

FREE JAZZ: ESTETICA, STILISTICA, TRATAREA INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE

FREE JAZZ: AESTHETICS, STYLISTICS, TREATMENT OF PERCUSSION INSTRUMENTS

PETRU MOISEEV²⁶,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 78.036.9(73)

[780.8:780.62.085.3]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.09>

În centrul atenției autorului se află instrumentele de percuție de origine jazzistică din anii 1960. Scopul autorului constă în analiza trăsăturilor interpretative dezvoltate în cadrul curentului numit avant-garde jazz, free jazz sau modal jazz. Specificul stilistic al bateriștilor stilului free jazz se remarcă prin modul deosebit de exprimare legat de emanciparea tuturor mijloacelor de expresivitate muzicală, inclusiv a ritmului. Trăsăturile de bază ale stilului interpretativ al lui Elvin Jones, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai stilului dat, se studiază pe baza compoziției muzicale „The Promise” înregistrate în anul 1963 la New York de membrii cvartetului faimosului saxofonist John Coltrane, liderul incontestabil al curentului free jazz. Se studiază conceptul inovator de interpretare la instrumente de percuție, o abordare poliritmică, o modificare a așa-numitului swing feeling și crearea unor straturi sonore cu implicarea secției de ritm. O atenție deosebită se acordă introducerii trioletelor de către Elvin Jones în țesătura muzicală a partidei tobelor.

Cuvinte-cheie: free jazz, instrumente de percuție, interpretare, Elvin Jones, The Promise

In the center of the author's attention are the percussion instruments of jazz origin from the 1960s. The author's aim is to analyze the interpretative features developed within the trend called avant-garde jazz, or modal jazz. The stylistic specificity of free jazz drummers stands out through the free jazz special way of expression linked to the emancipation of all means of musical expressiveness, including rhythm. The basic features of the interpretive style of Elvin Jones, one of the most prominent representatives of this style, are studied on the basis of the musical composition „The Promise” recorded in 1963 in New York by the members of the quartet of the famous saxophonist John Coltrane, the undisputed leader of free jazz. The innovative concept of interpretation with percussion instruments, a polyrhythmic approach, a modification of the so-called swing feeling and the creation of sound layers with the involvement of the rhythm section, including drums, are studied. Particular attention is paid to the introduction of triplets by Elvin Jones into the musical fabric of the drum part.

²⁶ E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

Keywords: *free jazz, percussion instruments, performance, Elvin Jones, The Promise*

Introducere

Înainte de a studia rolul instrumentelor de percuție de origine jazzistică din anii 1960, merită să clarificăm unele momente de ordin culturologic, estetic și filosofic, care au determinat schimbările pe care le-a suferit jazz-ul în anii 1960. După cum afirmă V. Tcacenco în manualul său dedicat istoriei culturii muzicale non-academice, situația în *mainstream*-ul jazzistic la sfârșitul anilor 1960 a fost destul de complicată, „resursele jazzului au fost epuizate, interesul auditoriului față de jazzul modern (...) scăzând semnificativ” [1 p. 46]. Generația nouă a jazzman-ilor a venit cu un spirit puternic de revoltă, având drept scop distrugerea tuturor principiilor *mainstream*-ului, o revoltă, care ducea uneori la negarea totală a valorilor jazzului.

Printre premisele apariției stilului *free jazz* autoarea citată mai sus scoate în evidență și sistematizează diferite grupuri – cele culturale, politice și pur muzicale [Ibidem]. Printre premisele culturale sunt nominalizate „explozia” avant-gardismului în diferite genuri și forme de artă (creația lui J. Cage sau K. Schtockhausen, în *fluxul de conștiință în literatură etc.*); printre premisele politice sunt numite mișcările politice radicale de tineret american și european (*hippie, negrii tineri supărați*), care negau valorile culturale ale societății [Ibidem].

