

INSTRUMENTE DE PERCUȚIE DIN PERIOADA BEBOP-ULUI: ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE BEBOP ERA: STYLE AND INTERPRETATION ASPECTS

PETRU MOISEEV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-8940-7526>

CZU 780.621.036.9

785.161:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.10>

Scopul articolului constă în analiza aportului percuționiștilor în evoluția jazzului, în general, și în dezvoltarea curentului bebop, în special. Pornind de la ideea că stilul bebop a apărut ca o reacție la stilul swing, ignorând unele elemente ale acestuia și dezvoltând altele, autorul studiază aportul toboșarilor Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach și Dave Tough în dezvoltarea tehnicilor de interpretare la instrumente de percuție. Autorul scoate la iveală cele mai reprezentative procedee interpretative aplicate la instrumente de percuție precum: bombs, pops, kicks, crash etc. De asemenea, se oferă o analiză succintă a piesei clasice din perioada bebop-ului „Shaw 'Nuff” compuse de Dizzy Gillespie și Charlie Parker. În înregistrarea piesei vizate face parte toboșarul Sid Catlett.

Cuvinte-cheie: jazz, bebop, tobe, Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach, Dave Tough

The purpose of the article is to analyze the contribution of percussionists to the evolution of jazz in general and to the development of bebop in particular. Starting from the idea that the bebop style appeared as a reaction to the swing style, ignoring some elements of it and developing others, the author studies the contribution of the drummers Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach and Dave Tough to the development of the techniques of playing percussion instruments. The author reveals the most representative performing methods applied to percussion instruments such as: bombs, pops, kicks, crashes, etc. A brief analysis of the classic bebop-era piece „Shaw 'Nuff” composed by Dizzy Gillespie and Charlie Parker is also provided. Drummer Sid Catlett took part in the recording of this piece.

Keywords: jazz, bebop, drums, Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach, Dave Tough

Introducere

Bebop-ul reprezintă un stil inovator în istoria jazzului apărut după 1940, fiind clasificat ca primul curent al jazzului modern (*modern jazz*). Primii muzicieni din istoria bebop-ului au fost saxofonistul alto Charlie Parker, pianistul Thelonious Monk și trompetistul Dizzy Gillespie. Către mijlocul anilor 1940, bebop-ul a generat o pleiadă impresionantă de muzicieni talentați precum trompetistul Miles Davis sau pianistul Bud Powell, iar spre sfârșitul anilor 1940 influența stilului lui Ch. Parker și Dizzy Gillespie se extinde asupra practicii jazzistice orchestrale, influențând repertoriul și stilistica *big-band*-urilor faimoase, cum ar fi, de exemplu, orchestrele lui Woody Herman sau Dizzy Gillespie.

Dacă ne vom analiza premisele apariției curentului bebop, trebuie să afirmăm că acesta a apărut ca o revoltă împotriva stilului *swing*, pe de o parte, și ca o continuare a acestuia, pe de altă parte. După cum afirmă cercetătorul american Mark Griedly, jazzul modern s-a dezvoltat treptat prin munca muzicienilor perioadei *swing*. Înșiși Ch. Parker și D. Gillespie și-au început cariera creând improvizațiile în stilul *swing*, ulterior au elaborat unele tehnici noi; prin urmare, căpătând un stil diferit, ale cărui rădăcini în perioada *swing* erau evidente. „Decât a fi o reacție împotriva stilurilor swing, jazzul modern s-a dezvoltat lin din stilul swing” [1 p. 139], afirmă cercetătorul. Sub aspect cronologic, perioada bebop-ului a fost o adevărată revoluție: soliștii și ansamblurile de tip *combo* (componențe mai mici, spre

¹ E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

deosebire de *big band*) au contribuit considerabil la dezvoltarea limbajului jazzistic, creând un nou vocabular, un număr mare de fraze muzicale și metode noi de interacțiune a improvizației solistice cu succesiunile acordice prestabilite sau straturile sonore ale ansamblului de tip *combo*.

