard-boiled fiction...

"...and do you see Poe as one of the first pretty much?"

- Yeah, not as much as the author of what he is credited for, as the "creator" of detective fiction - the Dupin trilogy, for instance -, but as the writer of short stories like *The Man of the Crowd*, that are centered on urban experience and the individual, on tailing, traces and the particular hunter/prey dynamics...

"Anybody else, before that, that makes sense to you?"

- In France, maybe, but they were more involved with the sort of feuilletonesque and romanticized fiction, while it was Poe who envisioned the urban quality of most of the violence and the angst involved in living and moving around in a big city...

"Yes, it's much more microscopic than macroscopic..."

- To go back to your *Spillane* suite - with its "opening scream" and the quotation of the *Route 66* theme that force us to take into account television culture - I had my students listen to it so that they might think about the possibility of an "aural" history of hard-boiled fiction, about the perception and the creation of "genre" expectations through the soundtrack that are so important for the understanding of a movie. In fact, the sound orients the audience's perception.

"Did you ever see any of the hard-boiled detective films that Japan made in the 1960s,

agli studenti per stimolarli a riflettere sulla possibilità di una storia "aurale" dell'hard-boiled, sulla percezione e creazione di quelle aspettative "di genere" attraverso il sonoro che hanno enorme importanza per la comprensione di un film. È il sonoro, infatti, a orientare la percezione del pubblico.

"Hai mai visto l'hard-boiled giapponese degli anni Sessanta, i film di Suzuki Sejun, per esempio? Sotto parecchi punti di vista è davvero un'espansione inusitata del genere e, contemporaneamente, la sua epitome: raggiunge il suo punto più alto e scompare. Molti sono convinti che l'hard-boiled sia finito negli anni Cinquanta, ma è emigrato in Giappone negli anni Sessanta, dove ha avuto sviluppi incredibili. Cambiamo discorso: conosci Jack Smith? [Filmmaker newyorkese d'avanguardia scomparso qualche tempo prima, ndt] Era un carissimo amico; dedicherò a lui il mio prossimo disco..."

- *A proposito di amici e filmmakers, è stato Tom Bowes a mettermi sulle tue tracce ...*

"Ah, Tom Bowes, 'the video guy', certo che lo conosco, è bravo. Dovevamo girare delle cose insieme, proprio una versione video di *Spillane*, ma qualcosa non è andato per il verso giusto. Avremmo voluto lavorare insieme: avevamo in progetto delle collaborazioni per la Kitchen ["culla" newyorkese della videoarte - ndt]."

- *Ti piace il suo Two Moon July, girato proprio lì?*

"L'ho visto e mi piace, sì, bello davvero ... scusa, ma adesso devo proprio andare: [hanno bisogno di me per il sound-check]. Verrai al concerto stasera? Ti divertirai. Ci saranno un po' di cose nuove."

Raccatta da una sedia il sassofono ancora chiuso nella custodia e si avvia verso il palco, prende sotto braccio Mike Patton che gli pianta in faccia la videocamera, e comincia ad istruirlo sugli urlacci che si aspetta da lui quella sera...

such as Suzuki Sejun's? That was, I thought, an incredible extension of the genre, and to me its epitome in a lot of ways. It really came to an apex and then died. Most people think that genre of films died in the 1950s, but it went to Japan and it was incredible there in the 1960s. [By the way], do you know Jack Smith? He was a really good friend of mine. He was a wonderful guy, in fact I'm dedicating the next cd record to Jack..."

- *...talking about friends and filmmakers, Tom Bowes is the guy who suggested that I should talk to you.*

"Oh, Tom Bowes, 'the video guy', of course I know him, yes, he's great. We were supposed to do a film together, he proposed me to do a video about *Spillane* but it never worked out. And we wanted to work together: *The Kitchen* was pulling some kind of collaborations together."

How did you like his *Two Moon July*? It was filmed there...

"I liked it. I like it very much... all right, I should go: [they need me for the sound-check]. Will you see the concert tonight? Great, I think you'll like it, there'll be some new stuff."

He grabs his saxophone case from one of the seats, and starts toward the stage. He joins Mike Patton - who aims his videocamera right in his face - and begins to instruct him about all the screaming he expects from him that night...

Shpil, Klezmer, Shpil

Claudio Canal

“Se fossi rimasto nella *shtetl* non sarebbe successo... Una volta che te ne vai, sei fuori all'aperto: piove e nevica. Nevica storia. Tutti siamo nella storia, questo è sicuro, ma alcuni ci sono dentro più degli altri. Gli ebrei più della maggioranza.”

Se te ne vai dalla *shtetl*, la piccola città dell'Europa orientale a maggioranza ebraica, ti succede come a Yakov Bok, personaggio di Bernard Malamud, e la nevicata di storia ti rende nervoso e inconcludente. Se resti, soffochi e il mondo di fuori è condanna e orizzonte. Sto parlando anch'io della *shtetl* come se esistesse ancora. Come se una nube nera non fosse calata sull'Europa e non avesse consumato quel mondo nel panorama moderno e industriale di ciminiere fumanti. Come se una efficiente logica d'impresa non avesse praticato lo sterminio dei viventi delle *shtetlach*.

“C'era un filosofo famoso che si chiamava Vaihinger il quale scrisse un libro intitolato *La Filosofia del Come Se*, in cui egli dimostrava che tutti noi ci comportiamo come se. Supporre costantemente un *come se* fa tanto parte della nostra vita che davvero non ci



“If I had stayed in the *shtetl* it wouldn't have happened... when you have left it you are out in the open: it rains and snows. It snows history. We are all part of history, this is certain, but some are more part of it than others. The Jews are even more than the majority”.

If you go away from the *shtetl*, small Eastern European cities of a mainly Jewish population, the same thing happens to you as happened to Yakov Bok, one of Bernard Malamud's characters, and the snowfall of history makes you

nervous and inconclusive. If you stay, you suffocate and the world outside is reproof and horizon. I too am talking of the *shtetl* as if it still existed. As if a black cloud had not descended upon Europe and had not consumed that world in the modern industrial panorama of belching chimneys. As if an efficient business logic had not performed the extermination of the living in the *shtetlach*.

“There was a famous philosopher called Vaihinger who wrote a book named *The Philosophy of As If*, where he demonstrated

appare più artificiale. Ogni uomo suppone che continuerà a vivere. Anzi, egli crede che non morirà mai. Dunque perché il mio *come se* dovrebbe apparire artificiale? È invece naturale, e salutare. Noi dobbiamo continuare a vivere e a scrivere."

Noi adesso, d'accordo con queste parole di Isaac Bashevis Singer, pensiamo e suoniamo *come se* la *yiddishkeit*, il turbinoso mondo ebraico orientale, ci fosse ancora. *Come se* a Vilna o a Bialistok ci fossero ancora i *klezmerim* che accompagnavano danze di nozze e canti di giovani innamorati. La nostra memoria diventa fervida perché quel mondo non c'è più e il nostro risarcimento è quello di manovrare, fin che si può, l'oblio. L'auto-archeologia di Isaac Bashevis Singer ci accompagna mentre recuperiamo nell'immaginario l'anima dissolta dell'ebraismo orientale.

E quale evocazione più potente di quella sonora? La musica non tradisce, rende prossimo ciò che è lontano e non si interroga su Auschwitz. Di questo abbiamo bisogno: di non interrogarci troppo. Se John Zorn suona *Kristallnacht* la nostra anima si impaurisce, rappresentandosi pogrom interiori che preferirebbe rimuovere, se John Zorn suona *Masada* la nostra anima se ne sta più calma e contempla pacificata antiche epopee ebraiche. Perché il punto è questo: la musica klezmer non sta emergendo come una tradizione obliata e riportata in auge, ma come una mappa di suoni sprofondata nell'abisso di Auschwitz. La sua allegria è minata fin dai primi accordi che accarezzano le nostre orecchie, la sua *freylakh*, la sua felicità è un corpo danzante verso l'oscurità, la *fintsternish*.

Poteva essere diversa la vicenda? Come no. Attraversavano l'Atlantico i *klezmerim*, i musicanti ebrei orientali, andavano fiduciosi verso la *goldene land*, verso l'America, terra d'oro. Lasciavano tra la fine Ottocento e l'inizio Novecento, una *shtetl* in piena crisi, in totale ebollizione e approdavano a New York nel Lower East Side.

"La via è come un grosso corridoio che attraversa uno stanzone senza fine in cui folle enormi non cessano mai di lavorare. Mattina,

how we all behave as if. Constantly supposing an as if is so much part of our life that it really no longer seems artificial to us. Every man supposes he will keep on living. On the contrary, he believes he will never die. Therefore why should my as if seem artificial? Instead it is natural, and healthy. We have to keep on living and writing".

We now, in agreement with these words from Isaac Bashevis Singer, think and play music as if the yiddishkeit, the seething Eastern Jewish world, still existed. As if at Vilna or Bialistok there were still klezmerim who accompany wedding dances or the songs of young lovers. Our memory becomes fervent because this world no longer exists and our compensation consists in manoeuvring oblivion while we can. Isaac Bashevis Singer's self-archeology accompanies us while we restore the dissolved soul of Eastern Judaism to our lore.

And what can evoke more powerfully than sound? Music does not betray, it brings close what is far away and does not interrogate itself about Auschwitz. This is what we need: not to interrogate ourselves too much. If John Zorn plays Kristallnacht our soul takes fright and conjures up internal pogroms which it would prefer to have erased, if John Zorn plays Masada our soul is more relaxed, it contemplates in a peaceful way ancient Jewish epics. Because the point is this: klezmer music is not like a tradition emerging from oblivion and brought back into fashion, but like a sound map buried in the abyss of Auschwitz. Its cheerfulness is undermined from the very first chords that caress our ears, its freylakh, its happiness is a figure dancing towards darkness, the fintsternish.

Could it all have been different? Of course it could. The klezmerim, Eastern Jewish musicians, crossed the Atlantic confidently heading for the goldene land, for America, the land of gold. In the late nineteenth and early twentieth century they left behind a shtetl in a state of crisis, at boiling-point and landed in New York on the Lower East

mezzogiorno, sera, non c'è differenza: la scena è sempre la stessa." Qualcuno però si è portato dietro il violino o il clarinetto e *lebedik* lo suona. Sopperiscono molte band che *lebedik*, piene di vita, rallegrano matrimoni e feste. Sopperiscono alle miserie del ghetto alla stessa maniera di altri immigrati forzati, gli uni pasticciano in modo *frigish* le scale delle canzoni, gli altri rendono blues le note e sincopano a tutto spiano.

Sono del 1898 le prime incisioni di musica *bulgar*, come veniva chiamata la musica di origine ebraica. Sarà Moshe Beregovski, studioso ebreo russo, a chiamare in Unione Sovietica nel 1937 per la prima volta la musica ebraica col nome di musica *klezmer*. Il termine, proveniente dall'ebraico, indica in yiddish il musicante, e manterrà fino a non molto tempo fa un valore spregiativo. In America i complessi di musica "ebraica" fioriscono e si impongono solisti di fama, Dave Tarras e Naftule Brandwein i più noti, contigui all'incipiente jazz come recita la *Yiddish American Jazz Band* di Joseph Cherniavsky. Ci sono scambi, Harry Radermann che suonò il trombone sia in una band *klezmer* sia con Ted Lewis, Sam Musiker con Kene Krupa, ma niente di più. Si guardano, si ascoltano, ma ognuno per la sua strada. Il modello è Benny Goodman, figlio di ebrei polacchi, che può permettersi e vuole permettersi di suonare musica non ebraica per un pubblico non ebraico senza dover per questo ripudiare le sue origini. Non è un mascheramento, niente di marrano in Goodman che non ha mai dimenticato le lezioni del professor Bogulawsky alla sinagoga. La sua cittadinanza culturale è per lui più grande di quella ricevuta in famiglia. Quasi a esprimere l'universalità dell' "interno esilio nel quale geme ogni creatura" di cui parla Isaac Bashevis Singer. Lo swing come scrittura privilegiata per raccontare di sé e della propria affermazione di neo-americano. Anche Irving Berlin, il *kirghiso* ebreo Israel Izzy Baline, batterà strade non-*klezmer*, lasciandosi alle spalle la storia intrisa di scale *frigish* e di modi *ahavo rabo*, per arrivare a cristianissimi bianchi natali, *White Christmas*.

Side.

"The passage is like a big corridor which crosses an endless room in which huge crowds work without respite. Morning, noon, night, there is no difference: the scene never changes". Some of them though brought with them their violin or clarinet and lebedik plays it. Many bands are formed and lebedik, full of life, raise the spirits at weddings and celebrations. They make up for the misery of the ghetto in the same way as the others forced to become immigrants against their will, some mess over the scales of the songs in a frigish way, the others turn the notes into blues and syncopate as hard as they can.

From 1898 come the first recordings of bulgar music, as the music of Jewish origin was called. It would be Moshe Beregovski, a Russian Jewish scholar, to call Jewish music klezmer for the first time in 1937 in the Soviet Union. The term, deriving from Hebrew, indicates musician in Yiddish, and until fairly recent times was used in a negative sense. In America "Jewish" bands flourish and soloists of repute enjoy popularity, Dave Tarras and Naftule Brandwein being the most renowned, alongside early jazz as Joseph Cherniavsky's Yiddish American Jazz Band proves. There are exchanges, Harry Radermann who plays the trombone both in a klezmer band and with Ted Lewis, Sam Musiker with Kene Krupa, but no more than that. They see each other, listen to each other, but each keeps to his own direction. The model is Benny Goodman, the son of Polish Jews, who can afford to play, and wants that particular freedom, non-Jewish music for a non-Jewish audience without appearing to reject his origins through doing it. It is not a form of masquerading, there is nothing of the convert in Goodman who has never forgotten Professor Bogulawsky's lessons at the synagogue. His cultural citizenship is of greater importance to him than the one received from his family. Almost to express the universality of the "internal exile which afflicts every creatu-

Si può discutere a lungo se ci siano o no stilemi klezmer nel jazz dei musicisti ebrei, in Stan Getz o in Mezz Mezzrow. Alla fine scopriamo che ci sono citazioni, soluzioni timbriche particolari e certi impasti orchestra-solista, ma niente più. Neppure il glissando del clarinetto della *Rapsodia in Blu* dell'ebreo George Gershwin è molto più di un'allusione, se pure lo voleva essere. George ambiva ai ritmi della modernità, non al confronto con la tradizione. Là dove il klezmer infuriava, nei venti teatri yiddish di New York, il pubblico applaudiva perché aveva nostalgia, perché era capace di una fortissima autoironia sulle immagini del passato sognato e del presente amato/odiato, perché voleva essere rassicurato sulla sua diversità "normale". Quando Molly Picon calca le scene yiddish della Second Avenue di New York il suo canto e i suoi gesti hanno sempre questa ambivalenza, moderni e nostalgici, canzoni di Broadway e klezmer adattato. Viene in Europa nel 1921 e il suo tour segna un profondo cambiamento del teatro yiddish europeo, da tragedia a commedia, a vaudeville, a musical. L'allegria però si smorza molto presto. Finisce il tempo del sorriso. Molly tornerà ancora in Europa, dopo che i violinisti sono stati scaraventati giù dai tetti e sterminati a terra. Ma tutto sarà diverso.

"Credo che Dio sia un Dio che non parla, e deve avere una ragione molto buona per essere silenzioso" – ci ricorda ancora Isaac Bashevis Singer. Il klezmer che adesso trova il suono giusto è quello che ha composto *A Survivor From Warsaw* e si chiama Arnold Schönberg. La sua Danza intorno al vitello d'oro del secondo atto di *Moses und Aron* è quella che fa i conti con il Dio taciturno di cui parla Singer. *Shtiler, Shtiler*, sembra la parola d'ordine. Silenzio, Silenzio.

Ma poi qualche violinista si arrampica di nuovo sul tetto e si rimette a suonare nello sfondo verde del cielo. Ha nomi diversi, Don Byron, Giora Feidman, John Zorn, Klezmer Conservatory Band, The Klezmerim, Budapest Klezmer Band, Klezmatiks...

Shpil, klezmer, shpil, suona, suona. Ne abbiamo bisogno. Non sarà la fondazione del

re" of which Isaac Bashevis Singer talks. Swing as a privileged form of writing to talk about oneself and to establish one's state of Neo-American. Irving Berlin also, the khirgiso Jew Israel Izzy Baline, follows non-klezmer directions, leaving behind them the history flooded with frigish scales and ahavo rabo forms, to arrive at very Christian white Christmases, White Christmas.

Whether or not klezmer stylistic elements are to be found in the jazz of Jewish musicians, in Stan Getz or in Mezz Mezzrow, could be discussed at length. In the end we find that there are quotations, special tone-colour solutions and some orchestra-soloist blends, but nothing more. Not even the clarinet glissando from the Rhapsody in Blue by George Gershwin is much more than an allusion, if that was intended. George coveted the rhythms of modernity, not a confrontation with tradition. Where klezmer was bringing the house down, in the twenty Yiddish theatres of New York, the audience was applauding because it was nostalgic, because it had a strong amused sense of self-criticism before the images of a dream past and its own love/hate relationship with the present, because it wanted to be reassured about its "normal" diversity. When Molly Picon is on the stage of the Second Avenue in New York her singing and her gestures always contain this ambivalence, modern yet nostalgic, Broadway songs and adapted klezmer. She comes to Europe in 1921 and her tour marks a deep change in the European Yiddish theatre, from tragedy to comedy, to vaudeville, to musical. The joyfulness is very soon extinguished. The time for smiling comes to an end. Molly will return to Europe again, after the violinists have been thrown from the roofs and exterminated on the ground. But everything will be different.

"I believe that God is a God who does not speak, and must have a very good reason for his silence" – it is again Isaac Bashevis Singer who reminds us. The klezmer who now finds the right sound is the one who

post-free come sembra credere Zorn, non sarà l'innocente contemplazione di un mondo che non c'è più, non sarà l'arzigogolata "ebraicità" della musica, non sarà il paradigma di una world music che accarezza i cuori e culla le menti. Niente di tutto questo. Sarà altro: *Vayl tants un lid Iz undzer lebn, Dernokh in shlof - Khaloymes shveben*. Perché danza e canto sono la nostra vita, dopo nel sonno – Intrecciamo sogni.

composed A Survivor from Warsaw and is called Arnold Schönberg. His Dance around the golden calf in the second act of Moses und Aron is the one which settles accounts with Singer's taciturn God. Shtiler, Shtiler, seems to be the watchword. Silence, Silence.

But then some violinist climbs up on the roof again and begins to play against the green background of sky. He has different names, Don Byron, Giora Feidman, John Zorn, Klezmer Conservatory Band, The Klezmerim, Budapest Klezmer Band, Klezematics...

*Shpil, klezmer, shpil, play, play. We need it. It will not be the founding of the post-free as Zorn seems to believe, nor the innocent contemplation of a world which no longer exists, nor the fantastically intricate "Jewishness" of the music, nor the paradigm of a word music which caresses hearts and lulls minds. Nothing of all this. It will be something else: *Vayl tants un lid Iz undzer lebn, Dernokh in shlof - Khaloymes shveben*. Because dance and song are our life, afterwards in sleep – We weave dreams.*

*translated by Geraldine Volante
photo by Diego Landi*

The Ear of the Beholder

influenze letterarie e visive nella musica di Zorn

Walter Rovere

1. Una forma post-moderna?

Nella ormai folta letteratura critica su John Zorn si rilevano alcuni "luoghi" pressoché obbligati: ridotta soglia di attenzione e velocità dei cambiamenti, giustapposizione di generi diversi, musicalità postmoderna. Luoghi comuni non per questo inesatti, se non quando (piuttosto spesso) hanno la pretesa di esaurire i 25 anni (contando dai primi pezzi registrati disponibili, del '73) di attività del musicista.

Basti pensare a quanto relativa (sia pure effettiva, rispetto al contesto in cui nascevano) sia la velocità di movimento di opere come *Lacrosse* e *Pool* rispetto ai lavori successivi, e a come progressiva sia stata l'inclusione dei generi nella struttura a blocchi dei *game pieces*, dai "rumori improvvisati" iniziali – debitori dello stile non-idiomatico inglese come delle ricerche timbriche di Mauricio Kagel – alle tensioni al contrario poli-idiomatiche di pezzi come *Sebastopol* e *Cobra*, (un "uso dei generi come note musicali"¹ culminato dell'inedita *Ruan Lingyu*,² designata specificatamente come "sistema astratto che potesse generare in modo spontaneo musica come quella contenuta in *Godard* o *Spillane*"; *Ruan Lingyu* è stato inoltre importante come il primo dei *game pieces* a "incorporare lunghi momenti statici nella propria struttura"⁴); e naturalmente, a come dopo l'ipercinetismo di *Torture Garden* siano seguite le lente progressioni di *Leng Tch'e* e *Absinthe* fino alla vera e propria sospensione



1. A post-modern form?

The abounding critical literature on John Zorn almost invariably mentions the same clichés: reduced attention-span and quickness of changes, different genres overlapping, postmodern musicality. These commonplaces are not necessarily incorrect, except when they claim

(as they often do) to sum up the musician's 25-year activity – if one sets its beginning with the first available recorded material, dating back to 1973.

The reader might just think of: how relative (though real, considering the context from which they were stemming) was the speed in works such as *Lacrosse* and *Pool* compared to later works; how progressive was the inclusion of genres in the block-structure of game pieces from the initial "noisy improvisational statements" – influenced by the non-idiomatic British improvising style as well as by Mauricio Kagel's experiments on timbre – to the poli-idiomatic tensions in pieces such as *Sebastopol* and *Cobra*, (a use of "genre as musical notes"¹ culminated in the unreleased *Ruan Lingyu*,² which was specifically conceived as "an abstract system that could spontaneously generate music similar to that of *Godard* or *Spillane*";³ *Ruan Lingyu* was also important as the first game piece to "build longer static moments into its structure"⁴); and, finally, at how the hyperkinesis of *Torture Garden* was followed by slow development in

del tempo (in ciò semmai più vicina a lavori come *Fidel* del *Theatre of Musical Optics*⁵) di pezzi come *Redbird* e *Pueblo*.⁶

In uno dei più stimolanti articoli fin qui pubblicati sul musicista (sia pur non sempre condivisibile in tutti i suoi punti, e limitato come oggetto alle registrazioni tra *Spillane* e *Filmworks '86-'90*), Kevin McNeilly osserva giustamente come la musica di Zorn venga a consistere in una "tensione tra rumori", in cui "tutte le forme di suono, dal rumore bianco a Beethoven [...] diventano materia prima per il compositore" (1995, §4); nella quale cioè "il genere diventa rumore, un'altra forma di suono di cui appropriarsi", al contrario che in Cage, per il quale "il rumore [...] demolisce il genere" (§10). "L'arrangiamento di Zorn – prosegue McNeilly, prendendo ad esempio *Hard Plains Drifter*⁷ ma riferendo il suo discorso anche a *Spillane* e ad altri pezzi – non cerca mai di abbandonare i legami musicali convenzionali e di genere: questi legami vengono piuttosto utilizzati e segmentati fino al punto in cui, pur mantenendo la loro carica ironica e parodistica e rimanendo riconoscibili [...] spiazzano completamente l'ascoltatore." (§10)

Detto che naturalmente il discorso di cui sopra va circoscritto ai passaggi "mimetici" dell'opera di Zorn, ciò che risulta problematica è la nozione di "parodie di genere" che McNeilly vuole applicare alla "musicalità post-moderna" di Zorn (§2 e *passim*); la cui musica al contrario non sembra conoscere spinte parodistiche, se non nel senso di "parodia come [...] travestimento a scopo di appropriazione" (Mila 1977, p.375) proprio di uno dei suoi massimi punti di riferimento, Igor Stravinskij. Come Godard, Zorn potrebbe dichiarare, "Le persone citano continuamente ciò che più a loro piace": nutrito da un'autentica visione non gerarchica dei generi, che riprenda una colonna sonora da un film di Fukasaku Kinji⁸ o esegua un'ubriaca versione di *Besame Mucho*,⁹ l'adesione di Zorn ai propri oggetti rimane totale; il fuoco di fila delle giustapposizioni in cui viene inserita può risultare spiazzante, ma la citazione nella sua musica non appare mai come "istanza distanziante", ma "istanza espressiva [...] ritenuta in grado di esprimere adeguatamente alcune idee, sentimenti, emozioni." (Grignaffini 1977, p.

Leng Tch'e and Absinthe and by an actual time-suspension in cuts such as *Redbird* and *Pueblo*,⁵ the latter more closely associable to works such as *Theatre of Musical Optics' Fidel*.⁶

*In one of the most stimulating articles about the artist written up to now – though limited to the period between Spillane and Filmworks 1986-1990 and not always entirely shareable – Kevin McNeilly rightly observes that Zorn's music comes to consist in "tensions between noises", in which "all forms of sound, from white noise to Beethoven [...] become raw materials for the composer" (1995, §4); in other words "genre becomes noise itself, another form of sound to be appropriated", differently from Cage, for whom "noise [...] undoes genre" (§10). Taking as example *Hard Plains Drifter*,⁷ but also referring to *Spillane* and other pieces, McNeilly goes on to say that "Zorn's arrangement at no point does attempt to abandon its generic or conventional musical ties: those ties, rather, are exploited and segmented, to the point where, while retaining their ironic, parodic thrust and remaining recognizable [...] they throw the accustomed listener off balance" (§10).*

*While these statements naturally refer to the "mimetic" passages of Zorn's work, the notion of "parodies of genre" that McNeilly wants to apply to Zorn's "postmodern musicality" (§2 and *passim*) raises a problem, seen that his music doesn't seem to feature parodistic vein unless we understand parody as the "disguise with the aim of appropriation" (Mila 1977, p.375) characteristic of one of the figures that have most inspired Zorn, Igor Stravinsky. Just as Godard, Zorn could declare that "people quote continuously that which they like most": fed by an authentic non-hierarchical vision of genres, Zorn's adhesion to his objects remains absolute, whether he is drawing from a soundtrack of a Fukasaku Kinji film⁸ or performing a drunken version of *Besame Mucho*,⁹ the incessant juxtapositions in which the citations appear might throw one off balance, yet quoting in his music never appears as a "need to create distance" but rather as an "expressive need [...] thought to adequately express certain ideas, sentiments, feelings" (Grignaffini*

18).

Si tratta, inoltre, di un formato postmoderno? Sarebbe inevitabile rispondere affermativamente, a patto di considerare il termine nell'accezione originaria datagli da Lyotard, che non lo ha mai inteso nel senso di liquidazione dell'idea di sperimentazione, di avanzamento nelle arti: "non un movimento di *come back*, di *flash back*, un movimento insomma di ripetizione, bensì un processo di analisi, di anamnesi, [...] di 'elaborazione' effettuata dalla modernità sul suo stesso senso" (Lyotard 1987, p. 91). Processi di anamnesi ed elaborazione che si rinvengono indubbiamente anche nelle più innovative interpretazioni del passato da parte del musicista, come quella di Coleman in *Spy Vs Spy*, tesa a sottolinearne le trascurate qualità di compositore e squisito inventore melodico, collegandone al tempo stesso l'impatto e lo spirito all'*hardcore* della fine anni '80; o quella dell'*hardbop* di *News For Lulu*, nel cui trio, come osserva Peter Watrous, le improvvisazioni, svincolate dal seguire le modulazioni, scompongono e mettono in luce ogni singolo elemento delle composizioni originali.¹⁰

Tuttavia non si possono fare a meno di notare anche, per esempio, evidenti assonanze tra importanti caratteristiche di certe composizioni zorniane e (dagli albori della modernità) il *de Sade* letto da Roland Barthes – un paragone che siamo certi non dispiacerà all'autore di *Houdini-de Sade* e di *Cat O' Nine Tails* (Tex Avery Directs the *Marquis de Sade*)!¹¹ – uno scrittore cioè dalla struttura narrativa rapsodica e combinatoria, che produce incessantemente regole per "mettere insieme" [...] "sostituendo la *composizione* alla creazione", (Barthes 1971, p. X) e il cui testo si compone di una "moire di linguaggi", attuando "un plurale discorsivo" (p. 122) ed esplodendo le loro tradizionali divisioni gerarchiche "giustappone in uno stesso sintagma frammenti eterogenei, appartenenti a sfere di linguaggio ordinariamente separate dal tabù socio-morale" (p. 22).

Un utile contributo all'analisi della questione ci proviene dalle celebri *Lezioni Americane* di Italo Calvino, tra le cui "virtù" esaminate dall'autore come "proposte per il prossimo millennio" almeno tre ("Molteplicità", "Rapidità",

1977, p. 18).

And is it, by the way, a postmodern format?

*It would seem inevitable to answer yes, though considering the term in the original sense meant by Lyotard, who never thought of postmodern as something that erases the idea of experimentation and advancement in the arts: "not a movement of come back, of flash back, in other words a movement of repetition, but a process of analysis, of anamnesis, [...] of 'elaboration' carried out by modernity on its very meaning" (Lyotard 1987, p. 91). Such processes of anamnesis and elaboration are undoubtedly found even in Zorn's most innovative interpretations of the past, for example the one of Coleman in *Spy Vs Spy*, enhancing his overlooked qualities as composer and superb melodic inventor, and linking both his influence and spirit to the *hardcore* of the late '80s; or that of *hardbop* in *News for Lulu* where, as Peter Watrous noted, the trio improvisations, not having to follow chord changes, break down and highlight every single element of the original compositions.¹⁰*

*However, it is also almost inevitable to notice assonances between important features of certain compositions by Zorn and (from the dawn of modernity) de Sade read by Roland Barthes, a comparison which should not displease the author of *Houdini-de Sade* and *Cat O' Nine Tails* (Tex Avery Directs the *Marquis de Sade*)!¹¹ De Sade is a writer that features a rapsodic and combinatorial narrative structure, who "incessantly produces rules to 'combine' [...] substituting creation with composition" (Barthes 1971, p. X), and whose text is composed by a "moire of languages", realizing "a discursive plurality" (p. 122) and breaking their traditional hierarchical subdivisions "juxtaposing, in only one syntagm, heterogeneous fragments belonging to spheres of languages that are normally kept separate by the socio-moral taboo" (p. 22).*

*A helpful contribution to this analysis comes from Italo Calvino's *Lezioni Americane* (Six Memos for the Next Millennium), in which at least three of the "virtues" examined by the author as values for the next millennium ("Multiplicity", "Quickness", "Exactitude") seem to correspond to certain linguistic pecu-*

“Esattezza”) paiono corrispondere ad alcune delle peculiarità linguistiche della musica di Zorn, suggerendo un'evidente contiguità culturale, se non una diretta derivazione di modelli stilistici e concetti formali.

La molteplicità, innanzitutto, che, nota Calvino, è “il filo che lega le opere maggiori, tanto di quelle che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato postmoderno” (1996, p. 126). Pur con diversi antecedenti, è nel XX secolo che si impone un'idea del romanzo come “enciclopedia aperta” (quasi un ossimoro ma, spiega lo scrittore, “oggi non è più pensabile una totalità che non sia congetturale, plurima” – p. 127), “modello della rete dei possibili”, tentativo di “rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali” (p. 123), tra le cose del mondo. Opere perciò caratterizzate non solo da una “multiforme ricchezza linguistica”, ma “dal confluire e scontrarsi di una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione” (p. 127).

Le connessioni tracciabili (non tutte necessariamente dirette, come abbiamo detto) con tante musiche zorniane non potrebbero essere più evidenti, pensando, ad esempio, a come un'analogia “pluralità di soggetti e di voci” si incarni (via le citazioni letterali o stilistiche, o la libertà data agli enunciati improvvisativi dei propri collaboratori) nelle *file card compositions* e nei *game pieces*; o alla “sovrapposizione dei livelli linguistici alti e bassi e dei più vari lessici” (Calvino, p. 117) di Gadda, all’“enciclopedia degli stili” dell’*Ulysses* di Joyce e alla “molteplicità polifoni ca” (p. 128) del suo *Finnegans Wake* (le parole ibride di Joyce come possibile riferimento ideale delle ibridazioni di generi e pratiche di *Locus Solus* – assieme naturalmente ai giochi di parole dello stesso Roussel, essi stessi promotori di un’“esperienza di simultaneità che apre un varco [...] nelle strutture del discorso e dell’immaginazione”¹²). E ancora, e probabilmente in maniera più pertinente, si può forse ipotizzare un legame tra i rigorosi “procedimenti matematici segreti” con cui Georges Perec ha organizzato l’ordine di apparizione sempre variabile delle 42 categorie tematiche nei 99 capitoli del libro *La vita, istruzioni per l’uso*¹³ e il modo egualmente matematico (cfr. le complesse equazioni che si possono leggere

liarities of Zorn's music, suggesting an obvious cultural proximity, if not even a direct derivation of stylistic models and formal concepts.

Multiplicity is, according to Calvino, "the thread that binds together the major works of both what is called modernism and of what goes by the name of the postmodern" (1996, p. 116). Though manifested several times previously, the idea of the novel as an "open encyclopedia" really comes to the fore in the 20th century, as a "scheme of the network of possibilities", an attempt to "represent the multiplicity of relationships both in effect and in potentiality" (p. 123) among the things in the world. Such works are thus characterized not only by a "multiform richness of language", but also by "a confluence and a clash of a multiplicity of interpretative methods, modes of thought, and styles of expression" (p. 116).

*The connections that can be traced (all not necessarily direct, as we have said) with much of Zorn's music could not be more evident. One can think, for example, of: how a similar "plurality of subjects and voices" is embodied (through literal or stylistic quotings, or through the freedom granted to the other musicians' improvisations) in the file card compositions and game pieces; the parallels with the way in which Gadda "superimposes various levels of language, high and low, and uses the most varied vocabulary"; and with the "encyclopedia of styles" of Joyce's *Ulysses*, and the "polyphonic multiplicity" of *Finnegans Wake* (Calvino, p. 106, 117). Joyce's hybrid words could be seen as the ideal reference of the genre and practice hybridization in *Locus Solus*, together of course with the word games of Roussel himself, which promote "an experience of simultaneity that opens a breach [...] in the structures of discourse and imagination"¹² (Neri 1985, p. 106); lastly, and perhaps most pertinently, the hypothetical link between the rigorous "secret mathematical procedures" with which Georges Perec has organized the constantly varied order of appearance of 42 thematic categories in the 99 chapters of his *La vie mode d'emploi*,¹³ and the equally mathematical way (see for example the complex equations that one can read in the sket-*

negli sketches per *Archery*) in cui Zorn sistematizza, in *game pieces* come *Lacrosse*, *Pool* e *Archery*, tutte le possibili permutazioni dei musicisti partecipanti, gli ordini variabili in cui dovevano apparire le loro eventuali ripetizioni, le relazioni possibili di ciascuno con i parametri delle composizioni, ecc.

Certo quelli sopra citati (e quelli di altri nomi presi a esempio da Calvino, come Musil e Proust) sono autori di romanzi lunghi o lunghissimi, tuttavia "oggi", spiega lo scrittore, "la regola dello 'scrivere breve' viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria", "dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti"¹⁵ ("interruzioni guidate da segnali e manipolazioni improvvisate di sistemi modulari, o forme a blocchi" costituivano infatti la "Forma-Base" di *Pool*¹⁶). Ma ancora più calzanti appaiono chiaramente i paragoni con chi ha lavorato su una simile densità in forme brevi, come lo stesso Calvino e Jorge Louis Borges, l'autore che meglio, per lo scrittore italiano, ha compendiato molteplicità di contenuti, esattezza di linguaggio (un gusto per la precisione terminologica caratteristico anche dei già citati Roussel e Perec) con un'estrema concisione narrativa, "spesso anche adottando la forma esteriore di un qualche genere della letteratura popolare" (p. 129), come il racconto giallo e di spionaggio. Come di Stravinskij si è detto che ha fatto della "musica al quadrato", così di Zorn si potrebbe ben dire, parafrasando ciò che Calvino scrive di Borges, che la sua è una musica "al tempo stesso elevata al quadrato [...] ed estrazione della radice quadrata di se stessa" (p. 58).

In questo contesto, tra molteplicità e concisione, l'esattezza ha una funzione complementare e indispensabile. Sono infatti i lunghi lavori di documentazione (malgrado le frequenti accuse di superficialità) che presiedono a ogni utilizzazione di un nuovo elemento, assieme alla ricerca di un'icasticità dell'espressione che sappia rendere, nel frenetico concatenarsi delle giustapposizioni, l'essenza di ogni genere citato, a far sì che la sua musica non cada mai nella trappola dell'eclettismo – "grado zero della cultura contemporanea" (Lyotard 1987, p. 17) – e possa raggiungere invece quella "visione di

*ches for Archery*¹⁴) in which Zorn, in *game pieces* such as *Lacrosse*, *Pool* and *Archery*, organized all the possible combinations of participating musicians, the variable order with which their repetitions had to take place, the possible relations of each with the compositions' parameters, and so on.

The authors mentioned above – as well as others mentioned by Calvino such as Musil and Proust – wrote immensely long novels, but today – Calvino suggests – "the rule of 'Keep It Short' is confirmed even by long novels, the structure of which is accumulative, modular, and combinatory" and "in which density and concentration are present in the individual parts"¹⁵ (and in fact, the "Basis of the Form" of *Pool* consisted of "cued intercut and improvised manipulations of modular systems, or block forms"¹⁶). The comparison to writers who have worked on a similar density of short forms – such as Jorge Louis Borges or Calvino himself – is clearly even more apt. According to Calvino, Borges is the author that has best summed up multiplicity of contents and exactitude of language (a taste for the precise use of terms found also in Roussel and Perec) with an extremely concise narrative, and "his stories often take the outer form of some genre from popular literature" such as detective and spy stories (p. 119). As has been said of Stravinsky that he made "music to the second power", so one could say of Zorn – paraphrasing what Calvino wrote about Borges – that his music is "raised to the second power and, at the same time, [...] is like the extraction of the square root of itself" (p. 51).

In this context, between multiplicity and conciseness, exactitude has a complementary and indispensable function. Behind Zorn's use of each new element are in fact long processes of documentation (in spite of frequent accusations of superficiality) and of search for an incisiveness of expression which, in the frenetic linking of juxtapositions, renders the essence of each cited genre. Such processes allow his music never to fall in the trap of eclecticism – "the zero degree of contemporary culture" (Lyotard 1987, p. 17) – and to reach instead that "vision of interconnectedness"

interconnessione" che – afferma McNeilly citando Linda Hutcheon¹⁷ – dovrebbe essere il traguardo di ogni utilizzazione matura della dissoluzione "postmoderna" delle barriere di genere.¹⁸

Troviamo inoltre una singolare coincidenza nel fatto che Calvino, nello stesso capitolo sull'esattezza, riunisce poeti e scrittori (come Paul Valéry, Wallace Stevens e Borges), diversi tra loro ma accomunati dal fatto di aver adottato in letteratura (dopo che si erano imposti nelle arti figurative dei primi del Novecento) "procedimenti logico-geometrici-metafisici", sotto l'ideale emblema del cristallo, "modello di perfezione, [...] con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce" (1996, p. 79). Questo "gusto per la composizione geometrizzante" (p.78), spiega l'autore - ha avuto inizio nella letteratura mondiale a partire da Mallarmé, il poeta che (oltre ad essere, con il suo *Livre*, il precursore dell'idea di *opera aperta* che sarebbe più avanti stata applicata in musica¹⁹) aveva nel suo *Coup de dés* rivoluzionato "grammatica, sintassi e disposizione tipografica del testo"²⁰, teorizzando nella prefazione "l'utilizzo degli spazi vuoti per la messa in scena delle 'suddivisioni prismatiche dell'idea'" (Leiris 1939/85, p. 49).