Premisele apariției curentului *free jazz*

Cele mai importante premise ale curentului *free jazz* sunt de natură pur muzicală. Astfel, este vorba de apariția unor proiecte și compoziții care au schițat conceptul *free jazz*. Printre ele putem nominaliza compoziția lui Lennie Tristano, *Intuition* (1949), care se deosebește printr-o „organizare metro-ritmică liberă, prin schimbări neașteptate ale tempourilor și armoniilor, prin îmbinarea diferitor sisteme melodice în partițiile fiecărui instrument” [Ibidem].

Un alt exemplu elocvent care a conturat conceptul estetic și sonor al curentului *free jazz* îl reprezintă albumul *Free Jazz* de Ornette Coleman, înregistrat în anul 1960. Descrierea specificului stilistic al acestui album, de fapt, coincide în linii mari cu descrierea curentului propriu-zis. Astfel, în cartea lui W. Seargent *Jazz, Hot and Hybrid* (este vorba de un glosar, al cărui autor este cercetătorul jazzului din Rusia, V. Ozerov), se indică următoarele: „Ceea ce este de remarcat în interpretarea lui O. Coleman este timbrul neobișnuit al sunetului instrumentului său (...), îmbinarea tehnicii perfecte de interpretare cu dorința de vocalizare a melodiei instrumentale, culoarea intonației tipică *blues*-ului cu rolul dominant al atonalității libere și cromaticii microtonale, logică și concentrație în dezvoltarea materialului tematic incipient, împreună cu o tendință spre improvizația spontană, o abatere de la principiile tradiționale de structurare a formei (lipsa formei strofice, independența de *chorus*-ul armonic, împărțirea în

secțiuni egale etc.), o tendință de a folosi metode de gândire modală și aleatorică [2 p. 260]. O descriere foarte similară a curentului *free jazz* găsim în enciclopedia online *Brittanica*:

„Principala caracteristică a *free jazz*-ului este lipsa regulilor. Muzicienii nu aderă la o structură armonică fixă (succesiuni acordice predeterminate) în timp ce improvizează; în schimb, ei modulează (adică schimbă tonalitățile) după bunul plac. Improvizatorii de *free jazz*, de obicei, construiesc frazele pe baza intervalelor și armoniilor cromatice, iar unii obțin atonalitate în timp ce cântă, folosind microtonuri, armonicile, multifonice (note simultane jucate pe un instrument melodic) și clustere. Interpreții *free jazz* improvizează adesea fără respectarea metrului sau tempoului fix. Rolurile solo și de acompaniament tind să fie fluide, asigurând un echilibru dintre compoziție și improvizație în interpretare. Dezvoltarea supremă a *free jazz*-ului este improvizația liberă (*free improvisation*), care combină toate aceste calități – fără a folosi roluri instrumentale sau structuri armonice, ritmice sau melodice fixe și abandonând complet compoziția” [3].

Vom apela la o altă sursă de referință și anume cartea semnată de P.O.W. Tanner, D.W. Megill și M. Gerow cu genericul *Jazz. Eight edition*. Autorii sursei nominalizate la fel dau o explicație proprie privind specificul și unicitatea curentului *free jazz*. Astfel, ei afirmă următoarele: „Cele mai multe noi dezvoltări în jazz au fost extensii ale tradițiilor anterioare și modifică doar structurile muzicale ale stilurilor precedente. Avangarda unei forme de artă în dezvoltare implică o ruptură conștientă de tradiția stabilită de acea formă de artă. *Free jazz* a fost o astfel de mișcare. *Free form*, cunoscută și sub numele de improvizație liberă se desprinde brusc de predecesorii săi muzicali. De fapt, este mai ușor să descrii ce nu este forma liberă decât să găsești termeni pentru numărul nelimitat de expresii de care este capabilă. Cele mai multe eforturi de formă liberă operează într-un mediu care nu este definit de formele armonice și ritmice prescrise de practicile *jazz*-ului anterior.

Chiar și cu abordarea nouă adoptată de *bebop*, structura cântecului, cu forma sa armonică repetitivă, a fost menținută. Melodiile erau caracterizate de un aspect metrou-ritmic constant, care varia puțin pe parcursul interpretării. Dacă o melodie era în 4/4, probabil, va rămâne așa pe tot parcursul interpretării. Chiar dacă melodia era adesea absentă în zonele de improvizație liberă, armoniile rămâneau aceleași. Există, prin urmare, o structură formală, neschimbătoare, care susține improvizația fiecărui instrumentist” [4 p. 145].