Bebop-ul: trăsăturile de bază

Mai mulți cercetători explică specificul limbajului muzical al *bebop*-ului prin comparația lui cu stilistica *swing*-ului. Astfel, autorul citat anterior consideră că *bebop*-ul se diferențiază de *swing* printr-un număr de aspecte interpretative și anume:

- componența preferată a *bebop*-ului reprezintă un ansamblu mic, așa numitul *combo* (alcătuit din 2-9 muzicieni) în comparație cu *big-band*-ul din epoca *swing*-ului formată din 20 de interpreți;
- rolul aranjamentului în compozițiile *bebop*-ului este mai scăzut în comparație cu stilul *swing*, iar prioritatea aparține *solo*-urilor instrumentale;
- tempourile tipice caracteristice *bebop*-ului sunt mult mai avansate în comparație cu tempourile *swing*-ului: această regulă este valabilă și pentru compozițiile cântate mai rapid, pe de o parte, și pentru balade, pe de altă parte, care se interpretează mult mai lent în raport cu baladele din perioada *swing*-ului;
- unele instrumente care s-au bucurat de o mare popularitate în perioada *swing*-ului își pierd semnificația, drept exemplu servind clarinetul;
- virtuozitatea instrumentală capătă un rol primordial pentru interpreții *bebop*-ului [1 p. 140].

Improvizația în stilul *bebop* câștigă unele trăsături caracteristice proprii. După cum afirmă cercetătorii, în cadrul unui *solo* instrumental pot fi implicate mai multe teme, inclusiv citările melodiilor faimoase; *standardele* jazzistice sunt deseori interpretate în afară de tonalitatea originală; se folosesc structurile melodice mult mai complexe; limbajul armonic devine mai avansat, implicând acordica disonantă, centrele tonale îndepărtate, diverse tipuri de modulații — melodică, enarmonică etc., substituirile de triton, *turn-around* și alte procedee complexe. În sens mult mai larg, originalitatea gândirii muzicale, inventivitatea sunt mult mai apreciate în *bebop* în comparație cu stilurile precedente.

Tratarea instrumentelor de percuție în stilul bebop

Tratarea secției de ritm, în general, și a instrumentelor de percuție, în particular, tipică *bebop*-ului a suferit unele schimbări radicale. După cum se relatează într-o sursă de specialitate, „în locul ritmului regulat din 4/4 în muzica *swing*, toboșarul deja folosea toba mare și toba mică, în mare parte, pentru accente și semne de punctuație. El, de obicei, menținea o mișcare generală alcătuită din optimi, cântând desenele ritmice pe cinelul superior. Dacă accentele nu erau spontane, ele se cântau pe a patra bătaie a măsurii sau pe a patra bătaie a fiecărei a doua măsurii” [2 p. 103].

Printre procedeele tipice ale *bebop*-ului aplicate în partidele instrumentelor de percuție putem menționa procedeul *bombs*, care se distinge prin „punctuațiile spontane ale toboșarului” (deci, prin accentele neașteptate) [2 p. 213]. *Bombele* trebuiau cântate cu mare discernământ pentru nu a distruge pulsația regulată. Un alt moment important constă în diferențierea funcțiilor instrumentelor care constituie secția de ritm. Spre deosebire de stilul *swing* unde toate instrumentele își dublează reciproc funcțiile, aici rolul fiecărui instrument din secția de ritm este mult mai independent și individualizat, fiind eliberat de necesitatea de a dubla partidele altor muzicieni.

În acest context stilistic, unele schimbări esențiale au fost depistate și în tratarea instrumentelor de percuție. Printre abordările noi apărute în cadrul stilului *bebop* vom menționa interpretarea modelului ritmic de tip *timekeeping* pe cinel suspendat decât pe toba mică, *high-hat* sau toba mare. Toboșarii perioadei *swing* Jo Jones (1911—1985) și Sid Catlett (1910—1951) și-au continuat creația în cadrul muzicii *bebop*, dezvoltând procedeele noi de interpretare.

Astfel, J. Jones a eliminat interpretarea la toba mare în unele compoziții și a înregistrat cele mai timpurii exemple de interacțiune mai flexibilă între solist și toboșar din istoria stilului *bebop*. S. Catlett, la rândul său, ținea o pulsație ritmică cu un simț mai pronunțat al *swing*-ului decât în mod obișnuit pentru toboșarii din anii '1930.

Inovațiile introduse de J. Jones și S. Catlett s-au cristalizat în maniera interpretativă a toboșarilor Kenny Clarke (1914—1985) și Max Roach (1925—2007). Stilurile lor au avansat de la abordările caracteristice *swing*-ului în cel puțin trei aspecte. În primul rând, ambii muzicieni au mărit frecvența și spontaneitatea așa-numitor *kick*-urilor și *prod*-urilor, acelor sunete care deviază de la pulsația de bază de tip *timekeeping* (aceste extra-sunete fiind extrase din toba mare erau numite *bombe*).