Questo simbolo del prisma è lo stesso usato da Zorn per spiegare il modo in cui intendeva, sia nelle performance del *Theatre of Musical Optics* che per i concerti in solo, ogni singolo oggetto presentato o suono complesso creato con il sassofono (in un'organizzazione in cui "i silenzi separano e danno forma ai suoni"²¹) come "simile a un prisma", nel senso di contenere "un'infinita serie di possibilità", proprio come un prisma "scomponere un singolo raggio di luce diretto su di esso e lo dissemina in centinaia di direzioni diverse, sicché l'osservatore può coglierne tutte le possibilità".²² Tuttavia, Calvino usa il "self-organizing system" del cristallo come simbolo del modello di scrittura di un partito letterario contrapposto a quello simboleggiato dalla fiamma, dal principio dell'"ordine dal rumore" (p. 79); il che ci ricorda come un filo conduttore di tutta la carriera di Zorn sia stato proprio il cercare di unire i due modelli, l'energia dell'improvvisazione con la precisione delle strutture.

which, as McNeilly states quoting Linda Hutcheon (1995, §19), should be the aim of any mature use of the "postmodern" dissolution of barriers between genres.¹⁷

It is a peculiar coincidence that Calvino gathers, in the chapter on exactitude, poets and writers (such as Paul Valéry, Wallace Stevens and Borges) who are very different but share the fact of having adopted in literature – after their introduction in the figurative arts during the first decades of this century – "logical, geometrical and metaphysical procedures", under the emblem of the crystal, "with its precise faceting and its ability to refract light" (1996, p. 70). This "taste for geometrical composition" (p. 69), Calvino says, began in world literature with Mallarmé, the poet who – besides introducing, with his *Livre*, the idea of "open form" which was to be later applied in music (see Eco, 1962-80, p. 47-50) – in his *Coup de dés* revolutionized "grammar, syntax and typographical setting of the text" (p. 48), theorizing in the preface "the use of empty spaces for the setting of the 'prismatic subdivisions of the idea'" (Leiris 1939/85, p. 49).

To describe each object presented or complex sound created with the saxophone, both in *Theatre of Musical Optics*' performances and in solo concerts – in an organization in which "silences separate and give the sounds shape" – Zorn used the symbol of the prism; a sound or object "is like a prism, and the perceiver looks to the prism, and that one ray of light that I shoot into the prism scatters into a hundred directions [...] so that, each single object, or each single sound that I make contains all possibilities."¹⁸ However, Calvino uses the crystal's "self-organizing system" as a symbol of a mode of writing characteristic of a literary party antithetical to that symbolized by the flame, by the principle of "order out of noise" (p. 71); this reminds us that one of the threads running along Zorn's entire career has been exactly to unite the two modes, the energy of improvisation with the precision of structure.

2. The Ear of the Beholder

"Bisogna che l'occhio ascolti, prima di guardare"
Jean-Luc Godard

In un articolo assai severo verso il musicista, Douglas Khan rimproverava (tra le altre cose) a Zorn di cercare di "restaurare la cultura musicale sulla scia del naufragio dell'avanguardia mediante l'esaltazione di quei rappresentanti della cultura popolare e di massa normalmente ignorati. Ciò che è servito come 'l'esterno' o 'l'extra' dell'extra-musicalità di Russolo e Cage, da importare nella *materialità* della musica per rinnovarla, Zorn ha trovato nel recupero di musiche non onorate dalla *cultura* musicale ufficiale, cioè quelle dei film e della televisione. Non c'è materialità extra-musicale in Zorn, solo l'incorporare musiche già informate da contatti extra-musicali. Il rumore, per esempio, non ha status extra-musicale ma viene ereditato come simbolo di tale status nella musica di Cage e altri. Perfino i suoi passaggi improvvisati, sparati in mezzo a un accozzaglia di altre musiche, non possono evitare di cadere nella trappola della codificazione, contro l'autenticità di corpo, oralità, espressione e cultura che informa altre musiche improvvisate. Inoltre, a questo punto della sua musica, i codici inseriti nel materiale musicale non sono trattati in modo da poter sfuggire alle trappole del pastiche" (1992, p. 35).

Tra i numerosi punti a cui si potrebbe obiettare, come l'idea alquanto accademica di una extra-musicalità della musica da film, l'identificazione (ancora una volta) *tout court* della musica di Zorn con *The Big Gundown* e *Spillane* (sottovalutando in ogni caso quanto le mimesi stilistiche acquistino nuovo senso dal contesto in cui sono inserite, e quanto ci sia di *inaudito* anche in quei dischi - per non parlare dell'assoluta personalità del linguaggio improvvisativo, sia dal punto di vista timbrico che strutturale, e dell'uso assai poco codificato dei generi nel secondo di questi titoli - in lavori come *The Classic Guide To Strategy* e *Locus Solus*), Khan ha però il merito di porre la questione dell'extra-musicalità.

Ancor prima che si imponesse il sentimento-luogo comune "postmoderno" del "tutto è già

2. The Ear of the Beholder

The eye needs to listen, before it looks
Jean-Luc Godard

In an extremely critical article on John Zorn, Douglas Khan blamed him - among other things - to seek to repair musical culture in the wake of its avant-garde wreckage through honouring those representatives of popular and mass culture otherwise ignored. What served as the 'outside' or 'extra' in Russolo and Cage's extra-musicality that would be brought into musical materiality to rejuvenate music, Zorn found through a recuperation of musics not honoured in musical culture proper, i.e. the musics of film and television. There is no material extra-musicality in Zorn, only the incorporation of music already informed through extra-musical contacts. Noise, for example, has no extra-musical status but is inherited as a symbol of such status in the music of Cage and others. Even his own improvisational passages, unleashed amid a potpourri of other musics, cannot escape from an entrapment in code toward the authenticities of body, orality, utterance, and culture that inform other improvisational musics. Furthermore, at this point in his music, the codes which have been composited into the musical material are not treated in a way that would escape the entrapments of pastiche" (1992, p. 35).

*Among the many points one could object to, such as the rather academic concept of an extra-musicality of music for films and the tout court identification (once again) of Zorn's music with *The Big Gundown* and *Spillane*,¹⁹ Khan has nonetheless the merit of raising the issue of extra-musicality.*

Even before the "postmodern" commonplace-sentiment took over - according to which "everything has already been done, all that's left to do is reuse the replications made available by the media" - Zorn would object, "this idea of mixing different musics and putting them together in your own way is something all the great composers of this century have done"²⁰ (it is actually the idea commonly known as "Stravinsky's way to the avantgar-

stato fatto, non resta che ri-utilizzare le repliche messeci a disposizione dai media", "questa idea di mescolare musiche diverse e metterle insieme in un tuo modo personale – obiettivamente Zorn – è qualcosa che è stato fatto da tutti i grandi compositori di questo secolo"²³ (è quella in effetti comunemente nota come la "via-Stravinskij all'avanguardia" in opposizione a quella rappresentata da Schönberg). Dove Khan tuttavia non ha torto è nel constatare che oggi anche il rumore può solo essere, non diremmo citazione di secondo grado, ma comunque "solo" *musica*. È forse allora per questo motivo che ci pare che Zorn abbia sovente utilizzato come fattore di "extra-musicalità" (intesa come chiave per trasgredire le convenzioni musicali abituali), in parte suggestioni provenienti dalla letteratura (e forse in qualche misura dai vari sport e giochi di ruolo che hanno dato i nomi ai vari *game pieces*), ma soprattutto provenienti dal visivo.

Ovviamente, l'idea della fine della divisione tra le arti è di lunga data²⁴; pochi però sono stati i compositori disposti a trarne le conseguenze radicali che ne ha tratto Zorn, grazie a un'attitudine compositiva genuinamente sperimentale, non timorosa di costituirsi *contro* quanto per qualcosa. È questa un'impressione che traiamo dalla lettura di un articolo scritto da Fred Frith sulla sua partecipazione alla prima esecuzione pubblica di *Archery*, a proposito della quale il chitarrista, commentando il "clima sportivo" che dominava il pezzo, con "musicisti che facevano a gara per esercitare il controllo, controbattere i segnali altrui, con apparentemente scarso interesse circa il risultato sonoro finale", si dichiarava perplesso riguardo alla "filosofia dell'approccio all'improvvisazione" che il pezzo proponeva, chiedendosi se le "restrizioni poste a chi improvvisava" fossero "mezzi legittimi per raggiungere fini specifici" o non stessero semplicemente "interferendo con un più ricco processo creativo" (1979, p. 20). Frith descriveva un'esecuzione dopo prove totalmente insufficienti – Zorn si dichiarerà felice, nelle note al disco, di aver aspettato due anni per inciderla – ma la sua impressione è significativa nel ricordarci che i *game pieces* partivano da una duplice insoddisfazione, da una parte verso il vuoto formalismo privo di contenuti in cui si

de", opposed to the one associated with Schönberg). One can agree with Kahn, however, when he observes that today even noise can only be – perhaps not a quotation within a quotation – but anyway "only" music. Perhaps it is for this reason that Zorn seems to have often used as "extra-musicality" – meant as a key to transgress common musical conventions – suggestions coming from literature (and maybe to a certain extent from those sports and role games that have suggested the titles of his game pieces), and especially from the visual field.

Naturally the idea of erasing the subdivision between the arts is an old one,²¹ yet only very few composers have been prepared to draw from this idea the radical consequences that Zorn has drawn, thanks to his genuinely experimental compositional approach, unafraid of working against as much as for something. We get this impression from reading an article by Fred Frith about his participation at the first public performance of Archery. In this article the guitarist, commenting on the "tones of the game" which dominated the piece, with the "players hurrying to exercise control, to counteract each other's cues, with little apparent thought as to the intended effect, to what it will sound like", expressed his perplexity as to the "philosophy of this approach to improvising", and wondered if the "restrictions placed on improvisers" were "legitimate means to specific ends" or were not "just interfering with a richer creative process" (1979, p. 20). Frith was describing a performance carried out after insufficient rehearsals – in the record's sleeve notes, Zorn later claimed to be happy to have waited two years to record this work – but his impression is relevant in that it reminds us that the game pieces started from a double dissatisfaction: on one hand toward the empty formalism devoid of contents in which classical-contemporary music had become stranded, on the other hand for the way in which free improvisation had crystallized in a series of conventions. The structure of game pieces forced to break such conventions – and naturally also the possible positive aspects that went along with them – regardless of the quality of the final new "aesthetics" that resul-

era arenata la musica classico-contemporanea, dall'altra per il modo in cui la *free improvisation* si era cristallizzata in una serie di convenzioni; convenzioni - ma anche pregi abituali possibili compresi, ovviamente - che *di fatto* la struttura dei *game pieces* costringeva a spezzare, indipendentemente dalla qualità della nuova "estetica" finale, affidata al "casting" e al corretto bilanciamento di libertà e struttura, ma soprattutto chiaramente alla volontà dei singoli musicisti.

Scorrendo la biografia del musicista si possono notare numerosi episodi concomitanti, che vanno dall'aneddotico (Zorn ha raccontato spesso che la fondamentale scoperta a 14 anni della musica di Kagel fu dovuta alla passione per la musica per organo suscitata dalla visione del film *Il Fantasma dell'Opera*) al più sostanziale, che hanno sicuramente contribuito a guidarne il percorso in questa direzione.

L'inclinazione, rivelatasi fin dagli anni scolastici e affermata (nelle note a *Spillane*) come una costante che lo ha seguito in tutto il suo lavoro, a sentire la musica più in termini di relazioni, forma e struttura che in termini di contenuti specifici (anche se ciò evidentemente non impedirà esperienze con la notazione tradizionale, anche virtuosistica, come quella di *Carny*); le influenze di Fluxus, del teatro-musica di Kagel e delle performance di Richard Foreman nel maturare l'idea (confermatagli, raccontava nelle note di *School*, da film come *The Island of Living Horror* e *Creature with the Atom Brain*²⁵) che la musica non fosse un fenomeno legato al suono ma fosse esprimibile attraverso molti media diversi (ciò che evidentemente implica anche l'idea della possibilità del percorso contrario, del traslare eventi visivi - o di altra natura - in suoni), messa in pratica negli esperimenti di musica visiva del *Theatre of Musical Optics*²⁶; l'esigenza di comporre musica per improvvisatori, e di doversi occupare perciò di aspetti strutturali, privi di riferimenti specifici al suono (anche se, come abbiamo visto questi riferimenti aumenteranno nel corso dell'evoluzione dei *game pieces*); ma soprattutto, il fondamentale incontro, sempre nei decisivi anni della formazione, con la musica di Carl Stalling. Una musica degli anni Quaranta riconosciuta come totalmente inno-

ted, which depended on the group, on the correct balancing between freedom and structure, and most of all on the will of the single musicians.

Glancing through the musician's biography, several attendant episodes stand out, ranging from the anecdotal (Zorn has often mentioned that he discovered Kagel's music when he was 14 years-old after seeing *The Phantom of the Opera*, a film that aroused in him a passion for organ music) to the more substantial, which surely contributed in guiding him in this direction.

Of relevance are, for example: his tendency to hear music more in terms of relationships, form and structure than in terms of specific contents (which nonetheless did not prevent his working with traditional notation, even virtuosistic, as found in *Carny*), a tendency that revealed itself ever since his schoolyears and which he confirmed (in the sleeve notes to *Spillane*) as a constant in his work ever since; the influences of Fluxus, of Kagel's theatre-music and of Richard Foreman's performances in his maturing the idea that music was not simply a phenomenon linked to sound but was expressible through many different media. This idea - which, as Zorn wrote in the sleeve notes for *School*, was further confirmed by films such as *The Island of Living Horror* and *Creature with the Atom Brain*,²² and which evidently also implies the reverse possibility, that is, of translating visual events or events of other nature into sounds - was put into practice in the *Theatre of Musical Optics'* experiments of visual music;²³ the need to compose music for improvisers and therefore of having to deal with structural aspects devoid of specific references to sound (even though, as we have seen, these references will increase during the evolution of game pieces); most importantly, always during Zorn's fundamental formative years, the acquaintance with Carl Stalling's music.

The music by Carl Stalling, dating back to the '40s, is recognized as a totally innovative one, made of those abrupt changes that had interested Zorn ever since his first attempts at composition,²⁴ built in blocks similarly to Stravinsky's music, and "reusing the same ele-

vativa, fatta di quei bruschi cambiamenti che lo avevano interessato fin dai primi approcci alla composizione,²⁷ costruita a blocchi come quella di Stravinskij, e "riusando gli stessi elementi e ordinandoli in contesti diversi";²⁸ e adottando inoltre, con autentici virtuosismi di arrangiamento e orchestrazione ("penso che siano avvenute più cose in termini di orchestrazione nel mondo della musica da film che in quello classico"²⁹), "una visione musicale non-gerarchica" in cui "quando necessario e mai in maniera gratuita" [...] "tutti i generi [...] vengono abbracciati, masticati e sputati in un formato più vicino ai cut-up di Burroughs,³⁰ o al montaggio dei film di Godard degli anni Sessanta, che a qualsiasi cosa che avveniva negli anni Quaranta."³¹

Altrettanto importante della *musica* di Carl Stalling appare l'incontro con il *cinema* di Jean-Luc Godard, un regista che deve avere interessato Zorn per più di un motivo. Godard infatti ha proposto un'idea di autore come "centro di aggregazione di citazioni", in cui "le immagini, i discorsi, le idee, le parole, i suoni" nei suoi film "suggeriscono l'idea di essere stati prelevati *altrove*" e, riprodotti "senza alterazione alcuna", vengono usati come "elementi di discorso" che "si affrontano e si scontrano tra loro" (Grignaffini 1977, pp. 18, 17). Quella di Godard non è solo (come si imporrà a partire da film come *Questa è al mia vita* e *La donna è donna*) una costruzione "per blocchi isolati", frammenti scelti di realtà "accostati e studiati nelle loro combinazioni possibili" (Farassino 1978, p. 53), ma aggiunge un ulteriore elemento di discontinuità narrativa nel suo comporsi non solo di una trama di stili, ma anche di linguaggi, di *specifici* diversi: cartelloni pubblicitari, striscie a fumetti, titoli di giornali, copertine di libri, citazioni (anche qui, indifferentemente "alte/basse") messe in bocca ai personaggi o inserite con didascalie (o sovraimpressioni alle immagini, nelle opere video), fotografie e dipinti, fino alla "logica cromatica" secondo cui (ancora una volta antinaturalisticamente) si dispongono oggetti e persone ne *Il bandito delle ore undici*. In più com'è noto, Godard (specialmente nei film dal '68 in poi) ha assegnato al sonoro un ruolo sempre più importante (dialettico) rispetto alle immagini, "montando i suoni come se si trattasse di piani, cut" (Chion

ments and putting them in different contexts."¹²⁵ It also adopts, with authentic virtuosisms in arrangement and orchestration (Zorn has said "I think more has happened in terms of orchestration in the soundtrack genre than in the classical"¹²⁶), "a non-hierarchical music overview" in which "whenever necessary and never gratuitously [...] all genres of music [...] are embraced, chewed up and spit out in a format closer to Burroughs' cut-ups,¹²⁷ or Godard's film editing of the '60s, than to anything happening in the '40s."¹²⁸

As important as Carl Stalling's music seems to have been the cinema of Jean-Luc Godard, a film director that must have interested Zorn for more than one reason. Godard has in fact set forth an idea of author as a "center for the aggregation of citations", according to which "images, discourses, ideas, words, sounds" in his films "seem to have been taken elsewhere" and, reproduced "without any alteration", are used as "elements of discourse" that "face and clash with each other" (Grignaffini 1977, pp. 18, 17). That of Godard is not just a construction by "isolated blocks" and chosen fragments of reality "put side by side and studied in their possible combinations" (Farassino 1978, p. 53), as evident starting from films such as *It's My Life / My Life to Live* and *A Woman is a Woman*; it also adds a further element of narrative discontinuity in its being made up of a web not only of styles but also of languages, of different specifics: advertising billboards, comic strips, newspaper titles, quotes (here too indifferently "high" or "low") put into the mouth of actors or inserted with captions (or superimposed, as in the video works), photographs and paintings, up to the "chromatic logic" according to which (once again antinaturalistically) objects and people are arranged in *Pierrot le Fou*. Moreover, particularly in films made from 1968 onwards, Godard gave an increasingly important (dialectic) role to the soundtrack, "editing sounds as if they were shots" (Chion 1990/97, p. 116) and applying, in films such as *Nouvelle Vague*, that which Chion defines as a "logic external to the material" – which is in some degree associable to the concept of extra-materiality in Zorn that we are trying to analyze here. This logic featu-

1990/97, p.116) ed applicando, in film come *Nouvelle Vague*, quella che Chion definisce una "logica esterna al materiale" (che è in certa misura accomunabile al concetto di extra-materialità che stiamo cercando di analizzare in Zorn), cioè con "effetti marcati di discontinuità e cesure nel sonoro" provocati da "interventi esterni al contenuto rappresentato: montaggio che taglia il filo di un'immagine o di un suono, sganciamenti, bruschi cambiamenti di velocità ecc." (p. 45).

Nel suo brillante saggio, che mostra come, al cinema, il suono sia stato usato non solo per suggerire ciò che non si poteva mostrare (per esempio la tortura subita dalla ragazza in *Un bacio e una pistola*, fatta immaginare con le sue urla) ma anche, giocando sulla maggiore precisione dell'orecchio nell'analizzare segnali sonori rapidi, rispetto all'imprecisione dell'occhio nell'analizzare altrettanto rapidi movimenti visivi, "far vedere" un'immagine che non c'è (in *L'impero colpisce ancora* di Kershner lo spettatore "vedeva" le porte delle astronavi scorrere mentre in realtà erano stati solo montati i piani della porta aperta e chiusa con il rumore dello scorrimento), Michel Chion cataloga Godard tra i registi "Visivi dell'orecchio", per come nei suoi film si ascolta sempre il riverbero concreto degli ambienti entro cui voci e rumori vengono emessi; "effetti acustici [...] che lasciano spesso, nel ricordo che ne conserviamo, una traccia non sonora ma visiva."³²

La teoria di Chion è che l'idea di intersensorialità (i punti di incontro – le famose corrispondenze – tra i sensi di cui parlava Baudelaire), vada corretta nella nozione di transensorialità, secondo la quale "soltanto alcune delle informazioni veicolate dall'occhio possono essere considerate specificamente visive (il colore, ad esempio)", come "soltanto alcune delle informazioni veicolate dall'orecchio sono specificamente uditive (come le altezze e i rapporti di intervallo)", essendo le altre transensoriali. "Il ritmo per esempio, è un elemento del vocabolario cinematografico che non è né specificamente sonoro né visivo", e per Chion si può ipotizzare che venga decodificato dal cervello indipendentemente dal canale (occhio o orecchio) attraverso cui ci è giunto: "il montag-

res "marked effects of discontinuity and caesures in the soundtrack" brought about by "external interventions to the represented content: editing which interrupts the flow of an image or a sound, sudden changes in speed, etc." (p. 45).

In his brilliant essay, Michel Chion shows how in cinema sound has been used not only to evoke what could not be shown (for example the torture suffered by the girl in Kiss Me Deadly and suggested by her screams) but also to "show" an image that is not there, playing on the greater precision of the ear in analyzing rapid sound signals compared to that of the eye in analyzing equally rapid visual movements (for example, in the The Empire Strikes Back by Kershner, the public "saw" the door of the spacecraft slide, while in fact the cut consisted only in shots of the open and closed door and in the sound of sliding set in between). Chion classifies Godard among the "visual film directors of the ear", because in his films one always listens to the concrete reverberation of the ambiances in which sounds and noises are uttered or made: "acoustic effects [...] that often leave in our memory a visual rather than aural trace."²⁹

Chion's theory is that the idea of intersensoriality – the meeting points or famous correspondences between senses of which Baudelaire spoke about – should be replaced by the concept of transensoriality, according to which "only some of the data transmitted by the eye can be considered specifically visual (the colour, for example)", in the same way as "only some of the data transmitted by the ear are specifically aural (as pitches and interval relationships)", while the rest are transensorial. "Rhythm, for example, is an element of cinema vocabulary that is not specifically aural or visual", and Chion hypothesizes that it is decoded by the brain independently of the channel (eye or ear) through which it is received: "the fast editing of silent movies [...] sometimes expressed sounds better than sounds themselves, while acumatic music, in its conscious rejection of the visual, contains visions more beautiful than images" (p. 118). On the other hand, analyzing the clear-cut sound segments that begin Je vous salue,

gio rapido del cinema muto [...] esprimeva talvolta i suoni meglio del suono stesso, mentre la musica acusmatica, nel suo rifiuto cosciente del visivo, porta con sé visioni più belle delle immagini" (p. 118). D'altra parte proprio analizzando i netti segmenti sonori che iniziano *Je vous salue, Marie*, Chion nota che questi segmenti, nella percezione, non si sintetizzano nella sensazione di un'unità: "è la percezione sequenziale, temporale che domina nel suono, almeno al di là di una durata brevissima", concludendo che "soprattutto, non è possibile creare" tra due frammenti sonori che si succedono (rumori o uso di musica) "un rapporto di natura astratta e strutturale, come quelli che possono allacciarsi tra i piani visivi, tipo: qualcuno che guarda qualcosa/l'oggetto del suo sguardo; [...] Se si prova qualcosa di simile con il suono [...] a imporsi è piuttosto il carattere ogni volta dinamico, particolare e momentaneo della cesura tra i due frammenti" (p. 43).

Appare allora chiaro il duplice motivo per cui l'ascolto di un pezzo come *Godard* risulta così spiazzante: da una parte il surplus semantico che è sempre proprio della musica da film (fortissimo, sempre evidente ma impreciso: su questa "imprecisione narrativa" pare basarsi infatti *The Big Gundown*, in quei brani in cui si assiste a un continuo gioco di sponda tra l'interpretazione di Morricone e quella di Zorn³³), che attira alcuni ma è per i più fattore di disturbo (per cui critici come Khan nell'articolo sopra citato, e perfino Ermanno Comuzio, colui che più si è occupato in Italia di musica da film, sostengono che questa non debba venir ascoltata al di fuori del contesto cinematografico³⁴). Dall'altra parte, e soprattutto, Zorn prende da *Godard* una modalità (anti)narrativa: per cui non solo come in *Stalling* la logica musicale risulta spezzata per aver seguito una logica narrativa visiva; ma la logica visiva seguita è quella godardiana, antilineare, costruita come abbiamo visto per "accumulo e accostamento di materiali eterogenei"³⁵ (ed è evidentemente per questo, per mantenere il filo sottile che lega i frammenti apparentemente irrelati gli uni agli altri, che Zorn ha sempre rifiutato di usare il montaggio di nastri per le sue composizioni, registrando invece i *takes* di seguito, nell'ordine del disco). Anche un pezzo come *Spillane*, che pure "scorre"

Marie, Chion observes that these segments are not perceived with a sense of unity ("what dominates in sound is the sequential perception connected with time"), concluding that between two sound fragments (noise or use of music) one after the other, "it's not possible to create [...] an abstract and structural relationship such as those that can develop between visual shots, for example: someone looking at something/the thing that's being looked at; [...] if something similar is attempted with sound [...] then usually what emerges is the constantly dynamic, particular and fleeting nature of the ceasure between the two fragments" (p. 43).

The double reason why one is thrown off balance by listening to a piece such as *Godard* is thus clear: on the one hand because of the semantic surplus that characterizes film music (extremely heavy, always evident, but imprecise: *The Big Gundown* seems to be based exactly on this "narrative imprecision", particularly in the cuts where one hears a persistent back-and-forth between Morricone and Zorn's interpretation³⁰), a surplus that some people are attracted to but most find disturbing (and reason for which critics such as Kahn and even Ermanno Comuzio – perhaps the person who has dealt with film music the most in Italy – conclude that this music should not be isolated from the context of cinema³¹); on the other hand, Zorn takes from *Godard* an (anti)narrative modality, so that not only is the musical logic broken by having followed a visual narrative logic, as in *Stalling*, but the visual logic is itself *Godard*-like, antilinear, built as we have seen by "accumulation and combination of heterogeneous materials" (Farassino 1978, p. 80). It must be exactly for this reason, in an effort to maintain the thin thread that connects apparently unrelated fragments, that Zorn has always avoided tape editing and has chosen to record each take one after the other, in the sequence of the disc. Even a piece like *Spillane* – which "flows" better, since the listener can unify its parts under the one reference of his recollections of hardboiled cinema – was composed through the act of choosing an order for the 60 cards that Zorn had previously prepared, made of "ideas and images [...] each

meglio, per come l'ascoltatore può unificarne le parti riferendole all'unico ambito dei suoi ricordi del cinema *hardboiled*, è stato composto scegliendo, a posteriori, un ordine per le 60 schede che Zorn aveva preparato, fatte di "idee e immagini [...] ognuna riferita a certi aspetti del lavoro di *Spillane*, il suo mondo, i suoi personaggi, la sua ideologia"³⁶; lavorando cioè su un tentativo di descrivere in musica specifici linguistici diversi (titoli di romanzi, situazioni e ambienti, citazioni da colonne sonore, ecc. – come tradurre in musica l'immagine mentale, allo stesso tempo precisa e indeterminata, evocata da un titolo come *My Gun is Quick*, per esempio?), e moltiplicando i modi di interpretazione tramite lo spazio improvvisativo (sia pur modellato e controllato da Zorn, come usa fare per le *file card compositions*) dato ai propri collaboratori ("ogni musicista ha un proprio mondo musicale nella sua testa, e, se stimolato, aggiungerà il suo mondo al mio. Ciò rende il mio pezzo, il mio mondo, più concreto. Penso che ciò aiuti a dare alla mia musica un movimento di tipo filmico."³⁷).

Significativamente, anche per un lavoro in cui (a differenza di *Spillane*) i riferimenti si limitano al solo ambito letterario, il *Locus Solus* dedicato a Roussel, Zorn ha cercato di portare avanti il contenuto visivo della musica (ed è per questo disco che ha parlato esplicitamente di contesto extramusicale). Nelle note alla ristampa del '91 scrive infatti: "Come in tanta della mia musica, tutto qui sembra così visivo. È difficile ascoltare senza creare dei scenari nella propria mente per ciascun pezzo. Appaiono meno come canzoni tradizionali che come mini-colonne sonore. Per me la musica è sempre stata di più che semplici note sulla pagina o note nell'aria. Deve esserci un contesto extramusicale. Deve raccontare una storia. Creare un'immagine nella tua mente."³⁸ Era questa del resto un'evidenza visiva cercata dallo stesso Roussel, che, come spiegò nel suo *Comment j'ai écrit certain livres*, come procedimento di partenza per *Locus Solus* aveva usato la lettura fonetica per assonanze, da cui ricavare nuovi sensi, di "una frase qualsiasi" (che poteva essere il verso di una canzone, un indirizzo, una réclame pubblicitaria, una citazione biblica, ecc.; per quanto apparisse esoterica, la sua letteratura

relating to some aspects of *Spillane's* work, his world, his characters, his ideology."³² That is, in an attempt to describe in music other linguistic specifics such as novel titles, situations and ambiances, quotations from soundtracks, etc. (for example, how could one translate in music the mental image, at once precise and indefinite, evoked by the title *My Gun is Quick?*), and multiplying the modes of interpretation through the space given to the other musicians to improvise – though it is shaped and controlled by Zorn, as he usually does in his file card compositions. "Each musician has his own musical world in his head so that, as soon as he gets involved, is interested and excited, he's going to add his world to it. That makes my piece, my world, deeper. I think that's what helps give my music a kind of filmic sweep."³³

Significantly, even in a piece where references are limited only to a literary context, such as *Locus Solus* (dedicated to Roussel), Zorn tried to bring forward the visual content of the music, and for this reason spoke explicitly of an extramusical context. In the sleeve notes to the rerelease of 1991 he writes in fact: "Like much of my music, everything here seems so visual. It's hard to listen without creating scenarios in your mind for each piece. They seem less like traditional songs and more like mini-soundtracks. For me, music has always been more than just notes on a page or sounds in the air. There has to be an extra-musical context. It has to tell a story. To create an image in your mind."³⁴ This was, after all, a visual evidence that Roussel himself looked for; in *Comment j'ai écrit certain livres* he explained how the starting point for *Locus Solus* was the phonetic reading by assonances of any type of phrase – it could be a song's verse, an address, an advertising, a quote from the Bible, and so on – "from which, by separating the elements, I obtained images as if I was extracting drawings for a rebus" (Roussel quoted in Leiris 1985, p. 74). As much as it seemed esoteric, his literature "drew from the same sources of the popular and childish imaginary: melodramas, detective stories, vaudevilles, fairytales, cartoons, etc." (Leiris, p. 78). As Calvino explains, for a writer – and we

“attingeva alle stesse fonti dell’immaginario popolare e infantile: melodrammi, romanzi polizieschi e di cappa e spada, vaudevilles, racconti di fate, storie per immagini ecc.”³⁹), “dalla quale, separandone gli elementi, ricavo delle immagini, quasi come si fosse trattato di estrarne dei disegni per un rebus.”⁴⁰ Come ci spiega infatti Calvino, per uno scrittore (ma ciò evidentemente possiamo applicare anche a un musicista come Zorn) “puntare sull’immagine” (“pur sempre sapendo che non si può parlare di risultato letterario” finché questa immagine non abbia trovato un’espressione verbale – “necessaria, densa, concisa, memorabile” – che la traduca: vedi il problema sopra citato dalla partitura di *Spillane*) consente di sfruttare quel “movimento che dall’immagine scaturisce naturalmente” per “inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani nello spazio e nel tempo” (Calvino 1996, p. 55).

Per inciso, è notevole come Zorn abbia saputo trovare, disegnando l’inserito del disco, un perfetto corrispettivo grafico per le sovrapposizioni di *senso* di *Locus Solus* (come l’inserito per *The Classic Guide To Strategy Vol. 1* – con un gusto per le illustrazioni d’epoca che ricordava quello di Georges Maciunas per le edizioni Fluxus – rappresentava perfettamente gli “eventi sonici stagliati in rilievo”⁴¹ di quell’lp).

In ogni caso, non si dovrebbe dimenticare che, per quanto importante, quello del relazionarsi al visivo è stato soltanto una delle ispirazioni e dei metodi compositivi fin qui usati da Zorn (la caratteristica che distingue l’artista contemporaneo come “sperimentale”, osservava Eco nel ’62, è proprio che questi può “inventare la regola della sua opera mentre la fa” e cambiarla volendo di opera in opera, molto al di là della abituale dialettica tradizione/innovazione delle epoche precedenti⁴²); metodi che nel corso della sua carriera sono andati da “semplici” obiettivi di partenza (l’equazione “Coleman meets Klezmer” per i Masada, o il proposito di vedere quanti più tipi possibili di musica riuscisse a comporre per un organico strumentale normale come quello dei Naked City), a regole arbitrarie auto-imposte, più o meno complesse (dal formato della carta da musica su cui andavano scritti i pezzi per i Naked City alla deci-

could add for a musician such as Zorn – aiming at the image, “while still being aware that one cannot speak of a literary result until this stream of imagination has been turned into words”, into a “unique expression, one that is concise, concentrated, and memorable” (see the above mentioned problem from Spillane’s score), allows to exploit the “motion that arises naturally from the image”, to trace “the lighting flashes of the mental circuits that capture and link points distant from each other in space and time” (Calvino 1996, p. 48).

Moreover, it is remarkable how Zorn was able to find for the record’s insert, a perfect graphic correspondence for the overlappings in meaning found in *Locus Solus*, just in the same way as the insert for *The Classic Guide To Strategy Vol. 1* perfectly represented the “sonic events etched in relief”⁴³ of that record – with a taste for old illustrations that recalls that of Georges Maciunas for the Fluxus publications.

In any case, one should not forget that though relating to the visual has been a very important source of inspiration and method of composition for Zorn, it has not been the only one. The characteristic that distinguishes the contemporary artist as an “experimental” artist – Umberto Eco wrote – is exactly that he can “make up the rule of his work while conceiving it” and change it according to his will from work to work, well beyond the usual tradition/innovation dialectic of the preceding epochs (Eco 1978, p. 242). Accordingly, the methods used by Zorn during the course of his career have ranged from “simple” starting plans (the equation “Coleman meets Klezmer” for Masada, or the wanting to see how many different types of music he could compose for a normal instrumental line-up such as *Naked City*), to arbitrary self-imposed rules of varying complexity (from the size of music sheets on which the pieces for *Naked City* were written, to drawing, for the first time, from a single musical source – Stravinsky’s Octet – transformed in various ways, for the composition of *Angelus Novus*, up to transposing key-words in music through the use of the ancient “Jewish numerology, which functions along with pitch matrices derived from

sione di limitarsi per la prima volta a un'unica fonte sonora, trasformata in vari modi, per la composizione di un pezzo - l'*Angelus Novus* tratto dall'*Ottetto* di Stravinskij - al trasporre parole-chiave in musica, mediante l'uso dell'antica "numerologia ebraica, collegata a serie tonali derivate da momenti del *Mosè e Aronne* di Schönberg, per unificare la gran varietà di stili e tecniche compositive" usate in *Kristallnacht*⁴³).

E tutto ciò non solo (come abbiamo visto per i *game pieces* e le *file card compositions*) per cercare empiricamente dei sistemi compositivi che permettano di attaccare i parametri musicali tradizionali; esattamente com'era per Roussel e Péc, queste regole arbitrarie a cui attenersi, queste costrizioni auto-imposte hanno la funzione di stimolo per l'immaginazione (nelle note di *Film Works V* scrive infatti che, quando non gli vengono date limitazioni dall'esterno, se le inventa da solo), in una visione del lavoro compositivo come "risoluzione di problemi" che è, assieme al concetto che ogni composizione "debba avere un senso di coesione",⁴⁴ il mandato più duraturo e riconoscibile del suo ambito di provenienza (e il motivo per cui, nonostante tutto, ha sempre dichiarato di sentirsene parte), quello classico-contemporaneo.

Come anche, e infine, questo nostro capitolo sulle influenze visive e letterarie non vuole far dimenticare quanto numerose, e in definitiva sicuramente più importanti, siano state le influenze "solo" musicali nella formazione e nello sviluppo (come fonti di ispirazione/materiali di costruzione) del musicista; influenze troppo numerose anche solo per cercare di riassumerle in questa sede.

In effetti, tanti e tali sono stati i percorsi fin qui seguiti dal personaggio, le opzioni abbracciate contemporaneamente, le acquisizioni raggiunte e abbandonate per poi riprenderne lo sviluppo magari a distanza di anni, in un'irrequietezza anche comportamentale e psicologica,⁴⁵ che questo intero volume che gli abbiamo dedicato non si è proposto che di toccare alcuni punti e di dare un'idea di un corpus di opere che, nella sua asistematicità, ci appare fuor di dubbio come il più significativo di quest'ultimo quarto di secolo.

*moments of Schönberg's Moses and Aaron, to unify the varied styles and compositional techniques" used in Kristallnacht*⁴⁶).

All this is not only to search empirically for compositional systems that allow to attack traditional musical parameters, as is the case in game pieces and in file card compositions. Exactly as in Roussel and Péc, these arbitrary guiding rules and self-imposed limitations also have a function of stimulus for the imagination (in the notes to *Film Works V* Zorn writes that when there are no external limitations he creates them himself) within the work of composition; in fact, the conception of such work as "problem solving" is, together with the concept that every composition "needs a sense of cohesion",⁴⁷ the most recurrent and recognizable trait that places Zorn in the field of classical-contemporary music, to which he too has always declared to belong.

And of course what has been said here on the visual and literary influences of Zorn's music should not make us forget how many and how important are the "solely" musical influences in his development, both as sources of inspiration and as building materials; these are too many to be touched upon in this essay.

In actual fact, Zorn has taken such different routes, embraced so many options simultaneously, has achieved and abandoned - only to take up again several years later - so many acquisitions, in his not only musical but also behavioural and psychological restlessness,⁴⁸ that this whole volume only claims to bear upon only some of the aspects of his music and give an idea of a body of work that, in its asistematicity, seems without doubt the most significant of the last twentyfive years.