Improvizația liberă elimină aceste structuri ale repetiției armonice și regularității ritmice pentru a permite instrumentiștilor să reacționeze în mod reciproc fără restricții. Materialul muzical pentru improvizație vine din partea instrumentiștilor în loc să provină dintr-un cântec cunoscut. Este necesară cea mai mare empatie posibilă pentru ca acest mod de interpretare să fie reușit. De asemenea, axioma „Cu cât este mai mare libertatea permisă, cu atât este mai mare

disciplina necesară” este pertinentă pentru acest stil. Fără disciplină, un interpret ar putea produce doar sunete neobișnuite, în loc să reacționeze într-un mod muzical la ceilalți instrumentiști.

Într-o epocă în care produsul finit este singurul criteriu de judecată, este revigorant să avem o situație în care procesul, nu produsul, este cu adevărat important. Acest lucru face ca jazz-ul liber să fie dificil de înțeles – cel puțin la început. Ascultătorul trebuie să observe cu conștiinciozitate și apoi să încerce să empatizeze cu instrumentiștii pentru a aprecia excitația procesului. De multe ori este mai ușor să înțelegeți stilistica *free jazz* mai întâi într-o interpretare *live*, unde ascultătorul poate să devină mai ușor implicat cu instrumentiștii.

Acest tip de muzică poate fi comparat cu pictura de acțiune sau non-reprezentativă, cum ar fi o lucrare a lui Jackson Pollock despre înregistrările realizate de Red Mitchell (contrabas) și de Shelly Manne (tobe) în timp ce încearcă să comunice cu Ornette Coleman (și invers) în cadrul compoziției *Lorraine*. Saxofonistul, alto Joe Harriott, pretinde că a dezvoltat această stilistică muzicală înainte de a fi putut exista vreoa influență Ornette Coleman.

Nu ar fi illogic să percepi că semințele *free jazz*-ului au existat încă de la începuturile jazz-ului însuși. Natura spontană a improvizației pune mare accent pe creativitatea muzicală spontană. Într-o anumită măsură, fiecare interpretare de jazz conține un element de improvizație, chiar dacă doar în secțiunea de ritm notele specifice sunt lăsate la discreția instrumentiștilor. Echilibrul dintre compozițiile fixe și dezvoltarea improvizată s-a schimbat de-a lungul istoriei jazz-ului. *Free jazz*-ul se dovedește a fi cea mai completă expresie a compoziției spontane, iar improvizația preia rolul dominant. Cei mai importanți interpreți și compozitori în acest mediu provin din diferite medii muzicale și filozofice, care adaugă o amprentă distinctivă fiecărui efort al lor. După cum vom vedea, structurile muzicale tradiționale ale armoniei și ritmului sunt doar două dintre multele posibile variante de „adezivi” disponibili pentru muzicieni.

Eficiența interpretării în *free jazz* se bazează pe forțele componistice individuale și colective ale instrumentiștilor. Caracteristicile muzicale individuale ale instrumentiștilor se reflectă în interpretare, conferindu-i o expresie unică. Vocea muzicală dominantă dintr-un ansamblu ajută la stabilirea caracteristicilor care unifică și restrâng infinitul posibilităților unei compoziții *free jazz*. Aceste caracteristici, la rândul lor, ajută la distingerea interpretărilor lui Cecil Taylor de cele ale lui Ornette Coleman sau John Coltrane. *Free jazz*-ul nu a apărut brusc odată cu înregistrarea lui Ornette Coleman *Free Jazz*. Compozitori, precum Charles Mingus, deja interveniseră puternic în țesătura muzicală, forțând-o să capete o expresie mai liberă. Încă din 1956, Mingus înregistrase *Pithecanthropus Erectus* și a șocat lumea ascultătoare cu îndrăzneala sa de a utiliza unele improvizații libere. Într-un mod similar, John Coltrane s-a îndreptat către un

stil liber, ca rezultat natural al propriilor sale extensii armonice și melodice. Totuși, Ornette Coleman a fost cel care a tras cea mai clară linie între idiomul tradițional de jazz și noul său stil, el inventând un nume pentru această nouă expresie: *free jazz*.