Este important de explicat că toboșarii *bebop*-ului nu erau doar *timekeepers* (ținători de ritm, interpretii pulsației de bază). *Kicks* și *prods* au fost dezvoltate cu scopul de a adăuga accentele spontane și culoarea liniilor solistice cântate de suflători sau pianști. Aceste sunete serveau cel puțin două scopuri importante: a) comunicarea între toboșarul și solistul care improvizează; b) folosirea procedurii numit *chatter*, asortarea *pop*-urilor și *crash*-urilor care oferă un strat energetic de activitate muzicală și un *drive* deosebit al sonorității band-ului [1 p. 151].

A doua inovație introdusă în practica jazzistică interpretativă de Kenny Clarke și Max Roach constă în luarea unui indiciu de la Jo Jones și în alterarea manierei de ținere a ritmului la toba mare, cântând mai ușor, „netezind” toba mare în loc s-o lovească. Această practică a devenit un standard pentru cel puțin o generație de toboșari de jazz dincolo de inițiatorii săi. Totuși, uneori a fost dificil de depistat aceste procedee în exemple sonore din perioada respectivă, deoarece nu toate instrumentele de percuție erau înregistrate la fel de bine din cauza tehnicii mai puțin performante [1 p. 152].

A treia inovație a avut loc în alegerea instrumentului de percuție folosit pentru *timekeeping*, deci, pentru menținerea pulsației de bază. În stilul *swing* toboșarii și-au reimpus tempoul, lovind toba mare și ținând ritmul pe *snare drum* sau *high-hat*. În perioada *bebop*-ului Kenny Clarke și Max Roach au extins modul în care Jo Jones și Dave Tough deja se îndepărtau de aceste instrumente de percuție. Pe la sfârșitul anilor 1930, J. Jones a cântat ocazional așa-numitul *ride rhythms* pe un singur cinel, iar în înregistrarea lui Count Basie din anul 1937 *One O'Clock Jump*, Dave Tough deja cânta aceste *pattern*-uri ritmice pe un cinel larg care nu făcea parte din *high-hat*. În linii generale, Kenny Clarke este apreciat pentru faptul că a influențat răspândirea largă a cântării *timekeeping rhythms* pe un cinel suspendat de asupra setului de tobe [idem].

Bebop-ul se diferențiază nu numai prin stilul de a cânta desenele ritmice de tip *timekeeping*, dar și prin modul în care erau executate desenele ritmice. Toboșarii jazzului modern au continuat să folosească sunetul susținut al cinelului popularizat de Jo Jones. Totuși, ei nu au făcut asta pe *high-hat* deschis și închis nici pe vreun cinel al *high-hat*-ului. Ei țineau ritmul pe un cinel mare, dens și greu, care le permitea să extragă un sunet *ping* și care se menținea până la următorul *ping*. Cu alte cuvinte, Jo Jones a extins acest procedeu pentru a obține un sunet și mai continuu. Toboșarii *bebop*-ului, de asemenea, au accentuat lovirea *high-hat*-ului rapid și închis pe a doua și a patra bătaie a fiecărei măsuri.

Shaw 'Nuff ca unul din primele exemple ale stilului bebop

Un exemplu elocvent al tratării stilului *bebop* reprezintă piesa *Shaw 'Nuff* compusă de Dizzy Gillespie și Charlie Parker și înregistrată pe 11 mai 1945 de Dizzy Gillespie (trompetă), Charlie Parker (saxofon alto), Al Haig (pian), Curly Russell (bas) și Sid Catlett (toba). Aceasta este una din înregistrările timpurii ale *bebop*-ului care redă cele mai importante trăsături ale stilului lui Charlie Parker și Dizzy Gillespie [3]. Compoziția este condusă de succesiunea armonică a standardului jazzistic *I got rhythm* într-o formă a *evergreen*-urilor jazzistice *A-A-B-A* alcătuită din 32 de măsuri.

Înregistrarea analizată demonstrează structura neomogenă a frazelor muzicale cu accente neașteptate și schimbări frecvente de direcție a melodiei. Improvizatorii își umplu solourile cu multe idei melodice diferite trecute în succesiune rapidă. Din această cauză, uneori se creează o impresie a unor

structuri cam haotice, iar intenția muzicienilor este să le clarifice concomitent cu analiza înregistrărilor. Ca și stilurile și curente precedente, *bebop*-ul a format un vocabular propriu, procedee de expunere a materialului muzical, modele de acompaniament și principii de improvizație solistică.