1. Zorn on Zorn, annuncio pubblicitario Hat ART Records in "Option" n.38, May/June 1991, p.20.
2. *Game piece* presentato per la prima volta al festival Musique Action di Vandoeuvre-lès-Nancy nel maggio 1987.
3. Zorn intervistato da Fabrizio Gilardino in "musiche" n.2, Estate 1988, p.8.
4. Zorn in *John Zorn at the Knitting Factory* September 1993, catalogo del festival.
5. Cfr. l'intervista di Ruggero Bianchi ristampata in questo numero di "Sonora".
6. Contenuto in *Film Works IV* (Tzadik 1997)
7. *Hard Plains Drifter* è un arrangiamento di Zorn contenuto nell'album di Bill Frisell *Before We Were Born* (Elektra '89).
8. Nel corso di due concerti italiani nell'ottobre 1989, rispettivamente con i Naked City e *Naked City Plus: Movies project*, Zorn ha eseguito una versione del Tema d'amore dal film *Jingi No Hakaba* di Fukasaku Kinji.
9. Il brano è citato nel frammento *Mexico*, che fa parte della colonna sonora per *The Golden Boat* (in *Film Works 1986-1990*, cd Eva).
10. Cfr. PETER WATROUS, note a Zorn/Lewis/Frisell, *News For Lulu* (cd Hat Hart '88).
11. *Houdini-De Sade* è stato uno spettacolo ideato da Zorn a partire da un testo di Arto Lindsay per nove musicisti, voce recitante, tre performer e proiezioni video presentato al festival parigino Banlieues Bleues nell'aprile del 1992. Se ne può leggere un resoconto, a cura di ALESSANDRO ACHILLI e ALBERTO PEZZOTTA, sulla rivista "Musiche" n.13, Estate/Inverno 1992, pp. 57-58. *Cat O'Nine Tails* è uno dei quartetti composti da Zorn per il Kronos Quartet, pubblicato sul loro cd *Short Stories* (Elektra 1993).
12. GUIDO NERI, *Jeux de mots. Società segrete*, in Michel Leiris, *Raymond Roussel*, Bologna, Il Cavaliere Azzurro 1985, p. 106.
13. Cfr. I. CALVINO, *op. cit.*, p. 132.
14. Tra gli inserti del doppio lp *Archery* (Parachute '81), ristampati in *The Parachute Years* (7 cd Tzadik '97).
15. I. CALVINO, *op. cit.*, p.131.
16. ZORN, note al disco *Pool* (2 lp Parachute '80), ristampate in *The Parachute Years*.
17. LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge 1988, cit. in McNEILLY, *op. cit.*, § 19.
18. "Connessioni mai immaginate prima si rivelano tra Mozart e il be-bop. Stockhausen nega Fats Waller. Carny, con le sue giustapposizioni, spiega cose difficili nella maniera più semplice possibile", scrive STEPHEN DRURY in *A View from the Piano Bench, Or Playing John Zorn's Carny for Fun and Profit*, "Perspectives Of New Music" Vol.32 n.1, Winter 1994, p. 198.
19. Cfr. UMBERTO ECO, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani 1962/1980, pp. 47-50.
20. *Op. cit.*, p. 48.
21. Zorn intervistato in RUGGERO BIANCHI, *Autobiografia dell'avanguardia*, Torino, Tirrenia-Stampatori 1980, p. 404; cfr. ristampa in estratto su questo numero.
22. *Op. cit.*, p.405.
23. Zorn intervistato da chi scrive in *Dolce Vita* n.8, maggio 1988, p. 24.
24. A parte le famose opinioni sulla "sinesteticità" professate da poeti come Rimbaud e Baudelaire, esiste ad esempio un straordinario quadro di Picabia del 1913/20 - che Zorn probabilmente conosce, dato che nelle note di *The Parachute Years* racconta di aver sempre mantenuto l'abitudine, dagli anni '70 ad oggi, di recarsi nei musei in cerca di fonti di ispirazione - intitolato *La musique est comme la peinture*, che costituisce un autentico paradigma teorico in tal senso, mostrando come gli stessi concetti formali possano venir traslati tra i due ambiti. Cfr. OMAR CALABRESE, *La musique est comme la peinture*, "Segnocinema" n. 6, giugno 1983, pp. 8-9.
25. Nel suo articolo *A est del Borneo*, pubblicato dalla rivista

1. Zorn on Zorn, advertisement of Hat ART Records in "Option" no. 38, May/June 1991, p.20.
2. *Game piece* presented for the first time at Vandoeuvre-lès-Nancy's Festival Musique Action in May 1987.
3. John Zorn interviewed by FABRIZIO GILARDINO in "musiche" no. 2, Summer 1988, p. 8.
4. Zorn in John Zorn at the Knitting Factory September 1993, festival catalogue.
5. Included in Film Works IV (Tzadik 1997).
6. See RUGGERO BIANCHI's interview included in this number of "Sonora".
7. *Hard Plains Drifter* is a piece arranged by Zorn included in Bill Frisell's *Before We Were Born* (Elektra 1989).
8. During two concerts held in Italy in October 1989, with *Naked City* and *Naked City Plus: Movies project* respectively, Zorn performed a version of the Love Theme from the film *Jingi No Hakaba* by Fukasaku Kinji.
9. This piece is quoted in the fragment *Mexico*, included in the soundtrack for *The Golden Boat* (in *Film Works 1986-1990*, cd Eva).
10. See Peter Watrous, notes to Zorn/Lewis/Frisell, *News for Lulu* (cd Hat Hart 1988).
11. *Houdini-de Sade* was a performance created by Zorn starting from a text by Arto Lindsay for nine musicians, reciting voice, three performers and video projections presented at the Paris festival *Banlieues Bleues* in April 1992. A detailed review of the show by Alessandro Achilli and Alberto Pezzotta can be found in "Musiche" no. 13, Summer/Winter 1992, pp. 57-58. *Cat O'Nine Tails* is one of the quartets composed by John Zorn for Kronos Quartet, included on their cd *Short Stories* (Elektra 1993).
12. Almost an oxymoron but, as Calvino explains, "today one can no longer think in terms of a totality which is not potential, conjectural, and manifold" (p. 116).
13. See. Calvino 1996, p. 121.
14. In the inserts of the double lp *Archery* (Parachute 1981), released on cd in *The Parachute Years* (7 cd Tzadik 1997).
15. I.CALVINO, *op. cit.*, p. 120
16. See sleeve notes to *Pool* (2 lp Parachute 1980) reprinted in *The Parachute Years*.
17. "Previously unimaginable connections appear between Mozart and be-bop. Stockhausen negates Fats Waller. Carny, in its juxtapositions, says difficult things in as simple a manner as possible", comments STEPHEN DRURY in *A View from the Piano Bench, Or Playing John Zorn's Carny for Fun and Profit*, "Perspectives Of New Music" Vol.32 n.1, Winter 1994, p.198.
18. Zorn interviewed by RUGGERO BIANCHI, *Autobiografia dell'avanguardia*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1980, pp. 404, 405; see extracts reprinted in this number of "Sonora".
19. In addition, Khan underestimates the degree in which the stylistic mimesis acquire new sense from the context in which they are placed, and all that is unheard-of even in those records, not to mention the absolute originality shown in improvisational language, both in terms of timbre and structure, in works such as *The Classic Guide to Strategy and Locus Solus*, and the far from codified use of genres in the latter.
20. Zorn interviewed by who writes, in "Dolce Vita", no. 8, May 1988, p. 24.
21. Besides the famous opinions on synaesthesia held by poets such as Rimbaud and Baudelaire, there is for example an extraordinary painting by Picabia of 1913-20 - which Zorn is probably familiar with, since in the sleeve notes of *The Parachute Years* he declares that ever since the '70s he has had the habit of visiting museums in search for inspiration - entitled *La musique est comme la peinture*, which represents an authentic theoretic paradigm in this sense, showing how the same formal concepts can be relocated from one field to the other. cf. OMAR CALABRESE, *La musique est comme la peinture*, in "Segnocinema", no. 6, June 1983, p. 8-9.

"Panta" n. 14 (Bompiani 1996, pp. 385-387), Zorn spiega una sua "teoria della sottrazione di attenzione", secondo la quale la carenza di interesse di certi parametri - per esempio la trama, fotografia e personaggi scadenti di *The Island of Living Horror* - porta a concentrare l'attenzione su altri aspetti di un'opera, come l'"enfasi sulla separazione degli elementi" del sonoro di quel film.

26. Cfr. su questi argomenti, l'articolo di E. TROYANO e l'intervista di R. BIANCHI ristampate più avanti su questo numero, e l'intervista di STEVE BERESFORD pubblicata in "Resonance" Vol. 2 n. 2, Summer 1994, pp. 5-8.

27. Cfr. BILL MILKOWSKI, *John Zorn Interview*, "OP - Z issue", Nov-Dec 1984, p. 52.

28. Zorn in "Unsound" vol.2 n.3/4 1985, p.54.

29. Zorn in MIKE MCGONIGAL, *The Unexpurgated John Zorn*, "Chemical Imbalance" n. 5, 1987, p. 25.

30. Un riferimento ovvio che avevamo trascurato nella parte più sopra sulle influenze letterarie; un esempio interessante del procedimento burroughsiano del *cut-up* applicato sul corpo della propria opera è stato usato da Zorn nell'introduzione di *Carny*, che cita una serie di accordi presi da vari punti dell'intero pezzo, "riassumendo sia la materia che il procedimento di *Carny*", come spiega STEPHEN DRURY, (*op. cit.*, p. 199).

31. JOHN ZORN, *Carl Stalling: An Appreciation*, note al cd *The Carl Stalling Project* (Warner Bros. 1990).

32. *Op. cit.*, p. 117. Altri esempi sono in Bresson, che in *Un condannato a morte è fuggito* usa soltanto piani strettissimi, suggerendo solo con il suono la vastità della prigione in cui è ambientato, o le scene di *Blade Runner* in cui è il rumore di marea umana a dare l'impressione di una folla, visto che si vedono solo pochi figuranti per volta.

33. "Guardavo quello che aveva visto lui quando aveva creato quella certa melodia, poi decido. 'Questo è quello che farò io', e procedo a mescolare le due cose." Zorn in GENE SANTORO, *Quick-change Artist Makes Good*, "Down Beat" April 1988, p. 25.

34. "La musica da film che viene ascoltata e non semplicemente udita è destinata al fallimento, perché distrae dalle convenzioni del realismo. [...] Zorn prende questa musica-da-non-ascoltare e chiede alla gente di ascoltarla." D. KHAN, 1992, p. 36. Cfr. anche ERMANNIO COMUZIO, *Colonna Sonora*, Milano, Il Formichiere 1980, p. 43, il cap. *La musica per film senza film non esiste*.

35. A. FARASSINO, *op. cit.*, p. 80.

36. *John Zorn on his music*, note a *Spillane*, lp/cd Nonesuch 1987.

37. Zorn in G. SANTORO, *op. cit.*, p.24.

38. JOHN ZORN, *Locus Solus*, cd Eva 1991.

39. M. LEIRIS, *Concezione e realtà in Raymond Roussel*, in *op. cit.*, p.78.

40. R. ROUSSEL, cit. in M. LEIRIS, *op. cit.*, p. 74.

41. NED ROTHENBERG, dalle note al disco (Lumina '83/Tzadik '95).

42. UMBERTO ECO, *Sperimentalismo e avanguardia*, in *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti 1978, p. 242.

43. ZORN in *John Zorn at the Knitting Factory September 1993*, *op. cit.*

44. "Ogni nota deve avere una funzione, ci dev'essere sempre il senso [...] che una visione personale si stia realizzando", *John Zorn on his Music*, note a *Spillane* (lp/cd Nonesuch '87).

45. "La ragione per la quale desidero molte variazioni non riflette che la mia visione del mondo, fatta di molti quadri staccati. Penso che questa percezione universale del mondo sia una cosa che ciascuno debba avere. Quando guardo un film, è in questo modo. È lo stesso quando faccio una conversazione - cambio continuamente argomento" Zorn in CRAIG BURK, *John Zorn entretien*, *Intra Musiques* n.13, 4e Trimestre '85, p. 11.

22. In his article *East of Borneo*, published in the magazine "Panta" (no. 14, Bompiani 1996, p. 385-387), Zorn explains his "theory of subtraction of attention", according to which the lack of interest of certain parameters - for example the generally poor plot, photography and characters of *The Island of Living Horror* - makes one concentrate on other aspects of a work, for example on the "emphasis on the separation of elements" in that film's soundtrack.

23. On these issues see the article by E. TROYANO and the interview by R. BIANCHI included in this publication, and the interview by STEVE BERESFORD in "Resonance", vol. 2, no. 2, Summer 1994, p. 5-8.

24. See BILL MILKOWSKI, *John Zorn Interview*, in "OP. 'Z' issue", Nov-Dec 1984, p. 52.

25. Zorn in "Unsound", vol. 2, no. 3/4, 1985, p. 54.

26. Zorn quoted in MIKE MCGONIGAL, *The Unexpurgated John Zorn, Chemical Imbalance*, no. 5, 1987, p. 25.

27. An obvious reference which we had omitted before when speaking of literary influences. An interesting example of Burroughs' cut-up procedure applied on the body of the work has been carried out by Zorn in the introduction of *Carny*, in which he quotes a series of chords ripped from various points throughout the piece, "summarizing both the material and the process of *Carny*", as STEPHEN DRURY explains in *A View from...* (see bibl. references).

28. JOHN ZORN, *Carl Stalling: an appreciation, sleeve notes to the cd The Carl Stalling Project* (Warner Bros. 1990).

29. *Op. cit.*, p. 117. Other examples of such treatment are *A Man Escaped*, in which Bresson uses only very close shots and confers the sense of large space of the prison in which the movie is set only through sounds; or the scenes in *Blade Runner* in which the perception of great crowds of people is given again only by sound, seen that most of the scenes show only a few characters at a time.

30. "I looked at what he looked at when he came up with that melody, then I said, 'This is what I'm going to come up with', and mixed it with what he came up with", Zorn in GENE SANTORO, *Quick-change Artist Makes Good*, "Downbeat", April 1988, p. 25.

31. "Film music that is listened to and not just heard invites failure because it distracts from the conventions of realism [...] Zorn takes such not-to-be-listened-to music and asks people to listen to it." (D. KHAN 1992, p. 36).cf. also ERMANNIO COMUZIO, *Film music without film does not exist*, in *Colonna Sonora*, Milano, Il Formichiere 1980, p.43.

32. John Zorn on his music, *sleevenotes to Spillane*, lp/cd Nonesuch 1987.

33. Zorn in G. SANTORO, *op. cit.*, p. 24.

34. JOHN ZORN, *Locus Solus*, cd Eva 1991.

35. NED ROTHENBERG, in the *sleevenotes* (Lumina 1983/Tzadik 1995).

36. Zorn in *John Zorn at the Knitting Factory September 1993, Festival catalogue*.

37. "Every note needs to have a function, there always has to be the feeling [...] that a personal vision is being realized" (John Zorn on his music, *sleevenotes to Spillane*, lp/cd Nonesuch 1987).

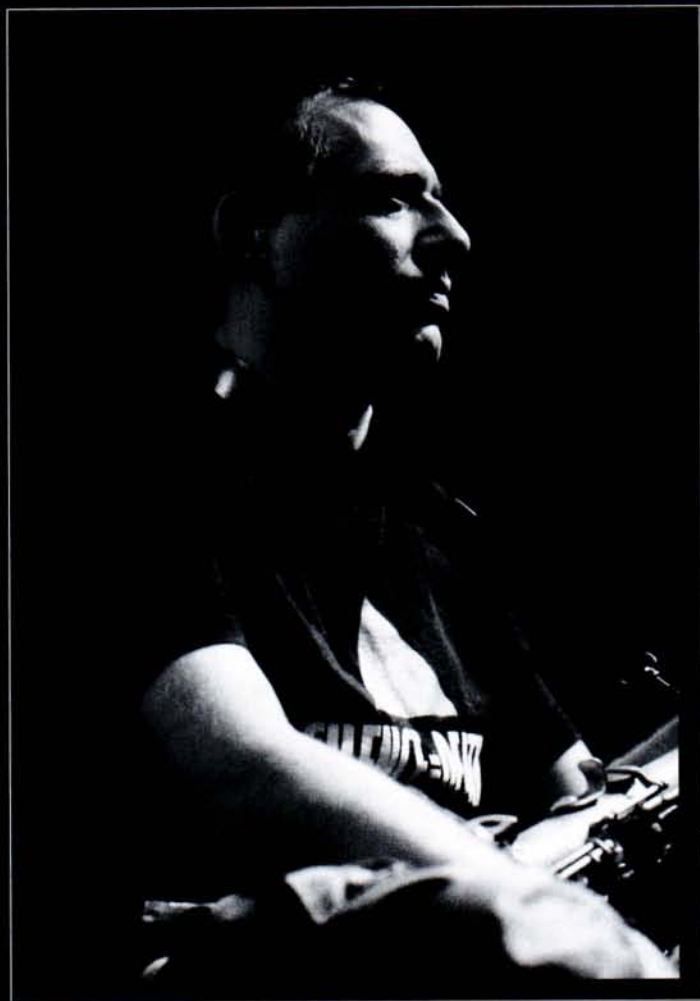
38. "The reason why I want many variations is simply because these reflect my vision of the world as a series of different pictures. I think this universal perception of the world is something everyone ought to have. When I see a film, it's like this. And it's the same during a conversation, I always change subject." (Zorn in CRAIG BURK, *John Zorn entretien*, "Intra Musiques", no. 13, Fall-Winter 1985, p. 11).

translated by Melinda Mele
photo by Diego Landi

Bibliografia / Bibliography

- ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971; Einaudi, Torino 1977
(*Sade, Fourier, Loyola*, Johns Hopkins University).
- ITALO CALVINO, *Six Memos for the Next Millennium*, Vintage, London 1996
(*Lezioni Americane - Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993).
- UMBERTO ECO, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1962/1980.
- UMBERTO ECO, *Sperimentalismo e avanguardia in La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano 1978.
- MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997
(*L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990).
- STEPHEN DRURY, *A View from the Piano Bench, or Playing John Zorn's Carny for Fun and Profit*, "Perspectives of New Music", vol. 32, no. 1, Winter 1994.
- ALBERTO FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- FRED FRITH, *2000 Statues and zu mini-statues*, "Musics", no. 23, November 1979.
- GIOVANNA GRIGNAFFINI, *Lettera a un produttore di immagini*, "Cinema & Cinema 10: Godard À Son Image", January-February 1977.
- DOUGLAS KHAN, *John Cage & John Zorn on record*, "Musicworks" no. 53, Summer 1992.
- MICHEL LEIRIS, *Sulle Nouvelles impressions d'Afrique*
(*Autours des 'Nouvelles Impressions d'Afrique'*, Cahiers Guy Levis Mano n.9, 1939)
and *Concezione e realtà in Raymond Roussel*
(*Conception et Réalité chez Raymond Roussel*, "Critique" n.89, 1954), in *Raymond Roussel*,
Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1985.
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli 1987.
- KEVIN MCNEILLY, *Ugly Beauty: John Zorn and the politics of postmodern music*, "Postmodern Culture", vol. 5, no.2, January 1995 (the article can also be found on the internet at: <http://www.nwu.edu.WNUR/jazz/artist/zorn.john>).
- MASSIMO MILA, *Breve Storia della Musica*, Torino, Einaudi 1977.
- GUIDO NERI, *Jeux de mots, Società segrete*, in MICHEL LEIRIS, *Raymond Roussel*, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1985.

IMMAGINI 1



PRIVATE COLLECTION



photo: Ela Troyano

TWINS con Henry Kaiser, Eugene Chadbourne e Bruce Ackley, 1976



photo: Ela Troyano

300 STATUES con Eugene Chadbourne e Polly Bradfield, 1978



LOCUS SOLUS al Maxwell's, circa 1983



a casa con le partiture dell'arrangiamento di Kurt Weill, 1983



con Ennio Morricone, 1983



in Giappone con Toshinori Kondo e Arto Lindsay, 1985



registrazione di Spillane ai Radio City Studios di New York, 1986



con Shinoda Masami dei Compostela, Giappone 1988



photo Marco Ugolini

SPY vs. SPY con Tim Berne alla Knitting Factory, New York 1988



con Bill Laswell, in Giappone



photo Heike Liss

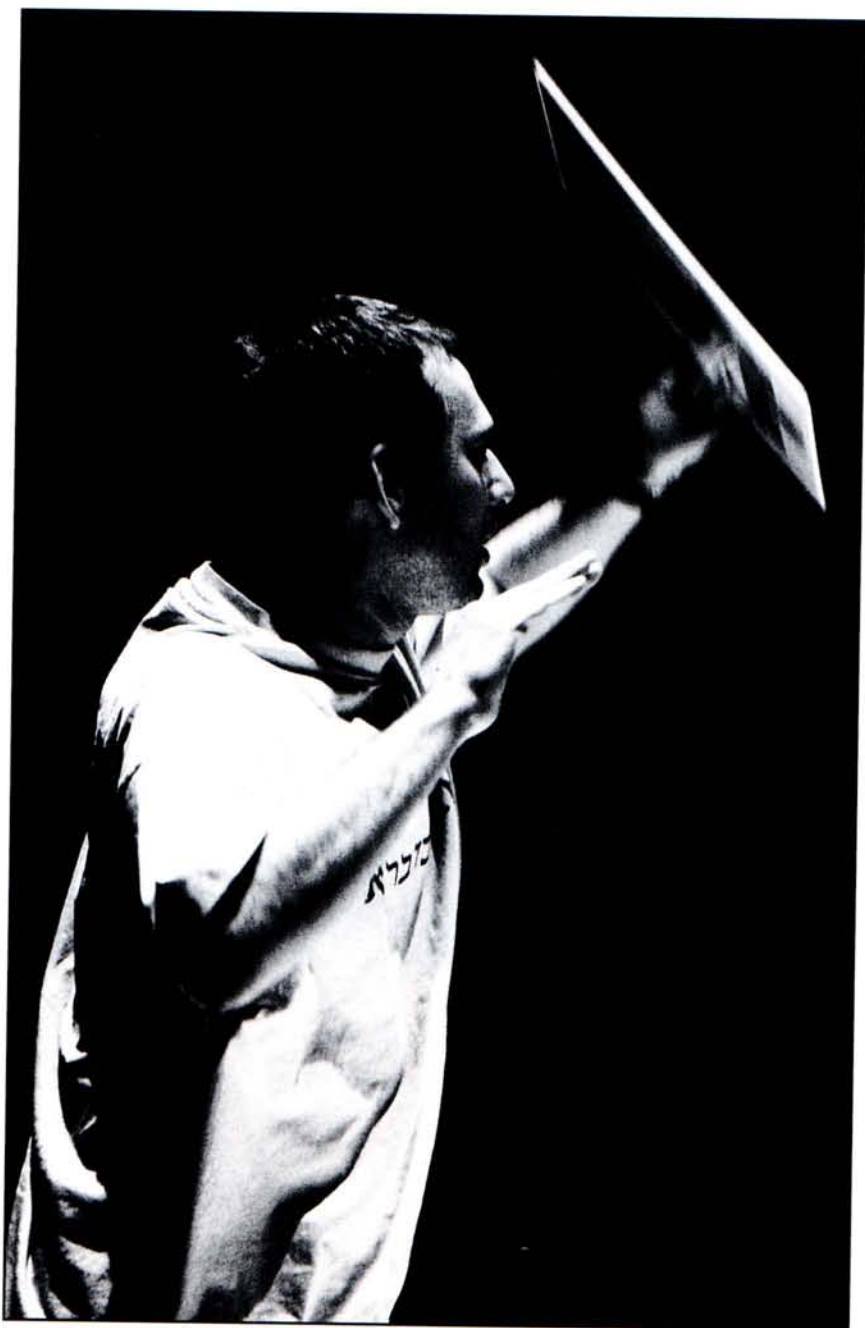
NAKED CITY a Montreaux, 1990



TORTURE GARDEN con Yamatsuka Eye al Mandala 2, Giappone 1991



NAKED CITY con Wayne Horvitz e Mike Patton, 1992



Cobra



MASADA con Joey Baron, Dave Douglas e Greg Cohen, Osaka 1995



Tutte le foto per gentile concessione di John Zorn dalla sua collezione privata
All photos courtesy of John Zorn from his private collection

W R I T I N G S



Zorn At The Movies

Sound directions in Fuller's *Shock Corridor*

John Zorn

Nei dipinti di James Rosenquist, i colori vengono stesi su una tela coperta da un intrico di nastro adesivo da imbianchino. Quando vengono staccate, le strisce di nastro asportano elementi delle superfici dell'immagine e di conseguenza ne esce trasformata la qualità intrinseca dell'opera.

– Ciò che si immette nella propria opera... – Ciò che si rimuove dalla propria opera...

Nel caso delle idee sonore di Fuller per *Il corridoio della paura*, sarebbe più appropriato dire: "Ciò che si sceglie di non immettere nella propria opera definisce le intenzioni."

Nel cinema la verità è magia. Tale magia è una menzogna.

Una serie d'immagini ferme viene proiettata per dare l'illusione del movimento e, ponendole in sequenza e montandole, si può suggerire una storia; analogamente, anche il sonoro del film può essere usato per ingannarci.

Tutto il sonoro cinematografico è creato a cose fatte, in un ambiente isolato. *Dialogo. Effetti sonori. Musica.* Ecco i tre elementi essenziali dell'arte del sonoro nel mondo del cinema. Il procedimento consueto comporta una complessa stratificazione simultanea di quei tre elementi: il dialogo viene posto al centro della nostra attenzione, gli effetti sonori sono inseriti per conferire ulteriore realismo e, infine, la musica è impiegata per creare atmosfera e intensificare le emozioni. Con un appropriato dosaggio dei tre elementi, la menzogna è completa. Nel *Corridoio della paura*, Fuller ha deciso di sottrarsi al gioco della menzogna hollywoodiana e ci spara in



In the paintings of James Rosenquist, pigments are placed on a canvas covered by a patchwork of masking tapes. As these strips are peeled off, removing elements of the image surfaces, the inherent quality of the work is transformed.

– What one puts into their work... – what one removes from their work...

In the case of Fuller's sound concepts in *Shock Corridor*, it seems more appropriate to say – what one chooses not to put into their work defines intention.

The truth of film is magic. That magic is a lie.

Just as a series of still images are projected to imply motion, and their sequencing and intercutting can imply narrative – film sound can also work to deceive us.

All film sound is created after the fact, in isolation. Dialogue. Sound Effects. Music. These are the three elements basic to sound craft in the world of film. The usual process involves a complex layering of all three elements at once, with dialogue as our main focus, sound effects inserted for added reality, and finally music, for atmosphere and emotional intensification. With a balance of the three, the lie is complete. With *Shock Corridor* Fuller has decided to avoid the game of the Hollywood lie, and blasts us with stark reality in no uncertain terms.

No attempt is made here to create an atmo-

faccia la realtà nuda e cruda, senza mezzi termini.

In quel film non si tenta in alcun modo di creare un'atmosfera di "normale" realtà cinematografica. Né si tenta minimamente di indurvi a credere alla menzogna di Hollywood. Al contrario, il sonoro è usato in quel caso come un elemento *brechtiano*, volto ad accentuare e punteggiare una serie di situazioni drammatiche. Lo studio del rumorista¹ è forse, per eccellenza, il luogo cruciale in cui viene partorita la menzogna cinematografica – la stratificazione di ambienti sonori, sottofondi, rumori di passi, fruscio d'abiti e di svariati effetti sonori – ed è là che *Il corridoio della paura* occupa un posto a sé, persino rispetto alla maggior parte dei film che compongono il pantheon personale di Fuller. Non ci sono fronzoli. Pochissimi rumori d'ambiente.

Sullo schermo vediamo qualcuno che cammina. Sappiamo che qualcuno cammina: ci viene mostrato, lo si può vedere. Non è pertanto una ridondanza aggiungere il rumore che fanno i passi sul suolo? Non è più una *distrazione* che un aiuto? Fuller sceglie giustamente di far concentrare la nostra attenzione soltanto su ciò che importa di più. Spesso entriamo nella mente del personaggio in primo piano e qualsiasi altro suono viene chiuso fuori. Talvolta veniamo lasciati soli con il dialogo interiore, altre volte con la sola musica, come nel caso di *When Johnny Comes Marching Home Again* del colonnello Stuart o delle arie operistiche di Pagliacci.

Ma soprattutto è interessante osservare nel film il gioco delle densità, dal momento che Fuller combina i tre elementi basilari del sonoro in vari modi (solo dialogo, dialogo e musica, dialogo ed effetti, soltanto musica, soltanto effetti e così via) per creare una sequenza lineare di eventi – espressionistica e "a blocchi" – la cui complessità aumenta e diminuisce giungendo, talvolta per accumulo progressivo e talaltra con un falso raccordo, a momenti culminanti, in cui sono usate tutte e tre le componenti nello stesso tempo; e quei punti salienti sono resi ancora più intensi dal gioco dei contrasti. Per tutto il film il sonoro rimane quasi sempre monofonico (un elemento alla volta), fino al momento essenziale in cui veniamo aggrediti brutalmente da un diluvio di musica, effetti e "dialogo" (più spesso strilli e grida), come nella scena dell'elettrochoc o nella sequenza culminante del "temporale" nel corridoio.

sphere of "normal" film reality. No attempt to seduce you into believing the Hollywood lie. Instead, sound is used here as a brechtian element meant to accent and punctuate a series of dramatic situations. The Foley Room is perhaps the critical place where the film lie is proliferated – the layering of ambiences, backgrounds, footsteps, clothing movements, and various sound effects – and it is here that Shock Corridor stands apart from even most of the films in Fuller's own pantheon. There are no frills. Very little ambiences.

A shot of someone walking. We know someone is walking – we are shown it – it can be seen. Is it not therefore redundant to add the sounds of footsteps on the floor? More distracting than helpful? Fuller rightly chooses to focus our attention solely on what matters most. Often we climb into the mind of the character in close up, and all other sound is blocked out. At times we are left with inner dialogue – other times music alone, as in the case of Colonel Stuart's When Johnny Comes Marching Home Again or Pagliacci's operatics.

But it is most interesting to note the play of densities in the film, as Fuller manipulates the three basic sound elements in varying combinations (dialogue alone – dialogue and effects – music alone – effects alone etc.) to create an expressionistic, block-form linear sequence of events rising and falling in complexity, building at times, jump cutting at times to climatic moments where all three elements are brought together, making these high points all the more intense through the play of contrasts. Sound through the film remaining for the most part monophonic (one element at a time) until the essential moment when we are brutally assaulted by a deluge of music, effects and "dialogue" (more often shrieks and screams) as in the electro shock scene, or the climatic corridor rainstorm sequence.

Brechtian reality forces its way through the patchwork of Fuller's Shock Corridor, guided by the disjointed flow of changing blocks of sound. Only by this discontinuous use of contrasts can we really be faced with the violent

1. Per l'esattezza, il *foley* (o *foley artist*) è specializzato in rumori prodotti dal corpo umano: baci, pugni, passi (su superfici e con tipi di scarpe differenti) e quant'altro. Il termine *foley* è però usato talvolta anche in accezione più generica, per designare il tecnico che, in fase di postproduzione, si occupa di rumori della più varia origine (porte, pioggia e via dicendo) (*ndt*).

La realtà brechtiana si apre un varco nell'intrico del *Corridoio della paura* di Fuller, guidata dal flusso disgiunto di blocchi mutevoli di sonoro. Solo grazie a quell'uso discontinuo dei contrasti riusciamo veramente a trovarci faccia a faccia con le crude realtà del dramma in un manicomio. Per nostra fortuna, Fuller l'aveva capito e andò fino in fondo, assestando un colpo tale da gettarci al tappeto. Sfortunatamente, non riprese più quell'approccio; tuttavia si possono ritrovare i semi di quell'ispirazione nel montaggio radicale del sonoro che contraddistingue le opere più recenti di Godard.

Occorre fare tesoro di quel capolavoro.

realities of drama in an insane asylum. Fortunately for us, Fuller understood this and followed through with a knockout punch. Unfortunately, he never continued this approach, but we can see the inspirational seeds in Godard's radical late period of sound editing.

We must treasure this masterpiece.

NYC, August 1990

L'Atalante

John Zorn

Jean Vigo è stato uno dei più grandi geni rivoluzionari della storia del cinema. Morto all'età di ventott'anni, ultimò tre soli film, ciascuno dei quali più profondo, sottile e complesso del precedente e tuttavia tutti fedeli allo spirito anarchico che gli apparteneva per diritto di nascita (suo padre era stato assassinato in carcere).

Vigo era un rinnegato e nei confronti dell'industria cinematografica provò le stesse frustrazioni che aveva patito Eric von Stroheim e che avrebbero afflitto Orson Welles: tutti e tre mal compresi dal pubblico, messi al bando dalla critica, abbandonati e censurati dall'industria. La sorte del capolavoro di Vigo, *L'Atalante*, è una delle vicende più infami e orribili della storia del cinema, al pari delle mutilazioni inflitte a *Rapacità* di von Stroheim e a *It's All True* (È tutto vero) di Orson Welles.

QUANDO TORNIAMO CON LA MENTE A QUEGLI EPISODI - A QUELLE ATROCITÀ PERPETRATE NEI CONFRONTI DI ALCUNE DELLE PIU GRANDI IMPRESE DEL GENERE UMANO E MOTIVATE ESCLUSIVAMENTE DALLA RAPACITÀ DEGLI AFFARISTI - NON DOVREMMO AVERE L'INGENUITÀ DI PENSARE CHE QUEI TEMPI SIANO SOLO UN RICORDO LONTANO. LA RAPACITÀ È BEN VIVA E LA RAPACITÀ È COME UNA CATENA. CI LEGA E CI OPPRIME. SOFFOCA LA NOSTRA CREATIVITÀ E CI LASCIA INTRAPPOLATI NEL LIMBO. PRIVI DI SBOCCHI, STAGNANTI, STERILI. SENZA ARTISTI COME JEAN VIGO, IL GENERE UMANO È CONDANNATO. VIGO NON ACCETTÒ DI ARRENDERSI. PERSEVERÒ. Riuscì a colmare la lacuna che separa la pratica cinematografica speri-

Jean Vigo was one of cinema's greatest revolutionary geniuses. Dead at age 28, he completed but three films, each one increasing in depth, subtlety and complexity, and yet still remaining true to the anarchic spirit that was his birthright (his father was murdered in prison).

Vigo was a renegade, and like Erich Von Stroheim before him, and Orson Welles after him, he shared the same frustrations with the film industry that they had. Misunderstood by the public, banned by the board of critics, abandoned and censored by the industry. The fate of his masterpiece L'Atalante is one of the most infamous horror stories of cinema, equal to the mutilation of Von Stroheim's Greed or Orson Welles' It's All True.

AS WE LOOK BACK AT THESE EVENTS - ATROCITIES COMMITTED UPON SOME OF MANKIND'S GREATEST ACHIEVEMENTS MOTIVATED SOLELY BY BUSINESSMEN'S GREED, WE SHOULD NOT FOOL OURSELVES INTO THINKING THAT THOSE DAYS ARE OVER. GREED LIVES, AND GREED IS LIKE CHAINS. IT BINDS US AND WEIGHS US DOWN. IT SMOTHERS OUR CREATIVITY AND WE FIND OURSELVES TRAPPED IN LIMBO, DIRECTIONLESS, STAGNANT, STERILE. WITHOUT ARTISTS LIKE JEAN VIGO, MANKIND IS DOOMED. HE RESISTED GIVING IN. HE PERSEVERED.

Vigo succeeded in bridging the gap between experimental and commercial filmmaking, and he did it in his own terms, without compromi-

mentale da quella commerciale e lo fece alle proprie condizioni, senza compromessi.

Grazie alla propria visione estremamente personale, inventò uno stile cinematografico forte e del tutto peculiare, benché non privo di contatti con la grande tradizione umanista francese dei Marcel L'Herbier, Ophüls, René Clair, Jean Renoir e con il poetico mondo visuale della prima ondata di sperimentatori cinematografici: il belga Charles de Keukeleire, il russo Dziga Vertov, la statunitense Maya Deren, Buñuel e i surrealisti francesi, e il genio comico di Keaton, Laurel & Hardy, Chaplin.

Come Cocteau, Vigo era un originale senza radici e si tenne sempre in disparte da qualsiasi movimento artistico. Libero di attingere a ciascuno di essi, Vigo rimase sempre assolutamente fedele a sé stesso. E i suoi film, anche se hanno punti di contatto con le opere di molti altri registi, non assomigliano a quelli di nessun altro. Ciascuno di essi è un mondo a sé. Film sul cinema. Film sulla vita.

Un tocco di commedia, un tocco di tragedia. Qualcosina dagli umanisti, qualcosina dai surrealisti. Astratti e tuttavia concreti. Un perfetto equilibrio di "yin e yang". In breve, la materia stessa di cui è fatta la vita.

Assistere a uno dei suoi film non equivale a fare un passo indietro nel tempo ma piuttosto a entrare in un altro mondo. Eternamente legato a doppio filo al presente. Al nostro presente. Al presente dell'umanità. Le intuizioni di Vigo, campione del cinema "sociale", sono universali e *L'Atalante* contiene alcune delle sue osservazioni più profonde. Vigo era già Nouvelle Vague venticinque anni prima della Nouvelle Vague. Postmoderno cinquant'anni prima del postmodernismo.

Anticipando al tempo stesso lo stile del *cinéma vérité* di Truffaut e la logica intellettuale romantica di Godard, *L'Atalante* rappresenta senza dubbio il sommo risultato visivo raggiunto da Vigo e una delle vette dell'arte cinematografica. Vigo trovò misteriosamente il modo di tradurre in strane immagini surreali i nostri sentimenti più riposti. E –
DIVERSAMENTE DALLE COMPIACIUTE POSE ARTISTICHE

se. Through his highly personal vision, he created a powerful, idiosyncratic filming style that related to the great french humanist tradition of Marcel L'Herbier, Ophüls, René Clair and Jean Renoir, as well as to the poetic visual world of the first wave of cinematic experimentalists: Charles De Keukeleire (Belgium), Dziga Vertov (Russia), Maya Deren (Usa), Buñuel and the Surrealists (France), and the comic genius of Keaton, Laurel&Hardy and Chaplin.



Like Cocteau, Vigo was a rootless original, aloof from any one particular movement. Free to draw upon them all, Vigo remained very much his own man. And although his films relate to the work of many other filmmakers – they are like no other. Each one is a world on its own. Film about film. Film about life. A touch of comedy, a touch of tragedy. A bit of the humanist, a bit of the surrealist. Abstract and

yet concrete. A perfect balance of 'Ying and Yang'. In short – the stuff of life itself.

To see one of his films is not to step back in time, but rather to step into another world – eternally stuck very much in the present. Our present. Humanity's present. A champion of "social" cinema, Vigo's insights are universal, and *L'Atalante* contains some of his most profound observations. Vigo was 'Nouvelle Vague' twenty five years before 'Nouvelle Vague', 'Postmodern' fifty years before 'post-modernism'.

Simultaneously anticipating the *cinéma vérité* style of Truffaut and the romantic intellectual logic of Godard, visually *L'Atalante* is without doubt Vigo's most supreme achievement, and one of the pinnacles of film. He has mysteriously found a way to express our deepest feelings in strange surrealist images – AND UNLIKE THE SELF-INDULGENT ARTISTIC POSING OF A DIRECTOR LIKE DAVID LYNCH, WHOSE IMAGES ARE SHALLOW AND PRETENTIOUS – VIGO'S IMAGES HAVE RESONANCE, and *L'Atalante* is resplendant

DI UN REGISTA COME DAVID LYNCH, LE CUI IMMAGINI SONO SUPERFICIALI E PRETENZIOSE – LE IMMAGINI DI VIGO HANNO UNA RISONANZA e *L'Atalante* risplende di esse: il vaso di vetro con dentro le mani nella stanza di *père Jules*, il suo piccolo spettacolo con il burattino, il suo dito che funge da puntina del gramofono o la scena d'amore di Jean con il blocco di ghiaccio. L'uso che fa Vigo di queste gemme puramente visive non ci confonde né ci disorienta (come accade invece in Buñuel): le comprendiamo intuitivamente e ne siamo toccati. Quello di Vigo è un mondo innocente di meraviglia e di gioia.

Nel suo umorismo, nella sua grande umanità e nel suo particolare talento per l'improvvisazione, io trovo anche punti di contatto con un altro dei grandi indipendenti e cani sciolti del cinema: John Cassavetes. E, come Cassavetes, Vigo trasgredi le norme narrative accettate, composte e ordinate. Più che a una storia con un inizio, uno svolgimento e una conclusione tradizionali, *L'Atalante* assomiglia a un insieme di bozzetti: episodi e immagini che tutti insieme vanno a comporre l'esperienza intitolata *L'Atalante*. È un'esperienza che chiunque si interessi di cinema deve compiere, perché è una delle più pure espressioni dell'arte cinematografica. È un tale *tour de force* visivo da togliere il fiato e dopo cinquant'anni di oblio e confusione è stato infine restaurato, restituendogli forse addirittura ancor più che il suo splendore originale.

with them: père Jules' bottle of hands and little puppet show, his finger working as a phonograph needle, or Jean's block-of-ice love scene. Vigo's use of these purely visual gems does not confuse us or shock us (as Buñuel does); we intuitively understand them and they touch us.

Vigo's is a child-like world of wonder and delight. For me his humor, great humanity and genius for improvisation relates him also to another of cinema's maverick independents – John Cassavetes, and like Cassavetes, Vigo attacked the staid concept of the 'narrative'. L'Atalante is less like a story with a traditional beginning, middle and end, and more like a collection of vignettes. Events and images that collectively add up to the experience entitled L'Atalante.

An experience any one interested in film must see, for it is one of the purest expressions of the art of film. A breathtaking visual tour-de-force which after fifty years of neglect and confusion has been restored to perhaps even more than its original splendor.

Tokyo, 1992

Jack Smith and *Flaming Creatures*

John Zorn

Nel 1968, alla tenera età di quattordici anni, accompagnai mio fratello più grande a una proiezione cinematografica nel West Village. Non ero preparato a quanto stavo per vedere: *Scorpio Rising* di Ken Anger, *Un chant d'amour* di Jean Genet, alcuni film di Warhol e una pellicola fuori dal comune, intitolata *Flaming Creatures*. Non c'è bisogno di dire che la mia vita non sarebbe più stata la stessa. Venticinque anni dopo, *Flaming Creatures* è un film che continua a esercitare la propria influenza su successive generazioni di artisti e anche di cinefili. Qui nell'East Village, i registi Nick Zedd, Richard Kern, Ela Troyano, Jim Jarmusch (e altri ancora)

In 1968, at the tender age of fourteen, I accompanied my older brother to a film screening in the West Village. I was not prepared for what I was about to see: Scorpio Rising by Ken Anger, Un Chant d'Amour by Jean Genet, some films by Warhol and a remarkable movie called Flaming Creatures. Needless to say, my life would never be the same. Twenty five years later Flaming Creatures is a film that continues to exert its influence on generation after generation of artists and film lovers alike. Here in the East Village, filmmakers like Nick

riconoscono apertamente il proprio debito nei confronti di Jack Smith. Jack era un eroe. L'integrità e la purezza artistiche che gli erano proprie rappresentavano ancora oggi un esempio per tutti gli artisti che lottino per la libertà artistica. Nel vocabolario di Jack la parola "compromesso" non esisteva. Seguì fedelmente la propria musa in ogni istante della propria vita e, adesso che ci ha lasciati, è rimasto un solo documento compiuto del suo genio: il film *Flaming Creatures*.