Aportul bateristului Elvin Jones în evoluția procedeelelor interpretative ale stilului *free jazz*

Dacă ne vom adresa la cei mai reprezentativi toboșari în *free jazz*, locul întâi îi aparține lui Elvin Jones (1927-2004). S-a născut în Pontiac, Michigan, fiind cel mai mic copil într-o familie cu zece copii. Frații săi, Hank și Thad, au fost muzicieni de jazz, așa că muzica a fost întotdeauna ținută la mare respect în familia lui Elvin Jones. La vârsta de 13 ani, Jones era hotărât să devină baterist și exersa până la zece ore pe zi. Jones și-a început cariera în 1949 la Detroit. Curând a început să cânte cu muzicieni precum Charlie Parker, Miles Davis și Wardell Gray. În 1955, la New York s-a alăturat ansamblului lui Charles Mingus. În perioada anilor 1960-1966 a cântat ca membru al cvartetului lui John Coltrane, înregistrând o serie de albume celebre de jazz, inclusiv *A Love Supreme*. După ce a părăsit cvartetul, Jones a cântat pentru o vreme în orchestra lui Duke Ellington, apoi și-a creat propriul grup, *The Elvin Jones Jazz Machine*.

Jones a folosit instrumentele de percuție nu atât pentru accentuarea timpilor din cadrul măsurii, ci pentru a crea partida proprie simultan cu instrumentele *solo*. Tehnica sa de interpretare i-a influențat pe toboșarii celebri Mitch Mitchell și Ginger Baker [5].

Unii cercetători îl consideră pe Elvin Jones cel mai copleșitor toboșar din istoria jazzului, egalat prin inovația și aportul său cu Charlie Parker sau John Coltrane. După cum afirmă cercetătorii, „Jones este un interpret remarcabil de consecvent. Pare să cânte fiecare melodie de parcă ar fi ultima șansă a sa. O energie aproape supranaturală și rezistența sunt asociate cu el, iar imaginația sa pare să se potrivească cu energia sa” [6 p. 258].

Așadar, E. Jones evită simplitatea relativă și repetiția majorității toboșarilor din stilurile precedente ale jazzului, rareori interpretând partida tobelor care ar părea evidentă sau tradițională. După cum relatează M. Griedly, „în lucrările sale cele mai aventuroase, el chiar evită să declare direct prima bătaie a fiecărei măsurii. Conceptul său despre bătăile măsurii este o unitate mai largă în timp decât fusese, de obicei, cu toboșarii anteriori. Menținerea timpului său este constantă, dar lejeră, plină de subtilități ritmice. Se plimbă prin tobele și talgerele sale, distribuind porțiuni de triplete. Își exprimă frazele în trei, în loc de doi sau patru măsurii. Adesea începe diviziunea triplexă a timpului la mijlocul sau sfârșitul unei bătăi și continuă să juxtapună o senzație de vals împărțită pe parcursul a câtorva măsurii. În tot acest timp, el menține în

continuare un metru de bază de patru pătrimi și *swing*-ul contagios” [6].

Fiind membru al trupei lui John Coltrane, „E. Jones a fost capabil să cânte multe figuri ritmice în același timp și să facă întregul sunet să crească... Acest lucru este evident în lucrările sale de pe *The Promise* și *Your Lady*. E. Jones a fost unul dintre primii toboșari care au cântat în mod poliritmic și, totuși, *swing*-ul său a fost realizat în mod lejer și fluid. În comparație cu Elvin Jones, toboșarii din perioada precedentă a evoluției jazzului care încercau să folosească poliritmia sunau rigid și conștient calculați” [6].