Deși tempoul este foarte rapid, forma piesei *Shaw 'Nuff* alcătuită din 32 de măsuri se păstrează în toate improvizațiile soliștilor. Plasată într-o introducere și o încheiere, melodia principală și toate *solo*-urile de improvizație urmăresc aceeași formă. Cu afirmația melodiei de început și sfârșit și trei *chorus*-uri de solouri, această formă apare de cinci ori consecutiv. Introducerea scoate la iveală un simț ritmic aparte al tuturor muzicienilor, inclusiv toboșarul. Din punct de vedere ritmic, secțiunea în cauză este cea mai complicată din toată piesa, folosind tempoul din secțiunile de mijloc. În secțiunea finală, alcătuită din opt măsuri ale introducerii, instrumentele de suflat cântă în unison. Linia melodică a suflătorilor conturează *off-beat*-urile și conține porniri și opriri spontane. Ele sunt sincopate, la fel tipice pentru *bebop*. În măsura a șasea a acestei secțiuni suflătorii cântă primul sunet din melodia piesei, apoi îl repetă cu o octavă mai sus. În cele din urmă își termină fraza reținându-se pe treapta a cincea coborâtă, care în teoria jazzistică are denumirea de *blue fifth*, conturând intervalul de triton între sunetele de bază (treptele I și V) ale modului.

Acest interval care se asociază des cu *bebop*-ul este, de asemenea, folosit pentru a finaliza piesa, subliniind natura jucăușă a stilului lui D. Gillespie; aici *blue fifth* are un efect de tachinare din cauza modului abrupt în care este introdusă și deoarece suflătorii nu rezolvă tensiunea generată. După acest sunet toți muzicienii se opresc, doar pianistul rămâne cântând. Aceasta oferă un *stop-time break* în care pianistul improvizează o linie încadrată în două măsuri (opt bătăi) din introducere. Iar când toți muzicienii rezumă, putem auzi melodia de bază a piesei cântată în unison de trompetă și saxofon.

Vom analiza succesiunea *chorus*-urilor din cadrul piesei analizate. Introducerea este alcătuită din 24 de măsuri: primele opt măsuri se bazează pe un *pattern* format din două măsuri cântat de patru ori de către pian, bas și tobe (Ex. 1). Aici și mai departe vom folosi exemple muzicale de pe pagina web <https://www.sheetmusicnow.com> [4].

Exemplul muzical 1

Secțiunea următoare de opt măsuri expune o frază alcătuită din patru măsuri cântată de două ori de către trompetă și saxofon alto, cu unele schimbări spre sfârșitul secțiunii (de la terțe paralele — la cvarta și cvinta perfecte). Acompaniamentul include acorduri susținute la pian pe *down beat* al fiecărei măsuri. Basul cântă câte o notă pe fiecare bătaie, iar partida toboșarului se bazează pe *ride rhythms* cu *high-hat* — închis și deschis.

Exemplul muzical 2

Următorul fragment format din opt măsuri se deosebește prin linia melodică cântată în unison de suflători cu câteva întreruperi: aici se accentuează *off-beat*-urile, iar acompaniamentul este realizat doar de tobe (fără bas sau pian). Ei se opresc cu măsura a șasea, lăsând pianistul să cânte singur ultimele opt băți ca o tranziție la primul *chorus*. Prin acest procedeu se creează o cezură între introducere și expunerea primului *chorus*.

Primul *chorus* în forma tradițională A-A-B-A începe cu secțiunea A unde melodia este cântată în unison și octave de către trompetă și saxofon, pe fundalul la pian de tip *comping*, cu implicarea procedurii *walking bass*, iar toboșarul cântând *ride rhythms* cu *high-hat*-ul lovit în poziția închisă, la fiecare a doua bătaie.

Exemplul muzical 3

Al doilea *chorus* se bazează pe improvizația la saxofon a lui Charlie Parker. Melodia cântată de muzician se construiește în mare parte din optimi, *comping*-ul ansamblului este mai rar. Saxofonistul face o pauză între A2 și B, iar în *bridge* Ch. Parker interpretează frazele ascendente și descendente. În partida pianului acordurile sunt cântate pe *down beat* și întârziate cu optimi. În secțiunea finală A merită de menționat acompaniamentul pianistic pe *staccato* cu implicarea desenelor ritmice mai variate decât în *bridge*.

Al treilea *chorus* constă din improvizația lui Dizzy Gillespie la trompetă: în cadrul primei perioade trompetistul începe dramatic, urcându-se spre un sunet înalt și decorându-l cu o cădere. Acea figură de introducere este cu atât mai mult izbitoare, deoarece el lasă nouă băți de tăcere după aceasta. Apoi el cântă un grup de optimi până la ultima măsură a primei secțiuni A. Ca și Ch. Parker, el face o pauză scurtă în măsura a opta a fiecărei secțiuni. În a doua secțiune A, D. Gillespie dezvăluie o altă linie melodică lungă formată în mare parte din optimi. Acordurile la pian care îl acompaniază se schimbă la fiecare două sau patru băți, fiind cântate în mare parte *staccato*.