Nel 1970 lessi sul "Village Voice" un articolo di Jonas Mekas intitolato *The End of Civilization*, che mi condusse nella parte bassa della città, in un attico pieno zeppo di roba: mucchi di spazzatura, un vecchio albero di Natale, un carrello della spesa, una scala a pioli e così via. Jack Smith passò ore e ore a sistemare meticolosamente i più minuti dettagli di quella massa eterogenea di suppellettili, mentre veniva diffusa musica esotica di sottofondo; si dovette attendere all'incirca fino a mezzanotte perché cominciasse lo spettacolo vero e proprio. Mentre uscivo stordito, intorno alle tre di mattina, mi resi conto che quello spettacolo aveva appena risposto a tutte le mie domande circa il motivo per cui Jack non avesse mai più portato a termine un film dopo *Flaming Creatures* (che aveva girato nel 1963 ma aveva poi tentato continuamente di modificare e, in anni successivi, persino di distruggere). Per la maggior parte del tempo si era concentrato sulla creazione di costumi per i propri elaborati allestimenti teatrali, sulla scrittura di copioni, sulla realizzazione di diapositive e pellicole. Assistere agli spettacoli/proiezioni di diapositive di Jack non era poi così differente dall'andarlo a trovare nel suo appartamento (che aveva trasformato in un'avventura esotica da *Mille e una notte*) sulla First Avenue, dallo scattare diapositive ed effettuare riprese insieme a lui o persino dall'incontrarlo per strada; Jack VIVEVA la propria arte. ERA la propria arte.

Questa si esprimeva nel processo creativo e perciò a Jack pareva che sulla celluloida la forma fissa delle immagini montate PERDESSE integrità anziché

*Zedd, Richard Kern, Ela Troyano, Jim Jarmusch and others all wholeheartedly acknowledge their debt to Jack Smith. Jack was a hero. His artistic purity and freedom stands as an example to all artists who struggle for artistic freedom. Compromise was not a word in Jack's vocabulary. He followed his muse faithfully every second of his life, and now that he has left us, we are left with only one completed document of his genius: the film *Flaming Creatures*.*



In 1970 I read an article in the Village Voice by Jonas Mekas entitled "The End of Civilization" that led me downtown to a loft filled with piled up garbage, and old Christmas tree, shopping cart, ladder etc. etc. Jack Smith spent several hours meticulously adjusting the minutest details of this conglomeration while exotic music played in the background, and it wasn't until about mid-

*night that the performance proper was to begin. Staggering out at around 3am, I realized that this performance had just answered all my questions as to why Jack had never completed a film after *Flaming Creatures* (which he filmed in 1963 but continually tried to change, and even destroy in later years). He had been concentrating most of his time to create costumes for his elaborate theatre productions, writing plays, shooting slides and films. Going to see Jack's performances/slide shows was not terribly different from visiting him at his apartment on first avenue (which he had fashioned into an exotic adventure from the Arabian Nights), shooting slides or films with him, or even meeting him on the street; Jack LIVED his art. He WAS his art. It was about process, and as such, the fixed form of edited images on celluloid seemed to Jack to LOSE integrity rather than gain.*

His was an expression that found its form in the dialectic of flux, the state of becoming, and hence he opted for the sensual exoticism, the

guadagnarne. La sua espressività trovava la propria forma nella dialettica del continuo mutamento, nella condizione del divenire, e per tale ragione optò per l'esotismo carnale, per la presenza viva del teatro e, in particolare, degli spettacoli di diapositive. Ma quella filosofia di fondo – che nel suo caso specifico poteva benissimo derivare dalle fissazioni nevrotiche e spesso paranoiche connesse al consumo di marijuana – lasciò immutato il suo amore per le immagini di culto dei film esotici degli anni cinquanta: Maria Montez, Jon Hall, Sabu e le epopee di *Sinbad il marinaio* e del *Ladro di Bagdad*. Uno dei ricordi più cari che ho di Jack risale a una volta in cui andammo insieme al Theatre 80 in Saint Marks Street, dove proiettavano, uno di seguito all'altro, *Cobra*² e *Le mille e una notte*. Jack pianse per tutto il tempo, mordendo il fazzoletto e trattenendo il respiro, mentre la maggior parte degli altri habitués rideva per i tratti *camp*.³ Jack conosceva la forza delle immagini visive e l'importanza dell'atmosfera nel cinema. Una volta mi disse che avrebbe preferito il peggior doppiaggio del mondo ai sottotitoli, che a suo parere distruggevano la purezza delle immagini e rovinavano irrimediabilmente l'atmosfera esotica che gli dava da vivere... e per la quale, in realtà, viveva.

Flaming Creatures coglie l'essenza di quell'atmosfera, così come la viveva Jack nel 1963. Quanto agli anni successivi, abbiamo solo frammenti; ma va chiarito che, per molti versi, *Normal Love* era stato concepito per essere proiettato in forma di frammenti. Non c'era nulla di esotico nella pratica del montaggio. Per Jack fare film significava girarli e vederli, di solito a casa sua con i dischi di Les Baxter in sottofondo. Non dimenticherò mai quelle notti straordinarie; ma, per quelli tra voi che non c'erano, rimane *Flaming Creatures*. Un capolavoro indiscusso dell'underground newyorkese.

traduzione di Alessandro Achilli

living presence of the theatre, and in particular slide shows. But this basic philosophy, which in Jack's case could well have come about from the neurotic and often paranoid delusions of his marijuana consumption, did not affect his love for the icons of 50's film exotica: Maria Montez, Jon Hall, Sabu and the Sinbad/Thief of Bagdad epics. One of my fondest memories of Jack was when we went together to a double bill of Cobra Woman and Arabian Nights at the Theatre 80 on Saint Marks street. Jack cried through those films, biting his handkerchief and holding his breath while most of the other patrons laughed at the 'camp'. Jack knew the power of visual images, and the importance of mood in cinema. He once told me he would prefer the worst dub in the world to subtitles, which destroyed the purity of the images, and irrevocably shattered the exotic mood he thrived on... and in fact he lived for.

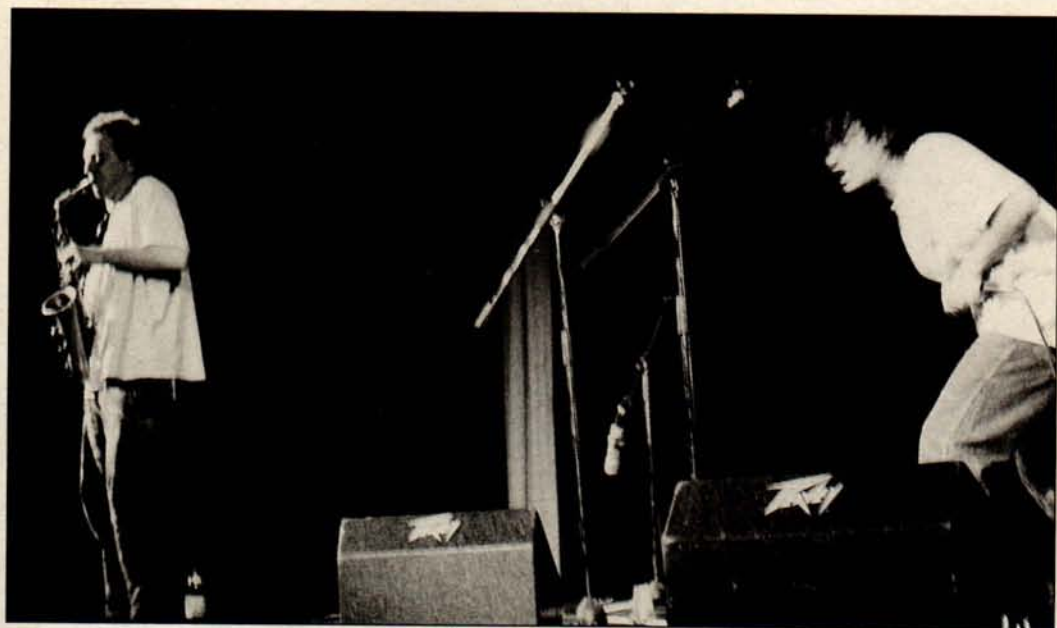
Flaming Creatures captures the essence of that mood as it existed for Jack in 1963. For later years we have only fragments, but it should be made clear here that Normal Love in many ways was meant to be shown as fragments. There was nothing exotic in the editing process. Filmmaking for Jack meant shooting, and viewing, usually at his house with Les Baxter records in the background. I shall never forget those special nights, but for those of you who were not there, we have Flaming Creatures. An indisputed masterpiece of the New York Underground.

NYC, 1993

2. Ovviamente non si tratta del film con Stallone del 1986 ma di quello di Robert Siodmak del 1944 (titolo originale: *Cobra Woman*), tra i cui interpreti ci sono tutti e tre gli attori testé citati: Maria Montez, Sabu e Jon Hall (ndt).

3. Oltre che «comportamento effeminato, da omosessuale o affettato», *camp* significa «qualcosa di piacevole e fuori moda», «qualcosa il cui stile è talmente anacronistico da essere affascinante», «qualcosa di esagerato nello stile, soprattutto a scopo umoristico», «qualcosa di smaccatamente teatrale» (ndt).

A R C H I V I O



Teatro e Musica

John Zorn's Theatre of Musical Optics

Ela Troyano

Ecco quando fondai
il Theatre of Musical Optics.
Quello che vedi
e quello che senti
sono la stessa cosa: musica.
La musica non ha mai avuto
nulla a che fare con il suono...
Nei miei spettacoli gli oggetti
impiegati sono
come suoni solidi...
Forme e tessiture differenti.
JOHN ZORN



*This is when I founded
the Theatre of Musical Optics.
What you see
and what you hear is the same
thing, music.
Music had never anything
to do with sound...
In my shows the objects
in performance
are like solid sounds...
Different shapes and textures.
JOHN ZORN*

John Zorn ha fondato il Theatre of Musical Optics nel 1975. Da allora ha elaborato due differenti tipi di concerti. Nel primo suona uno strumento musicale: in quanto sassofonista e compositore, appare regolarmente insieme a un gruppo di musicisti, dedicandosi alla "musica improvvisata" o "musica per improvvisatori". Nel secondo tipo di concerti si esibisce da solo in situazioni raccolte, usando piccoli oggetti in funzione visiva, come se fossero "note" musicali. Questi "spettacoli con oggetti" sono stati allestiti presso gli Anthology Film Archives, il Collective for the Living Cinema e l'Ontological-Hysteric Theatre ma il più delle volte sono stati messi in scena nei suoi piccoli studi in Lafayette Street e, più recentemente, nel Lower East Side, dove si ottiene il raccoglimento necessario mantenendo il pubblico al di sotto dei dodici spettatori, con una media di cinque e punte minime, non troppo insolite, di due. La platea è formata per lo più da amici e conoscenti. Per alcuni degli spettacoli sono stati affissi manifesti, che però recavano

John Zorn founded the Theatre of Musical Optics in 1975. Since then he has developed two different types of concerts. In one he plays a musical instrument. As a saxophone player and composer, he appears regularly with a group of musicians working with "improvised music" or "music for improvisers". In other concerts he performs alone in intimate situations using small objects visually as though they were musical "notes". Though he has performed these shows with objects at Anthology Film Archives, the Collective for the Living Cinema and the Ontological-Hysteric Theatre, most of the work has taken place at his small studios on Lafayette Street and, more recently, on the Lower East Side. These have an intimate quality with audiences kept at a maximum of twelve, an average of five and a not-so-unusual audience of two. The audience is made up mostly of friends and acquaintances. Though posters have been put up for some of

raramente un indirizzo: soltanto un numero di telefono, da chiamare per prenotarsi. Di solito i manifesti o gli avvisi vengono diffusi dallo stesso Zorn. A volte i manifesti vengono affissi dopo il termine di uno spettacolo.

Fidel. È il lavoro più recente di Zorn. La prima rappresentazione ha avuto luogo nel gennaio 1979 ed era simile ad alcuni dei suoi spettacoli di più vecchia data. Arrivando allo studio, si è accolti da Zorn o da uno qualunque degli spettatori di quella sera. Dalla sala fiocamente illuminata si sentono spesso uscire musica sacra di epoca Tudor e conversazioni a bassa voce. Accanto alla soglia, la prima cosa che si vede è una scatola da sigari sul bancone della cucina. All'interno della scatola, un cartoncino indica che le donazioni sono di due dollari. Vicino a essa c'è un grande libro aperto, rilegato elegantemente, che reca la data del giorno e firme e indirizzi degli ospiti della serata. Accanto a esso è stata disposta con cura una serie di note su *Fidel*, a disposizione di chiunque voglia consultarle. Un cartellino vicino alle note ci informa che l'esibizione di stasera (con inizio alle dieci) durerà due ore e mezza senza interruzioni. Mentre si aspettano gli altri spettatori (in totale ne sono previsti otto), l'atmosfera, anche tra amici intimi, è di formalità e di controllata emozione.

Quando sono arrivati tutti, si filtra fuori dalla stanza di soggiorno e, passando per la cucina, si entra nel teatro: una saletta quadrata lunga tre metri, tutta dipinta di nero. Le pareti sono nude. Soltanto la finestra (coperta di assi e dipinta di nero) e il rettangolo dell'uscio turbano la severa forma di scatola. Al centro della sala, sul pavimento, c'è una piccola scatola nera. Attorno a essa sono disposte due sedie e alcuni cuscini di gommapiuma grigia. Mentre ci sistemiamo nella parte riservata al pubblico, notiamo altri particolari della stanza. Accanto alla scatola, coperta da un panno nero, c'è un registratore. Al centro del coperchio della scatola, una cornice quadrata vuota e bianca, fatta di carta, ripete la forma quadrata della scatola e ne mette in evidenza il centro. Dal soffitto scendono fili che entrano nella scatola e da una parte, c'è qualcosa che assomiglia a un microscopio. Pian piano prevale il silenzio. Gli unici suoni sono quelli tipici che provengono dall'esterno: rumori dalla strada, un bicchiere che si rompe, un bambino che piange.

the shows, an address is seldom given; only a telephone number to call for reservations. The posters or announcements are usually delivered by Zorn himself. Sometimes posters are put up after a show is over.

Fidel. John Zorn's latest work, was presented for the first time in January 1979. It was similar to earlier performances. Arriving at the studio, one is greeted by Zorn or any of the other members of the night's audience. Tudor church music and low conversation can be heard coming out of the dimly-lit room. Close to the doorway, on top of the kitchen counter, we are confronted first with a small cigar box. It has a small sign inside it saying that donations are two dollars. Next to it lies a large and elegantly bound open book with the date and the signatures and addresses of tonight's guests. Next to it, a set of notes for Fidel has been carefully placed. It is available for anyone to look at. A small sign close to the notes informs us that tonight's performance, which begins at ten, will last two and a half hours with no intermission. Waiting for the rest of the audience of eight to arrive, the atmosphere, even among close friends, is one of formality and controlled excitement.

Once everyone arrives, we filter out of the living room, through the small kitchen and into the theatre. This is a small, eight foot square room painted black. The walls are bare. Only the window, boarded up and painted black, and the opening for the door disturb the severe box-like shape. In the center of the room on the floor is a small black box. Two chairs and gray foam cushions surround it. As we arrange ourselves in the sitting area, we notice other details in the room. A tape recorder lies next to the box, which is covered with a black cloth. On top of the box in its center, a white empty square frame made out of paper echoes the square shape of the box and focuses its center. Wires run from the ceiling to the box and on one side sits something that looks like a microscope. Silence is settling in. The only sounds are those typical of the neighborhood: street noises, glass breaking, a baby crying. Some of these will continue throughout the performance.

Alcuni di essi proseguiranno per tutta la durata dello spettacolo.

Zorn entra tenendo in equilibrio un vassoio che contiene alcuni oggetti e lo posa con delicatezza sul pavimento. Gli oggetti sono minuscoli: nessuno di essi supera i due centimetri e mezzo di larghezza. Sono sistemati ordinatamente su un reticolo (uno di essi al centro di ciascun quadrato) e tutti accuratamente allineati per file. Dopo aver tirato una tenda nera per "chiudere" la porta e aver spento le luci (lasciando accese solamente, sopra all'uscio, una lampadina da venticinque watt dipinta di blu e una luce bianca di sicurezza), Zorn siede a gambe incrociate di fronte alla scatola quadrata di venti centimetri. L'intensità di otto paia di occhi che inquadrano e mettono a fuoco i cinque centimetri di cornice quadrata bianca comincia a essere palpabile. Zorn accende una luce nel "microscopio". La tinta azzurro pallido della lampadina ammorbidisce le linee bianche dai bordi netti della cornice sul panno nero. La polvere viene spazzolata via e le pieghe del panno sono riaggiustate un'ultima volta. Incomincia lo spettacolo.

Zorn colloca un minuscolo oggetto di rame all'interno della cornice. Mentre osserviamo lo spazio intensamente focalizzato, lui si gira per prendere l'oggetto successivo. Un piccolo oggetto di plastica celeste a forma di freccia viene posto nella cornice in sostituzione del primo. Poi è la volta di un oggetto grigio, simile a una pietra. Per le successive due ore e mezza, la nostra attenzione sarà guidata sugli oggetti posati uno dopo l'altro all'interno della cornice. L'unica variazione giunge quando Zorn aziona una registrazione su nastro, a tre quarti dello spettacolo. È un *doowop* degli Holidays, un pezzo strumentale tranne che per una sola frase: "Down in Cuba".

Fidel è suddiviso in sei parti. La prima è un prologo, o introduzione, in cui tutti gli oggetti adoperati nello spettacolo vengono appoggiati sul panno nero, uno alla volta. Nella sesta e ultima parte, o epilogo, gli oggetti vengono nuovamente collocati uno per volta nello stesso posto ma in una sequenza differente. Nelle quattro parti che costituiscono la sezione centrale, gli oggetti vengono combinati insieme per formarne uno nuovo, che ricorda una scenografia teatrale o certe "sculture" musicali. L'intento di Zorn è quello di far sì che un insieme di oggetti si com-

Zorn walks in balancing a tray with objects on it and places it carefully on the floor. The objects are tiny, none larger than one inch square. They are arranged neatly on a grid, one at the center of each square, all of these lined up carefully in rows. After drawing a black curtain to "close" the door and turning off the lights (a 25-watt bulb painted blue and a white security light are left on top of the doorway), Zorn sits cross-legged, facing the eight-inch square box. The intensity of eight pairs of eyes adjusting and focusing on the two-inch square white frame begins to take hold. He turns on a light in the "microscope". The soft bluish tint of the light softens the hard-edged white lines of the frame on the black cloth. Dust is brushed off, and a final rearrangement in the folds of the cloth is made. The show begins.

Zorn places a tiny copper object inside the frame. As we watch the intensely focused space, he turns to get the next object. A small baby-blue plastic arrow-shaped object is placed in the frame replacing the first object. This is replaced by a gray stone-like one. For the next two and a half hours, our attention will be directed towards the objects placed in the frame, one after the other. The only change comes when Zorn turns a tape recording on three quarter of the way into the show. It is "doowop" by The Holidays, an instrumental piece with a single phrase: "Down in Cuba."

Fidel is divided into six parts. The first is a prolog or introduction in which each of the objects used in the show is laid out on the black cloth one at a time. In the final sixth part or epilog, the objects are laid out again one at a time but in a different order. In the four parts making up the center, objects are fitted together to form a new object resembling "stage settings" or "musical" sculptures. Zorn's intent is to make a combination of objects fit together like a physical mechanism, making an entirely new unit or a new discrete set of objects. Thus each single object appears six times, each time in a different "context".

The sets of objects are constructed on one side of the black table, where they can't be seen, and placed on the frame as soon as they are ready. An orange feather is fitted around

bini come in un meccanismo fisico, formando un'unità del tutto nuova o un nuovo assortimento di oggetti distinti. Perciò ciascun oggetto appare sei volte, ognuna delle quali in un "contesto" differente.

Gli insiemi di oggetti vengono preparati su un lato del tavolo nero, dove non li si può vedere, e depositi all'interno della cornice non appena sono pronti. Una piuma arancione viene sistemata intorno agli angoli ritagliati del vertice triangolare di una banconota da venti dollari; l'estremità rotta della chela di un granchio viene inserita nel foro di un oggetto bulbiforme di plastica bruna, liscia e lucida; un sottile fascio di fili metallici viene fatto passare nel centro di un disco metallico argenteo e infilato in un tubo arancione lungo e sottile, ricavato dall'antenna di un'aragosta. Quando un oggetto o un insieme di oggetti viene collocato all'interno della cornice, non si fa alcun tentativo di creare un disegno. Le decisioni prese non sono basate su preoccupazioni grafiche; viene invece dato rilievo alle caratteristiche degli oggetti o al modo in cui le serie si combinano tra loro da un punto di vista funzionale o "matematico". [...] A differenza di quanto accadeva in alcuni spettacoli precedenti, nei quali la durata era un aspetto cruciale, qui il dosaggio dei tempi e il senso di tale dosaggio sono deliberatamente evitati. Delle cinquecento differenti sequenze di oggetti che si susseguono in quel particolare spettacolo, gli aspetti che interessano a Zorn sono l'estrema semplicità della formula, la sua ripetitività e la quantità esorbitante di oggetti e combinazioni messi in gioco.

Due idee correlate governano *Fidel*. Una è quella di far sì che il tempo sia l'elemento meno importante: gli oggetti vengono lasciati nella cornice fin quando non è stato preparato l'insieme successivo. [...] L'altra idea è quella di fare in modo che ciascun oggetto si combini con un altro come se fossero uno solo. Dal momento che ogni oggetto diviene parte di quello che è posto accanto a esso in ognuna delle sei parti o "movimenti" che compongono la *pièce* e poiché al centro dell'attenzione ci sono le caratteristiche del materiale (non l'interpretazione delle immagini, né la durata), la *pièce* nel suo complesso ha una qualità plastica: ogni cosa diviene lentamente parte di qualcos'altro e poi di qualcos'altro ancora.

the cut out angles of a triangular corner of a twenty-dollar bill; the broken tip of a crab's claw is inserted into the hole of a shiny smooth black-brown plastic bulbous object; a thin set of metal wires is passed through the center of a silver metal disc and into an orange tube that was once a lobster's antenna. When an object or a set of objects is placed in the frame, there is no attempt to make a design. The decisions made are not based on graphic concerns; the emphasis is on the qualities of the object or on the way sets fit together in a functional or "mathematical" way. (...) Unlike previous performances where duration was crucial, timing or a sense of timing is deliberately avoided. What is interesting to Zorn about the five hundred different stage sets of objects in this particular show is both the minimalism and repetitiveness of the form and the excessive number of objects and combinations used.

There are two related concepts ruling Fidel. One is to have time the least important element: the objects are left in the frame as long as it takes to construct the next set. (...) The other is to have each object fit into another as though it were one. Because each of the objects becomes part of the one placed next to it in each of the six parts or "movements" of the piece and because the focus is on the material qualities (no images read, no duration), the whole piece has a plastic quality with everything slowly becoming part of something else and then of something else.

Traditionally in Western music, melody and counterpoint pertain to the horizontal elements in music, those dealing specifically with duration and time. "It doesn't matter how long an object or a set is held for, or when you put them out, what matters is that they are and how they interlock."

To order the objects, Zorn used an eleven by eleven square grid with a space for each of the one hundred and twenty one objects used. These were given a position on the grid according to how they fit together as a unit. Once the order on the grid was set, the pattern or sequence in which they appeared was arranged to give the most variety and range in their combination. In the first part of introduction, the objects are laid out singly, begin-

In Occidente, melodia e contrappunto sono tradizionalmente considerati tra gli elementi orizzontali della musica, quelli che hanno specificamente a che fare con la durata e con il tempo. L'armonia pertiene invece alla struttura verticale. In quanto esperimento nell'ambito dell'armonia, *Fidel* fa riferimento alla struttura verticale e non ha specificamente a che fare con la durata e con il tempo. "Non importa per quanto tempo un oggetto o un insieme venga mostrato, né quando lo si metta via: ciò che importa è che essi *sono* e il modo in cui si combinano."

Per ordinare gli oggetti, Zorn ha usato un reticolo quadrato di ventotto centimetri per ventotto con uno spazio per ciascuno dei centoventun oggetti impiegati. A questi è stata assegnata una posizione nel reticolo a seconda di come si combinavano tra loro per formare nuove unità. Una volta stabilito l'ordine sul reticolo, è stato predisposto uno schema o sequenza di apparizione che conferisse la massima varietà e la più ampia gamma alle combinazioni. Nella prima parte, o introduzione, gli oggetti vengono presentati singolarmente, partendo dalla prima fila del reticolo (percorsa da sinistra a destra) e proseguendo con la seconda (questa volta da destra verso sinistra), con la terza (da sinistra verso destra) e così via, orizzontalmente, fino all'undicesima. Nella seconda parte, Zorn incomincia dall'alto, andando da sinistra verso destra, e poi continua da sinistra verso destra una fila dopo l'altra, sino in fondo. Nella terza parte, Zorn parte dall'angolo superiore destro del reticolo e si sposta in diagonale per file, scendendo obliquamente fino all'angolo in basso a sinistra. Nella quarta segue nuovamente una diagonale, cominciando dall'angolo inferiore destro e salendo con un contemporaneo movimento verso sinistra, fino ad arrivare all'angolo superiore sinistro.¹ La quinta sezione parte dalla base e sale, da destra a sinistra; la sesta e ultima parte si muove diagonalmente dal basso a destra all'alto a sinistra.²

ning with the first row of the grid from left to right, then second row from right to left and third row left to right, moving horizontally through the eleventh row. In the second part, he begins at the top from left to right and continues from left to right in every row all the way down. In the third part, he begins at the top right corner of the grid and works diagonally in rows down and sideways to the bottom left. In the fourth, he follows a diagonal again, beginning at the bottom right corner and working up and left to the top left corner. The fifth section begins at the bottom and goes up, right to left; the final sixth part moves diagonally from the bottom right to the top left.

Scale

The first thing one notices at a John Zorn performance is the change in scale. The theatre is small, the audience is an intimate one, the stage area and objects are miniature, and the performer's actions minimal. Everything is reduced in proportion. This change acts as a catalyst to activate thinking patterns. There is no imaginary time-and-place that we are used to in theatre, no body or character to place in a time-and-place context. This makes it easier to push thinking patterns into more abstract, pure and non-referential areas – as though reading an equation or translating from one language to another.

Format

What takes place in Fidel, as in most of Zorn's shows, is that objects are presented one after the other. On the black table and inside the white frame, one "reads" the object through its position, shadow, and action, duration – variables that are subtly but constantly changing. Fidel reads like a

1. Nell'originale era "top right corner", ma si tratta evidentemente di un refuso, visto che, se si traccia la diagonale di un quadrato partendo dall'angolo inferiore destro, si giungerà sempre all'angolo superiore sinistro e giammai al superiore destro. L'autrice, interpellata al proposito, concorda (ndt).

2. Così nell'originale ma pare improbabile, giacché in tal modo la sesta sezione sarebbe identica alla versione verosimile della quarta. A logica, gli unici altri due moti diagonali non ancora descritti sarebbero invece quello che va dall'angolo inferiore sinistro all'angolo superiore destro e quello che va da quest'ultimo all'angolo inferiore sinistro. Se invece si ipotizza un movimento non diagonale, la scelta cadrebbe probabilmente sullo schema reciproco a quello della seconda parte, ovvero un movimento riga per riga da destra a sinistra partendo dal basso. L'autrice, a distanza di così tanti anni, non ricorda ma propende per l'ipotesi "dall'angolo inferiore sinistro all'angolo superiore destro" (ndt).

Scala

La prima cosa che si nota in uno spettacolo di John Zorn è il mutamento di scala. Il teatro è piccolo, gli spettatori non sono che pochi intimi, l'area del palcoscenico e gli oggetti sono in miniatura, e le mosse del performer minime. Tutto è di proporzioni ridotte e il cambiamento agisce come un catalizzatore: in altre parole, il mutamento di scala fa sì che percepiamo lo spettacolo in modo differente.³ Non ci sono il tempo e luogo immaginari cui siamo abituati in teatro, né corpi o personaggi da collocare in un contesto spaziotemporale. Perciò è più facile spingere le modalità di pensiero in aree più astratte, pure e non referenziali: come se si risolvesse un'equazione o si traducesse da una lingua a un'altra.

Formato

Ciò che avviene in *Fidel*, come nella maggior parte degli spettacoli di Zorn, è che gli oggetti vengono presentati uno dopo l'altro. Sul tavolo nero e all'interno della cornice bianca si "legge" l'oggetto tramite la sua posizione, la sua ombra, l'azione e la durata: tutte variabili che cambiano impercettibilmente ma costantemente. *Fidel* si legge come un'equazione condensata, costituita da unità ripetute parecchie volte. Viene sempre adoperata la medesima base: un quadrato bianco su un panno nero. Dall'inizio alla conclusione c'è sempre la medesima luce azzurrina, sempre proveniente dalla medesima sorgente. Viene costantemente ripetuta la medesima azione – collocare un oggetto o un insieme di oggetti – sempre con il medesimo scopo. L'unico cambiamento è costituito dal nastro, usato come interruzione (ma solo nelle prime due rappresentazioni, dopo le quali è stato accantonato). Nello spettacolo tali elementi erano estremamente contenuti, al fine di sottolineare la plasticità degli insiemi di oggetti.

Negli spettacoli di Zorn sono emerse numerose costanti: un tavolo o piccolo palcoscenico, un apparato di reticoli o cornici, luci e nastri, e gli oggetti. Anche se ridotto al minimo in *Fidel*, l'apparato di reticoli, luci e nastri derivava dalla selezione tra un'ampia varietà di elementi,

compressed equation made up of units that are repeated several times. The same base is used – a white square on a black cloth. The same soft blue light from the same source is used throughout. The same action – placing an object or a set of objects – is repeated, always with the same intent. The only change comes from the tape that is used as an interruption. (This tape was discarded after the first two shows.) These elements were limited in this show in order to emphasize the plasticity of the sets of objects.

Several constants have emerged in Zorn's shows: a table or small stage, a system of grids or frames, lights and tapes and the objects. Although in Fidel he has kept the system of grids, lights and tapes minimal, it has been narrowed down from a wide variety of elements used in the earlier shows to alter the context in which an object was presented. The cutout bases or frames used to direct attention to the objects have varied in shape (he has used circles, squares, rectangles, grids), in size (usually two to three square inches) and color (black, white, red, yellow, green). Small arrows and strings have also been used to focus attention to or from an area or object. Cloth was used to cover or reveal. Transparent materials were used to allow a background to show through. Details have been enlarged or appeared in soft focus through a magnifying glass or prism. Water and dust have been used not only as objects but as processes changing shape in time or having a visual duration. Lights have been used by changing the source – mixing or alternating two or more lights and varying the color and intensity. Recorded tapes added density and also functioned as cues sectioning-off intervals. Sometimes these tapes have been secret dedications or secret messages made from complete parts or fragmented phrases and sound effects from movies (usual-ly science fiction).

Objects

John Zorn is constantly in the process of collecting objects; once he decides on the

3. "The change in scale acts as a catalyst", i.e. the change in scale forces us or allows to perceive the performance in a different manner" ha chiarito l'autrice al traduttore. Letteralmente "forces us or allows us" significa "ci costringe o ci consente" (ndr).

impiegati negli spettacoli precedenti per alterare il contesto in cui veniva presentato un oggetto. Le cornici o basi ritagliate, adoperate per dirigere l'attenzione sugli oggetti, hanno subito variazioni nella forma (di volta in volta Zorn ha usato cerchi, quadrati, rettangoli, reticoli), nelle dimensioni (di solito tra i cinque e gli otto centimetri quadrati) e nel colore (nero, bianco, rosso, giallo, verde). Sono anche state adoperate piccole frecce o cordoncini per concentrare l'attenzione su un oggetto o su un'area, o per distoglierla da essi. Sono stati usati panni per coprire o svelare. Sono stati impiegati materiali trasparenti per consentire la visione di uno sfondo. Certi particolari sono stati ingranditi o fatti apparire lievemente sfocati mediante una lente d'ingrandimento o un prisma. Sono stati adoperati acqua e polvere, non solo con la funzione di oggetti ma anche come procedimenti per cambiare a poco a poco una forma, o per visualizzare un lasso di tempo. Le luci sono state impiegate variandone la sorgente, mescolandone o alternandone due o più e cambiandone il colore e l'intensità. Nastri registrati hanno incrementato la densità e sono serviti anche da intervalli tra due sezioni. A volte tali nastri celavano dediche occulte o messaggi segreti, ricavati da parti complete – o frammenti di frasi ed effetti sonori – provenienti da film (per lo più di fantascienza).

Oggetti

John Zorn è costantemente alla ricerca di oggetti: una volta decisa l'idea di fondo di uno spettacolo, comincia a operare una selezione tra le cose che ha messo da parte. *Fidel* è imperniato su oggetti minuscoli, nessuno dei quali supera i tre centimetri quadrati. Anche se si può identificare una piuma, o una piccola incisione che ritrae la testa d'un uomo, la maggior parte degli oggetti è stata scelta in base a caratteristiche fisiche astratte – la combinazione di colori, la trama, la forma, le proporzioni – o a criteri musicali come ritmo e tempo. Quello che è stato descritto come "oggetto bulbiforme di plastica bruna dalla superficie lucida" era in realtà un finto chicco d'uva, del tutto iriconoscibile. Un quadrato di maglia marrone veniva dalla foglia di una palma haitiana; un lungo oggetto sottile di colore arancione, con piccole creste circolari, faceva parte di un'antenna appartenuta a un'ara-

"concept" for a show, he begins to select from the collection. Fidel is made up of tiny objects, none of which is larger than one inch square. Although a feather or a small engraving with a portrait head of a man are identifiable, most of these objects were chosen for their abstract physical qualities – their color scheme, texture, shape, proportion or musically, their rhythm or tempo. The object that has been described as a black-brown plastic shiny-surfaced bulbous object was actually an imitation grape. It is fairly unrecognizable. A square of brown mesh comes from the leaf of a palm tree from Haiti; a long thin orange object with small circular ridges was part of an antenna belonging to a lobster. A brownish plaster half-shiny half-torn stone-like object is a broken foot from a doll that came from India. In the recent shows, Zorn has tended to choose objects roughly the same size and they are highly differentiated physically, more abstract than ever, usually a fragment or a part of a larger object. Whereas in the earlier shows he used a wide variety of three-dimensional replicas such as toy soldiers, animals or a ship, in Fidel only a miniature tool remains. Of the rich variety of two-dimensional reproductions, photographs, drawings and maps – even words, syllables and letters – only the engraving and a small blue "x" remain. John Zorn's objects can be categorized systematically in many ways – by their function, their history, their physical look, their chemical or physical properties. Each object might fall in several categories. The fake grape could be grouped with objects that are the same color, that were made in the 1970's, or that are imitations.

Performance

In most of Zorn's shows we are presented with a web of information that is not accessible on an articulated level but that is present in other forms – an attitude toward an object, how it is manipulated, the length of time, the interest of his involvement with his small objects and his concentration. All these details, though small and subtle, fill in earlier performances from beginning to end, giving them no "dead" spaces. According to Zorn,

gosta. Un oggetto di gesso marrone mezzo lucido e mezzo spaccato, simile a pietra, era il piede rotto di una bambola giunta dall'India. Negli spettacoli recenti, Zorn ha manifestato la tendenza a scegliere oggetti più o meno simili per dimensioni ma fortemente differenziati per caratteristiche fisiche, più astratti che mai: di solito frammenti o parti di un oggetto più grande. Negli spettacoli precedenti usava una vasta gamma di riproduzioni tridimensionali (per esempio soldatini, ninnoli a forma d'animale o modellini di navi); di tutto ciò, in *Fidel* resta solo un utensile in miniatura. Della ricca varietà di copie bidimensionali – fotografie, disegni e mappe o persino parole, sillabe e lettere – rimangono solo l'incisione di cui s'è detto e una piccola "x" blu. Gli oggetti di John Zorn si possono categorizzare sistematicamente in molti modi – in base alla funzione, alla storia, all'aspetto esteriore, alle proprietà fisiche o chimiche – e ciascuno di essi potrebbe rientrare in parecchie categorie. Il finto acino, per esempio, potrebbe essere indifferentemente raggruppato insieme agli oggetti del suo stesso colore, o a quelli fabbricati negli anni Settanta, o alle imitazioni.

Allestimento

Nella maggior parte degli spettacoli di Zorn vi viene offerta una rete di informazioni, non accessibili a un livello chiaramente intelligibile ma presenti in altre forme: la posizione che Zorn assume rispetto a un oggetto, il modo in cui lo maneggia, la quantità di tempo che gli dedica, l'intensità con cui si fa coinvolgere da esso e la sua concentrazione. Di tutti quei particolari, ancorché minuti e indefinibili, sono ricolmi gli spettacoli meno recenti, da capo a fondo, tanto da non lasciare spazi "inerti". A quanto dice Zorn, *Fidel* è invece pieno di spazi inerti. L'autore ha cercato di eliminare qualsiasi elaborazione, al fine di "presentare le idee nella loro forma più pura", come spiega egli stesso:

"Qualcuno ha detto che si può prendere tutto il sapere di un uomo e inserirlo in una scheda. Se si prendono quelle schede senza mai elaborare tali idee, ciò che rimane è qualcosa di diverso. Non mi interessa tanto sviluppare qualcosa quanto presentarlo."

Experiments in Harmony and Polyphony

Fidel is filled with dead spaces. He tried to eliminate any development in order to "present ideas in their purest form." Zorn explains:

"It has been said that you can take a whole man's knowledge and put it into a file card. If you take these file cards and never develop these ideas, you are left with something else. I'm not so much interested in developing something as presenting it."

Experiments in Harmony and Polyphony

Fidel is the second part of a larger two-piece work entitled Experiments in Harmony and Polyphony. The first part, The Bridge and the Crane, presented in December 1978, was an experiment in polyphony. In musical terms polyphony is defined as the combining of two or more melodies of more or less equal prominence sounded simultaneously. The Bridge and the Crane was presented in the same space as Fidel; the "stage" was the same box covered in black. Instead of the two-inch white frame used in Fidel, a grid with nine two-inch squares took up the entire surface. The only objects used were colored cubes. These were placed in different combinations on the grid throughout the show. Four lights of different colors – red, yellow, blue and white – placed inside the box framed different areas of the grid. Two hand-held spotlights focused on specific segments or squares on the grid. The combinations of the color of the cubes, the effect of the different colored lights, their position on the grid and the duration of each of these elements made up a "visual melody". The length of the show varied, since the combinations – the order and their duration – were improvised.

The Funnel was an earlier show working with timing and color. Again, different sized and colored cubes were placed on different colored circular bases; these were combined with different colored lights of varying intensities. If a section of The Funnel could be seen as a melody, The Bridge and the Crane could be seen as having several "visual melodic lines" going on at once or as an experiment in polyphony.

Fidel è la seconda parte di un'opera più estesa intitolata *Experiments in Harmony and Polyphony*. La prima parte, *The Bridge and the Crane*, è stata presentata nel dicembre 1978 ed era un esperimento nell'ambito della polifonia. In termini musicali, la polifonia è definita come la combinazione di due o più melodie, eseguite contemporaneamente, cui viene assegnata un'importanza più o meno eguale. *The Bridge and the Crane* è stato allestito nello stesso spazio di *Fidel*; il "palcoscenico" era la medesima scatola coperta di nero. Anziché la cornice bianca di cinque centimetri usata in *Fidel*, a occuparne l'intera superficie era un reticolo, costituito da nove quadrati di cinque centimetri ciascuno. Gli unici oggetti impiegati erano cubi colorati, che per tutto lo spettacolo venivano collocati sul reticolo in differenti combinazioni. Quattro luci di colori differenti (rosso, giallo, blu e bianco), sistemate all'interno della scatola, inquadravano altrettanti settori del reticolo. La luce di due farette tenuti in mano circoscriveva determinati segmenti o quadrati del reticolo. Dalle combinazioni tra il colore dei cubi, l'effetto delle differenti luci colorate, la loro posizione sul reticolo e la durata di ciascuno di tali elementi derivava una "melodia visiva". La lunghezza dello spettacolo era variabile, dal momento che ordine e durata delle combinazioni erano improvvisati.