Nivelul de invenție și imprevizibilitate a partidei tobelor în versiunea lui Elvin Jones întotdeauna a fost foarte înalt. Ascultându-l pe muzician, se simte că procedeele sunt doar schițate, niciodată bine definite în proporții exacte și previzibile. „Ritmurile diferite cântate simultan nu erau doar diferite aleatoriu; erau construite pentru a se completa reciproc. Și, într-un sens larg, se potriveau împreună. S-ar putea să nu fie evident decât dacă ascuți cu atenție secvențele de patru și opt măsuri în întregime. Unele dintre figurile sale omit intenționat o lovitură sau două. El distribuie sunetele care fac parte din trioletelor astfel încât, poate, primul sunet din trei nu se interpretează și următoarele două sunt redade de *snare drum*, sau elementul intermediar este omis. Uneori, primele două sunete ale unui triolet vor suna pe *snare drum* și al treilea – pe talgere sau pe tobă bas.

Un aspect aparte reprezintă modul în care Elvin Jones interacționează cu alți membrii ai cvartetului lui John Coltrane. E. Jones „și împletea părțile în jurul celor ale colegilor săi de formație într-un mod la fel de important ca orice solist de instrument cu ventilație la o sesiune de jam Dixieland. Caracterul întregului cvartet al lui Coltrane reflecta stilul său extrem de interactiv. E. Jones cânta cu puterea și imaginația a doi sau trei toboșari combinați, iar forța sa era absorbită în mod cu totul muzical în conceptul cvartetului. De fapt, stilul lui Elvin Jones a fost, posibil, cea mai indispensabilă parte a aceluia concept de ansamblu” [6].

Această tratare nouă a rolului toboșarului în cadrul ansamblului de jazz poate fi explicată prin conceptul sonor deosebit al stilului *free jazz*: după cum afirmă autorul articolului din enciclopedia *Britannica*. Una din particularități esențiale ale stilului constă în improvizația colectivă, fapt confirmat prin citatul ce urmează: „Muzica energetică”, numită mai târziu „zgomot”, a devenit o etichetă de identificare pentru improvizațiile colective (n.n. – P.M.) de înaltă energie, în care texturile de sunet dense au fost create din secvențe de note generate cu furie” [3].

După ce a părăsit formația lui J. Coltrane, E. Jones a format o serie de trupe de înaltă calitate (perioada cuprinde sfârșitul anilor 1960 – tot parcursul anilor 1970). Muzicianul refuză să urmeze tendințele noi în jazz de epocă, cum ar fi *jazz rock fusion* (cu implicarea

instrumentelor electrice) sau *third stream* (cu predilecția spre culturi muzicale exotice), folosind, de obicei, o componentă *combo* fără pian, care includea doi saxofoniști tenori și un basist (bineînțeles, alegerea tipului de saxofoane poate fi explicată ca influență puternică a stilului lui John Coltrane).

Concluzii

Pe marginea celor spuse putem trage unele concluzii. Cele mai importante inovații ale stilului *free jazz* în ceea ce privește interpretarea la instrumente de percuție se referă la maniera mai lejeră de accentuare a pulsației ritmice, deseori cu omiterea timpului tare. Tratarea mai liberă și individualizată a tobelor duce la apariția propriilor „linii melodice”, deci, la crearea partidelor, care, după conținutul său muzical, pot fi comparate cu partidele instrumentelor melodice – saxofon sau trompetă. Un muzician, care ocupă un loc aparte în avansarea interpretării la instrumentele de percuție în perioada evoluției stilului *free jazz*, este Elvin Jones.

Referințe bibliografice

1. Тсасенко, V. *Istoria muzicii de estradă și jazz*. Chișinău: AMTAP, 2019.
2. Сарджент, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
3. Free jazz. In: *Britannica* [online] [accesat 22 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/free-jazz>
4. TANNER, P., MEGILL, D.W., Gerow, M. *Jazz*. Eight ed. L.A.: Brow&Benchmark Publishers, 1997. ISBN 978-0697288073.
5. Джонс, Элвин. In: *РУВИКИ*. 2023 [accesat 22 apr. 2024]. Disponibil: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Джонс,_Элвин
6. Gridley, M. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.