În cadrul secțiunii numite *bridge* D. Gillespie cântă trei sunete incipiente tare și ferm. Fiecare acord durează opt măsuri și pianistul A. Haig le lovește pe prima bătaie a măsurii și le lasă să răsun. Apoi se întoarce la acompaniament cu hașura *staccato* și sincopat după a șaptea măsură din *bridge*. D. Gillespie umple ultimele patru măsuri cu un lanț lung de optimi. În secțiunea concluzivă a acestui *chorus* D. Gillespie construiește primele douăsprezece băți ale liniei melodice în întregime pe triplete, revenind ulterior la cântarea unui lanț lung de optimi.

Al patrulea *chorus* reprezintă improvizația la pian cântată de Al Haig. Partida lui este alcătuită în mare parte din optimi pentru a-și construi improvizația în partida mâinii drepte, iar în partida mâinii stângi se interpretează acompaniamentul acordic.

Atragem atenția la faptul cum ritmurile din liniile melodice create de A. Haig sunt similare cu ale lui Ch. Parker. Nu întâmplător, A. Haig este considerat unul dintre primii pianiști care a însușit stilul *bebop*. Merită de adăugat că acompaniamentul *combo* include procedee de *walking bass* și *ride rhythms* pe cinel, iar în *bridge* mai frecvent este folosit procedeelele numite *bomb*.

Al cincilea *chorus* seamănă cu primul *chorus*, prin aceasta asigurând o structură arhitectonică echilibrată, iar în acompaniament sunt depistate mai multe *bombs* la toba mare decât în primul *chorus*.

Secțiunea inițială (introducere) se repetă ca o încheiere. Această secțiune diferă puțin de modul în care introducerea se termină, deoarece după *call* (chemarea) instrumentelor de suflat, cântând *blue fifth* menținută, *response* (răspunsul) din partida pianului nu este un șir de optimi, ci o gamă construită pe sunetele modului anhemitonic interpretat în tempoul rapid.

Concluzii

În baza analizei realizate, putem schița unele concluzii privind specificul tratării instrumentelor de percuție în cadrul stilului *bebop*.

1. Setul de percuție în perioada *bebop*-ului capătă structura și componența tipică modernă: cerințele interpretative ale *bebop*-ului au determinat selectarea doar a instrumentelor ale căror posibilități tehnice și expresive corespund stilului. După cum afirmă cercetătorul rus Gh. Sokolov, acest set a fost alcătuit din toba mare, toba mică, 2 sau 3 *tom-tom*-uri, *high-hat*, *ride cymbal* și *crash cymbal* [5 p. 12].

2. Toboșarii *bebop*-ului se diferențiau de cei din *swing* prin amplificarea frecvenței și a spontanității *kick*-urilor și *prod*-urilor, netezind toba mare în loc de a o lovi, prin cântarea *ride rhythms* pe un cinel suspendat și lovind pe *high-hat* rapid, strident, închis pe bătaia a doua și a patra, deci pe baza procedurii *down beat*.

3. Toboșarii *bebop*-ului *Jo Jones*, *Sid Catlett*, *Kenny Clarke*, *Max Roach*, *Dave Tough* și alții au implementat mai multe procedee interpretative inovatoare, precum *chatter*, *pop*, *crash*, asigurând un stil interpretativ distinctiv și inovator și schimbând considerabil tratarea și rolul instrumentelor de percuție în cadrul componenței interpretative *combo*.

Referințe bibliografice

1. GRIDLEY, M. *Jazz Styles. History and Analysis*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997. ISBN 0-13-260-985-1.
2. TANNER, P.O.W., MEGILL, D.W., GEROW, M. *Jazz. Eighth Edition*. Dubuque: Brown&Benchmark Publishers, 1997.
3. *Charlie Parker, Dizzy Gillespie — Shaw’Nuff* [imagine video]. [accesat 02 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=DGrZpTWSkh4>
4. SHAW ,NUFF [online]. In: *Sheet Music Now*: [site]. [accesat 19 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.sheetmusicnow.com/products/shaw-nuff-c-instruments-p403406>
5. СОКОЛОВ, Г.В. *Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства)*. Автореф. дис.... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010.