Uno spettacolo ancora precedente, *The Funnel*, assegnava un ruolo di primo piano al dosaggio dei tempi e al colore. Altri cubi, di varie dimensioni e colori, venivano posti su basi circolari di tinte differenti, per combinare poi il tutto con luci di colori eterogenei e intensità variabile. Se una sezione di *The Funnel* poteva essere considerata una melodia, analogamente *The Bridge and the Crane* poteva essere visto come compresenza di parecchie "linee melodiche visive" che procedevano contemporaneamente, o come un esperimento di polifonia.

Direzione

Secondo Zorn, i suoi primi lavori assomigliavano di più a opere liriche:

"Mi interessavano il teatro e la musica [...] la combinazione tra essi. Ritenevo che si potessero orchestrare eventi e azioni semplici, e usarli come musica. [...] I miei primi brani erano simili a piccole opere liriche."

Direction

Zorn describes his early work as being more like operas:

"I was interested in theatre and music... combining the two. I thought simple actions and events could be orchestrated and used as music... My early pieces were like little operas."

These, reminiscent of the concerts and ideas of John Cage and of the events of the 1960's, usually took place in larger areas, used people playing musical instruments and were composed of images. In one performance, a performer climbed a ladder and peeled a cabbage. In another, Zorn put on a suit made out of springs and tin cans. They were visual images that physically produced a sound. From these he made a transition to using visual images, actions and objects that in themselves had the physical quality and duration of a sound.

Paradise Lost was a turning point. Spread out over a period of twelve days with two performances a day, it made use of a wide range of elements. It was presented in different areas of the studio (the living room, theatre, roof) at different times of day (noon, midnight). There were different types of performance exhibits or antique shows with objects on display like a museum. There were shows that were part the usual presentation and part exhibit where the audience could wander around. There were more formal theatrical performances. The performances ranged from a shadow play to The Creation Story, which consisted only of a tape. The shows following Paradise Lost have been extremely controlled exercises narrowing a set of variables to focus on a range of subtle possibilities. The Funnel and Against the Funnel both limit the sets of objects and bases in order to focus on timing and color. These led to the complex, but still minimal, Experiments in Harmony and Polyphony.

Fidel marks a new direction. Timing, which was so critical in the earlier shows, is becoming the major area of experimentation.

"We have eliminated sound, now the elimi-

Quei brani (che richiamavano alla memoria i concerti e le idee di John Cage, e gli eventi degli anni Sessanta) venivano generalmente proposti in locali più ampi, coinvolgevano persone che suonavano strumenti musicali ed erano composti di immagini. In un determinato spettacolo, uno degli interpreti si arrampicava su una scala e pioli e sfogliava un cavolo. In un altro, Zorn indossava un completo fatto di molle e lattine. C'erano immagini visive che producevano fisicamente un suono. In seguito, Zorn passò ad adoperare immagini visive, azioni e oggetti che avessero in sé le caratteristiche fisiche e la durata di un suono.

Paradise Lost fu un punto di svolta. Protratto per un periodo di dodici giorni con due spettacoli al giorno, faceva uso di un'ampia gamma di elementi. Fu presentato in vari punti dello studio (la stanza di soggiorno, il teatro, il tetto) a ore differenti (mezzogiorno, mezzanotte). Furono allestiti diversi tipi di installazioni o di spettacoli di "antiquariato", con oggetti in esposizione come in un museo. Ci furono spettacoli che erano in parte la consueta rappresentazione e in parte mostre, dove il pubblico poteva vagabondare in giro. E ci furono anche messe in scena teatrali più convenzionali. Il tipo di allestimento andava dal teatro delle ombre a *The Creation Story*, che consisteva solo di un nastro. Gli spettacoli successivi a *Paradise Lost* erano esercizi estremamente controllati che riducevano un insieme di variabili per concentrarsi su una gamma di sottili possibilità. Sia *The Funnel* sia *Against the Funnel* limitavano le serie di oggetti e di basi, mettendo invece al centro il dosaggio dei tempi e il colore. Ciò portò agli *Experiments in Harmony and Polyphony*, complessi e tuttavia estremamente parchi.

Fidel segna una nuova direzione. Il dosaggio dei tempi, già così cruciale nei primi spettacoli, sta diventando il principale campo di sperimentazione.

"Abbiamo eliminato il suono; adesso è la volta del tempo..."

Domanda: che cosa resta nella musica dopo tali eliminazioni?

Fidel è il mio primo esperimento di eliminazione del tempo."

nation of time...

Question: what is left in music after these eliminations?

Fidel is my first experiment in the elimination of time."

Incontro con John Zorn

New York, 19 marzo 1979

Ruggero Bianchi

Le componenti visuali della musica e il rapporto tra musica e musicalità

Vi è la tendenza, soprattutto da parte di chi ha una formazione esclusivamente visuale, a distinguere in maniera drastica tra qualità musicale e qualità visuale. Secondo me, tuttavia, si tratta di un errore fondamentale. Vi sono dei momenti in molti films, che per me diventano musicali. Vi sono azioni che possono essere musicali. Quanto alla danza, si può quasi sostenere che essa sia un particolare tipo di espressione musicale la cui realizzazione avviene a livello visuale. Penso quindi che si possano isolare tutti questi elementi di musicalità, che esistono in tutti gli aspetti della vita in ogni momento e in differenti settori, e formare in tal modo una struttura musicale che non sia costituita da suoni. Sebbene si pensi di solito che la musica abbia a che fare con il suono, io ritengo infatti che il suono non sia affatto una componente necessaria della musica.

A stretto rigor di termini, non vi è una differenza autentica tra musica e musicalità. Si tratta semmai di una differenza puramente terminologica. Si può dire, ad esempio, che la musica è qualcosa che esiste concretamente mentre la musicalità è qualcosa di più intangibile. La musica è la fisicizzazione della musicalità. La musicalità è una sensibilità particolare che esiste in chi crea la musica e che si trasmette quindi alla musica stessa.

Musica e suono: sensibilità e tradizione musicale

Oggi, a quanto pare, gli artisti si valgono di molti media diversi. Persino del suono. Poco tempo fa ho ricevuto una lettera di Michael Smith - che agisce nel campo della *performance art* ed è straordinariamente bravo - nella quale parlava di un nuovo studio che stava per essere aperto a New York. Uno studio di registrazione assai complicato con una grossa banca di effetti sonori di cui, stando alle intenzioni, gli artisti visuali dovrebbero servirsi per cercare



The visual components of music and the relationship between music and musicality

Today there is often the tendency to immediately separate a musical quality from a visual one, and I think that that's the first mistake. For me there are moments in many movies that become musical. Certain actions can become musical. Dance can almost be said to be a certain musical expression done in visual terms. So for me if

you isolate these moments of musicality, that exist in all life and all times, in different patches, you can form a musical structure that's not composed of sound. Normally, sound is considered to be what music is about, but music, for me, has nothing to do with sound, it's something that transcends sound.

I think the difference between music and musicality is, strictly speaking, between the terms, or in the way the words are constructed. Music is something that exists, and musicality is something more intangible. Music is the physicalization of musicality. So musicality is a certain sensibility that exists in the creator of music, and then is passed into the music itself.

Music and sound: sensibility and musical tradition

Artists now seem to be working with many mediums, even sound. Some time ago I got a letter from Michael Smith - he's a performance artist, really great - saying that there was this studio being set up somewhere in New York. A very complicated recording studio, with a large bank of sound effects, for visual artists to come in and try and work with audio-art, in other words, with the manipulation of sounds. This led me to think of what makes their manipulation of sound different from my manipula-

di lavorare a livello di *audio-art*, cioè a livello di manipolazione dei suoni. Ciò mi ha indotto a pensare a quale sia la differenza tra la manipolazione del suono operata dall'artista visuale e la *mia* manipolazione del suono, in quanto musicista: che cosa distingue la *audio-art* dell'artista visuale dalla musica di un musicista?

Pur non avendo trovato ancora una risposta definitiva, penso che le molte risposte a questo problema siano di fatto riconducibili a qualcosa di molto semplice, cioè a una questione di *sensibilità*. In un lungo periodo di tempo, siamo stati esposti, in quanto musicisti, a un particolare modo di pensare e di sentire. Ogni artista si trova ad affrontare una particolare *tradizione*. Proprio il fatto di essere in qualche modo radicata in una tradizione di secoli e secoli di arte fa sì che si formi in una certa persona una sensibilità particolare. È da questo ancoraggio a una tradizione specifica che scaturisce, secondo me, la sensibilità artistica. E la sensibilità musicale si forma nello stesso modo.

La risposta a questo problema è dunque per me assai semplice: *sensibilità* e *tradizione*. È quindi facile definire la musica. La musica è ciò che viene fatto da un *musicista*. Può sembrare uno strano modo di rispondere, ma all'apparenza si direbbe che la musica sia proprio questo. Naturalmente, tale risposta comporta un'altra domanda: che cos'è il musicista? E la risposta, secondo me, è che il musicista è una persona radicata in una certa *tradizione*. Qualcuno che si è posto certi problemi e ha deciso di proseguire. Il fatto di voler proseguire è per me molto importante. Andare avanti, spingersi oltre quello che si è fatto fino a quel momento è, ritengo, il dovere dell'artista.

Un processo di sottrazione

Per me la musica che esiste a livello puramente visuale o che si vale di altri mezzi che non siano il suono è una realtà assolutamente oggettiva. È qualcosa di cui mi sono occupato per anni e, quindi, qualcosa che non devo più "dimostrare" a me stesso. Ma la musica che esiste persino al di fuori del tempo – cioè una musica capace di esistere come *sostanza solida* – è un problema cui ho cominciato a pensare solo da poco.

Nei miei primi pezzi, i primi elementi musicali sui quali ho deciso di intervenire sono stati il ritmo e la melodia. Oggi come oggi, per me si tratta di un modo molto primitivo di esprimere la musica. Ma i miei primi lavori erano esattamente questo: ritmi e melodie creati in maniera molto semplice con oggetti. Operazioni riuscite, forse, ma abbastanza ovvie.

Si trattava dunque di proseguire e mi posi una domanda molto esplicita: se si vuole *sottrarre* qualcosa alla musica, che cosa si può togliere? La melodia o il ritmo? La musica, nel corso degli ultimi cento anni, ha manifestato una certa tendenza, a livello di definizione, a porre sullo stesso piano *ritmo* e *tempo* (tempo inteso in senso musicale, come

tion of sound; what makes an artist's audio-art different from a musician's music?

There are many answers to the question and, though I haven't come to any kind of definitive answer, so far I would say that it's simply a question of sensibility. As musicians, we have been exposed, over a period of years, to certain kinds of thinking and feeling. Every artist has to deal with a certain tradition, and steeped himself in that tradition of the centuries of art, and that produces a certain sensibility within that person. For me that's what an artistic sensibility arises from; and a musical one.

This answers the question in a very simple way by saying, sensibility and tradition. So if you ask, what is music, the answer is, that which is done by a musician. Which is a strange way to answer; on the surface that's what it seems to be, but then what is a musician? And for me, a musician is someone who is steeped in that tradition. Someone who has dealt with all those things and decided to go further. It's very important for me, that they do go further. I think it's the duty of an artist to go further than what has been done.

A process of subtraction

Music that exists visually, or in another medium aside from sound, is very much a reality for me. It's something that I've done for many years, and that I feel I don't have to "prove" to myself; but music that exists outside of time itself, in other words a music that can exist as a solid substance, this is a question that I started analyzing only lately.

In early pieces of mine, the first elements that I worked on were rhythm and melody. Now that seems to me a very primitive way of expressing music, but my early pieces were just straight melodies and rhythms created out of objects, in a very simple way. They seemed successful to me, but a little too obvious.

I needed to go further than that, so I asked myself, what do you take out first, the melody or rhythm, if you're going to take something away from music? The definition of music over the past one hundred years, has sort of pared down rhythm and tempo, and so has used time (time in the more general sense) in a very limited way. In Nineteenth-century music and much of Twentieth-century music, rhythm is broken up in fairly even ways, and time is broken up in even ways. Some composers like Varèse or John Cage, tried to open up the concept of rhythm by opening up the whole concept of time. In other words, time is not rhythm or tempo, but all time.

So, Cage basically said, if you're going to take

movimento, *nda*) e a servirsi quindi del tempo (tempo inteso in senso più globale) in maniera più limitata e generica. Nella musica dell'Ottocento e in gran parte di quella del Novecento, il ritmo musicale si è alquanto regolarizzato e uniformato, e il tempo (in senso generale) si è suddiviso in unità regolari. Alcuni compositori, come Varèse e Cage, hanno cercato di fare del ritmo un concetto aperto, aprendo l'intero concetto di tempo. In altri termini, il tempo non è il ritmo o il tempo musicale, bensì tutto il tempo.

In parole povere, il discorso di Cage è questo: se si sottrae ogni elemento alla musica, ciò che tuttavia resta, l'elemento più importante che rimane e che la caratterizza come musica, è il tempo. È a questo punto che io mi sono chiesto perché. Perché il tempo dev'essere così importante per la musica? Se sottraendo ritmo e melodia ciò che restava alla musica era il tempo, quanto sto cercando di fare è sottrarre alla musica anche il tempo. Come il ritmo e la melodia, anche il tempo è insomma un elemento musicale ma non è la musica stessa.

La musica visuale e il tempo interno degli oggetti

Naturalmente, il tempo è presente in ogni cosa, persino in un dipinto: quando si guarda un quadro, si guardano tutta una serie di punti in successione. Il tempo del quadro è il tempo di chi lo guarda. Pensare quindi a una performance che sia del tutto *priva di tempo* è praticamente impossibile. Non è impossibile invece creare una performance, e nemmeno una *musica*, nella quale il tempo costituisca l'elemento meno importante.

L'*armonia*, per me, rappresenta il passaggio che può consentirmi di creare musica che esista senza o con pochissimo tempo. L'*armonia* infatti non è altro che la presentazione simultanea di elementi diversi. Questo è appunto quanto cerco di fare con le mie *griglie*.¹ Naturalmente si può obiettare che l'organizzazione del materiale in una griglia implica un suo tempo specifico. In un certo senso questo è vero ma in un altro non lo è. Dipende dal modo in cui decido di presentare gli oggetti sulla griglia.

Prendiamo ad esempio *Fidel*. Esso è diviso in parecchie sezioni. Nella prima parte vengono presentati oggetti singoli: essa costituisce quindi una specie di "mostra" di tutto il materiale. Successivamente, vengono proposti quattro modi possibili di percorrere la griglia: orizzontale, vertica-

everything away from music, the most important element, the thing that will be left for it to still be music, will be time. So, I asked myself, why time, why is time so important to music? So if in taking away rhythm and melody, time was the only thing left, now with Fidel what I'm trying to do is to take time away as well. Just like rhythm and melody, time also is a simple musical element, but it's not music itself.

Visual music and inner time of objects

Of course, time exists in everything, even in paintings: if you look at a painting, you look at a whole series of points in succession. The time of a painting is the viewer's time. So, to think of a performance that has no time is almost impossible, but it isn't so to create a performance, or even a music, in which time is the least important factor.

Harmony for me is like the door towards creating a music that can exist without or with very little time, because harmony is just a simultaneous presentation of several items. This is just what I'm trying to do with my grids.¹ Of course one could object that the ordering of materials on a grid implies an inherent time. Now about that, in a way it does and in a way it doesn't; it depends on the way that I choose to present the objects.

Let's take Fidel. It is divided up into several parts: the first part presents single objects, and it's like an "exposition" of everything. Then there are the four possible ways of going through this grid: horizontal, vertical, diagonal from right to left and from left to right. Then at the end there's another single exposition, which is just like a coda. In the first and last parts, in presenting the objects singly - let's just say in the first part, because this is where my aim is clearer - time is still an important factor, because you're looking at the objects one by one, in that way; but even in that part I try to diminish the importance of time by presenting them as much as I can in a steady rhythmical way. In other words, there are no rhythmical twists, no melodies produced on complicated rhythms. Each object I try to give five seconds. I count up to five, and put out the next one. In this

1. Trattandosi di "musica oggettiva", la "griglia" sostituisce di fatto la partitura. Gli oggetti disposti secondo un certo ordine nella scacchiera vengono estratti da essa e posti nel riquadro secondo varie sequenze: sequendo, ad esempio, il normale ordine orizzontale, dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra; o l'ordine inverso, dal basso verso l'alto e da destra a sinistra; o il diagonale, partendo da sinistra in alto; o il diagonale opposto, partendo da destra in basso, e così via. Le sequenze di esposizione, che tengono conto della disposizione iniziale degli oggetti nella scacchiera, vengono così a costituire appunto delle "griglie".

1. Being this "object music", the "grid" is in fact the substitute for the score. The objects, arranged according to a certain order on the checkerboard, are extracted from it and placed on the white frame following various sequences: for example the normal horizontal order, from left to right and from top to bottom; or the inverted order, from bottom to top and from right to left; or the diagonal one, starting from the top left, or the opposite from bottom right, and so on. These sequences of expositions, that take into account the initial ordering of objects on the checkerboard, constitute in fact the "grids".

le, obliquo da destra a sinistra e obliquo da sinistra a destra. L'ultima parte propone di nuovo oggetti singoli e costituisce quindi una sorta di "coda". La presentazione degli oggetti singoli nella prima e nell'ultima parte – soprattutto nella prima, perché è qui che si rivela più chiaramente l'intento – avviene in un contesto nel quale il tempo costituisce ancora un fattore importante, in quanto l'osservatore vede gli oggetti a uno a uno, in successione.

Anche in questa parte, tuttavia, io cerco di diminuire l'importanza del tempo presentando i singoli oggetti, nei limiti del possibile, secondo un ritmo assolutamente regolare e fisso. Non vi sono, in altri termini, variazioni ritmiche, non vi sono creazioni di melodie su ritmi complicati. A ciascun oggetto cerco di dare sempre cinque secondi esatti. Conto fino a cinque, lo tolgo e ne presento un altro. La differenza tra un oggetto e l'altro viene posta in risalto assai più del tempo per il quale ciascun oggetto viene presentato.

Eseguito questo lavoro, ho tuttavia scoperto che ciascun oggetto ha in se stesso un proprio tempo. Vi è in primo luogo una constatazione assai elementare da fare. Se io presento un oggetto che ti è familiare e che tu puoi subito riconoscere – una calamita, ad esempio, o qualcosa di simile – lasciandolo per cinque secondi e, successivamente, espongo un oggetto che non ti è assolutamente familiare, che tu non riesci neppure a identificare, durante i cinque secondi di tempo per cui esso ti viene presentato la tua mente continua a pensare, a cercare di identificarlo, a contemplare diverse possibilità. Di conseguenza, quei cinque secondi ti sembrano assai più brevi dei cinque secondi che hai potuto dedicare alla contemplazione di un oggetto noto. Sono tuttavia convinto che questo discorso possa spingersi ben più lontano. Che cioè ciascun oggetto, in se stesso, abbia un suo proprio tempo. Non in rapporto alla percezione che si ha di esso, ma in se stesso.

Immaginiamo, a livello puramente teorico, che l'osservatore possa trovarsi di fronte a oggetti nei confronti dei quali abbia un rapporto di familiarità assolutamente identico. Se io li presentassi esattamente per lo stesso periodo di tempo, sono convinto che essi avrebbero pur sempre un proprio tempo particolare e che tale tempo costituirebbe un fattore di rilievo. Quanto sto dicendo, naturalmente, è in un certo senso un problema di "fede". È qualcosa che non posso provare in alcun modo, giacché la nostra percezione cambia di continuo ed è sempre diversa.

Per tornare all'esempio di *Fidel*, insomma, ciò che conta è che io cerco di mettere il tempo sull'ultimo gradino a livello di importanza. È tuttavia un fatto che, se io continuassi per tutta la performance a presentare singoli pezzi in questo modo, il tempo verrebbe a svolgere un ruolo abbastanza importante in quanto sta accadendo.

Ecco perché quanto sto facendo nelle altre parti è combinare gli oggetti tra loro e i diversi gruppi di oggetti per

way the difference between each object becomes accented more than the timing of each object.

However, in doing this kind of work I discovered that each object has in itself its own time. For instance, let's say I put out something that's very familiar to you, that you recognize right away, a magnet, or something like that; I leave that for five seconds, and after that I put out something that's really unfamiliar, you absolutely don't know what it is: during the five seconds that it's exposed to you, your mind keeps on thinking of what it could be, contemplating the different possibilities. So that it could seem that those five seconds are a much shorter time than the other five seconds you had to contemplate a familiar object. But I believe that it can go further than this, and that it's not just a question of your perception of the object but really that each object has in itself its own time.

Imagine an abstract theory where you were to take objects that have exactly the same degree of familiarity to you; if I'd put them out for the same exact amount of time, I feel that they still would have a personal time and that this personal time would be an important factor. Now, I think what I'm saying is a matter of "faith". Of course I have no way of proving it, because our perception is always changing and is always different.

So, to get back to *Fidel*, what matters is that I try to put time at the bottom. But, if I continued throughout the whole performance to present single objects in that way, time would be playing a fairly large part in what is happening.

That's why what I try to do in the other parts is to combine the objects and the sets of objects to produce, as I said, harmonies. So that the time between my putting out one set and another set is absolutely unimportant, is totally relative to the time it actually takes for me to physically put these things together.

So if in the first part there was a constant amount of time – five seconds – separating the presentation of each element, here time is just a pure physical necessity. And it's constantly different, because it takes different times to put different things together. And in this way a strange thing may happen: let's say I put something out, a very simple object; if I have something very complicated to put together, that set will be exposed for a long period of time. But if, after I put the complicated set out, I then have a very simple one following it, the very complicated set will appear to you for only a few seconds, whereas the simple one appears for a much longer period of time. In fact, there are two kinds of time, which are opposite and equivalent.

produrre, come ho detto, *armonie*. In tal modo il tempo che intercorre tra il mio esporre un gruppo di oggetti e il mio esporne un altro, è un tempo totalmente relativo, che dipende esclusivamente dal tempo che in concreto mi occorre per montare insieme i pezzi.

Se quindi nella prima parte il tempo esisteva se non altro come costante – i cinque secondi di intervallo tra la presentazione di ciascun oggetto – qui il tempo è una pura necessità fisica e nient'altro. Ed è continuamente diverso, in quanto occorrono tempi diversi per costruire e montare i diversi insieme.

Contemporaneamente, inoltre, si verifica una cosa assai strana. Può accadere infatti che vi siano dei pezzi molto complicati da montare il cui assemblaggio mi porta via parecchio tempo, mentre magari sul tavolo è presentato un oggetto molto semplice. Quest'ultimo, di conseguenza, sta in scena per un lungo periodo di tempo. Ma se, dopo aver esposto il pezzo complicato, quello che segue è molto facile da comporre, il pezzo molto complicato resta in scena soltanto pochissimi secondi, mentre quello più semplice che l'ha preceduto è rimasto esposto per un periodo assai più lungo. Agiscono insomma due tempi tra loro equivalenti e opposti.

Questo, per me, è un ennesimo esempio della scarsissima rilevanza del tempo nel mio lavoro musicale. A me infatti non importa affatto che l'osservatore disponga soltanto di un paio di secondi per vedere una struttura molto complessa per montare la quale ho impiegato magari trenta secondi, e disponga invece di quei trenta secondi per osservare una struttura che ho montato in pochi secondi.

Oggetti, spazio, performer, pubblico

In un certo senso, *Fidel* si potrebbe quasi presentare come "saggio fotografico", come una sequenza di immagini montate in un libro da sfogliare. Lo si potrebbe, meglio ancora, presentare con una serie di ologrammi. Penso tuttavia che trasformare *Fidel* in un saggio fotografico implicherebbe differenze qualitative rispetto alla performance, variazioni non soltanto superficiali. Nella performance infatti c'è qualcosa che si riferisce all'esecuzione – qualcosa che ha a che fare con l'osservare me che fisicamente monto e metto insieme gli oggetti – che secondo me è importante, nel tipo di lavoro che sto facendo.

Finora, ad esempio, non ho affrontato il problema della possibilità da parte degli spettatori di vedere a tutto tondo gli oggetti che espongo. Ma nel prossimo pezzo cui sto lavorando – *Café Wha?*, un pezzo che prende il nome da un celebre ritrovo dei beatniks nel Village, molto di moda tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta – voglio pormi in maniera specifica questo problema, creando un tavolo rotante che consenta agli osservatori di vedere da ogni lato gli oggetti presentati su di esso.

È un problema che mi interessa anche in un'altra pro-

So then again, to me, that's an example of time being least important in my work. Because it doesn't matter to me that you only have two seconds to see this very complicated structure that took me thirty seconds to put together, whereas you had thirty seconds to see a structure that I put together in a few seconds.

Objects, space, performer and audience

Fidel could almost be presented as a "photographic essay", with each set a photograph in a book that you could leaf through. Or, better still, it could be presented as a series of holograms.

But that, I think, would imply a big difference, beyond the surface quality of the differences between a photographic essay and a performance; there's something to a performance, and there's something to watching me physically putting together objects, that I think is important to what I'm doing.

Up to this point, for example, I haven't dealt with the possibility for the viewers to be able to see all sides of the items that I put out; but on the next show I'm working on, which is Café Wha? – that was a popular beatnik café in the middle of the Village, in the late fifties, early sixties – I want to deal with that specifically by having a rotating table on which I put the objects, so that people do see all sides. I want to connect up with this, and this gives kind of a two-fold interest to this piece that I'm working on, is that one position of the objects will be very important. So perhaps I'll have a grid that's revolving. So that, position is important, yet it's moving around and it's constantly changing in relation to the viewer. At the same time, the position remains the same in relation to the space that it's presented in. This is something that I find very interesting, implying an analysis of the relationship between space and time – another question that I've been asking myself and that I want to be able to expound.

Score and performance

My sax playing is for me very similar to my performances, in that I am thinking very much while I'm playing. It's always improvisation, in other words the ordering and re-ordering of sounds; and these sounds are always separated by silence. But for me, the silences don't cushion the sounds, don't make them softer; they don't separate the sounds so much as give the sounds shape. It's as if the mass determines the space around it, what that space is, and the space determines the mass. In my saxophone playing, timing is very important, in relation to my improvisations. Just like it was in my early "optic

spettiva: nel nuovo pezzo voglio infatti che la *posizione* degli oggetti sia molto importante. Può anche darsi, pertanto, che decida di costruire una griglia rotante. In tal modo si combinano due elementi: è importante la posizione degli oggetti ma, grazie alla rotazione della griglia, tale posizione cambia costantemente in rapporto allo spettatore. Non solo: pur cambiando in rapporto allo spettatore, la posizione dell'oggetto resta pur sempre la stessa all'interno dello spazio in cui si situa. È qualcosa che mi interessa molto, giacché implica un'analisi dei rapporti tra spazio e tempo: un altro problema che mi pongo di continuo e che devo necessariamente riuscire ad approfondire.

Partitura ed esecuzione

Suonare per me è assai simile all'eseguire una performance: anche quando suono, penso molto. Si tratta sempre di improvvisazione. Cioè, in altre parole, di organizzare e riorganizzare i suoni. E i suoni sono sempre separati dal silenzio. Per me tuttavia i silenzi non attenuano i suoni, non li addolciscono. Separano i suoni e, soprattutto, danno *forma* ai suoni. Proprio come una massa determina lo spazio che la circonda, definisce lo spazio e ne è a sua volta definita. Quando suono il sassofono, silenzi e cadenze sono molto importanti in rapporto alle mie improvvisazioni. Proprio come lo erano nei miei primi pezzi di "musica ottica", nei quali lavoravo maggiormente sull'equivalenza. I tempi sono essenziali: è essenziale tirar fuori qualcosa per il periodo di tempo esatto e lasciargli lo spazio giusto, in modo che quel certo suono o quel certo oggetto "risuoni" nello spazio. E anche i silenzi lo sono: silenzi che io non colmo con nessun tipo di energia o di processo mentale ma che devono invece essere riempiti da chi osserva, da chi percepisce il lavoro. È l'osservatore – questa almeno è la mia speranza – che deve continuare ad analizzare la musica che ha percepito in quel certo spazio.

Una cosa che mi portò a sviluppare queste idee, fu una frase detta da Ezra Pound a proposito del Vorticism. Egli disse che un "nodo", che è come un oggetto o un suono complesso da me creato con il sassofono, è simile a un prisma. Se un osservatore guarda nel prisma quel singolo raggio di luce che è stato diretto su di esso, il prisma lo scompone e lo dissemina in centinaia di direzioni diverse, sicché l'osservatore può coglierne tutte le possibilità. Analogamente, ogni singolo oggetto o ogni singola nota che io presento contiene una serie infinita di possibilità. Anche in questo caso, insomma, si tratta in larga misura di un'idea matematica.

Fidel e tutti gli altri miei pezzi di musica ottica, per il resto, non sono diversi da un qualsiasi pezzo di musica. C'è una partitura, che il performer esegue. Quando la eseguo – e per me *eseguire*, in questo contesto, è un vocabolo più esatto che *interpretare* – posso creare una certa situazione, una rete di rapporti che si riferiscono a un certo

music" pieces, where I was working more on this equivalence. Timing was essential, to put something out for the right amount of time and then leave the right amount of space, so that the sound or object could "ring" in space. And silences, which I didn't fill with any kind of energy, or thought processes, would then be filled in by the viewer. It's the perceiver of the work, who, hopefully, will continue to analyze the music that has been perceived in that space.

Something that led me to this kind of ideas was something that Ezra Pound had said about Vorticism. He said that a node, which is like an object, or a complicated sound that I make on the saxophone, is like a prism; when the perceiver looks at the prism, that one ray of light that I shoot into the prism scatters into a hundred directions, so that all possibilities are available for the perceiver of the work. So that, each single object, or each single sound that I make contains all possibilities. Once again, it's very much a mathematical idea.

As for the rest, Fidel, or any of my optic pieces, are the same as any other musical piece. In other words, there is a score, and the performer performs it. And in performing it – and in this context, performing is for me a more appropriate word than interpreting – I can set up a situation of relationships, dealing with a certain field, with a certain question, that I myself have not come to answer yet. The act of performing the score would be for me the act of getting to a further understanding of what the question is, and what the answer might be. It's like setting up a situation that for me is abstract, and, in that sense, pure.

The Theatre of Musical Optics and the performance as answer

I create a system, which is the work. People come to see it. I have put something of myself in it that I'm trying to discover within the work. So that it's not "empty", there's something that I am actually trying to work on. But the work is an abstract system in itself, that aside from containing the work that I'm trying to do, and the ideas that I'm trying to figure out, also contains thousands of other ideas. Ideas that anyone can deal with. So if someone has a certain question that he's dealing with, that he's been thinking about, let's say that he's been thinking about the difference between form and content, he can come and see my performance and can relate what I'm doing exactly in terms of what his question is. And it can help him unravel the mysteries of that question, just as much as it can help someone else

campo, a una certa domanda cui io stesso non ho ancora trovato una risposta. L'*esecuzione* – cioè la *performance* – rappresenta dunque un'azione mirante a comprendere più a fondo quale sia la domanda che mi pongo e quale possa essere la risposta. È come elaborare una situazione che per me è astratta e, in tal senso, pura.

The Theatre of Musical Optics e la performance come risposta

Io creo un sistema, che è quel certo pezzo. La gente viene a vederlo. In esso io ho messo qualcosa di me stesso e, eseguendolo, cerco di scoprire all'interno del pezzo di che cosa si tratti. Per me, insomma, quel pezzo non è "vuoto". È qualcosa su cui io sto realmente cercando di lavorare, in quel preciso momento. Ma, in se stesso, il pezzo è un *sistema astratto* che – oltre a contenere il lavoro che sto cercando di fare e le idee che sto cercando di elaborare – contiene migliaia di altre idee. Idee che chiunque può elaborare. Se quindi un osservatore si è posto una certa domanda e ci sta pensando su – diciamo, ad esempio, che si sia interrogato sulla differenza tra forma e contenuto – può, venendo a vedere la mia performance, riferire punto per punto ciò che io sto facendo all'interrogativo che egli si è posto. Quanto io sto facendo può aiutarlo a sviscerare quel problema, proprio come può invece aiutare un altro a sviscerare il problema del rapporto tra musica e tempo. O come uno che sia interessato alla danza può pensare che il mio lavoro sia qualcosa di simile alla danza e applicarlo al suo lavoro in quel settore. Questo è ciò che spero, quando eseguo una mia performance. Che essa possieda tutte queste potenzialità. Questo per me è il *nodo* di cui parlava Pound a proposito del Vorticism.

Tutto ciò per me è talmente vero, che non definisco nemmeno come *musica* la mia attività. Il mio è il teatro dell'ottica musicale, *The Theatre of Musical Optics*. Non lo definisco *musica*, anche se per me è musica. Ma gran parte della gente che viene a vederlo lo colloca nell'ambito della performance.

Un concerto di oggetti trovati

Non è che io scelga gli oggetti in base alla partitura o elabori la partitura in base agli oggetti di cui dispongo. Le due cose si intrecciano sempre. Prendiamo il caso di *Fidel*. Ogni giorno trovo qualcosa per strada. Tutti questi oggetti li metto in uno scatolone. Mentre colleziono oggetti, continuo a lavorare sulle equazioni della partitura e sui problemi relativi al nuovo pezzo. Nel caso di *Fidel*, nell'arco di un anno di lavoro ho sviluppato tutti questi problemi relativi al tempo. La parte più difficile del lavoro è tuttavia quella successiva. Dapprima decido quanti oggetti voglio usare, poi comincio a scegliere quelli che mi sembrano adatti. Questa scelta riguarda soltanto la mia sensibilità: si tratta di "sentire" quali siano gli oggetti giusti e quali non lo siano.

unravel the mysteries of the relationship of time and music. Or maybe someone who is interested in dance can come and think my work is like dance and refer it to his dancing. Now that's my hope, for my performances – that they have all these capabilities. For me that's the node Pound was talking about.

This process for me is so real that I don't even label as music my activity. This is The Theatre of Musical Optics. I don't label it as music, even though for me it is music. But most people that come to see it see it simply as a performance.

A concert of found objects

It's not a question of selecting the objects according to the score or of building the score out of the objects. It's both things at once. I find things on the street every day. I put them all in a box. As I'm collecting objects, I'm constantly working on the equations of the score and what I'm going to be dealing with in the piece. So in the case of Fidel, over a period of a year, I developed all those questions about time. Then the hardest part of the piece comes. I decide first how many objects I want to use, then I begin to select out of the box the ones that I think are the proper ones - and this is just a matter of what I "feel" is right, the ones that I feel work. So then I come to building the grid, which is the system of laying out all the objects that I've finally chosen – 121 in the case of Fidel, all arranged on a sort of square checkerboard with eleven squares per side. To create the grid, I put the objects out, and see how they can fit together, to form new systems.

In Fidel, each moment in the presentation and organization of the objects is different from the others; each one for me is like a whole stage set. And with each set, I can imagine an hour of performance capability, within that small model. The difficult thing, in creating the grid, is just to put all the objects in their proper places so that all these possibilities can happen. And once I create the grid, the performance becomes possible.

The element of chance and the arrangement of objects

I hope that the criteria according to which I choose the different levels of arrangement of the objects are musical criteria; on the other hand what I'm dealing with here is purely visual, and what I do with it will immediately appeal to my more "artistic" or "graphic" sensibilities. So the question arises, of how to put together a set of objects in a visual way that would create a more musical combination than

Comincio dunque a costruire la *griglia*, cioè un sistema per disporre gli oggetti che ho selezionato. Nel caso di *Fidel*, gli oggetti sono 121 e sono conservati in una specie di scacchiera che ha undici riquadri per lato. Per creare tale *griglia*, espongo gli oggetti e vedo come si adattino a vicenda e come si possano formare con essi sistemi più nuovi.

In *Fidel*, ciascun momento nell'esposizione e nell'organizzazione degli oggetti è diverso dagli altri. Ognuno di essi è per me come un'intera scena. E per ognuna di queste "scene", all'interno di quel minuscolo modello, posso pensare potenzialmente a un'ora di performance. Il difficile, nell'elaborazione della *griglia*, è proprio questo: trovare la giusta collocazione dei pezzi, in modo che tutte le possibilità possano verificarsi. La *griglia* rende di fatto possibile la performance.

Caso e organizzazione degli oggetti

La mia speranza è che i criteri che presiedono all'organizzazione degli oggetti siano criteri musicali. Sta di fatto, tuttavia, che il materiale sul quale lavoro è squisitamente visuale, e ciò che ne risulta tende immediatamente a fare appello alla mia sensibilità più specificamente "artistica" o "grafica". Il problema si pone dunque in questi termini: come accostare e comporre una serie di oggetti in maniera visuale, tale tuttavia da produrre una combinazione più *musicale* che *visuale*. Più musicale che artistica.

E, ancora una volta, non sono riuscito finora a trovare un'autentica risposta. Ancora una volta, mi trovo costretto a dire che se ciò avviene è perché la mia è una sensibilità musicale.

Una cosa tuttavia posso dire. Dal momento che dispongo gli oggetti in una *griglia* e che quindi ciò che faccio quando dispongo e compongo gli oggetti ha una sua qualità più strutturale o più astratta sulla quale io esercito un controllo minore, ciò che ne risulta è in un certo senso *casuale*. È, più o meno, un modo di serializzazione totale dell'oggetto. Qualcosa che è stato fatto a livello di arte grafica ma anche a livello musicale. Qualcosa, quindi, che è anche musica.

Si può quindi dire, in questo senso, che mi valgo del caso per stabilire dove questi oggetti vadano assieme. E anche per gli insiemi mi valgo del caso, cioè della mia sensibilità. Di quale tipo di sensibilità si tratta: sensibilità artistica o sensibilità musicale? Certo non è qualcosa di puramente astratto.

Qualità e posizione degli oggetti

Fidel, naturalmente, è stato montato in maniera diversa rispetto ad altri lavori. Altri miei pezzi, per citare a caso, si basano sull'accostamento o il montaggio degli oggetti in rapporto al colore. In essi, ad esempio, si introducono volutamente variazioni che fanno sì che il colore non sia mai lo

a visual one – more musical than artistic. And once again, I haven't really come to any real answer, except to say that I do this using my musical sensibility.

One thing I can say is, because putting things in a grid, laying out and putting together objects, has a structural or a more abstract property I have less control over, the result of what I do is in a way a kind of chance. It's like a way of total serialisation of an object, which is something that has been done in terms of graphic arts, but has also been done in musical terms. Something that, in that sense, is music too.

So in that sense, I use chance to determine where these objects are put together, and in choosing the sets I also use chance, that is, my sensibility. But is that an artistic sensibility working, or is that a musical sensibility, or what is it? Certainly it's not something that's purely abstract.

Object quality and position

Fidel, of course, has been put together in a different way than other pieces. For example, other pieces of mine were put together in terms of color – and I deliberately changed the color so that it would never be the same and the sets would be more obscure; in other pieces, instead, the sets would be more prominent.

In *Fidel*, the pieces are put together in the best possible way so that each piece fits together, physically, in terms of shape, with another piece. So, a certain object could fit on top of another, or this object could fit in that, or could be stuck into this one, or could be wrapped around that one, and so on. And in cases where things do not fit together like puzzle pieces, a comparison can take place: things can be placed next to each other and compared in that way.

This part of my work with the objects, refers both to the score and to the performance. In the performance, I have the choice of putting together, for example, two objects or, if I want, four at the same time; or I can put together even the whole row at the same time, to create one system.

The Funnel

and the issue of improvisation

Usually, in my performances, improvisation concerns only how many pieces I can put together or next to each other at the same time – the order is always the same. So, improvisation is there, but it's certainly not as prominent as in my saxophone playing, which is based entirely on improvisation.

stesso, anche se questo può rendere meno chiari gli insiemi. In altri pezzi ancora, sono invece le serie a costituire l'elemento di maggior rilievo.

In *Fidel*, i pezzi vengono messi insieme nel miglior modo possibile, in modo che ciascun pezzo si adatti *fisicamente*, cioè in rapporto alla propria *forma*, a un altro pezzo. Così un certo oggetto s'innesta in cima a un altro. O un oggetto combacia con un altro. O un pezzo si può incastrare in un altro. O un pezzo si può avvolgere attorno a un altro. E via di seguito. In alcuni casi infine, quando i pezzi non combaciano tra loro come in un *puzzle*, si può avere un paragone: i pezzi possono essere disposti gli uni accanto agli altri e confrontati in questo modo.

Questo lavoro sugli oggetti non è esclusivo né della partitura né della performance, ma riguarda l'una e l'altra insieme. Si può semmai dire che nel corso della performance io resto libero di scegliere certi dettagli: se mettere insieme due oggetti, ad esempio, o, volendo, se combinarne quattro al tempo stesso. O addirittura di organizzare in un unico insieme un'intera fila di pezzi, creando con essi un unico sistema.

The Funnel e il problema dell'improvvisazione

Normalmente, nelle mie performance, l'improvvisazione si riduce al numero degli oggetti che possono essere montati o accostati simultaneamente, secondo un ordine che tuttavia rimane sempre il medesimo. Questo tipo di improvvisazione non è tuttavia sostanziale come nei miei concerti di sassofono, dove l'improvvisazione costituisce il fondamento stesso della mia esecuzione. Ma ho fatto altri pezzi, ad esempio, per i quali disponevo soltanto della griglia mentre tutto il resto era improvvisazione. E vi sono altri miei pezzi nei quali non tutto è esattamente annotato a livello di tempi e di sequenze.

Vi è un pezzo di circa quaranta minuti, ad esempio, intitolato *The Funnel*,² che si vale soltanto di quattro cubi colorati, di quattro cerchi colorati nei quali pongo i cubi e di tre ritagli con illustrazioni di leve, leve di primo, di secondo e di terzo tipo, in rapporto al corpo umano, nel quale si trovano. Tutto il pezzo si svolge in una scatola, e il problema consiste nell'improvvisare qualcosa che abbia quella durata specifica: qualcosa che si regga e susciti interesse senza peraltro – ed è questo il punto – fare ricorso a situazioni di trance. Si tratta, in altre parole, di indurre il pubblico a pensare in continuazione a quanto sta avvenendo: ai rapporti tra questi cubi e questi cerchi, divisi in quattro segmenti separati dai tre tipi di leva. È una performance totalmente improvvisata, per la quale tutto ciò di cui dispongo è la scatola con dentro questi oggetti. Non seguò, in sostanza, una

2. *Funnel* in inglese significa "imbuto". Il pezzo è stato eseguito per la prima volta nel marzo del 1977.

But I've done other pieces, for example, where I just took a grid and then I improvised with that grid. And other pieces that weren't entirely notated, as far as timing and ordering were concerned.

There's this piece I have called The Funnel,² which is about forty minutes long, that just uses four colored cubes, four colored circles in which I put the cubes, and three small cut-outs of examples of levers – first, second, third classes of levers according to their position in the human body, where they are. The piece takes place in a box, and its program is to improvise something for that specific duration: something that would sustain interest without – and this is really the trick – a resort to a trance-like state. In other words, trying to keep the audience thinking about what's happening, about the relationships of these cubes and these circles divided up into four segments, which are separated by the three classes of levers. This performance is totally improvised, the only thing I have is the box with these objects in it, and that's all that's set. So, in my work, some pieces are much more notated, some are very free.

Mauricio Kagel's influence and the object as musical event

In some pieces, I also used people; using, for example, people performing with objects and combining this with people playing instruments, so that the people who are performing with objects are doing so in a musical context. And the musicians can be playing a score that I've exactly written out, or an improvised score. There's someone, say, playing oboe, and next to him a performer who takes a saw and cuts a loose-leaf binder in half; then takes a balloon, turns on a fan and the balloon goes flying, etc.; and all these actions are always connected with music.

Mauricio Kagel was a very important influence for me. His concept of music-theatre was similar to those early pieces of mine – of course he did them way before I did – in that he had people performing with objects in musical ways. There's always the connection with sound – what you see and what you hear are always very connected in his work. For instance, someone performing with an object creates a sound, so that the physical action of doing something creates a sound.

But, at present, all this seems very primitive to me. My early pieces did this, making the connection

2. The piece was presented for the first time in March 1977.

regola precisa: alcuni pezzi sono minuziosamente annotati, altri sono totalmente liberi.

L'influsso di Mauricio Kagel e l'oggetto come evento musicale

In certi pezzi, ricorro anche alle persone. Uso ad esempio persone che eseguono certe cose con degli oggetti e, insieme, strumenti musicali. In tal modo, i performers che manipolano gli oggetti lo fanno in un contesto musicale. Questo può avvenire sia su partiture rigorosamente elaborate sia a livello di improvvisazione. In un mio lavoro, ad esempio, vi può essere uno che suona l'oboe e un performer intento con una sega a tagliare un raccoglitore in due, che poi prende un palloncino, lo fa volare via accendendo un ventilatore, eccetera; le azioni che la seconda persona compie si legano sempre alla musica.

In questo tipo di performance, credo che Mauricio Kagel abbia esercitato su di me un grosso influsso. La sua idea di un teatro-musica è simile ai miei primi pezzi, solo che lui l'ha fatto molto prima. Simile nel senso che egli fa agire le persone sugli oggetti in modi musicali. In lui, tuttavia, c'è sempre il rapporto con il suono: nella sua opera ciò che si vede e ciò che si sente sono sempre collegati in maniera molto stretta. Ad esempio un performer crea un suono manipolando un certo oggetto, sicché è l'azione fisica stessa, il fare qualcosa, a produrre un suono.

Attualmente, tuttavia, tutto ciò mi sembra assai primitivo. Anch'io ho provato a farlo, agli inizi. A sottolineare ad esempio il suono implicito nel camminare. Il grande passo avanti che mi sembra di avere compiuto con il mio *Theatre of Musical Optics* consiste proprio nell'aver separato i due elementi, nell'aver compreso che l'azione è in se stessa un evento musicale. Non è una cosa che, avendo in sé la possibilità di produrre un suono, può essere vista come musicale. Ma è in se stessa un evento musicale. E, da questo punto, mi sono spinto ancora più avanti: si possono creare situazioni musicali non soltanto con persone che agiscono con oggetti o con semplici azioni. *L'oggetto stesso è un evento musicale*. Non deve necessariamente essere collocato in un contesto che produca suono.

Nei miei primi pezzi – ad esempio in quello presentato nel loft di Richard Foreman nel gennaio '75 – io suonavo il sassofono, ad esempio, improvvisando un duetto con qualcuno che stava pelando un cavolo. Ma il suono del pelare il cavolo era altrettanto importante e "orchestrato", in quanto suono, della *vista* del performer che stava pelando il cavolo in piedi su una scala. In questi miei primi lavori, in altri termini, il suono risultante dall'evento *visuale* era ancora presente, formalmente, nella mia mente.

Soltanto in seguito mi sono spinto più avanti e ho compreso che l'oggetto in se stesso può essere *visto* come un suono solido. Ho cominciato così a pensare al suono come a qualcosa di fisico, come a qualcosa di simile a una serie

clear – for example underlining the sound created by somebody walking. For me, the big step in creating the Theatre of Musical Optics, was in separating the two elements, and realizing that an action in itself is a musical event. Not something that can create sound that would be seen as musical, but in itself is a musical event. And from there, from people performing with objects or performing simple actions and creating musical situations, I went even further than that, by saying: the object itself is a musical event. It doesn't necessarily have to be performed in a context that produces sound.

In my early pieces – say the one I did in Richard Foreman's loft, in January '75 – I would be playing saxophone, for example, improvising a duet with someone who was peeling a cabbage. But the sound of peeling a cabbage was just as important and "orchestrated" for that sound, just as much as the sight of the performer standing up a ladder, peeling a cabbage. So that, in those early pieces, the sound resulting from the visual event was still formally present, in my mind.

Only later on, I came to step further away from it, and realized that an object in itself could be seen as a solid sound. So I began to think of sound as something physical, as particles moving in the air. And if you took a microscope, and could actually see these particles, you would be able to see music. So it's as if I was enlarging each particle, or each wave, or each atom that forms sound, in order to be able to see it; holding it still, so that it has color, and shape and form, just like something musical has. That's what Kagel led me to, and that's why he's so important for me.

Music of objects and music of sounds

My Theatre of Musical Optics and my saxophone playing are interconnected very strongly, in that my ideology is the same for both – although right now my saxophone playing seems to be getting much more attention than my shows. In any case, composing is really the main thing that I do; it's what I was schooled in, it's what I consider myself to be about. In playing the saxophone, I'm involved in composing music for improvising musicians, which is something similar to my optic pieces, it's setting up situations and relationships, dealing with the very basis of improvising: what is it, to improvise, what kind of relationships are created when you're playing with three people, four people or five people? And taking advantage of every possibility – taking advantage of every single combination, structurally – duets, trios, quartets; that's something that normally wouldn't

di particelle che si muovono nell'aria. Se si prendesse un microscopio e si riuscisse a vedere questo insieme di particelle, si sarebbe veramente in grado di *vedere la musica*. Si tratta quindi, secondo me, di ampliare ciascuna delle particelle o delle onde o degli atomi che compongono il suono, in modo da poterlo vedere. Tenerlo fermo, in modo che abbia un suo colore, una sua forma e una sua struttura, proprio come ciò che è musicale. È a tutto questo che lo studio di Kagel mi ha condotto ed è per questo che egli è tanto importante per me.

Musica di oggetti e musica di suoni

Tra il mio teatro di musica ottica e i miei concerti di sassofono vi è un rapporto preciso, in quanto le stesse idee sono alla base di entrambi, anche se attualmente i miei concerti sembrano suscitare negli altri un'attenzione molto più viva delle mie performance.

A tutti i livelli, comunque, ciò che mi interessa è comporre. La mia istruzione è stata in questo campo ed è di questo che, in ultima analisi, mi occupo. Suonando il sassofono, mi trovo a comporre musica per musicisti che improvvisano. Cioè a fare qualcosa di assai simile a quanto faccio nei miei pezzi ottici, dove creo ed elaboro situazioni e rapporti e dove vado quindi alla radice stessa dell'improvvisazione. Che cosa, infatti, significa improvvisare? Quale tipo di rapporti si crea quando si suona con tre persone, o con quattro, o con cinque? Che cosa significa trarre vantaggio da *ogni* possibilità? Trarre vantaggio da ogni singola combinazione, a livello strutturale: duetto, trio, quartetto? È qualcosa che normalmente non avviene a livello di improvvisazione e che invece a me interessa moltissimo. Il più delle volte, quando dei musicisti si trovano insieme e cominciano a improvvisare, suonano e non smettono di suonare fino a quando non finisce la musica. Non vi è spazio alcuno, alcun concetto di struttura. È su questi problemi che sto cercando di lavorare con la mia musica.

L'influsso di Richard Foreman e l'incontro con Stuart Sherman

Il mio primo pezzo di musica ottica risale al gennaio del '74. Ma è un concerto che ho tenuto nel gennaio del '75, che costituisce per me il mio primo lavoro importante. Lo tenni nel loft di Richard Foreman, insieme con Phillip Johnston, un sassofonista che adesso vive in California. Fu quello il primo pezzo nel quale combinai veramente oggetti e musica in maniera originale.

A livello visuale e in rapporto all'uso delle persone, i miei primi pezzi erano molto influenzati da Foreman. Avevo l'impressione che nel suo lavoro accadesero molti fatti musicali. L'influsso di Foreman risulta anche dai titoli di certi miei lavori: *Opera Dementia*, ad esempio, o *Sadism and Revenge*.

Continuai a valermi di performers nei miei lavori fino al

happen in an improvised situation and that interests me very much. Very often when musicians get together and improvise, they play and they don't stop until the music is over. There's no space, there's no concept of structure – and that's something that I'm trying to get in my own music.

Richard Foreman's influence and the meeting with Stuart Sherman

My first Theatre of Musical Optics piece actually dates back January '74, but it was a concert that I did in Richard Foreman's loft in January '75 that really was turning point for me. I was working with Phillip Johnston at that time, a saxophone player who's now living in California. That was the first piece where I really combined objects and music in an original way, I feel. On a visual level and in the way I was using people, my early pieces were very much influenced by Foreman's work. It seemed to me that there were many musical things happening in his work. Foreman's influence can also be seen in some of my titles: Opera Dementia and Sadism and Revenge, for example.

Anyway, I didn't stop using people until January '76, when I did a show called Dissection of two square feet of a human embryo as a diamond. That was the first occasion in which I used a grid. Then I did Optomedentrist, a performance in which objects were put in the mouth of the spectators, so it could only be done one person at a time. I put a plastic bag in the mouth of a spectator and then put things inside the bag, trying to figure out its capacity with different substances.

I then did a sort of "secret show" for Stuart Sherman, who had been asking me to see one of my shows – the only one he had seen was the one in Foreman's loft –, just two months after I had seen one of his Spectacles. So I did a modified version of Ray Tracing that was sort of a combination of many of my shows, because I wanted Stuart to get a good idea of everything that I had done.

After a "window display" in August '76, (there was a table in a window, and I had sets of objects to be changed every day), I did Meditations on Beheading a Lady, a very large-scale work in three parts presented in three different places, but all on tables. The first part was the first piece I did just using single objects, one at a time. It was only one minute long. The second part was taking place on the staircase of a loft on Broadway. An actress was down at the bottom of the staircase, people were up at the top with binoculars, and I was on a landing in the middle, with a small table. The actress would

gennaio del '76, allorché presentai un pezzo intitolato *Dissection of two square feet of a human embryo as a diamond*. Fu in quell'occasione che usai per la prima volta una griglia. In seguito, presentai una performance intitolata *Optomedentrist* nella quale gli oggetti dovevano essere posti in bocca allo spettatore e che si poteva quindi fare soltanto con una persona alla volta. Mettevo un sacchettino di plastica nella bocca dello spettatore e inserivo quindi minuscoli oggetti nel sacchetto, cercando di definirne la capacità con sostanze diverse.

Feci quindi una sorta di "spettacolo segreto" per Stuart Sherman, che da tempo desiderava vedere qualcosa di mio e che aveva visto unicamente la mia performance nel loft di Foreman, soltanto due mesi dopo che io avevo visto per la prima volta uno dei suoi *Spectacles*. Il pezzo che presentai era una versione modificata di *Ray Tracing*. Era, in un certo senso, una combinazione di molti miei lavori, giacché volevo che Stuart avesse un'idea chiara di quanto stavo facendo.

Dopo una "mostra in vetrina" presentata nell'agosto del '76 (nella vetrina c'era un tavolo e, sul tavolo, una serie di oggetti che ogni giorno venivano cambiati), presentai un lavoro di grosse dimensioni, *Meditations on Beheading a Lady*. Era un lavoro in tre parti e si svolgeva in tre luoghi differenti, sempre però su tavoli. Nella prima parte, usavo per la prima volta oggetti singoli presentati uno per uno. Essa durava soltanto un minuto. La seconda si svolgeva sulle scale di un loft di Broadway. In fondo alla scala c'era una attrice, in cima c'erano gli osservatori con dei binocoli e io mi trovavo a metà, con un tavolino. L'attrice teneva oggetti molto grandi e io tenevo oggetti molto piccoli sul tavolo. Ciò che aveva importanza era il rapporto tra le due classi di oggetti. La gente coi binocoli seguiva l'azione dall'alto verso il basso. La terza parte, infine, si svolgeva in un negozio di Mercer Street e anche qui mi servivo di un tavolo. Da allora in poi, ho sempre lavorato su un tavolo anziché sul pavimento.

A proposito di *Fidel*

Ho intitolato il mio pezzo *Fidel* per una serie di ragioni. Parecchi degli oggetti usati in esso sono stati trovati a Cuba. Alcuni me li ha dati Ela Troyano. Ma, soprattutto, il nome *Fidel* si associa in me a un certo tipo di spirito, a uno spirito rivoluzionario. È un nome che, per me almeno, ha questo significato.

In esso, ho introdotto anche alcuni brevi brani di musica tradizionale.³ Essa serve essenzialmente ad alleggerire la tensione che si crea, giacché si può creare una situazione molto intensa e tesa, quando gli osservatori devono limitar-

3. In due punti di *Fidel*, Zorn aziona per qualche minuto un registratore a cassette che suona alcuni frammenti di musica.

hold objects that were large, and I had small objects on the table. People with binoculars were looking down at us, and what was important was the relationship between the two classes of objects. The third part was taking place in a Mercer Street store, again on a table. From then on, I always worked on tables, instead of on the floor.

About *Fidel*

I called the piece *Fidel* for a number of reasons. Several of the objects used in it were found in Cuba. A few were given to me by Ela Troyano. But above all, I wanted to call it *Fidel* because to me there's a kind of spirit to this name - a revolutionary spirit. To me, at least, it has this meaning.

In the piece, I also used some fragments of music.³ The idea was to lighten the tension, because it can get very intense for the viewers, just staring at a small space for such a long period time. So I wanted to use something that would function like an "intermission", even though the piece continued throughout.

The Wake and the problem of meaning

I am interested in the semantic levels and in the meanings that the objects I present may have, but I don't know enough about these problems to really be able to make any kind of statement about them in my performances. An object can communicate emotions, of course, but I don't think emotion and meaning are the same. So I don't think meaning in that kind of sense has too much to do with what I'm doing in my work. But that doesn't mean that someone interested in those kind of things can't come to see one of my shows, and get a very clear narrative structure out of it. It certainly may be possible to get a whole story out of the system of objects that I present in that order - but that's not what I'm interested in.

The only piece in which I used pretty much a narrative structure was *The Wake*, a version of Homer's *The Odyssey*. In it, I picked objects that I felt conveyed each chapter of the *Odyssey*. For example, in the chapter dealing with Circe, there was an armadillo, followed by the numbers 84 and 85, a circuit, a small cow, and a sugar cube - for me that's what that was about. The *Lotus Eaters* chapter was even more obvious: I had a small bell, then a flower, a tooth, a piece of coral, and then, cut out from a dictionary, the words *Awe* and *Auk*.⁴ So each of these

3. On two occasions during *Fidel*, Zorn turns on a tape recorder, which plays some fragments of music for a few minutes each time.

si a guardare per un lungo periodo di tempo niente altro che un piccolo riquadro. Perciò mi sembrava importante introdurre qualcosa di simile a un "intervallo". Anche se il lavoro non si interrompe veramente mai e continua pure durante la musica.

The Wake e il problema del significato

Mi interessano i livelli semantici e, quindi, ciò che gli oggetti che presento possono significare in se stessi. Ma non sono abbastanza padrone di tali problemi da poter proporre una qualche enunciazione che li riguardi all'interno delle mie performance.

Gli oggetti possono comunicare contenuti emotivi: ma non credo che emozione e significato siano la stessa cosa. In generale, direi quindi che il "significato" in senso specifico è qualcosa che non ha molto a che fare con il tipo di lavoro che conduco. Ciò non significa tuttavia che una persona interessata a questo tipo di problemi non possa, assistendo a uno dei miei lavori, ricavarne una struttura narrativa molto chiara. È certamente possibile trarre tutta una storia dal sistema di oggetti che io presento in un determinato ordine. Ma tale storia non è ciò che mi interessa.

Il solo pezzo, forse, cui ho dato in larga misura una struttura narrativa è *The Wake*, una versione dell'*Odissea* di Omero. Per esso, ho scelto una serie di oggetti che secondo me comunicavano la sostanza di ciascun libro dell'*Odissea*. L'episodio di Circe, ad esempio, era costituito da un armadillo seguito dai numeri 84 e 85, da un circurito, da una piccola mucca e da una zolletta di zucchero. Per me tutto ciò ne era il contenuto. L'episodio dei Mangiatori di Loto era ancora più ovvio: c'era un campanello, un fiore, un dente, un pezzo di corallo, e quindi, ritagliate da un dizionario, le parole *Awe* e *Auk*.⁴ Ciascuno di questi momenti, per me, conteneva abbastanza chiaramente un sistema narrativo. Ma, dopo aver fatto questo pezzo, ho avuto l'impressione di avere in qualche modo esaurito ciò che mi interessava in rapporto alla narrazione e alle sue relazioni, sia interne che con altri elementi. In *The Wake*, comunque, le chiavi sonore erano molto importanti: taluni oggetti avevano certi suoni-chiave tramite i quali potevano collegarsi ad altri oggetti, dando vita in tal modo a qualcosa di diverso. Un significato, forse. Un significato, comunque, che, in questi termini, ora non mi interessa più.

Estratti da: Ruggero Bianchi, "Incontro con John Zorn", in *Autobiografia dell'Avanguardia - Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni ottanta*, Torino, Tirrenia-Stampatori 1980.

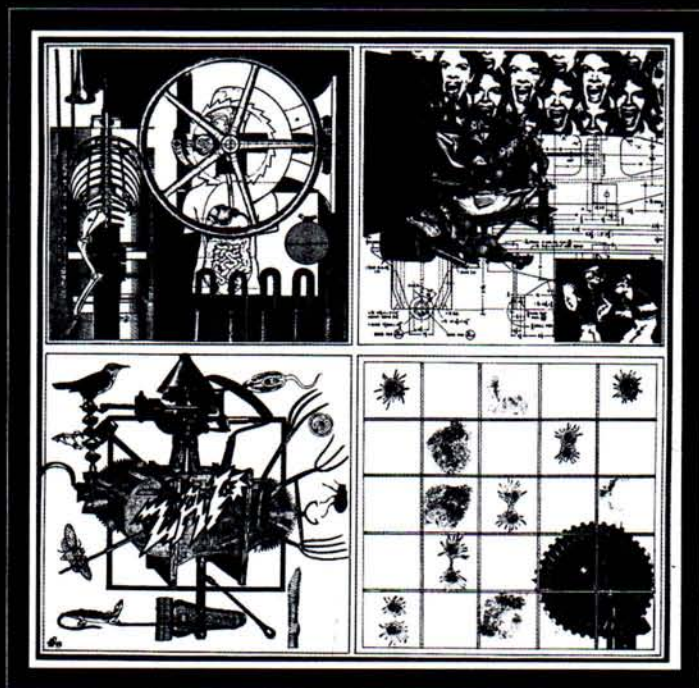
traduzione di Ruggero Bianchi

4. "Timore reverenziale" e "alca". L'alca è un uccello marino tuffatore, con corte ali e piumaggio bianco e nero.

sets for me, had very much a narrative system in it. But once I had done this piece, I felt I had pretty much done what I was interested in, as far as a narrative and its relations, both internal and with other elements. In The Wake sound cues were also very important, some objects had certain sound cues, to be linked with certain objects, to create something else. A meaning, perhaps; but I'm not interested in that anymore.

4. *The Auk is a seabird with short wings and black and white plumage.*

IMMAGINI 2



John Zorn
MUSIC SCORES

Penso a Locus Solus, dove c'è decisamente un lavoro del tutto consapevole sulla veste grafica.

Mi piace un determinato tipo di estetica e questo traspare.

A proposito dell'uso delle lingue giapponese e cinese, la questione è che anche chi non ne sappia leggere i caratteri può osservarli e dire: "È una forma"; ed è accanto a un'altra forma che a sua volta è accanto a un'altra ancora, un po' come le stampe riprodotte nel foglio allegato al disco.

Giusto, è quella l'idea.

Ciascuna di esse è come un carattere. *Perciò se ne potrebbe trarre la conclusione che alle forme viene assegnata una certa importanza, come risulta anche dalla musica.*

Sì, è proprio così.

Ciascuna delle brevi deflagrazioni corrisponde a un insieme riquadrato di forme...

A continue variazioni nell'ordine di elementi sempre uguali.

Di conseguenza, ci s'incomincia a chiedere se non sia in atto un qualche genere di narrazione.

In effetti,

questa è una parte davvero importante del tutto.

Talvolta ho in testa una vera e propria sequenza narrativa, perché penso al particolare segmento di un cartone animato, oppure seguo la salita dei gradini e la caduta giù dal dirupo, e il "BAM!".

E certe volte penso esattamente in quel modo, e sono sicuro che per alcune persone debba risultare del tutto trasparente.

Mentre per altre parti, in cui non penso affatto in quel modo, sono certo che gli ascoltatori avranno messo al lavoro l'immaginazione per inventare una storia.

È un tipo di musica che ha molto a che fare con immagini visive.

I look at *Locus Solus*, and there's a definite something being done with the design, definitely something conscious there.

There's a definite kind of aesthetics, which I like, and it comes through.

The thing about the Chinese and Japanese languages is, even if you don't understand the characters, you can look at them say, it's a shape; it's next to another shape which is next to another – which is like the insert card of printed pictures in the record.

Right, that's what it's about.

Each is like a character.

So someone can draw the conclusion that there's an importance of shapes, because it appears in the music also.

Yeah, definitely.

The short blasts, every one corresponds to a box of shapes...

To the ordering and reordering of the same elements.

So you begin to wonder if there isn't some sort of narrative going on.

Well,

that's a really important part of it.

Sometimes I literally have a narrative going on in my head, because I'm thinking of a particular cartoon segment, or I'll follow the walking up the stairs and the falling off a cliff, and the "BAM!".

And sometimes

I specifically think like that, and I'm sure it must come through like that to some people.

And other parts in which I'm not thinking like that at all, I'm sure they've got their own narratives working.

It's a very visual kind of music.

(dall'intervista a John Zorn
apparsa su *Unsound*, Vol.2 N. 3-4, pag. 56
traduzione di Alessandro Achilli)

LACROSSE (180-181-182)

GEAS (from 180-181-182)
 - **PRET** : the ...
 - **DEBUT** : ...
 - **PRELU** : ...
 - **TAL** : ...
 - **STABE** : ...

INTRODUCTION - The team

Soloist : A group ...

① the ...

Soloist : B ...

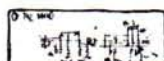
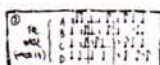
② the ...

Soloist : C ...

③ the ...

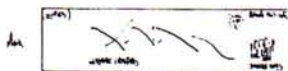
Soloist : D ...

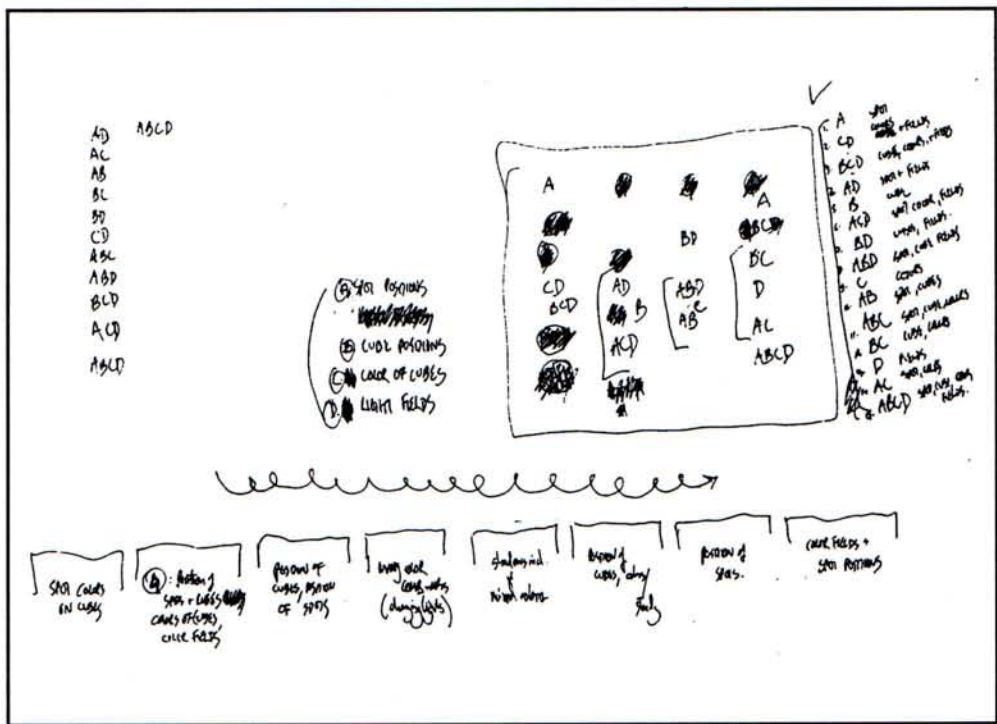
COOR : The team



THESE ARE THE CHANGES IN

LACROSSE





da The Bridge and the Crane (Theatre of Musical Optics)

Pool

1. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.
 2. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

- AB
- BD
- CD
- AD
- A
- ABD
- AB
- BC
- B
- BCD
- AD
- BC
- D
- C
- D
- B
- ABD
- AD
- C
- A
- ABC
- ACD
- BC
- BC
- B
- C
- AC
- BCD
- D

Probability

1. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4

2. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.
 3. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

4. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.
 5. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

6. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.
 7. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

8. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.
 9. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

10. The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.

THE THREE ANGLES OF THE POOL

The number of possible outcomes is $2^4 = 16$.



Hockey

12. Place the numbers 1 through 5 in each



13. Use the clues to place a set of numbers in each square

Clue 1: 12345

Clue 2: 12345

Clue 3: 12345

TRIO

123

456

789

TRIO

123

456

789

TRIO

123

TRIO

123

Clue 4: 12345

Clue 5: 12345

Clue 6: 12345

Clue 7: 12345

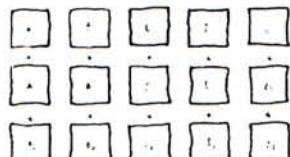
Clue 8: 12345



14. Place the numbers 1 through 5 in each square

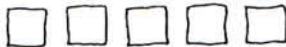
Hockey: ACROSS

15. Place the numbers 1 through 5 in each square



16. Place the numbers 1 through 5 in each square

2



17. Place the numbers 1 through 5 in each square

3

18. Place the numbers 1 through 5 in each square

Hockey

Rugby 5
by John Zorn

RUGBY 5

2-5
PLAYERS
BASE
SYSTEMS

1. CLOCK Δ - 5" 10" 15"
2. POOL Δ - OPEN DOWNBEATS
3. CLOCK EV 1, 2, 3, PER MINUTE
4. TRADE EV 1, 2, 3 LINES
5. CONCERTO CALL (15")

EPISODES
APC
5+5+25

- I INTERCUT - return where you left off
- II TRANSPOSITIONS - Base must Δ
- III SUPERIMPOSITION - over BASE systems

ALL EPISODES MUST BE COMPLETED (any order)

A	B	C	D	E
A	B	C	D	E
AC	AB	BC	DE	BE
AE	BD	CD	AD	CE
ABD	BCE	ACE	ACD	ADE
ABC	ABE	CDE	BCD	BDE

Duration in 10-25 minutes

© 1980 BMJ Jan 8 '83 Jul 2 '81

© John Zorn, 1983

ROAD RUNNER palmistry sketch for Guy Kawasaki @dmgz

① *sforzato*
3/8 Keyboard slow-just

② *low's ins*

③ *REUNION SPACE*

④ *high slower*

⑤ *VIBRATO (HARSH)*

⑥ **QUOTE**
A H LIST
BURGUNDIAN
PARADE

⑦ **QUOTE**
2 HOPS ON
AN SLYE.
QUOTE:
"A MAN AND
A WOMAN"

⑧ **TURN PAGE**

⑨ *slur*

⑩ *shrub*

⑪ *MAN*

⑫ *very straggly notes*

⑬ *closed lullaby*

⑭ *leopard*

⑮ *very straggly notes*

⑯ *leopard*

⑰ *leopard*

⑱ *leopard*

⑲ *leopard*

⑳ *leopard*

㉑ *leopard*

㉒ *leopard*

㉓ *leopard*

㉔ *leopard*

㉕ *leopard*

㉖ *leopard*

㉗ *leopard*

㉘ *leopard*

㉙ *leopard*

㉚ *leopard*

㉛ *leopard*

㉜ *leopard*

㉝ *leopard*

㉞ *leopard*

㉟ *leopard*

㊱ *leopard*

㊲ *leopard*

㊳ *leopard*

㊴ *leopard*

㊵ *leopard*

㊶ *leopard*

㊷ *leopard*

㊸ *leopard*

㊹ *leopard*

㊺ *leopard*

㊻ *leopard*

㊼ *leopard*

㊽ *leopard*

㊾ *leopard*

㊿ *leopard*

da Roadrunner

(5)

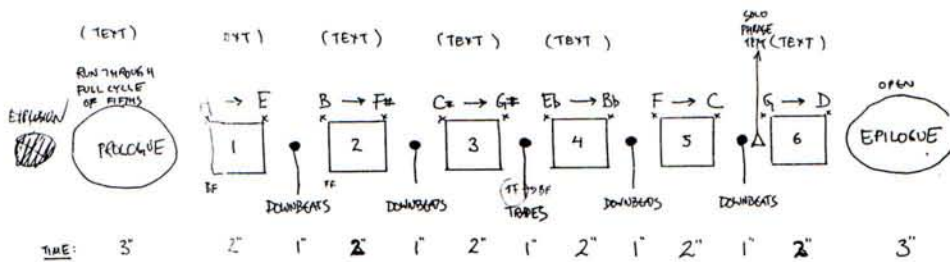
Musical score with handwritten annotations and sketches. The score consists of several systems of staves. The first system includes notes with stems, some with circled numbers (21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30). Annotations include "TAM", "DRUM", "CORNY", "Bill notated", "QUICK QUOTE", "GOSPEL", "F8 TEMPLE", "SIDE CLIM?", "FAIT QUOTE", "ACERME", "GOSPEL AINS", "BLUES TRUMPETS", "SWEETLY", "L'E", "L'F", "L'G", "L'H", "L'I", "L'J", "L'K", "L'L", "L'M", "L'N", "L'O", "L'P", "L'Q", "L'R", "L'S", "L'T", "L'U", "L'V", "L'W", "L'X", "L'Y", "L'Z".

The second system starts with "L'AA", "L'AB", "L'AC", "L'AD", "L'AE", "L'AF", "L'AG", "L'AH", "L'AJ", "L'AK", "L'AL", "L'AM", "L'AN", "L'AO", "L'AP", "L'AQ", "L'AR", "L'AS", "L'AT", "L'AU", "L'AV", "L'AW", "L'AX", "L'AY", "L'AZ". It includes a sketch of a car with people and the text "TAM", "CIN", "CHRONIQUE", "FRENDE", "PLUSET TERABER", "GOS", "L'N", "L'O", "L'P", "L'Q", "L'R", "L'S", "L'T", "L'U", "L'V", "L'W", "L'X", "L'Y", "L'Z".

The third system includes "L'AA", "L'AB", "L'AC", "L'AD", "L'AE", "L'AF", "L'AG", "L'AH", "L'AJ", "L'AK", "L'AL", "L'AM", "L'AN", "L'AO", "L'AP", "L'AQ", "L'AR", "L'AS", "L'AT", "L'AU", "L'AV", "L'AW", "L'AX", "L'AY", "L'AZ". It includes a sketch of a car with people and the text "L'AA", "L'AB", "L'AC", "L'AD", "L'AE", "L'AF", "L'AG", "L'AH", "L'AJ", "L'AK", "L'AL", "L'AM", "L'AN", "L'AO", "L'AP", "L'AQ", "L'AR", "L'AS", "L'AT", "L'AU", "L'AV", "L'AW", "L'AX", "L'AY", "L'AZ".

da Roadrunner

HU DIE



LENS: USE SLIDE + WAH WAH
 PENTATONIC SCALES (M+minor)
 MODULATION
 ALTERNATE SETTING TEMPOS

REROLL: FREE LANGUAGE
 PHASES ETC.

© April 1987 New York City 9911

Hu Die

[55] A BIT FASTER $\text{♩} = 108$

FLUTE
OBOE
CLARINET
HORN I
BASS
TRUMPET I
TRUMPET II
HORN II
TRUMPET III
TUBA
CORNET I
CORNET II
CORNET III
PIANO
CONDUCTOR
VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA
CELLO
BASS

NOTE: Please bring and
return all parts to the
Library of Congress and
leave original strings

for your eyes only 64

da Four Your Eyes Only

SNAGGLEPUSS

System 1: CORN HORN 4 bars, 6/8. LLOUD ROUSE. DRINK FALLS DOWN. FAST THROUGH TRIO 3 bass. PNO SOLO. C BOOGIE BUBBLES BAND (C#).

System 2: (F). SAY 4 WAY FREAK. JAZZ BAND 7/10 (C#). ALL LOUD. ALL LOUD.

System 3: 3 EVENTS EACH. THROUGH OUT. 3x 6/8. GUYARD LIGHT JAZZ.

System 4: GTR KEYS DND. PUSH : SOUP. ALL-OR-ALL FREAK. C7 D7 C7 Bb7 Eb7 Ab7 D7 G7 Bb7 Bb7. DRINK FALLING UP STAIRS.

Snagglepuss

PUNK CHINA DOLL

KEYB. NOISE WAAAA
VERY DEEP
DUM MACHINE + DRUMS
SUPER FAST

F# B A E

THRASH GIT. SOLO

KEYB. NOISE WAAAA
DUM MACHINE + DRUMS
SUPER FAST

OPEN
SEX

THRASH

KEYB. NOISE WAAAA
DUM MACHINE + DRUMS
SUPER FAST

OPEN THRASH

FAST BASS SOLO (P.1)

EM AM F#m B

KEYB. NOISE WAAAA
DUM MACHINE + DRUMS
SUPER FAST

Punk China Doll

CARNY
John Zorn

102 *Faster* *gliss* *N* *-----*

104 *III* *N* *-----* *Harsh Frantic* *II Chromatic* *pp* *ff* *Unison*

110 *Calm* *ppp* *Lace Wildly* *N* *-----* *L.H.* *Lace* *Swampy Feel* *mf* *pp* *Quick Catch Three notes = Hold*

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 102-104) features a piano introduction with a 'gliss' (glissando) in the right hand and a steady bass line. The second system (measures 104-108) is marked 'Faster' and includes dynamic markings from *pp* to *ff*, with performance instructions like 'Harsh Frantic' and 'II Chromatic'. The third system (measures 108-110) is marked 'Calm' and includes 'Lace Wildly' and 'Lace Swampy Feel' instructions, ending with a 'Quick Catch Three notes = Hold' instruction.

da Carny

PARAN

SLOWLY

Handwritten musical score for 'Paran'. The score consists of five staves. The first four staves contain a melodic line with various ornaments and slurs. The fifth staff contains a bass line with a 'PARAN' label and a signature 'MARTIN GILFILLAN'. The number '86' is written at the end of the staff.

Paran



Le partiture qui pubblicate sono frammenti ed estratti da opere di John Zorn
 edite da Theatre of Musical Optics

page I inserto per "Locus Solus"

page XVI inserto per "The Classic Guide to Strategy, Vol. One"

W O R K S

a cura di Walter Rovere

Abbreviazioni usate/Abbreviations:

mc = cassetta/cassette tape

mcd = mini CD/CD single

3" cd = mini CD (8 cm)

RE = ristampa/reissue

ext. = ristampa con pezzi in più/reissue with extra tracks

dc = copertina diversa/different sleeve

ca. = circa/about

lt.ed. = edizione limitata/limited edition

n.ed. = edizione numerata/numbered edition

gf = copertina apribile/gatefold sleeve

[JZ: m(1)] = collaborazione come musicista in 1 pezzo/collaboration as musician on 1 track

[JZ: m(A)] = musicista sull'intero album/musician on the whole album

[JZ: P] = produttore/producer

co-c. = co-compositore/co-composer

co-P = co-produttore/co-producer

ALBUM COME TITOLARE E CO-TITOLARE:

- ✓ - **Eugene Chadbourne and John Zorn: School** (Parachute Records, 2lp, lt.ed. 1000 copies, POO4/6, Usa '78)
RE (*Lacrosse* lp, 3 ext., dc) in: **John Zorn: 1977-1980: The Parachute years** (Tzadik, 7cd Box, TZ 7316-7, Usa '97)
- ✓ - **John Zorn: Pool** (Parachute Records, 2lp, lt.ed. 1000, P011/12, Usa '80)
RE (12 ext., dc) in: **1977-1980: The Parachute years** (Tzadik, 7cd Box TZ 7316-7, Usa '97)
- ✓ - **John Zorn: Archery** (Parachute Records, 2lp Box, lt.ed. 1000, P017/18, Usa '81)
RE (3 ext, dc) in: **1977- 1980: The Parachute years** (Tzadik, 7cd Box TZ 7316-7, Usa '97)
- ✓ - **John Zorn: Locus Solus** (Rift, 2lp Rift 007, Usa '83)
RE (7 ext., dc): Eva Records, cd WWCX 2035, J '91; Tzadik, cd TZ 7303, Usa '95; Evva, cd 33033, J '95.
- **Derek Bailey/George Lewis/John Zorn: Yankees** (Celluloid/OAO, lp CEL 5006; Celluloid/Melodie S.A., lp CEL 6706, F '83)
RE Celluloid/OAO, mc CELLC 5006, ?; Celluloid, cd CELD5006, NL '92; J!MCO Records, cd JICK-89289, '93.
- **John Zorn: The Classic Guide To Strategy, Volume One** (1983, lp Lumina Records, L004, Usa)
RE in: **The Classic Guide To Strategy, Volumes One & Two** (Tzadik, cd TZ 7305, Usa '96)
- **Eugene Chadbourne/John Zorn: The Great Duo Live** (alias/a.k.a. **The Beast From 20,000 Fathoms**) (Chadbourne mail order, mc, Usa ca. '84) (reg./rec. ca. '77)
(1) RE in: **E.C./J.Z.: "Sonora" 1998** (Materiali Sonori, cd + libro/book, I '98)
- **Eugene Chadbourne/John Zorn: The Great Duo Live** (Chadbourne mail order, mc, Usa ca. '84) (versione diversa/different version, reg./rec. ca. '80, parzialmente/partially RE in: **In Memory of Nikki Arane** (Incus, cd 23, GB '96)
- **Michihiro Sato/John Zorn: Ganryu Island** (Yukon Records, lp 2101, Usa '85)
- **Michihiro Sato/John Zorn: Chusingura** (The 47 Ronin, mc, ca. '85)
- **John Zorn: The Classic Guide To Strategy, Volume Two** (Lumina Records, lp L010, Usa '86)

- RE (meno/minus 1) in: *The Classic Guide To Strategy, Volumes One & Two* (Tzadik, cd TZ 7305, Usa '96)
- ✓ - **The Sonny Clark Memorial Quartet: *Voodoo*** (Black Saint, lp BSR 0109, I '86)
RE: Black Saint, lp 120 109-1 / cd 120 109-2 / mc 120 109-4, I '8?
 - **Steve Beresford/David Toop/John Zorn/Tonie Marshall: *Deadly Weapons*** (Nato, lp Nato 950, F '86)
RE: Nato, cd DK 018 53021 2, F '91; Nato/Vogue, cd VG 651 600319, F '9?
 - 2 ✓ - **John Zorn: *The Big Gundown: John Zorn Plays the Music of Ennio Morricone*** (Icon, lp 5504 / cd 5504CD / mc 5504C, Usa '86)
RE: Nonesuch/Icon, lp 9 79139-1 F / cd 9 79139-2 / mc 9 79139-4, Usa '86; Nonesuch, lp 979 139-1 / cd 9 79439-2, D '86)
 - **John Zorn: *Cobra*** (Hat Hut Records, 2lp Box hat ART 2034, CH '87)
RE: (6 ext., n.ed. # 1): Hat Hut Records, 2 cd Box hat ART CD 60401 & CD 60402, CH '91; (n.ed. # 2): 2 cd Box hat ART CD 60401 & CD 60402, CH '92; (ed. # 3): 2 cd, hat ART 2-6040, CH '9?; (ed. # 4): 2 cd, hat ART 2-6040, CH '9?
 - ✓ - **John Zorn: *Spillane*** (Elektra Nonesuch, lp 9 79172-1 / cd 9 79172-2 / mc 9 79172-4, Usa '87 & D '87)
 - **John Zorn/George Lewis/Bill Frisell: *News For Lulu*** (Hat Hut Records, cd hat ART CD 6005, CH '88)
RE: Hat Hut Records, cd hat ART 6005, CH '90; Hat Hut Records, cd (dc) hat ART CD 6005, CH '93
 - ✓ - **John Zorn: *Spy Vs Spy, The Music Of Ornette Coleman*** (Elektra Musician, lp 9 60844-1 / cd 9 60844-2 / mc 9 60844-4, Usa '89 & D '89)
 - **John Zorn: *Cynical Hysterie Hour*** (CBS/Sony, cd 24DH 5291, J '89)
RE: (*Filmworks VII: Cynical Hysterie Hour*): Tzadik, cd TZ 7315, Usa '97
 - **John Zorn: *Cynical Hysterie Hour - Trip Coaster*** (CBS/Sony, 3" cd 10EH 3327, J '89)
 - **John Zorn: *Naked City*** (Elektra Nonesuch, lp 9 79238-1 / cd (3 ext.) 9 79238-2 / mc (3 ext.) 9 79238-4, Usa '90; Elektra Nonesuch, lp 9 79238-1 / cd (3 ext.) 9 79238-2, D '90)
 - ✓ - **Naked City: *Torture Garden*** (Shimmy Disc, lp shimmy 039 / mc S-039-CS, Usa '91; Earache (gf), lp Mosh 28 / mc Mosh 28 MC, GB '91)
RE: Toy's Factory Records (dc), cd TFCK-88557, J '91; Shimmy-Disc, cd 039, Usa '93; Earache, cd Mosh 28 CD, GB '93; & in: *Black Box* (Tzadik, 2 cd TZ 7312-2, Usa '97)
 - **John Zorn: *Film Works 1986-1990*** (Wave Records, cd Eva 2024, J '91)
RE: Elektra Nonesuch, cd (dc) 9 79270-2, Usa '92; Elektra Nonesuch, cd (dc) 9 79270-2, Usa '94; Tzadik, cd TZ 7314, Usa '97
 - ✓ - **Pain Killer: *Guts Of A Virgin*** (Earache, lp Mosh 45 / cd Mosh 45 CD, GB '91; Toy's Factory Records (dc), TFCK-88561, J '91)
RE in: *Guts Of A Virgin & Buried Secrets* (Earache, cd Mosh 198 CD, GB '98); & in: *The Complete Studio Recordings* (Tzadik, 4 cd Box TZ 7317-4, Usa '98)
 - **John Zorn/George Lewis/Bill Frisell: *More News For Lulu*** (Hat Hut Records, cd hat ART CD 6055, CH '92)
 - ✓ - **Naked City: *Heretic, Jeux Des Dames Cruelles*** (Avant, cd Avan 001, J '92)
 - **Pain Killer: *Buried Secrets*** (Earache, lp Mosh 62 / mc Mosh 62MC, cd Mosh 62CD, GB '92; Relativity/Earache, cd 88561-1108-2, Usa '92; Toy's Factory Records, cd TFCK-88569, J '92)
RE in: *Guts Of A Virgin & Buried Secrets* (Earache, cd Mosh 198 CD, GB '98); & in: *The Complete Studio Recordings* (Tzadik, 4 cd Box TZ 7317-4, Usa '98)
 - **Naked City: *Grand Guignol*** (Avant, cd Avan 002, J '92)
 - **John Zorn: *Elegy*** (Eva Records, cd WWCX 2040, J '92)
RE: Tzadik, cd TZ 7302, Usa '95; Evva, cd 33004, J '95)
 - **Naked City: *Leng Tch'e*** (Toy's Factory Records, cd TFCK-88604, J '92)
RE in: *Black Box*, Tzadik, 2 cd TZ 7312-2, Usa '97
 - **John Zorn: *Kristallnacht*** (Eva Records, cd WWCX 2050, J '93)
RE: Tzadik, cd TZ 7301, Usa '95; Evva, cd 33005, J '95)
 - **Pain Killer: *Rituals: Live In Japan*** (Toy's Factory Records, cd TFCK-88627, J '93)
 - **Naked City: *Radio*** (Avant, cd Avan 003, J '93)
 - **Naked City: *Absinthe*** (Avant, cd Avan 004, J '93)
 - **Pain Killer: *Execution Ground*** (Subharmonic, 2 cd SD 7008-2, Usa '94; Subharmonic, (*marble box, ltd. ed. 250, & metal box, ltd. ed. 250*), 2 cd SD 7008-2 17082, Usa '94)
RE in: *The Complete Studio Recordings* (Tzadik, 4 cd Box TZ 7317-4, Usa '98)

- **Pain Killer: Execution Ground + Live in Osaka** (Toy's Factory Records (dc) 3 cd TFCK-88731-3, J '95)
- RE (1 ext.) in: **The Complete Studio Recordings** (Tzadik, 4 cd Box TZ 7317-4, Usa '98)
- **Masada: Alef - One** (DIW, cd DIW-888, J '94)
- **Masada: Beit - Two** (DIW, cd DIW-889, J '94)
- **John Zorn/Fred Frith: Art Of Memory** (Incus, cd CD20, GB '95)
- **Masada: Gimel - Three** (DIW, cd DIW-890, J '95)
- **Masada: Dalet - Four** (DIW, cd DIWS-3, J '95) (ed. in 500 copie, inviata gratuitamente a chi spedisce le prove d'acquisto dei primi tre Masada / *It. ed. 500, given away in exchange of the proof of buying the three first Masada*)
- RE: DIW, cd DIW 923, J '97)
- **John Zorn's Cobra: Live At The Knitting Factory** (Knitting Factory Works, cd KFW 124, Usa '95)
- **Mystic Fugu Orchestra: Zohar** (Tzadik, mcd TZ 7106, Usa '95)
- **John Zorn: First Recordings 1973** (Tzadik, cd TZ 7304, Usa '95)
- **John Zorn: Redbird** (Tzadik, cd TZ 7008, Usa '95)
- **Dekoboko Hajime/Yamantaka Eye: Nani Nani:** (Tzadik, cd TZ 7008, Usa '95)
- **John Zorn: The Book Of Heads** (Tzadik, cd TZ 7009, Usa '95)
- **John Zorn: Filmworks II - Music For An Untitled Film By Walter Hill** (Toy's Factory Records, cd TFCK-88753, J '95)
- RE: Tzadik, cd (dc) TZ 7306, Usa '96)
- **Masada: Hei - Five** (DIW, cd DIW 899, J '95)
- **Masada: VaV - Six** (DIW, cd DIW 900, J '95)
- **Derek Bailey/John Zorn/William Parker: Harras** (Avant, cd Avan 056, J '95)
- **John Zorn's Cobra: Tokyo Operations '94** (Avant, cd Avan 049, J '95)
- **John Zorn: Filmworks III** (Evva, cd 33006, J '96)
- RE: Tzadik, cd TZ 7309, Usa '97)
- **John Zorn Masada Chamber Ensembles: Bar Kokhba** (Tzadik, 2 cd TZ 7108-2, Usa '96)
- **Eugene Chadbourne/John Zorn: In Memory Of Nikki Arane** (Incus, cd CD 23, GB '96)
- **Masada: Zayin - 7** (DIW, cd DIW-915, J '96)
- **John Zorn: Filmworks V - Tears Of Ecstasy** (Tzadik, cd TZ 7307, Usa '97)
- **John Zorn: Filmworks VI - 1996** (Tzadik, cd TZ 7308, Usa '96)
- **John Zorn: New Traditions In East Asian Bar Bands** (Tzadik, cd TZ 7311, Usa '97)
- **John Zorn: Filmworks IV - S/M + More** (Tzadik, cd TZ 7310, Usa '97)
- **John Zorn: Duras: Duchamp** (Tzadik, cd TZ 7023, Usa '97)
- **John Zorn: 1977-1980: The Parachute years** (Tzadik, 7cd Box, TZ 7316-7, Usa '97)
- **Masada: Het - 8** (DIW, cd DIW-925, J '97)
- **John Zorn/Bobby Previte: Euclid's Nightmare** (Depth of Field, cd DOF 1-2, Usa '97)
- **John Zorn: Angelus Novus** (Tzadik, cd 7028, Usa '98)
- **John Zorn: Filmworks VIII: 1997** (Tzadik, cd TZ 7318, Usa '98)
- **Zorn/Cochrane/Spruance/Patton/Winant: Weird Little Boy** (Avant, cd Avan 048, J '98)
- **Masada: 9** (DIW, cd DIW-933, J '98)
- **John Zorn's Masada String Trio/Bar Kokhba Sextet: The Circle Maker** (Tzadik, 2 cd TZ 7122-2, Usa '98)
- **Zorn/Previte/Horvitz/Sharp: Downtown Lullaby** (Depth of Field, cd DOF 2, Usa '98)
- **Eugene Chadbourne/John Zorn: 1977-1981** (cd + libro/book, Materiali Sonori/Sonora, I '98)

COMPOSIZIONI / ARRANGIAMENTI SU COMPILATIONS:

- (John Zorn "Cobra"): *Exercise Nr. 1* (live) / (Zorn/Tenko): *Improvisation* (live), in:
- Vv.Aa.: Bad Alchemy** (Bad Alchemy, mc + mag, n. 3, D '85)
- (J.Z.): *Shuffle Boil* (Monk), in:
- Vv.Aa.: That's The Way We Feel Now: A Tribute To Thelonious Monk** (A&M Records, 2 lp SP-6600, Usa '84; A&M Records, 2 lp AMLM 66600, GB '84)
- (JZ): *Der Kleine Leutnant Des Lieben Gottes* (Weill, Brecht), in:
- Vv.Aa.: Lost In The Stars: The Music of Kurt Weill** (A&M Records, lp SP 9-5104 / cd 395104-2, Usa

- '85; A&M Records, lp 395 104-1 / cd 395 104-2 / mc 395 104-4, D '85)
 RE Amiga, lp 8 50 505, D '??
 - (JZ): *Solo & A further selection*, in:
Vv.Aa.: Musicworks #32: Third Atlas Of Scores (mc, allegata *alfree with mag.*: "Musicworks" # 32, Summer '85. CDN '85)
 - (JZ): *Godard*, in:
Vv.Aa.: The Godard Fans: Godard Ça Vous Chante ? (Nato, lp Nato 634, F '86)
 RE: Nato, cd 53004 2, F '92; Nato/Wotre Music, cd 112127 WM 328, F ?
 - (Mori/Zorn/Lindsay/Cooper/Frith): no title, in:
Vv.Aa.: The Improvisors (Tellus, mc Tellus #15, Usa '86)
 - (JZ): *untitled audio work*, in:
Vv.Aa.: Radio Coca (Center On Contemporary Art) (Center on Contemporary Art, mc, Usa '86)
 - (Locus Solus): *Wrap Backwards And The Usual Snowflake/Beda Fomm*, in:
Vv.Aa.: Island Of Sanity: New Music From New York City (No Man's Land, 2 lp nml 8707d, D '87)
 RE: (No Man's Land, cd (meno/minus 3) nml 8707cd, D '91)
 - (JZ): *Blues Noel*, in:
Vv.Aa.: Joyeux Noël (Nato, lp Nato 1382, F '87)
 RE: Nato/Vogue, cd VG 651 600308, F '90; Nato, cd 53011.2, F '92)
 - (News For Lulu): *Melanie* (Redd) (live '87), in:
Vv.Aa.: Kimus # 1 (Hat Hut Records, cd 6000 ltd.ed. 999), CH '88
 - (JZ): no title, in:
Vv.Aa.: La Nuit Des Solos (Van D'Oeuvre, lp 8802, F '88)
 - (JZ): *Purged Specimen*, in:
Vv.Aa.: Drive To Heaven, Welcome To Chaos (Panic Records, cd Eva 2010, J '89)
 - (Slan): *Rictus & Z.O.G.*, in:
Vv.Aa.: Live At The Knitting Factory, Volume 3 (A&M Records, lp SP 5299 / mc 5299 4/ cd (2 ext.) 75021 5299 2, Usa '90; Enemy Records, (dc) lp EMY 113 / cd (2 ext.) EMCD 113, D '90)
 RE Knitting Factory Works, cd KFWCD-99, Usa '91, & in: **Vv.Aa.: Live At The Knitting Factory Volumes 1÷5**, 5cd Box KFWCD-12345, Usa '93
 - (JZ): *T.V. Eye* (The Stooges), in:
Vv.Aa.: Rubayat: Elektra's 40th Anniversary (Elektra, 2 cd 9 60940-2, Usa '90 / 4 lp Box, EKT 78 60940-1, GB '90)
 - (Zorn/Eye): *Rectal Mucus*, in:
Vv.Aa.: Absolut Cd #2 - The Japanese Perspective (Absolut, cd Absolut #2, allegato *alfree with mag.*: "Ear" Vol. 15 n. 8, Dec '90-Jan '91, Usa '90)
 - (Zorn/Frith): *Improvisation*, in:
Vv.Aa.: Festival Mimi 89 (Association AMI, lp AMI 2003, F '90)
 - (JZ): *Nuit Blanche Pour Les Gorilles & Spirou et Fantasio a New York*, in:
Vv.Aa.: Bandes Originales Du Journal Spirou (Nato, 2 lp / 2 cd Nato 1715-1774, F '90)
 RE Nato, 2 cd 53020.2, F '92
 - (JZ): *Blue Of Noon*, in:
Vv.Aa.: What Else Do You Do ? A Compilation Of Quiet Music (Shimmy Disc Europe, cd SDE 9021, NL '90)
 - (JZ): *Total Loss - Tribute To Misha Mengelberg*, in:
Vv.Aa.: October Meeting 87 (Bimhuis Records, cd Bimhuis 001, NL '92)
 - (JZ): *Sebastopol (excerpt)* in:
Vv.Aa.: A Confederacy Of Dances Vol.1: Live Recordings From The Roulette Series New York (Einstein Records, cd Einstein 001, Usa '92)
 - (JZ): *Xu Feng (excerpt)*, in:
Vv.Aa.: (Y)EARBOOK Volume 2 (Rastascan Records, cd BRD009, Usa '93)
 - (Zorn/Eye): *Cowlick Pussy Man*, in:
Vv.Aa.: State Of The Union (Arrest Records, cd AR 003, Usa '92)
 RE: Muworks Records, cd MUW 1016 CD, Usa '93; Atavistic, 2 cd ALP69CD, Usa '96)
 - (John Zorn's Masada): *Ziphim*, in:
Vv.Aa.: Klezmer 1993 - New York City: The Tradition Continues On The Lower East Side (Knitting

- Factory Works, cd KFWCD-123, Usa '93)
- (Torture Garden): *Blood Sucking Freaks*, in:
 - Vv.Aa.:** *Devil From The East: A Decade of Tatsuya Yoshida* (Bloody Butterfly, cd ZIKS BB-014, J '94)
 - (Ostertag/Zorn): *O.ZO / (Minton/Zorn): MI.ZO / (Frith/Zorn): FR.ZO / (Dresser/Frith/Hemingway/Minton/Oswald/Ostertag/Zorn): Finalite*, in:
 - Aa.Vv.:** *Angelica 94* (Caicai/Pierrot Lunaire, cd CAICAI-006, I '95)
 - (Pain Killer): *Ayurveda*, in:
 - Vv.Aa.:** *Samples* (Maboroshi No Sekai, cd MABO-001, J '95)
 - (John Zorn & Masada): *Abidan* (alternate take), in:
 - Aa.Vv.:** *Zattere Alla Deriva* (Møre Music, cd (digipack cop./sleeve) MØMÜS 001, I '95)
 - RE: Møre Music, cd MØMÜS 001.2, I '96
 - (JZ): *Sniff The Sniffer*, in:
 - Vv.Aa.:** *Vulgar Tongue* (Shock Records, 2 cd VT2, AUS '96)
 - (JZ): *Poverty* (Morricone) (live '88), in:
 - Aa.Vv.:** *Verona Jazz* (Nettle, cd NTL 001, allegato *alfree with mag.*: "Musica Jazz", Anno 52° n. 6, Giugno '96, I '96)
 - (Pain Killer): *Ayurveda & (Zorn/Eye): Cowlick Pussy Man*, in:
 - Vv.Aa.:** *State Of The Union* (Atavistic, 2 cd ALP69CD, Usa '96)
 - (JZ): *Contact* (Gainsbourg), in:
 - Vv.Aa.:** *Serge Gainsbourg: Great Jewish Music* (Tzadik, cd TZ 7116, Usa '97)

RACCOLTE CON COMPOSIZIONI/ARRANGIAMENTI EDITI SU ALBUM:

- (JZ): *Spillane* (excerpt), in:
- Vv.Aa.:** *Late In The 20th Century: An Elektra/Nonesuch New Music Sampler* (Elektra/Nonesuch, cd 9 79171-2, Usa '87)
- (JZ): *Good Old Days* (Coleman), in:
- Vv.Aa.:** *Late In The 20th Century II: New Recording From Elektra/Nonesuch* (Elektra/Nonesuch, cd 9 79221-2, Usa '89) (dalfrom *Spy Vs Spy*)
- (Naked City): *Osaka Bondage*, in:
- Vv.Aa.:** *Grinderusher: The Ultimate Earache* (Earache, 2 lp MOSH 35 / cd Mosh 35CD, GB '90; Combat/Earache, cd 88561-2027-2, Usa '90)
- RE: Toy's Factory Records, cd ?? (dalfrom *Torture Garden*)
- (Naked City): *Osaka Bondage & Shang Kuan Ling-Feng*, in:
- Naked City and Napalm Death* (flexi 7", allegato *alfree with mag.*: "The Catalogue", #85, September 1990, GB '90) (dalfrom *Torture Garden*)
- (Naked City): *N.Y. Flat Top Box & A Shot In The Dark*; (JZ): *Spillane* (excerpt), in:
- Aa.Vv.:** *Guida Nonesuch Alla Musica D'Avanguardia* (Arcana records, cd ARC A1, allegato al libro *alfree with book*: Piero Scaruffi, *Guida All'Avanguardia e New Age*, Milano, Arcana, I '91) (dalfrom *Naked City & Spillane*)
- (Pain Killer): *The Ladder*, in:
- Vv.Aa.:** *Spreading The Virus* (Sentrax Productions, cd SET 1 CD, GB '92) (dalfrom *Buried Secrets*)
- (Pain Killer): *Black Chamber & One-eyed Pessary*, in:
- Vv.Aa.:** *Naive Special Price Sampler* (Earache, cd MOSH 76CD, GB '92) (dalfrom *Buried Secrets*)
- (Beresford/Zorn/Toop): *Jayne Mansfield*, in:
- Vv.Aa.:** *Destination Nato: Compilation Of Nato's Artists* (Nato, cd Nato 53014.2, F '93) (dalfrom *Deadly Weapons*)
- (JZ): *Verlaine: Part 2 La Bleue*, in:
- Aa.Vv.:** *Cage Uncaged* (Cramps, cd CRSCD 097, I '93) (dalfrom *Absinthe*)
- (Pain Killer): *Parish of Tama*, in:
- Vv.Aa.:** *I Hear Ya! The Caroline Distribution Cd Sampler Spring 1995* (Caroline, cd #8, Usa '95) (dalfrom *Execution Ground*)
- (Zorn/Toop): *Chen Pe'I Pe'I*, in:
- Vv.Aa.:** *Ocean Of Sound* (Virgin, 2 cd AMBT 10, GB '96) (dalfrom *Deadly Weapons*)
- (Masada String Trio): *Bikkurim*, in:

Vv.Aa.: Festival Of Light (Six Degrees/Island, cd 7321-2, Usa '96) (dalfrom *Bar Kokhba*)

- (Pain Killer): ?, in:

Vv.Aa.: Myth - Dreams Of The World. Vibrant Stories Of Of The Greek And Roman Gods And Goddesses (Dove Audio, cd ??, Usa '96) (dalfrom *Execution Ground*)

COMPOSIZIONI/ARRANGIAMENTI DI ZORN IN DISCHI ALTRUI:

- *Road Runner*, in:

Guy Klucevsek: Blue Window (Zoar Records, mc ZCS-9, Usa '86) [JZ: anche/also *P(1)*]

RE in: *Manhattan Cascade* (Composers Recordings, Inc., cd CD 626, Usa '92)

- *Rugby*, in:

Lytle/Cartwright/Moss: Meltable Snaps It: Points Blank (No Man's Land, lp nml 8604, D '86) [JZ: anche/also conductor(1)]

RE: No Man's Land, cd (ext.) nml 8604cd, D '93

- *Forbidden Fruit*, in:

Kronos Quartet: Winter Was Hard (Elektra Nonesuch, lp 9 79181-1 / cd 9 79181-2, Usa '88 & D '88) (dalfrom *Spillane*)

- *Hard Plains Drifter* [Frisell, arrangiato da/arranged by JZ], in:

Bill Frisell: Before We Were Born (Elektra Musician, lp 9 60843-1 / cd 9 60843-2, Usa '89; Elektra Musician, lp 960 843-1 / cd 960 843-2 / mc 960 843-4, D '89)

- *For Your Eyes Only*, in:

Yuji Takahashi: Real Time 2: Yuji Takahashi conducts music by Zorn, Miyake, Maceda (Fontec, cd FOCD3151, J '91) (Tokyo Symphony Orchestra/Y.T., dir./cond.)

- *Cat O'Nine Tails*, in:

Kronos Quartet: Short Stories (Elektra Nonesuch, cd 9 79310-2, Usa '93 & D '93)

- *Revolution Revelation*, in:

Pigpen: Halftrack (Tim/Kerr Records, cd TK92CD047, Usa '93)

- *Igneous Ejaculation*, in:

God Is My Co-Pilot: Tight Like Fist (Knitting Factory Works, cd KFW148, Usa '93)

- Wayne Horvitz & Pig Pen: *Triggerfingers* (live), in:

Vv.Aa.: Jazz a go-go (Jazz a go-go, cd A-003, allegato a/free with mag.: "Jazz a go-go" n. 3, March '94, PL '94)

- *Poisonhead*, in:

Wayne Horvitz & Pig Pen: Live In Poland (Jazz a go-go, cd A-004, allegato a/free with mag.: "Jazz a go-go" n. 4, April '94, PL '94)

RE: Cavity Search, cd CSR 22, Usa '95

- *Road Runner* (reg./rec. live '94), in:

Guy Klucevsek: Transylvanian Software (John Marks Records, cd JMR 4, Usa '94)

- *Triggerfingers*, in:

Wayne Horvitz and Pig Pen: Miss Ann (Tim/Kerr Records, cd tk93cd069, Usa '94)

- *Tazmanian Devil*, in:

Carol Emanuel: Tops Of Trees (Koch Jazz, cd KOC 3-7802, Usa '95; Evva, cd (dc) 33002, J '95)

- *Rachab*, in:

David Krakauer: Klezmer Madness! (Tzadik, cd TZ 7101, Usa '95)

DISCOGRAFIA PROMOZIONALE:

- **John Zorn: Mickey Spillane: The Sensational Mike Hammer Thriller** (mc, demo tape, 1987?) (include: *Spillane: A Tribute to Mickey Spillane / Soundtrack For The Film "White and Lazy"*)

- **Big John Patton w/ John Zorn, Marc Ribot & Jeff Hirschfield: Live At The Knitting Factory Spring '89 - Show 8** (A&M Records, promo-only mc CS 17799, Usa '89) (solo lato 2/ side 2 only; lato 1/ side 1: Bosh/Chunk)

- **John Zorn: Radio Hour** (Elektra, promo-only cd PRCD 8195-2, Usa '90) (trasmissione radio condotta da JZ/radio special hosted by JZ)

- **(John Zorn): T.V. Eye** (The Stooges), in:

Vv.Aa.: Rubayat – Elektra's 40th Anniversary (Elektra, promo-only 1 cd-sampler, Usa '90; **Vv.Aa.: Rubayat – The Originals** (Elektra, promo-only 4 cd Box PRCD 8208-2 + 9 60940-2, Usa '90) (contiene i 2 cd di *Rubayat* più 2 cd con le versioni originali delle canzoni/*the box is made of the commercial 2 cd set + an extra 2 cd set with the originals of the songs*)

- (John Zorn's *Cobra*): (?) (estratto da/*excerpt from Cobra Live At The Knitting Factory*), in:

Vv.Aa.: Knitting Factory Works - Fall/Winter 1993 Releases (Knitting Factory Works, promo-only cd, Usa '93)

BOOTLEGS E PUBBLICAZIONI NON UFFICIALI:

- **John Zorn Masada: Live** (Jazz Door, cd JD 1293, D '95) (pubblicazione non autorizzata?*unauthorized release?*)

- **John Zorn/Dave Douglas/Yamatsuka Eye: Live At Pecci Museum, March 7, 1995** (no label, 7" EP (*It. ed. 400 copies*), I '95)

COLLABORAZIONI E/O PRODUZIONI:

- **The Frank Lowe Orchestra: Lowe & Behold** (Musicworks, lp Musicworks 3002, Usa '78) [JZ: m(A)]

- **Andrea Centazzo: Environment For Sextet** (Ictus, lp Ictus 0017, I '79) [JZ: m(A) co-c.(2)]

RE (1 ext., dc) New Tone, cd rdc 5026 2, I '95; (1) RE in: **Vv.Aa.: Utopia Americana** (New Tone, cd NT 6707, I '92)

- **Andrea Centazzo: Usa Concerts** (Ictus, lp Ictus 0018, I '79) [JZ: m(2)]

(1) RE in: **Environment For Sextet** (New Tone, cd rdc 5026 2, I '96)

- **Eugene Chadbourne: 2000 Statues: The English Channel** (Parachute Records, lp P007, Usa '79) [JZ: m(A)]

- **Eugene Chadbourne: There'll Be No Tears Tonight** (Parachute Records, lp P013, Usa '80) [JZ: m(4)]

RE: **Fundamental**, lp Save 6, Usa '87(?); **Fundamental/Red Rhino**, lp Save 6, GB 84(?); cd **Fundamental**, cd Save 6 CD, GB '92(?)

- **Wayne Horvitz: Simple Facts** (Theatre For Your Mother, lp TFYM 004, Usa '81) [JZ: m(2)]

- **Charles K. Noyes: The World And The Raw People** (Zoar Records, lp Zoar 12, Usa '82) [JZ: m & co-c.(1)]

- **Chevon & Flagstone: Flagstone Reggae** (Touchstone Records, lp CH1983A, Usa '83) [JZ: m(A)]

- **The Golden Palominos: The Golden Palominos** (Celluloid/OAO, lp CELL 5002 / mc CELC 5002, Usa '83; lp CEL 6662, F '83; OAO Records, lp OAO 001, GB '83)

RE: Celluloid/OAO, cd CELD 5002 / mc CELC 5002, Usa & NL '87(?); Charly, cd CPCD 8158, GB '96; Celluloid, cd CPCD 8198, Usa '97(?); Movie Play Gold, cd (dc) MPG 74049, P '97 [JZ: m(6)]

(1) RE in: **Vv.Aa.: Hard Cell** (Celluloid, lp Cell 6121 / mc CELC 6121, Usa '85 / cd CELD 6121, Usa 8?), & in: **Vv.Aa.: Trilogy** (Celluloid, 3 lp CELL 80808, Usa '85 / 3 cd ??, '86), & in: **Vv.Aa.: Celluloid**

- **Our World of Music** (Celluloid, cd CELD 8081, Usa '93); (2) RE in: **The Golden Palominos: Thundering Herd - The Best Of** (Oceana Records, 2 cd 4105-2, '90); (5) RE in: **The Golden Palominos:**

A History: Vol. 1 (1982-1985) (Metronome Records/Restless, cd 7 72651-2, Usa '92 & Mau Mau Records, cd MAUCD 625, GB '92); (3) RE in **The Best of 83 - 89**, Music Club, cd MCC316, GB '97; (?) RE in: **The Best Of**, Charly, cd, GB '98

- **Lenny White: Attitude** (Elektra, lp 9 60232-1, Usa '83) [JZ: m(1)]

- **Kip Hanrahan: Desire Develops An Edge** (American Clavé, lp+EP AMCL 1009LP/1008EP, Usa '83) [JZ: m(1)]

RE: **American Clavé/Intuition Music & Media**, amcl 1008/9 2, D '86

- **Eugene Chadbourne: Dinosaur On The Way** (Chadbourne mail order, mc, Usa '84) [JZ: m(1)]

- **David Moss: Full House** (Moers Music, lp MoMu O2010, D '84) [JZ: m & co-c.(2)]

RE: Moers Music, cd (dc) MoMu 2088, D '92

- **Jim Staley: OTB** (Lumina Records, lp L008, Usa '84) [JZ: m & co-c.(1)]

- **Violent Femmes: Hallowed Ground** (Polydor/London Records, lp 820 093-1, GB '84)

RE: **Slash**, cd 9 25094-2, Usa ??; **Slash/London**, cd 422-828 273-2, GB ??; **Slash/Metronome**, 820 093-2, D ?? [JZ: m(1)], RE in: **Add It Up (1981-1983)** (Slash Records/Reprise, cd 9 45403-2, Usa '93; **Slash/London**, cd 828 399-2, GB '94), & in: **Debauché: The First Decade** (Liberation Records/Slash, cd

- D30477, ??; Liberation Records, cd D24515, AUS '90)
- **David Moss: Dense Band** (Moers Music, lp MoMu 02040, D '85) [JZ: m(6)]
RE: Moers Music, cd (dc) MoMu 2076, D '92)
 - **The Golden Palominos: I.D. (Like A Version)**, in: *Omaha* (Celluloid, 7" SCEL 56, Usa '85) [JZ: m(1)]
 - **Rochester/Veasley Band: One Minute Of Love**: (Gramavision, lp 8505-1, Usa '85) [JZ: m(1)]
 - **Joe Piscopo: New Jersey** (Columbia, lp BFC 40046 / mc BCT 40046, Usa '85) [JZ: m(2)]
 - **Joe Piscopo/Eddie Murphy: Honeymooners Rap** (Columbia, 12" 44-05224, Usa '85) (copia promozionale/promo copy: 12 44-05224 4294, Usa '85) [JZ: m(3)]
 - **Butch Morris: Current Trends In Racism In Modern America** (Sound Aspects, lp SAS 4010, D '86) [JZ: m(A)]
RE: Sound Aspects, cd SAS CD 4010, D '90)
 - **Ned Rothenberg: Trespass** (Lumina Records, lp L011, Usa '86) [JZ: m(1)]
 - **David Garland: Control Songs** (Review Records, lp rere 95, D '86)
RE: Review Records, cd (6 ext.) rere95CD, D '97 [JZ: m(1); cd: m(2)]
 - **Jojo Takayanagi: Experimental Performance With John Zorn** (Moby's Record, lp Mobys 005, J '86) [JZ: m & co-c.(2)]
 - **Peter Brötzmann Clarinet Project: Berlin Jungle** (FMP, lp FMP 1120, D '87) [JZ: m(A)]
 - **Jim Staley: Mumbo Jumbo** (Rift, 2 lp Rift 12, Usa '87) [JZ: m(4); cd: (3)]
RE: Einstein Records, cd (meno/minus 7) ER004, Usa '95
 - **Alfred 23 Harth: Plan Eden** (Creative Works Records, lp CW-1008, CH '87) [JZ: m & co-c.(1)]
RE (alternate take) in: **Creative Works Orchestra + Vv.Aa.: Willisau Live And More** (Creative Works Records, cd (ext.) CW 1020-2, CH '93)
 - **Eugene Chadbourne: LSD C&W - The History Of The Chadbournes In America** (Fundamental, 2 lp Save 19/20, Usa '87; Fundamental/Red Rhino, 2 lp Save 19/20, GB '87)
RE: Fundamental, 2 cd Save 19, '92? [JZ: m(8)]
 - **Half Japanese: Should I Tell Her**, in:
- **Vv.Aa.: The 20th Anniversary Of The Summer Of Love** (Shimmy-Disc, lp Shimmy-001, Usa '87; Shadowline Records, lp SR6787, NL '87) [JZ: m(1)]
RE: Shimmy Disc Europe, cd SDE 9024, NL ?
 - **Jad Fair and Kramer: Roll Out The Barrel** (Shimmy-Disc, lp Shimmy-0012, Usa '88; Shimmy Disc Europe, lp SDE 8802, NL '88) [JZ: m(11)]
RE: Shimmy Disc, cd Shimmy-84912, Usa ??
 - **Ambitious Lovers: Greed** (Virgin Records America, lp 7 90903-1 / cd 7 90903-2, Usa '88)
RE: Virgin, cd CDOV2545, GB '96 [JZ: m(2)]
(1) RE in: **Vv.Aa.: Slaves Of New York - Original Soundtrack** (Virgin Records, lp 91229-1 / cd 91229-2, Usa '89)
 - **Fred Frith: The Technology Of Tears** (RecRec Music, 2 lp RecRec 20 / cd (meno/minus 14) ReCDec20, CH '88; SST, 2 lp / cd (meno/minus 14) / mc SST 172, Usa '88) [JZ: m(4)]
 - **Friction: Replicant Walk** (Enemy/Wax Records, lp EMY 109, Usa '88; Wax Records, cd 32WXD-110, Usa '88) [JZ: m(2)]
RE: Enemy Records, lp EMY 109 / cd EMY CD 109, D '89
 - **Hikashu: Live** (Puzzlin' Records, cd 32PD001, J '88) [JZ: m(2)]
 - **Blind Idiot God Feat. John Zorn: Purged Specimen**, in:
Sawtooth e.p. (Enemy Records, 12" EP EMY 12001, Usa '89) [JZ: m, c, & P(1)]
RE in: **Blind Idiot God: Undertow** (Enemy Records, cd EMY 107, Usa '89)
 - **Nicolas Collins: 100 Of The World's Most Beautiful Melodies** (Trace Elements, cd TE-1018, Usa '89) [JZ: m(6)]
 - **Half Japanese: The Band That Would Be King** (50 Skidillion Watts Records, lp Half 8-1, Usa '89) [JZ: m(1)]
RE: Fire Records/Paperhouse Records, cd PAPCD 18, GB '93)
 - **Seigen Ono: Comme Des Garçons, Volume One** (Venture/Virgin, lp VE 51 / cd CDVE 51, GB '89; Tokuma, cd 407, J '89) [JZ: m(3), co-c.(1)]
RE: Caroline, cd 1656, Usa '90, & in: *Comme Des Garçons, Vol. I & II* (Sajdera, 2 cd SD 1001-2, J '94)
 - **Seigen Ono: Comme Des Garçons, Volume Two** (Venture/Virgin, lp VE 52 / cd CDVE 52, GB '89; Tokuma, cd 408, J '89) [JZ: m & co-c.(1)]

- RE: Caroline, cd 1657, Usa '90, & in: *Comme Des Garçons, Vol. I & II* (Saidera, 2 cd SD 1001-2, J '94)
- **Sato Michihiro: Rodan** (Hat Hut Records, cd hat ART CD 6015, CH '89) [JZ: P & director]
 - **Mark Bingham: I Passed For Human** (Dog Gone Records, lp DOG-0006 / cd DOG-0006-CD, Usa '89; Sky Ranch/Wotre Music, cd SR 652305/WM 332, F '89) [JZ: m(3)]
 - **Jagatara: Sore Kara** (BMG/RCA, cd R32H-1076, J '89) [JZ: m(1)]
 - **Seigen Ono: Monica Tornera Domenica Sera** (Virgin, 3" CD VJD-10218, J '89) [JZ: m(1)]
RE in: *Bar Del Mattatoio* (Saidera Records, cd SD-1003, J '94)
 - **Fred Frith: Step Across The Border** (RecRec Music, 2 lp RecRec 30 / cd reCDec 30, CH '90) [JZ: m & co-c.(1)]
RE: East Side Digital, cd EAS80462, Usa '91
 - **The Intergalactic Maiden Ballet: Square Dance** (Tiptoe, lp Tiptoe 807804 / cd Tiptoe 888804, D '90) [JZ: m(1)]
 - **Bob Ostertag: Attention Span** (RecRec Music, cd reCDec 33, CH '90; Rift Records, cd Rift 14, Usa '90) [JZ: m(26)] (campionamenti da registrazioni inedite/samples from unreleased recordings)
 - **Sovetskoe Foto: The Art Of Beautiful Bulling** (1st Records, lp SPV 008-93231 / cd SPV 084-93232, D '90) [JZ: m(1)]
 - **Fusanosuke Kondou: You'll Never Break My Heart Of Stone, Live At Pit Inn** (BMG, cd B29D-14102, J '90) [JZ: m(4)]
 - **Haruo Togashi: Party Animal** (Alfa Records, cd ALCA-84, J '90) [JZ: m(2)]
 - **Seigen Ono: Nekonotopia Nekonomania** (Crammed/Made to Measure, cd MTM 29 CD, B '91)
RE: Crammed/Made To Measure, cd MTM 29 CD, B '96 [JZ: m(6)]
 - **Bailey/Frith/Sharrock/Zorn/Laswell/Noyes (Material, ndr): Improvised Music New York 1981** (Muworks Records, cd MU W 1007, Usa '91) [JZ: m(A)]
RE: Muworks Records, cd TKCB-30574, J '92; (1) estratto/excerpt RE in: **Vv.Aa.: Sampler - Vol. 1 (Knitting Factory - Muworks)** (A.V. Arts, mc allegata alfree with mag.: "musiche" n. 13 Estate/Inverno '92, I '92)
 - **Marisa Monte: Mais** (Emi/Odeon, cd ?, BR '91; World Pacific, cd (dc) CDP 7 96104 2, GB '91) [JZ: m(2)]
 - **Mr. Bungle: Mister Bungle** (London Records, lp 828 267-1 / lt. ed. pic. disc, London 828 276-1 / cd (ext.) 828 267-2 / mc 828 267-5, GB '91; Warner Bros. Records, cd (ext.) 9 26640-2, Usa '91) [JZ: m(1) & co-P]
 - **Valentina Ponomareva: Live in Japan** (Leo Records, cd LR 175, GB '91) [JZ: m & co-c.(1)]
 - **Old: Lo Flux Tube** (Earache, lp MOSH41 / cd (1 ext.) MOSH 41CD / mc MOSH 41MC, GB '91; Earache/Relativity, cd 88561-1094-2, Usa '91) [JZ: m(1) & assistant P]
 - **God: Possession** (Venture Records, cd CDVE 910, GB '92; Virgin Records, cd CAROL 1874-2 / mc Carol 1874-4, Usa '92) [JZ: m(3) & assistant P]
 - **Ruins: Early Works** (Bloody Butterfly Label, cd ZIKSBB 004, J '92) [JZ: m(3)]
 - **Hoppy Kamiyama: Welcome To Forbidden Paradise** (Toshiba-EMI, lp ? / cd (1 ext.) TOCT-6487, J '92) [JZ: m(2); cd: m(3)]
(1) RE in: *Groovallegiance* (Toshiba-EMI, cd PCDZ*1455, J '96)
 - **Otomo Yoshihide: We Insist?** (Sound Factory Records, cd SFCD:003, HK '92) [JZ: m & co-c.(2)]
 - **God Is My Co-Pilot: How I Got Over** (Ajax, 7" EP Bjax 22, Usa '92) [JZ: m(6)]
 - **Ground Zero: Ground Zero** (God Mountain, cd GMCD:002, J '93) [JZ: m(5) & co-c.(4)]
RE: Les Disques Du Soleil Et De L'Acier, CDSA/GM 54047, F '96
 - **God Is My Co-Pilot: Speed Yr Trip** (The Making of Americans, cd MA-07, Usa '93) [JZ: m(A) & co-c.(2)]
RE: Meldac Corp., cd (4 ext.) 25016, J '94; Les Disques Du Soleil Et De L'Acier, cd DSA 54237, F '95; Runt, lp Runt 16, I '96
 - **Makigami Koichi: Koroshi No Blues** (Toshiba-EMI Japan, cd TOCT-6496, J '93) [JZ: m(1), arr.(1), & P]
(1) RE in: *Pain Killer: The Complete Studio Recordings* (Tzadik, 4 cd Box TZ 7317-4, Usa '98)
 - **Fushitsusha: Allegorical Misunderstanding** (Avant, cd Avan 008, J '93) [JZ: P]
 - **Tvhe Boredoms: Wow 2** (Avant, cd Avan 026, J '93) [JZ: P]
 - **Vv.Aa.: Sax Legends Volume 1** (King Records/Paddle Wheel Records, cd KICJ 139, J '93) [JZ: m(1)]
RE in: *Vv.Aa.: The Colossal Saxophone Sessions* (Evidence, 2 cd ECD 22130-2, Usa '95)

- **Vv.Aa.: Sax Legends Volume 2** (King Records/Paddle Wheel Records, cd KICJ 140, J '93) [JZ: m(2), co-c.(1)]
 - RE in: **Vv.Aa.: The Colossal Saxophone Sessions** (Evidence, 2 cd ECD 22130-2, Usa '95)
- **Big John Patton: Blue Planet Man** (King Records/Paddle Wheel Records, cd KICJ 168, J '93; Bellaphon, cd KICJ 168, D '93) [JZ: m(A)]
 - RE: Evidence, cd ECD 22127-2, Usa '95
- **Praxis: Sacrifist** (Toy's Factory Records, cd TFCK-88648, J '93)
 - RE: Subharmonic Records, cd SD 7002-2, Usa '94 [JZ: m(6), co-c.(1)]
- **God Is My Co-Pilot: What Doctors Don't Tell You** (Shrimper, mc SHR 46, Usa '93) [JZ: m(A)]
- **Mia Zabelka: Possible Fruit** (Extraplatte, cd EX 172 093, A '93) [JZ: m(2)]
- **Company: Company 91 Volume 1** (Incus, cd CD16, GB '94) [JZ: m & co-c.(2)]
- **Company: Company 91 Volume 2** (Incus, cd CD17, GB '94) [JZ: m & co-c.(2)]
- **Company: Company 91 Volume 3** (Incus, cd CD18, GB '94) [JZ: m & co-c.(6)]
- **Seigen Ono: Bar Del Mattatoio** (Saidera Records, cd SD-1003, J '94) [JZ: m(2)]
 - (1) RE in: **Vv.Aa.: Unknown Public 06: Eclectic Guitars** (Unknown Public, cd / mc UP06, GB '95)
- **God Is My Co-Pilot: Lead W/ Your Chin**, in:
 - **Vv.Aa.: Fantasy Band (A Shrimper Compilation)** (Shrimper - Giant/Interscope Records, 7" EP SHR 710, Usa '94) [JZ: m(1)]
 - **Misha Mengelberg Trio: Who's Bridge** (Avant, cd Avan 038, J '94) [JZ: co-P]
 - **Prima Materia: Peace On Earth (Music Of John Coltrane)** (Knitting Factory Works, cd KFWCD-158, Usa '95 [JZ: m(2)]
 - **Ikue Mori with Robert Quine & Marc Ribot: Painted Desert** (Avant, cd Avan 030, J '95) [JZ: P]
 - **David Shea: Hsi-Yu Chi** (Tzadik, cd TZ 7005, Usa '95) [JZ: m(A)]
 - **Steve Beresford, His Piano and Orchestra: Signals For Tea** (Avant, cd Avan 039, J '95) [JZ: m(A) & co-P]
 - **Ikue Mori: Hex Kitchen** (Tzadik, cd TZ 7201, Usa '95) [JZ: m(1)]
 - **John Patton: Minor Swing** (DIW, cd (1° ed. cop. in cartoncino/1st ed. cardboard sl.) DIW-896, J '95) [JZ: m(A) & co-P]
 - **Thomas Chapin Trio: Menagerie Dreams** (Knitting Factory Works, cd KFWCD-167, Usa '96) [JZ: m(2)]
 - (1) RE in: **Vv.Aa.: The Jazz Voice** (Knitting Factory Works/The Village Voice, cd KFW 212, Usa '97)
 - **Jim Staley: Northern Dancer** (Einstein Records, cd 006, Usa '96) [JZ: m & co-c.(1)]
 - **Kato Hideki: Hope And Despair** (Extreme, cd XCD 036, AUS '96) [JZ: m & co-c.(1)]
 - **Eugene Chadbourne: Boogie With The Hook** (Leo Records, cd CD LR 242, GB '96) [JZ: m & co-c.(1)]
 - **Lisle Ellis/Lawrence Ochs/Donald Robinson: What We Live** (DIW, cd Diw-909, J '96) [JZ: associate-P]
 - **Dougie Bowne: One Way Elevator** (DIW, cd DIW-920, J '96) [JZ: P]
 - **Marc Ribot: Shoe String Symphonettes** (Tzadik, cd TZ 7504, Usa '97) [JZ: m(1)]
 - **Mike Patton: Pranzo Oltranzista** (Tzadik, cd TZ 7022, Usa '97) [JZ: m(A)]
 - **Medeski, Martin and Wood: Bubblehouse** (Gramavision, mc GCD5-1001, Usa '97) [JZ: m(1)]
 - **Misha Mengelberg Trio: No Idea** (DIW, cd DIW-925, J '97) [JZ: P]
 - **Cyro Baptista: Vira Loucos - The Music Of Villa Lobos** (Avant, cd Avan 061, J '97) [JZ: m(2)]
 - **Music Revelation Ensemble: Cross Fire** (Diw, cd Diw-927, J '97) [JZ: m(4)]
 - **Eugene Chadbourne with John Zorn: The Double A (estratto/excerpt)**, in:
 - **Vv.Aa.: My Dada Is An Old Young** (Genital Productions, mc, n.ed. 120 copies, GEN012, MEX '97); versione completa/full length v. in: **E.C.J.J.Z.: "Sonora" 1988** (Materiali Sonori, cd + libro/book, I '98)
 - **Gary Lucas: Busy Being Born** (Tzadik, cd TZ 7121, Usa '98) [JZ: m(?)]
 - **Min Xiao-Fen: With Six Composers** (Avant, cd Avan 021, J '98) [JZ: P]

ALBUM CON NOTE DI COPERTINA DUALBUMS WITH LINER NOTES BY ZORN:

- **Hal Russell & Mars Williams: Eftsoons** (Nessa, lp Nessa N-24, Usa '84)
- **Ennio Morricone: Film Music Volume II** (Virgin, lp 7 90901-1 / cd 7 90901-2, Usa '88)
- **The Carl Stalling Project: Music From Warner Bros. Cartoons 1936 -1958** (Warner Bros., cd 9 26027-2 / mc 9 26027-4, Usa '90)

- **Tenko:** *Dragon Blue* (Sound Factory, cd SFCD 004, HK '93)
- **John Patton:** *Boogaloo* (RE Blue Note, cd 31878 / lp 8 31878 1 2, Usa '95)
- **Dave Douglas:** *Five* (Soul Note, cd 121276-2, I '96)
- **Vv.Aa.:** *Burt Bacharach: Great Jewish Music* (Tzadik, cd TZ 7114-2, Usa '97)
- **Vv.Aa.:** *Serge Gainsbourg: Great Jewish Music* (Tzadik, cd TZ 7116, Usa '97)
- **Akiko Yano:** *Akiko Yano* (Elektra Nonesuch 9 79205-2, Usa '90 & D '90) [JZ: co-compilatore/co-compiled by JZ]

AVANT (Produttori Esecutivi / Executive Producers: John Zorn & Disk Union):

- Avan 001: **Naked City:** *Heretic, Jeux Des Dames Cruelles* (cd, J '92)
- Avan 002: **Naked City:** *Grand Guignol* (cd, J '92)
- Avan 003: **Naked City:** *Radio* (cd, J '93)
- Avan 004: **Naked City:** *Absinthe* (cd, J '93)
- Avan 006: **DNA:** *DNA* (cd, J '93)
- Avan 007: **Buckethead:** *Bucketheadland* (2 cd, J '92)
- Avan 008: **Fushitsusha:** *Allegorical Misunderstanding* (cd, J '93)
- Avan 009: **Anton Fier:** *Dreamspeed* (cd, J '93)
- Avan 010: **Blind Idiot God:** *Cyclotron* (cd, J '92)
- Avan 011: **Anthony Coleman:** *Disco By Night* (cd, J '93)
- Avan 012: **Peter Garland:** *Nana + Victorio* (cd, J '92)
- Avan 013: **David Shea:** *Shock Corridor* (cd, J '92)
- Avan 014: **George Lewis:** *Voyager* (cd, J '93)
- Avan 015: **Lee Hyla:** *In Double Light* (cd, J '93)
- Avan 016: **John Oswald:** *Plexure* (cd, J '93)
- Avan 017: **Rough Assemblage:** *Construction & Demolition* (cd, J '95)
- Avan 018: **Zeena Parkins:** *Isabelle* (cd, J '95)
- Avan 019: **Dave Soldier:** *Smut* (cd, J '94)
- Avan 020: **David Weinstein:** *Perfume* (cd, J '98)
- Avan 021: **Min Xiao-Fen:** *With Six Composers* (cd, J '98)
- Avan 024: **John French:** *Solo Drumbo* (cd, J '98)
- Avan 026: **The Boredoms:** *Wow 2* (cd, J '93)
- Avan 027: **Pigpen:** *V As In Victim* (cd, J '94)
- Avan 028: **James Plotkin:** *The Joy Of Disease* (cd, J '96)
- Avan 029: **Cake Like:** *Delicious* (cd, J '94)
- Avan 030: **Ikue Mori with Robert Quine & Marc Ribot:** *Painted Desert* (cd, J '95)
- Avan 032: **God Is My Co-Pilot:** *Mir Shlufn Nisht* (cd, J '94)
- Avan 033: **Marc Ribot:** *Shrek* (cd, J '94)
- Avan 034: **Z'ev:** *Heads & Tales* (cd, J '96)
- Avan 035: **Ben Goldberg:** *Twelve Minor* (cd, J '98)
- Avan 036: **Bobby Previte's Empty Suits:** *Slay The Suitors* (cd, J '94)
- Avan 037: **Phillip Johnston's Big Trouble:** *The Unknown* (cd, J '94)
- Avan 038: **Misha Mengelberg:** *Who's Bridge* (cd, J '94)
- Avan 039: **Duck Baker:** *Spinning Song - Duck Baker Plays The Music Of Herbie Nichols* (cd, J '96)
- Avan 040: **Steve Beresford, His Piano And Orchestra:** *Signals For Tea* (cd, J '95)
- Avan 041: **Bob Ostertag:** *Fear No Love* (cd, J '94)
- Avan 042: **Chris Cochrane:** *Bath* (cd, J '95)
- Avan 043: **Zorn/Cochrane/Spruance/Patton/Winant:** *Weird Little Boy* (cd, J '98)
- Avan 046: **Sola & Wu Man:** *China Collage* (cd, J '96)
- Avan 048: **Andy Haas :** *Arnhem Land* (cd, J '97)
- Avan 049: **John Zorn's Cobra:** *Tokyo Operations '94* (cd, J '95)
- Avan 050: **Derek Bailey/Min Xiao-Fen:** *Viper* (cd, J '98)
- Avan 051: **Dim Sum Clip Job:** *Harmolodic Jeopardy* (cd, J '96)
- Avan 052: **Jad Fair & The Shapir-O'Rama:** *We Are The Rage* (cd, J '96)
- Avan 054: **Buckethead & Brain:** *Pieces* (cd, J '97)

- Avan 055: **Larval:** *Larval* (cd, J '97)
 Avan 056: **Bailey/Zorn/Parker:** *Harras* (cd, J '95)
 Avan 057: **Erik Friedlander:** *Chimera* (cd, J '95)
 Avan 058: **Arcado String Trio:** *Live In Europe* (cd, J '96)
 Avan 059: **Joey Baron's Barondown:** *Crackshot* (cd, J '96)
 Avan 060: **Derek Bailey:** *Guitar, Drums 'n' Bass* (cd, J '96)
 Avan 061: **Cyro Baptista:** *Vira Loucos - The Music Of Villa Lobos* (cd, J '97)
 Avan 066: **Dave Douglas:** *Sanctuary* (2 cd, J '97)
 Avan 067: **Joe Maneri:** *Paniots Nine* (cd, J '98)
 Avan 068: **Saft/Vu:** *Ragged Jack* (cd, J '97)
 Avan 073: **E.S.P.:** *East Side Percussion* (cd, J '98)
 Avan 072: **Alva:** *Fair-haired Guillotine* (cd, J '97)
 Avan 075: **Dragon Blue:** *Hades Park* (cd, J '98)
 Avan 076: **E.Kang/K.Hideki/C.Weston:** *Dying Ground* (cd, J '98)

HIP'S ROAD WORLD MUSIC SERIES:

- Avan 031: **Wedding Bands From Rajasthan:** *Disco Bhangra* (cd, J '94)
 Avan 047: **Vv.Aa.:** *Smarnamisa! - Resia Valley Music* (cd, J '96)
 Avan 062: **Vv.Aa.:** *Drums Of Death* (cd, J '97)
 Avan 063: **Bernard Woma:** *Live At The Pitto Bar* (cd, J '97)

TZADIK (Produttore Esecutivo / Executive Producer: John Zorn)

COMPOSERS SERIES:

- 7001: **Alvin Curran:** *Animal Behaviour* (cd, Usa '95)
 7002: **Chris Brown:** *Lava* (cd, Usa '95)
 7003: **Mamoru Fujieda:** *The Night Chant* (cd, Usa '95)
 7004: **Arnold Dreyblatt:** *Animal Magnetism* (cd, Usa '95)
 7005: **David Shea:** *Hsi-Yu Chi* (cd, Usa '95)
 7006: **Mark Feldman:** *Music for Violin Alone* (cd, Usa '95)
 7007: **Gisburg:** *No Stranger Not At All* (cd, Usa '95)
 7008: **John Zorn:** *Redbird* (cd, Usa '95)
 7009: **John Zorn:** *The Book Of Heads* (cd, Usa '95)
 7010: **Yuji Takahashi:** *Finger Light* (cd, Usa '95)
 7011: **Jim O'Rourke:** *Terminal Pharmacy* (cd, Usa '95)
 7012: **Harry Partch:** *The 17 Lyrics Of Li Po* (cd, Usa '95)
 7013: **Eyvind Kang:** *7 Nades* (cd, Usa '96)
 7014: **Li Chin Sung:** *Past* (cd, Usa '96)
 7015: **Mike Patton:** *Adult Themes For Voice* (cd, Usa '96)
 7016: **Elliott Sharp:** *Xenocodex* (cd, Usa '96)
 7017: **Wadada Leo Smith:** *Tao-Nija* (cd, Usa '96)
 7018: **Guy Klucevsek:** *Stolen Memories* (cd, Usa '96)
 7019: **Gisburg:** *Shadow Under The Sea* (cd, Usa '96)
 7020: **Ikue Mori:** *Garden* (cd, Usa '96)
 7021: **Bun-Ching Lam:** *...Like water* (cd, Usa '97)
 7022: **Mike Patton:** *Pranzo Oltranzista* (cd, Usa '97)
 7023: **John Zorn:** *Duras : Duchamp* (cd, Usa '97)
 7024: **David Slusser:** *Delight At The End Of The Tunnel* (cd, Usa '97)
 7025: **Mamoru Fujieda:** *Patterns Of Plants* (cd, Usa '97)
 7026: **Virgil Moorefield:** *The Temperature Of Hell Is Over Three Thousand Degrees* (cd, Usa '97)
 7027: **Mark Dresser:** *Banquet* (cd, Usa '97)
 7028: **John Zorn:** *Angelus Novus* (cd, Usa '98)
 7029: **Daniel Goode:** *Tunnel-Funnel* (cd, Usa '98)
 7030: **Milford Graves:** *Grand Unification* (cd, Usa '98)

- 7531: **Bun-Ching Lam:** *The Child God* (cd, Usa '98)
 7032: **Eyvind Kang:** *Theatre of Mineral NADEs* (cd, Usa '98)
 7033: **Luc Ferrari:** *Cellule 75* (cd, Usa '98)
 7034: **Fred Frith:** *Pacifica* (cd, Usa '98)
 7035: **Norman Yamada:** *Being and Time* (cd, Usa '98)

RADICAL JEWISH CULTURE SERIES:

- 7101: **David Krakauer Trio:** *Klezmer Madness!* (cd, Usa '95)
 7102: **Anthony Coleman:** *Sephardic Tinge* (cd, Usa '95)
 7103: **New Klezmer Trio:** *Melt Zonk Rewire* (cd, Usa '95)
 7104: **Shelley Hirsch:** *O Little Town Of East New York* (cd, Usa '95)
 7105: **Richard Teitelbaum:** *Golem* (cd, Usa '95)
 7106: **Mystic Fugu Orchestra:** *Zohar* (cd, Usa '95)
 7107: **Erik Friedlander:** *The Watchman* (cd, Usa '96)
 7108-2: **John Zorn Masada Chamber Ensembles:** *Bar Kokhba* (2 cd, Usa '96)
 7109: **Zeena Parkins:** *Mouth=Maul=Betrayer* (cd, Usa '96)
 7110: **Anthony Coleman:** *Selfhaters* (cd, Usa '96)
 7111: **Kletka Red:** *Hijacking* (cd, Usa '96)
 7112: **New Klezmer Trio:** *Masks And Faces* (cd, Usa '96)
 7113: **Nathanson and Coleman:** *I Could've Been A Drum* (cd, Usa '97)
 7114-2: **Vv.Aa.:** *Burt Bacharach: Great Jewish Music* (cd, Usa '97)
 7115: **John Schott:** *In These Great Times* (cd, Usa '97)
 7116: **Vv.Aa.:** *Serge Gainsbourg: Great Jewish Music* (cd, Usa '97)
 7117: **Someck & Sharp:** *Revenge Of The Stuttering Child* (cd, Usa '97)
 7118: **Naftule's Dream:** *Search For The Golden Dreydl* (cd, Usa '97)
 7119: **Kramer:** *Let Me Explain Something To You About Art* (cd, Usa '98)
 7120: **Goldberg/Schott/Sarin:** *What Comes Before* (cd, Usa '98)
 7121: **Gary Lucas:** *Busy Being Born* (cd, Usa '98)
 7122-2: **John Zorn's Masada String Trio/Bar Kokhba Sextet:** *The Circle Maker* (2 cd, Usa '98)
 7123: **Anthony Coleman:** *The Abysmal Richness of the Infinite Proximity of the Same* (cd, Usa '98)
 7124: **Steve Lacy:** *Sands* (cd, Usa '98)

JAPANESE NEW MUSIC SERIES:

- 7201: **Ikue Mori:** *Hex Kitchen* (cd, Usa '95)
 7202: **Ruins:** *Hyderomastgrooningem* (cd, Usa '95)
 7203: **Haino Keiji:** *Tenshi No Gijinka* (cd, Usa '95)
 7204: **Ground Zero:** *Null And Void* (cd, Usa '95)
 7205: **Derek and The Ruins:** *Saisoro* (cd, Usa '95)
 7206: **Dekoboko Hajime/Yamantaka Eye:** *Nani Nani* (cd, Usa '95)
 7207: **H. Kato/I. Mori/F. Frith:** *Death Ambient* (cd, Usa '95)
 7208: **Makigami Koichi:** *Kuchinoa* (cd, Usa '95)
 7209: **Zubi Zuva:** *Jehovah* (cd, Usa '96)
 7210: **Jon:** *Smoke* (cd, Usa '96)
 7211: **Compostela:** *Wadachi* (cd, Usa '97)
 7212: **Yasunao Tone:** *Solo For Wounded CD* (cd, Usa '97)
 7213: **Tetsu Inoue:** *Psycho-Acoustic* (cd, Usa '97)
 7214: **Merzbow:** *1930* (cd, Usa '97)
 7215: **Ruins:** *Symphonica* (cd, Usa '98)

ARCHIVAL SERIES:

- 7301: **John Zorn:** *Kristallnacht* (cd, Usa '95)
 7302: **John Zorn:** *Elegy* (cd, Usa '95)
 7303: **John Zorn:** *Locus Solus* (cd, Usa '95)
 7304: **John Zorn:** *First Recordings 1973* (cd, Usa '95)

- 7305: **John Zorn: *The Classic Guide To Strategy, Volumes One & Two*** (cd, Usa '96)
 7306: **John Zorn: *Filmworks II - Music For An Untitled Film By Walter Hill*** (cd, Usa '96)
 7307: **John Zorn: *Filmworks V - Tears Of Ecstasy*** (cd, Usa '96)
 7308: **John Zorn: *Filmworks VI - 1996*** (cd, Usa '96)
 7309: **John Zorn: *Filmworks III: 1990 - 1995*** (cd, Usa '97)
 7310: **John Zorn: *Filmworks IV: SM + More*** (cd, Usa '97)
 7311: **John Zorn: *New Traditions In East Asian Bar Bands*** (cd, Usa '97)
 7312-2: **Naked City: *Black Box*** (2 cd, Usa '97)
 7314: **John Zorn: *Filmworks 1986 - 1990*** (cd, Usa '97)
 7315: **John Zorn: *Filmworks VII: Cynical Hysterie Hour*** (cd, Usa '97)
 7316-7: **John Zorn: *1977 - 1980: The Parachute Years*** (7 cd Box, Usa '97)
 7317-4: **Pain Killer: *The Complete Studio Recordings*** (4 cd Box, Usa '98)
 7318: **John Zorn: *Filmworks VIII: 1997*** (cd, Usa '98)

THE LUNATIC FRINGE SERIES:

- 7401: **Rodd Keith: *I Died Today*** (cd, Usa '96)
 7402: **Bible Launcher: *Bible Launcher*** (cd, Usa '96)
 7403: **Ken Butler: *Voices Of Anxious Objects*** (cd, Usa '97)
 7404: **Denny Cohen / Mike Boner / Horse Cock Kids: *Self Indulgent Music*** (cd, Usa '98)

FILM MUSIC SERIES:

- 7501: **Steve Beresford: *Cue Sheets*** (cd, Usa '96)
 7502: **Peter Scherer: *Cronologia*** (cd, Usa '96)
 7503: **Fred Frith: *Eye To Ear*** (cd, Usa '97)
 7504: **Marc Ribot: *Shoe String Symphonettes*** (cd, Usa '97)
 7505: **Elliott Sharp: *Figure Ground*** (cd, Usa '97)
 7506: **Nana Vasconcelos: *Fragments: Modern Tradition*** (cd, Usa '97)
 7507: **Frank London: *The Debt*** (cd, Usa '97)
 7508: **Ikue Mori: *B/Side*** (cd, Usa '98)
 7509: **Evan Lurie: *How I Spent My Vacation*** (cd, Usa '98)
 7510: **Phillip Johnston: *Music for FILms*** (cd, Usa '98)

VIDEOGRAFIA & FILMOGRAFIA:

- **Ebba Jahn: *Rising Tone Cross: A Jazzfilm by Ebba Jahn*** (119 min., Pal-Vhs Stereo / Secam-Vhs Mono / NTSC-Vhs Mono, D '84) (contiene/contains Zorn-Horvitz Duo, + Vv.Aa.)
- **Henry Hills: *Gotham*** (Elektra Records, video con musica dei Naked City/video with music by Naked City ("Batman"))
- **Henry Hills: *Igneous Ejaculation*** (video con musica dei Naked City/video with music by Naked City)
- **Henry Hills: *Osaka Bondage*** (Film Makers Coop) (video con musica dei Naked City/video with music by Naked City)
- **Henry Hills: *Money*** (Segue Foundation, film 16mm & video Vhs + libro/book: *Making Money*, Usa '84) (video conf/feat. JZ)
- **Charles Atlas: *Put The Blood In The Music*** (Vision Productions, 57 min., Usa '89) (cont. John Zorn: Spy Vs Spy dal vivo/live performance + Vv.Aa.)
- **John Sanborn: *What Is It? Video from the Knitting Factory*** (9 min., Knitting Factory, promo video Vhs, Usa '92) (cont. JZ Int. + Vv.Aa.)
- **Naked City: *At The Marquee Club, Nyc: 4/9/92*** (International Transfers, Vhs Video, 120 min., Usa)
- **Vv.Aa.: *Oh! Moro - Video Magazine 5*** (Maru Ka Batsu, video Pal VHS, 60min., J '92) (cont. Zorn/Frisell/Eye Trio + Vv.Aa.)
- **Vv.Aa.: *Jazz Highlights 1990 - Stuttgart Jazz Summit*** (Pioneer LDC laser disc PILJ-1111, 1990) (cont. Naked City dal vivo/live performance + Vv.Aa.)
- **Nicolas Humbert/Werner Penzel: *Step Across The Border*** (Cinemas Filmproduction/Res Balzli & Cie. Filmproduktion, film 16mm, 90 min., D/CH '90; Rec Rec, video Vhs Pal ReVCec30, CH '90) (cont. Zorn/Frith duo + Vv.Aa.)

- **Henning Lohner: *John Cage: Die Rache Der Toten Indianer*** (Lohner Ranger/V.V.K., Pal Vhs video, 130 min., D '93) (cont. JZ intervista/interview + Vv.Aa.)
- **Salvo Cuccia: *Angelica 94*** (Angelica/Avalon, Pal Vhs video, 30 min., I '95) (cont. Zorn/Ostertag e Zorn/Frith duo + JZ Int. + Vv.Aa.)
- **Claudia Heuermann: *Sabbath In Paradise*** (film 16mm, 85 min., Usa '97) (cont. John Zorn Masada + Vv.Aa.)

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA / SELECTED BIBLIOGRAPHY:

- **JOHN ZORN, *A Few Notes On Composing Archery***, in "Outlook: Creative Music Quarterly", Vol. 1 n. 2, 1979 (articolo/article)
- **FRED FRITH, *2000 Statues and Zu Mini-statues***, in "Musics", n. 23, November 1979, pp. 19-20 (art.)
- **ELA TROYANO, *John Zorn's Theatre of Musical Optics***, in "The Drama Review - Private Performance Issue", n. 4 (T 84), December 1979, pp. 37-44 (art.)
- **RUGGERO BIANCHI, *John Zorn, in Autobiografia dell'avanguardia - Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni ottanta***, Torino. Tirrenia-Stampatori, 1980, pp. 399-414 (Intervista/Interview)
- **BILL MILKOWSKI, *John Zorn***, in "Down Beat", February 1984, pp. 44-45 (art./Int.)
- **BILL MILKOWSKI, *John Zorn***, in "OP - 'Z' issue", November-December 1984, pp. 51-55 (Int.)
- **CARL HOWARD, *Conversation with John Zorn (part one)***, in "Artitude" #4 February 1985, pp. 4-5; (*part two*), in "Artitude" #6, March 1985, pp. 4-5 (Int.)
- **John Zorn**, in "Unsound" Vol. 2 n. 3/4, 1985, pp. 52-56 (Int. + discografia/discography)
- **PATRICE ROUSSEL & PATRICK SHUSTER, *John Zorn***, in "Notes" n. 19, Novembre 1985, pp. 3, 5 (Int. + disc.)
- **CRAIG BURK, *John Zorn entretien***, in "Intra Musiques" n. 13, 4e Trimestre 1985, pp. 10-15 (Int. + disc.)
- **Blindfold Test with John Zorn**, in "Down Beat" n. 52, December 1985, p. 45 (Int.)
- **HOWARD MANDEL, *I Have A Lot Of Little Tricks***, in "Ear" Vol. 11, n. 2, October 1986, pp. 16-17 (Int.)
- **RE (versione diversa/different version)** in "Resonance" Vol. 6 n. 1, Winter 1997, pp. 18-20
- **DAVID ILIC, *John Zorn: The Art of Noise***, in "The Wire" n. 31, September 1986, pp. 30-32 (Int.)
- **JOHN ZORN, *Record Test With Anton Fier***, in "Ear - Future Music Issue", Vol. 11 n. 4, December '86/January '87;
- **RE** in "New Music Distribution Service - Annual 1988", Jazz Composer's Orchestra Association/Ear, 1988, p. 91 ("blindfold test" di JZ a Fier)
- **ORNETTE COLEMAN & JOHN ZORN, *At The Hop: Ornette Coleman and John Zorn on the Wheels of Steel***, in "Voice Jazz Special", June 23 1987 (*Zorn's "Blindfold test" to Coleman*)
- **Traduzione italiana** in: "Panta" n. 15 - Conversazioni, Milano, Bompiani, pp. 171-178 ("blindfold test"/Int. di Zorn a Coleman)
- **MIKE MCGONIGAL, *The Unexpurgated John Zorn***, in "Chemical Imbalance", #5, 1987, pp. 21-26, 57 (Int.)
- **JOSEF WOODARD, *Zornography***, in "Option - O issue", July/August 1987, pp. 32-36 (Int.)
- **GENE SANTORO, *Quick-Change Artist Makes Good***, in "Down Beat", April 1988, pp. 23-25 (art./Int.)
- **WALTER ROVERE, *Intervista a John Zorn***, in "Dolce Vita" n. 8, Maggio 1988, pp. 24-25 (Int.)
- **FABRIZIO GILARDINO, *John Zorn - Zornithology***, in "musiche" n. 2, Estate 1988, pp. 4-10 (Int.)
- **JOHN ZORN & FRED FRITH, *Zorn & Frith by Themselves (part one)***, in "Reflex Magazine", June/July 1988, pp. 52-57; (*part two*) in "Reflex Magazine", August 1988, pp. 13-16 (conversazione tra JZ e FF / JZ and FF in conversation)
- **ARNE SCHUMACHER, *John Zorn***, in "Jazzthetik" n. 7/8, July/August 1988, pp. 14-23 (Int. + disc.)
- **BEN CHANT, *Game Plan: In Conversation with John Zorn***, in "Coda", n. 221, August/September 1988, pp. 24-25 (Int.)
- **John Zorn**, in EDWARD STRICKLAND, *American Composers - Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 124-140 (Int.)
- **ART LANGE, *Der Architekt der Spiele*** (Int.) & **PETER NIKLAS WILSON, *Früchte des (John) Zorn - Improvisierte Musik im Zeitalter der Simulation*** (art.), in "Neue Zeitschrift Für Musik" n. 2, Februar 1991, pp. 33-37 & pp. 40-43
- **John Zorn**, in THOMAS MIESSGANG, *Semantics - Neue Musik im Gespräch*, Hofheim, Wolke, 1991 (Int.)

- JOHN ZORN, *Memory and Immortality in Musical Composition*, in "Poetics Journal" #9, June 1991, pp. 101-105 (art.)
- WALTER ROVERE, *John Zorn - Speedfreak*, in "Rockerilla" n. 133, Settembre 1991, pp. 18-20 (Int.)
- DEREK BAILEY, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd revised edition, New York, Da Capo Press, 1995 (Int.)
- John Zorn, in COLE GAGNE, *Soundpieces 2: Interviews With American Composers*, Metuchen N.J., The Scarecrow Press, 1993, pp. 507-542 (Int. + disc.)
- ALESSANDRO ACHILLI & ALBERTO PEZZOTTA, *Pain Killer e Houdini-De Sade a Banlieues Bleues*, in "musiche" n. 13, Estate/Inverno 1993, pp. 57-58 (art.)
- ALESSANDRO ACHILLI & ALBERTO PEZZOTTA, *Cyber-Zorn?*, in "musiche" n. 14, Primavera/Inverno 1993, pp. 15-16 (art.)
- STEVE BERESFORD, *John Zorn Interviewed - New York May 30 1979*, in "Resonance" Vol. 2 n. 2, Summer 1994, pp. 5-8 (Int.)
- CLAUDIO KOREMBLIT, *John Zorn - Musica sin gobierno*, in "Esculpiendo Milagros" Año 2 n. 6, Agosto 1994, pp. 4-7 (art. + disc.)
- WALTER ROVERE, *1978-'94: New York New Music*, in "Rumore" anno 3 n. 31, Settembre 1994, pp. 42-51 (art. + Int.)
- STEPHEN DRURY, *A View From The Piano Bench, Or Playing John Zorn's Carny For Fun And Profit*, in "Perspectives of New Music", Vol. 32 n. 1, Winter 1994, pp. 194-201 (art.)
- KEVIN MCNEILLY, *Ugly Beauty: John Zorn And The Politics Of Postmodern Music*, in "Postmodern Culture" Vol.5 n. 2, January 1995;
RE in: <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/issue.195/mcneilly.195.html> (art.)
- John Zorn, in ANDREW JONES, *Plunderphonics, 'Pataphysics & Pop Mechanics'*, Wembley, SAF Publishing Inc, 1995, pp. 143-155 (art.)
- FRANCO MINGANTI, *Cenni di Radical New Jewish Culture: un'agenda di considerazioni intorno alla musica di John Zorn e Don Byron*, in "Musica/Realtà" n. 47, Luglio 1995, pp. 121-139 (art.)
- John Zorn, in WILLIAM DUCKWORTH, *Talking Music: Conversations with American Experimental Composers*, New York, Schirmer Books 1995, pp. 444-475 (Int.)
- *John Zorn Special*, in "Eureka" (Japan), January 1997, pp. 200
- JOHN ZORN, *A est del Borneo (East Of Borneo) & Sulla velocità (On Speed)*, in "Panta" n. 14: Musica, Milano, Bompiani 1996, pp. 385-391 (art.)
- JON ANDREWS, PHILIP BOOTH & MICHAEL POINT, *My Favorite Things: 20 Musicians Name the Albums They Dig Most*, in "Down Beat" Vol. 65, n. 1, January 1988, pp. 22-28 (JZ commenta i suoi cd preferiti)

Siamo debitori, per il completamento di questa discografia, filmografia e bibliografia, di quella mantenuta e periodicamente aggiornata da Patrice Roussel al sito:

We are indebted, for the completion of this discography, filmography and bibliography, to the one maintained and periodically updated by Patrice Roussel, on site:

<http://www.nwu.edu/WNUR/jazz/artists/zorn.john/discog.html>

TIZIE SUGLI AUTORI

ALTER ROVERE. Critico musicale, collabora attualmente come free-lance alle riviste "more", "musiche", "Music Club" e ad altri periodici.

RLA CHITI. Si occupa soprattutto di musica e da sempre coltiva una passione assoluta per Mr. Zorn.

BERTO PEZZOTTA. Scrive di musica su "musiche" e di cinema su "Segnocinema" e "meritica". Ha scritto saggi su Mario Bava e Clint Eastwood ("Il Castoro"), e tradotto Gifford ed Eric Bogosian.

ANCO MINGANTI. Insegna Lingua e Letteratura Anglo-americana all'Università di Bologna. Ha pubblicato saggi su aspetti diversi della cultura americana, dalla letteratura alla televisione al fumetto, alla musica.

AUDIO CANAL. Si interessa di musica e di culture extraeuropee. Sta lavorando a una storia della letteratura yiddish.

A TROYANO. Attrice e regista (*Playboy Voodoo*, *Carmelita Tropicana*, *Once Upon A Time In The Bronx*, *Latino Boys Go To Hell*) di origine cubana, è apparsa in produzioni teatrali e cinematografiche di Richard Foreman, Stuart Sherman, Amy Taubin, Michael Kirby e John G. Hill.

GGERO BIANCHI. Docente di Letteratura e Teatro Americano presso l'Università di Bologna. Autore di saggi e volumi sul teatro sperimentale (*Autobiografia dell'Avanguardia*, *Off & Away: Percorsi, Processi E Spazi Del Nuovo Teatro Americano*). Codirige la rivista "artaparete". Ha curato l'edizione completa della narrativa di Herman Melville.

GENE CHADBOURNE. Eugene Chadbourne.

arch carried out in usual way. Editor unable to source all parties owning rights over documentation. Editor is ready to answer to any queries which may arise.

JOHN ZORN
a cura di Walter Rovere & Carla Chiti

the book:

Intro
Eugene CHADBOURNE - Note sul Disco

A Map Of The Journey
Carla CHITI - *John Zorn*
Alberto PEZZOTTA - *Velocità e Citazione*
Franco MINGANTI - *Musica, Cinema, Letteratura e altro*
Claudio CANAL - *Shpil, Klezmer, Shpil*
Walter ROVERE - *The Ear of the Beholder*

immagini 1
Private Collection

writings
Zorn at the movies
John ZORN - *Sound Directions in Fuller's Shock Corridor*
John ZORN - *L'Atalante*
John ZORN - *Jack Smith and Flaming Creatures*

archivio
teatro e musica
Ela TROYANO - *John Zorn's Theatre of Musical Optics*
Ruggero BIANCHI - *Incontro con John Zorn, New York, 19 marzo 1979*

immagini 2
John ZORN - *Music Scores*

works

the compact:

ZORN & CHADBOURNE: *The Viaduct*
CHADBOURNE, BRADFIELD & ZORN: *Welcome West*
ZORN & CHADBOURNE: *The Double AA*
2000 STATUES: *The English Channel (new mix)*
THE CHADBOURNES with ZORN: *W VA Spec (newly done version)*

all compositions by EUGENE CHADBOURNE

